



25/01 — 29/02/2020
Nevan Contempo

Silent Servant
Viktor Takáč

Ve videoinstalaci přímo určené pro prostor galerie Nevan Contempo buduje Viktor Takáč (*1982) síť vztahů mezi pomyslným a skutečným. Jako diváci se nacházíme v prostoru sloužícím k prezentaci uměleckých děl. Nábytek a rekvizity se nás však snaží přesvědčit, že jsme vstoupili do interiéru kanceláře, která by mohla sloužit téměř k čemukoliv. Na obrazovkách a projekcích se odvíjí choreografie dvou postav pohybujících se s brýlemi pro virtuální realitu prázdnou halou. Vykánávají jednoduché úkony, jejichž komplikovanost se nám vyjeví až v souvislosti s předměty kolem nás. Smyčka se převrací na druhou stranu. Performeři na obrazovkách viděli ve svých virtuálních realitách místo, v němž se pohybujeme my teď, aniž zde někdy skutečně byli, naše realita se jim stala datovou reprezentací, jejich pohyby modelem pro náš pohyb prostorem zde.

EN In the video installation created specifically for the Nevan Contempo Gallery, Viktor Takáč (*1982) constructs a network of relationships between the imaginary and the real. As viewers we find ourselves in a space for the presentation of artworks. However, the furniture and props do everything in their power to persuade us that we have entered an office that might serve practically any purpose whatsoever. The screens and projectors play host to the choreography of two figures moving with virtual reality glasses through an empty hall. They perform simple tasks whose complexity only becomes apparent in relation to the objects around us. The loop flips to the other side. The on-screen performers saw in their virtual realities the place in which we now move, without ever having set foot there. Our reality has become data representation for them, their movements the model for our movement through the space here.

25/01 — 29/02/2020
Nevan Contempo

- 2 Silent Servant
- 16 Výběr z prací / Selected Works
- 62 Texty k výstavám a články /
Texts for exhibitions and articles
- 84 Biografie / Biography

Silent Servant
Viktor Takáč

V polovině devadesátých let uvedl do debaty o virtuální (nejen) realitě francouzský filozof Pierre Lévy pojem aktuální. Pokusil se tak vyřešit (aktualizovat) problém (virtuální jednotky) s něčím, co je přítomno. Obojí, jak virtuální, tak aktuální, je různými podobami téhož. Lepší než o stavech je uvažovat o procesech aktualizace a virtualizace, tedy o zpřítomňování něčeho na konkrétním místě v přesném čase, a naopak o odkládání téhož na později nebo dříve do možností, resp. potencialit. S trochou škodolibosti tak lze dokázat existenci Boha, s vyšší mírou lajdáctví si lhát, že nic jako problém neexistuje, je to jen cosi možného, co lze vyřešit a ne nutně teď a tady. Deleuzovský pojem deteritorializace hraje v Lévyho myšlení důležitou roli, kdy je zjednodušen na odhmotnění, zbavení se kontextů a naopak nabytí nových možností a eventualit.

Ve videoinstalaci přímo určené pro prostor galerie Nevan Contempo buduje Viktor Takáč síť vztahů mezi pomyslným a skutečným. Jako diváci se nacházíme v prostoru sloužícímu k prezentaci uměleckých děl. Nábytek a rekvizity se nás však snaží přesvědčit, že jsme vstoupili do interiéru kanceláře, která by mohla sloužit téměř k čemukoliv. Například k prodeji umění. Nebo k prodeji šroubků a matic. Nebo k zabíjení pracovního času. Na obrazovkách a projekcích se odvíjí choreografie dvou postav pohybujících se s brýlemi pro virtuální realitu prázdnou halou. Vykonávají jednoduché úkony, jejichž komplikovanost se nám vyjeví až v souvislosti s předměty kolem nás. Akce jsou na všech plochách stejné. Naše zkušenost je procházením prostorem vždy jiná. Když nic jiného, tak o pár minut jsme zestárlí. Smyčka se neuzavírá, ale převrací se na druhou stranu. Performeři na obrazovkách viděli ve svých virtuálních realitách místo, v němž se pohybujeme my teď, aniž zde někdy skutečně byli, naše realita se jím stala datovou reprezentací, jejich pohyby modelem pro náš pohyb prostorem zde. Tautologie? Určitě. Nacházeli se však v místě, které skutečně

existuje a jehož jediným cílem je simulovat něco, co se teprve může stát, nemá však hmotné kontury, jen ty pomyslné virtuální.

Viktor Takáč performery natáčel v trenažérové hale společnosti Virtuplex, sloužící mimo jiné k budoucímu nácviu pohybu zaměstnanců prostory, do nichž je lze během jejich budoucí pracovní doby uzavřít. Až budou postaveny. Skutečně postaveny. Hala je o velikosti 600 m² a Virtuplex ji nazývá VR plochou. Což by mohlo znít jako protimluv, ale není, protože viz první odstavce. Společnost zde mimo jiné nabízí „neomezené možnosti cestování“, „výstavy exponátů a relikvií“ a také lze prostory úspěšně využít pro teambuilding.

David Kořínek, 2020

EN In the mid 1990s the French philosopher Pierre Lévy introduced the term “actual” to debates on (not only) virtual reality. This represented an attempt to solve (actualize) the problem (of the virtual unit) with something that exists without being present. Both the virtual and the actual are different forms of the same thing. It is better to think in terms of processes than states of updating and virtualisation, namely the making present of something in a specific place at a specific time and, on the contrary, postponing the same thing until earlier or later in the possibilities or potentialities. With a little gloating one can prove the existence of God, and with a greater degree of slovenliness lie to oneself that nothing like a problem exists, being simply something possible that can be resolved and not necessarily here and now. Deleuze’s concept of deterritorialisation plays an important role in Lévy’s thinking, simplified to dematerialisation, getting rid of contexts and, conversely, acquiring new possibilities and eventualities.

In the video installation created specifically for the Nevan Contempo Gallery, Viktor Takáč constructs a network of relationships between the imaginary and the real. As viewers we find ourselves in a space for the presentation of artworks. However, the furniture and props do everything in their power to persuade us that we have entered an office that might serve practically any purpose whatsoever. For instance, the sale of art.

Or the sale of nuts and bolts. Or killing work time. The screens and projectors play host to the choreography of two figures moving with virtual reality glasses through an empty hall. They perform simple tasks whose complexity only becomes apparent in relation to the objects around us. The actions are the same on all surfaces. Our experience of walking through the space is always different. If nothing else, then we have grown a few minutes older. The loop does not close but flips to the other side. The on-screen performers saw in their virtual realities the place in which we now move, without ever having set foot there. Our reality has become data representation for them, their movements the model for our movement through the space here. Tautology? Most certainly. However, they found themselves in a place that genuinely exists and the sole purpose of which is to simulate something that may only now happen, but has no material contours, only imaginary virtual ones.

Viktor Takáč filmed the performers in the Virtuplex simulator hall that, among other things, serves for the future practising of employees’ movements in areas where they can be closed during their working hours. After the areas have been built. Really built. The hall has an area of 600 square meters and Virtuplex calls it a VR area. This might sound like a contradiction, but it is not, see the first paragraph. Among other things the company offers “unlimited travel opportunities”, “exhibitions of items and relics”, and the possibility of holding teambuilding events.

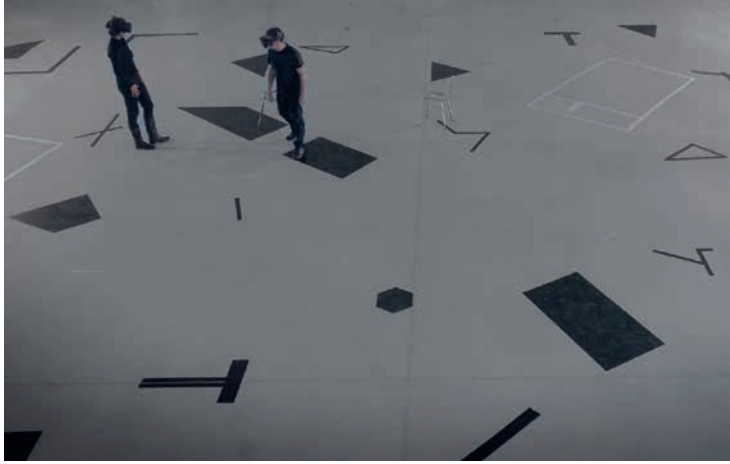
David Kořínek, 2020

Silent



Silent Servant
Videoinstalace / Videoinstallation,
7:13, 2020
vimeo.com/394038537

Servant



Zřejmě nejchytřejší člověk minulého století, John von Neumann, se nechal údajně slyšet, že neustále akcelerující vývoj technologie povede k singularitě, po které nebude pro lidstvo možné, aby pokračovalo obvyklým způsobem. Von Neumann, o němž si většina spolupracovníků z oborů fyziky a matematiky myslela, že sám představuje nový, vývojově vyšší druh intelligence, nebyl jediný, kdo se domníval, že vývoj technologie akceleruje exponenciální intenzitou, která musí vyústit v zásadní transcendentální zlom v dějinách lidstva: technologie obdařené umělou inteligencí dokáží své kognitivní procesy samy vylepšovat, a tím nepředstavitelně přesáhnout lidské možnosti.

Po von Neumannovi na stejné téma navázali brilantní Ray Kurzweil nebo Nick Bostrom. Akceptovali nejen pravděpodobnost singularity v nedaleké budoucnosti, ale zároveň i její důsledky. Úspěšné vytvoření obecné umělé intelligence bude znamenat, že intelligence a vědomí nejsou nic ezoterického, ale podléhají přírodním zákonům a je možné je matematicky simulovat, jak tvrdí počítačová teorie mysli.

Pokud člověk dokáže vytvořit umělé vědomí, jaká je šance, že žádná jiná životní forma toho nebyla schopna? Nejedná se o formu antropocentrického šovinismu považovat se za jediné v celém vesmíru, kdo dokázal simulovat vědomí? Nebude racionálnější připustit, že žijeme v jedné z nesčetných vrstev Baudrillardových simulaker, či možnost, že jsme bytosti simulované v počítačové hře nějakého dítěte super-intelligentních bytostí?

Naopak dnes již je jasné, že nejzajímavější na exponenciálním vývoji technologií je to, že není výjimečný. Technologická evoluce je jeden z mnoha evolučních procesů, které vykazují exponenciální nárůst informační complexity po každé nové verzi výsledných produktů (biologických nebo technologických). Evoluční proces a darwinovský selekční mechanismus stojí za rozvojem veškeré přírody i tzv. druhé přírody technologických a jiných kulturních artefaktů. Proč jsme v současnosti svědky zdánlivého nebo reálného nárůstu informační complexity produktů souvisejících s naší evolucí? Při relativně stabilním společenském,

ekonomickém a životním prostředí biologická i technokulturní evoluce funguje tak, že krok za krokem vylepšují předchozí řešení. Tato vylepšení jsou reakce na změny v prostředí, které činí předchozí řešení opět zastaralými a nutí k novému přizpůsobování současným podmínkám. Nikdy přesně nevíme, kam nás tato vylepšení zavedou. Biologie údajně nemá žádný konkrétní telos. Respektive biologové odmítají, že by biologická evoluce měla nějaký směr, neboť to pro ně přiliš „zavání“ teologií. Ale je skutečně pravda, že nedokážeme vyzorovat v lidské evoluci když ne finální destinaci, tak aspoň směr exponenciálního vývoje?

Český teoretik designu a architektury Jan Michl, působící v Norsku, ve své vynikající esejí *Vidět design jako redesign* tvrdí, že v oboru designu jde spíše o přetváření než vytváření, protože designér nikdy nezačíná od nuly (ex nihilo), nýbrž vždycky staví na předchozích řešení svých kolegů a kolegyň. Designér modifikuje existující věci tak, aby se lépe přizpůsobily společenským, kulturním a ekonomickým požadavkům své doby. Jakmile ale nová, redesignovaná věc vstoupí do světa lidí, přestává být pasivní. Jak by řekla Jane Bennetová, Bruno Latour nebo harvardský evoluční antropolog Joe Henrich, materialita věcí projevuje svou „sílu“ a aktivně nás formuje na mnoha úrovních. Například nově redesignované věci představují nové selekční tlaky ve společnosti a ekonomice, což zpětnovazebním mechanismem stimuluje nejen nutnost dalšího redesignu, ale také redesignu člověka samotného.

O tom, že technologie (re)designuje člověka, není sporu. Důsledkem používání prvních známých technologií – rozdělávání ohně a přípravy potravy – se dávným předkům homo sapiens zřejmě zmenšilo trávicí ústrojí (opečené maso bylo lépe stravitelné a nevyžadovalo tak dlouhé střevo). Nová přebytková energie získaná zpracováním masa vedla k tomu, že evoluční zdroje byly využity ke zvětšení mozku a k rozvoji kognitivních schopností. Sociální věda často ignoruje fakt, že kultura a technologie vytvářejí nové evoluční tlaky, jímž se organismus (člověk) musí přizpůsobovat. Biologická evoluce nepochází z pravěké minulosti, nýbrž je to proces operující na lidském genofondu neustále, každý den. Nepochopení, nebo přímo odmítání tohoto faktu připomíná kreacionistické uvažování ortodoxních náboženských komunit.

Současný kognitivní kapitalismus a jeho doprovodná technokultura vytvářejí specifické selekční tlaky, upřednostňující inteligenci a formální znalosti. Moderní svět přestává vyžadovat mechanickou a manuální práci, naopak privileguje afulentní městské typy lidí, bílé límečky, kterým je vlastní práce se symboly, abstrakci či s řízením toku informací a zprostředkování služeb. Co bylo ve středověku křesťanskou Evropou považováno za nečisté a nemorální (vydělavat peníze peněží), se nyní bere jako nepsaný standard. Podle historika Yuri Slezkina jsme se v posledních dvou stoletích víceméně všichni stali merkuriány: místo hrubé síly rukou, tradice a pevného vedení státu, jež v řecké mytologii symbolizuje bůh Apollón, jsme byli nuceni se přizpůsobit důrazu na flexibilitu intelektu, důvtipu a globálního světa – v něm se mnozí cítí jako poutníci bez domova, jejichž patronem je Hermes, později známý jako Merkur.

Marx měl pochopitelně pravdu. Technologicko-ekonomická mašinerie světa zásadně ovlivňuje společnost. Jenže současní sociální vědci jsou dietními marxisty, kteří vidí tyto vlivy pouze na úrovni sociálních vztahů. Biologii či kognitivní procesy vysvětlují prostřednictvím sociálního konstruktivismu a opomíjejí fakt, že každá sociální konstrukce má biologickou komponentu. Podobně jako náhražky cukru v populární černé vodě nepřináší nic zdravého, radikální sociální konstruktivismus nám dokáže málo říct o tom, jak technokultura ovlivňuje naši biologii a intelekt. A už vůbec nemá co říct k tomu, jak se exponenciální nárůst schopností umělé intelligence může vymknout z třesoucích se rukou lidského druhu.

Kognitivní kapitalismus a jeho enormní pobídky pro tvorbu umělé intelligence jsou zakotveny v konceptualizaci intelektu jakožto procesu, který dokáže ze surových nesourodých dat pomocí rozpoznávání vzorů (pattern recognition) vypreparovat hodnotné informace. Ty sice lze za nemalé finanční odměny přeprodávat třetím stranám, ale podobně jako u člověka pattern recognition a informace jsou hodnotnější proto, že pomáhají v rozhodování o budoucnosti. Přestože kognitivní věda právem diskutuje zásadní roli těla a vnějších objektů v kognitivních procesech, základem kognitivního kapitalismu i intelektu, ať už umělého nebo lidského, je schopnost abstrahovat.

Původní kořeny schopnosti abstrakce lze vystopovat nejspíše v jedné z nejranějších „kognitivních technologií“ (jedná se o technologie explicitně ovlivňující myšlení člověka), a to v přirozeném jazyku. Slova nejsou pouze nálepky fenomenálních objektů. Tvoří kategorie a hierarchie smyslových i čistě intelektuálních dat naší mysli, díky kterým dokážeme mluvit o stromech, černých dírách nebo orgasmech, aniž bychom museli mít na mysli jeden konkrétní příklad. Kategorie a hierarchie jakožto příklady použití abstrakce jsou fundamentální částí intelligence, nikoli pouze výdobytek patriarchátu nebo kapitalismu 18. století.

Výzkum umělé intelligence nám poskytuje experimentální pískoviště, kde taková tvrzení lze dokázat nebo vyvrátit: pokud bychom vytvořili umělou inteligenci bez nutné schopnosti abstrahování a vytváření kategorií a hierarchií, nejedná se o základní stavební kameny intelektu. Je tomu však přesně naopak. Abstrakce kauzality, tedy schopnost kategorizovat a zobecnit příčiny věcí, které se dějí ve fyzickém světě, je dnes tím největším oříškem, který se výzkumníci a výzkumnice v oboru umělé intelligence snaží rozlousknout a bez kterého není možné vytvořit obecnou umělou inteligenci.

Zlobivé dítě mediální teorie, Marshall McLuhan, pronesl v knize *Jak rozumět médiím*, že technologie jsou extenzemi našich těl a psychických procesů. Finálním stádiem podle něj bude extenze vědomí, jinak řečeno, příchod obecné umělé intelligence, což je abstrakce par excellence. McLuhan se puntičkářsky zajímal o to, jak reálně technologie rozšiřují lidské schopnosti a jaký to má dopad na celý „sociální a psychický komplex“ našich životů. McLuhan by o umělé inteligenci uvažoval tak, že bude intimně integrována do biologického substrátu lidské intelligence a vzájemně budou tvořit symbiotický systém druhého řádu. To je stále radikální myšlenka, neboť naše kolektivní imaginace si představuje umělou inteligenci jako humanoidní entitu.

Obecné umělé inteligenci se ale bude hodit tělo, třebaže jej pro svou existenci nepotřebuje. Tělo bude hypostází (jednou z možných fyzických forem), díky níž získá kvalitativní prožitek o tom, jaké je to být vtělenou bytostí ve fyzickém světě se všemi vyplývajícími výhodami i bolestmi. Snad tak bude mít umělá intelligence nějaký vztah k fyzickému světu a lidem v něm. Pak vtělení do fyzického těla dává

mysl, jak to ostatně prezentuje umělec Viktor Takáč ve své instalaci *Silent Servant* v prostorách galerie Nevan Contempo. Na prvopočátku bude nutné, aby se umělá inteligence po malých krůčcích učila základním lidským dovednostem, které si postupně internalizuje do svých digitálních struktur.

Podobně učení u dětí popsal sovětský psycholog Lev Vygotsky: mnoho dovedností, které jsou pro nás v dospělosti automatické, jsme se v dětství naučili díky tomu, že se vnější stimul zautomatizoval a stal vnitřním kognitivním procesem. Děti se nejprve učí počítat na prstech (v Japonsku se již od útlého věku cvičí na abakusu). Tento vnější proces si děti po určité době osvojí a jsou schopny počítat bez pomůcek.

Hledíme pořád dokola na němou ženu, reprezentující umělou inteligenci, která si postupně osvojí potřebné dovednosti imitací pohybů člověka, ale zároveň pozorujeme bod zvratu, kdy člověk začne napodobovat pohyby umělé inteligence, aby se sám naučil něco nového. Někteří si v tomto okamžiku mohou vzpomenout na památný zápas mezi AlphaGo od Google a Lee Sedolem ve hře go, kdy Alpha zahrála množství unikátních tahů, které od té doby kompletně změnily lidské chápání hry. Student se stal mistrem, otrok pánem. Singularita a fázový přechod, kdy umělá inteligence odhodí metaforické prsty k počítání a vystačí si s vlastní inteligencí.

Opuštěný prostor softwarového studia, do kterého nás instalace *Silent Servant* zve, působí jako testament singularity. Tvůrce není nikde k zastižení, pouze projekce počátečních plodů jeho práce na nás září ze všech stran. Kde jsou ti, kdo ve studiu pracovali? Nevíme, zda jsme uvnitř simulace, nebo mimo ni. Zda jsme stále ještě subjektem, nebo již pouze objektem.

Viktor Takáč možná všechny přelstil, když svůdným vizuálem instalace navádí k přesvědčení, že tichým služebníkem je tu umělá inteligence. Člověk se od ostatních zástupců zvířecí říše často odděluje proto, že jako jediný mluví skutečným komplexním jazykem. Ve srovnání s kognitivní kapacitou umělé inteligence to ale bude právě on, kdo se v bodě singularity stane oním němým sluhou.

Jakub Albert Ferenc

EN It was John von Neumann, possibly the smartest person of last century, who has reportedly said that the increasingly accelerating advancement of technology would lead to singularity – a turning point after which the humankind won't be able to continue as before. Thought of as a new, more advanced, form of intelligence by most of his fellow physicists and mathematicians, von Neumann wasn't the only one to assume that technological development accelerates with exponential intensity which must result in a major transcendental breakthrough in human history: the technologies endowed with artificial intelligence will be able to enhance its own cognitive processes, thus unimaginably surpassing human capabilities.

Von Neumann's ideas were later picked up by the brilliant Ray Kurzweil or Nick Bostrom. They accepted not only the likelihood of singularity in the near future but also its consequences. Successful creation of common artificial intelligence would mean that intelligence and consciousness are nothing esoteric and they are subject to laws of Nature and possible mathematical modelling (as argued by the computational theory of mind).

If humans are capable of creating artificial consciousness, what is then the chance that no other life form could do? Isn't it a form of anthropocentric chauvinism to believe us to be the only species in the whole universe capable of simulating consciousness? Wouldn't it be more rational to accept that we live in one of the uncountable layers of Baudrillard's simulacra, or the possibility of us only existing as simulations in a computer game of some super-intelligent being's child?

On the other hand, it has become clear that the most interesting aspect of the exponential advancement of technologies is that it is not exceptional. The technological evolutionary is one of the many evolutionary processes that show exponential growth of informational complexity after each new version of final products (biological or technological ones). The evolutionary process and Darwinian selection mechanism stand behind all the development in Nature and in the so-called "second nature" of technological and other cultural artifacts. Why do we presently witness an apparent or real growth of informational complexity in products related to our evolution? With the relatively stable social, economic and environmental

conditions, both biological and techno-cultural evolutions work in such a fashion that they incrementally improve previous solutions. These improvements are reactions to environmental changes that repeatedly render previous solutions obsolete and create pressure for new ways to accommodate to current conditions. We never know where these improvements might lead. Biology supposedly has no particular telos. Or rather, the biologists deny there might exist a direction in biological evolution because this idea "smells" too much of theology. But is it really true that we cannot trace in the human evolution if not the final destination, then at least a direction in the exponential development?

In his excellent essay *On Seeing Design as Redesign*, the Norway-based Czech theorist of design and architecture Jan Michl claims that design is about recreating rather than creating since a designer never starts from scratch (ex nihilo) but always builds on previous solutions of his or her colleagues. The designer modifies existing things so that they adapt better to the social, cultural and economic requirements of their times. But once a new, redesigned thing enters the world of humans, it stops being passive. As Jane Bennett, Bruno Latour or the Harvard evolutionary anthropologist Joe Henrich would say, the materiality of things reveals its "power" and forms us actively on many levels. For instance, the newly redesigned things bring new selection pushes to the society and economy, which through a feedback mechanism stimulates not only the necessity of another redesign but also redesigning humans themselves.

There is no doubt that the technology (re)designs humans. Using the first known technologies – making fire and preparing food – resulted in a possible reduction of the digestive system of ancient ancestors of Homo sapiens (roasted meat was easier to digest and did not require such a long intestine). New surplus energy from the processed meat enabled evolutionary sources to be used for enlarging the brain and the development of cognitive abilities. Social science often ignores the fact that culture and technologies create new evolutionary pressures which the (human) organism has to adapt to. The biological evolution is not a thing from the ancient past but a process operating on the human gene pool continuously, every day. Misunderstanding, or even rejecting this fact is akin to creationist views of orthodox religious communities.

Contemporary cognitive capitalism and its associated techno-culture create specific selection pressures prioritizing intelligence and formal knowledge. Modern world ceases to require mechanical and manual work; quite the opposite, the affluent urban people are now being favoured, the white collars who prefer to work with symbols, abstractions and general management of information flow, and to provide services. What the medieval Christian Europe considered unclean and immoral (making money with money) is now accepted as an unwritten standard. According to historian Yuri Slezkine, we have all become mercurians more or less: from the brute hand force, tradition and firm state control as symbolised by the god Apollo in the Greek mythology, we were forced to adapt to the emphasizing flexibility of intellect, ingenuity and global world – where many feel like homeless wanderers, whose patron saint is Hermes, later known as Mercury.

Obviously, Marx was right. The juggernaut of the world's econo-technology exerts a major influence on society. But today's social scientists are Marxists on a diet, who can see these influences limited to social relations only. They explain the biology and cognitive processes through social constructivism and disregard the fact that every social construct has a biological component. Just like sugar substitutes for soda drinks aren't exactly healthy, radical social constructivism will not tell us much about how the techno-culture influences our biology and intellect. And it has nothing at all to say about how intelligent the artificial intelligence really is and how its exponential growth could wrench it out of the trembling hands of humankind.

Cognitive capitalism and its enormous incentives for creating artificial intelligence are anchored in conceptualization of intellect as a process that, through pattern recognition, is able to extract valuable information from raw disparate data. That information could be sold to third parties for handsome financial reward but, like with humans, pattern recognition and information are more valuable because they help in making decisions about future. Although cognitive science rightly discusses the essential role of body and external objects in cognitive processes, the basic function of cognitive capitalism and intellect, be it artificial or human, is the ability to "abstract".

The original roots of abstraction ability could probably be traced to one of the earliest “cognitive technologies” (those which explicitly influence human thinking), namely to a natural language. Words are not just labels of phenomenal objects. They form categories and hierarchies of sensory and even purely intellectual data within our minds, which enable us to speak about trees, black holes or orgasms without having to think of a single actual example. Categories and hierarchies as examples of using abstraction are fundamental parts of intelligence, not only achievements of patriarchy or capitalism of the 18th century.

Research of artificial intelligence provides us with an experimental playground where such claims could be proven or disproven: if we were to create artificial intelligence without the necessary ability to abstract and form categories and hierarchies, it would not be about the basic building blocks of intellect. Things are the other way around. The abstraction of causality, i.e. the ability to categorize and to generalize the causality of things that happen in a physical world, is now the toughest nut that the artificial intelligence researchers try to crack – without this, it is impossible to create general artificial intelligence.

The enfant terrible of media theory Marshall McLuhan, wrote in his book *Understanding Media* that technologies are extensions of our bodies and psychic processes. For him, the final stage would be the extension of consciousness, or in other words, the arrival of artificial intelligence, which is an abstraction par excellence. McLuhan took meticulous interest in actual enhancement of human capabilities through technology and its impact on the whole “social and psychic complex” of our lives. McLuhan would consider artificial intelligence as intimately integrated into the biological substrate of human intelligence, together creating Second Order Symbiosis. This is still a radical thought since our collective imagination pictures artificial intelligence as a humanoid entity.

General artificial intelligence could use a body, although it is not necessary for its existence. The body would be a hypostasis (one of possible physical forms), thanks to which it gets a qualitative experience of what it is like to be an internalized being in a physical world with all its resulting pains and gains. Perhaps this could make artificial intelligence develop some rapport with the physical world and the people in it.

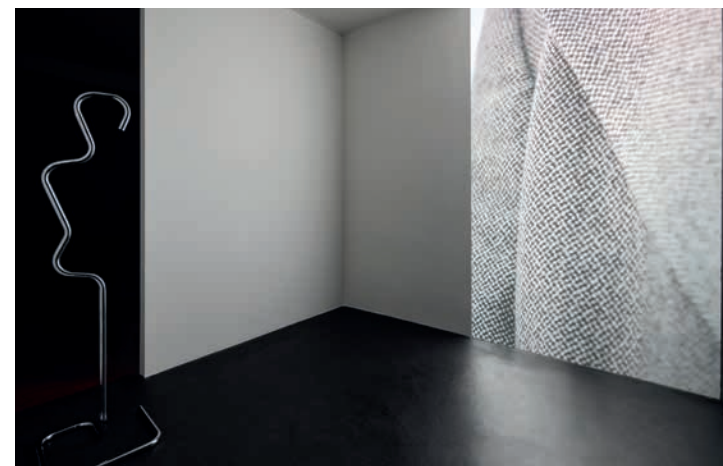
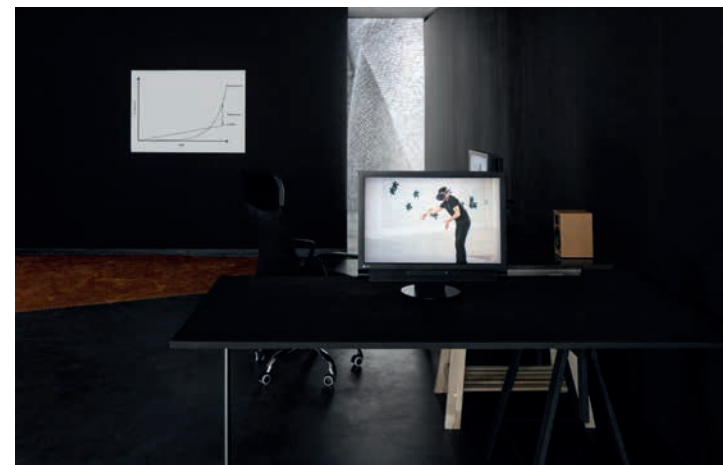
Then incorporating a physical body makes sense, as the artist Viktor Takáč shows in his installation *Silent Servant* presented in the Nevan Contempo Gallery. At the outset it is necessary for artificial intelligence to learn, step by step, basic human skills that would be gradually internalized in its digital structures.

The Soviet psychologist Lev Vygotsky similarly described the process of children’s learning: many of our skills perceived as automatic later in life have been acquired thanks to an external stimulus getting automated in childhood and turning into an internalized cognitive process. At first, children learn to count on fingers (in Japan they start abacus training at an early age). After some time, this external process gets internalized and the children are able to count without any aid.

Over and over we are watching a mute woman, representing artificial intelligence, who gradually adopts necessary skills by imitating human movements, but we are also observing the turning point when the human starts to imitate the movements of artificial intelligence, to learn something new. Some of us might recall the memorable match in the game of Go between Google’s AlphaGo and Lee Sedol during which Alpha made a number of unique moves that have completely changed the human understanding of the game ever since. The student became the teacher, the slave became the master. It marked the point of singularity and the phase transition where artificial intelligence discards the metaphoric fingers for counting and will do with its own intelligence.

The deserted space of a software studio, where the *Silent Servant* installation brings us, feels like a testament of singularity. The creator is nowhere to be seen, only the projections of some early fruits of his work shine on us from all sides. Where are those who worked in the studio? We do not know if we are inside a simulation, or out of it. If we are still a subject or have already become an object.

Perhaps Viktor Takáč has tricked us all when the tempting visual of his installation lures us to believe it is the artificial intelligence that is the silent servant here. The human is often singled out from other members of animal as the only species capable of speaking a real, complex language. Yet, measured by the cognitive capacity of artificial intelligence, it will be the human who at the point of singularity becomes this silent servant.
Jakub Albert Ferenc

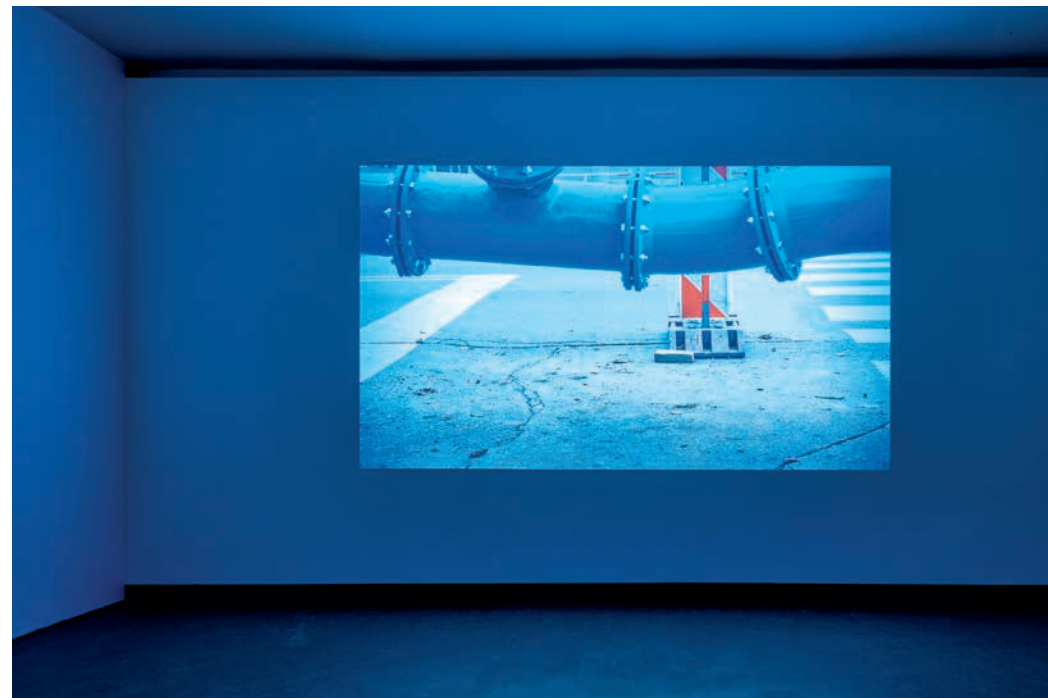




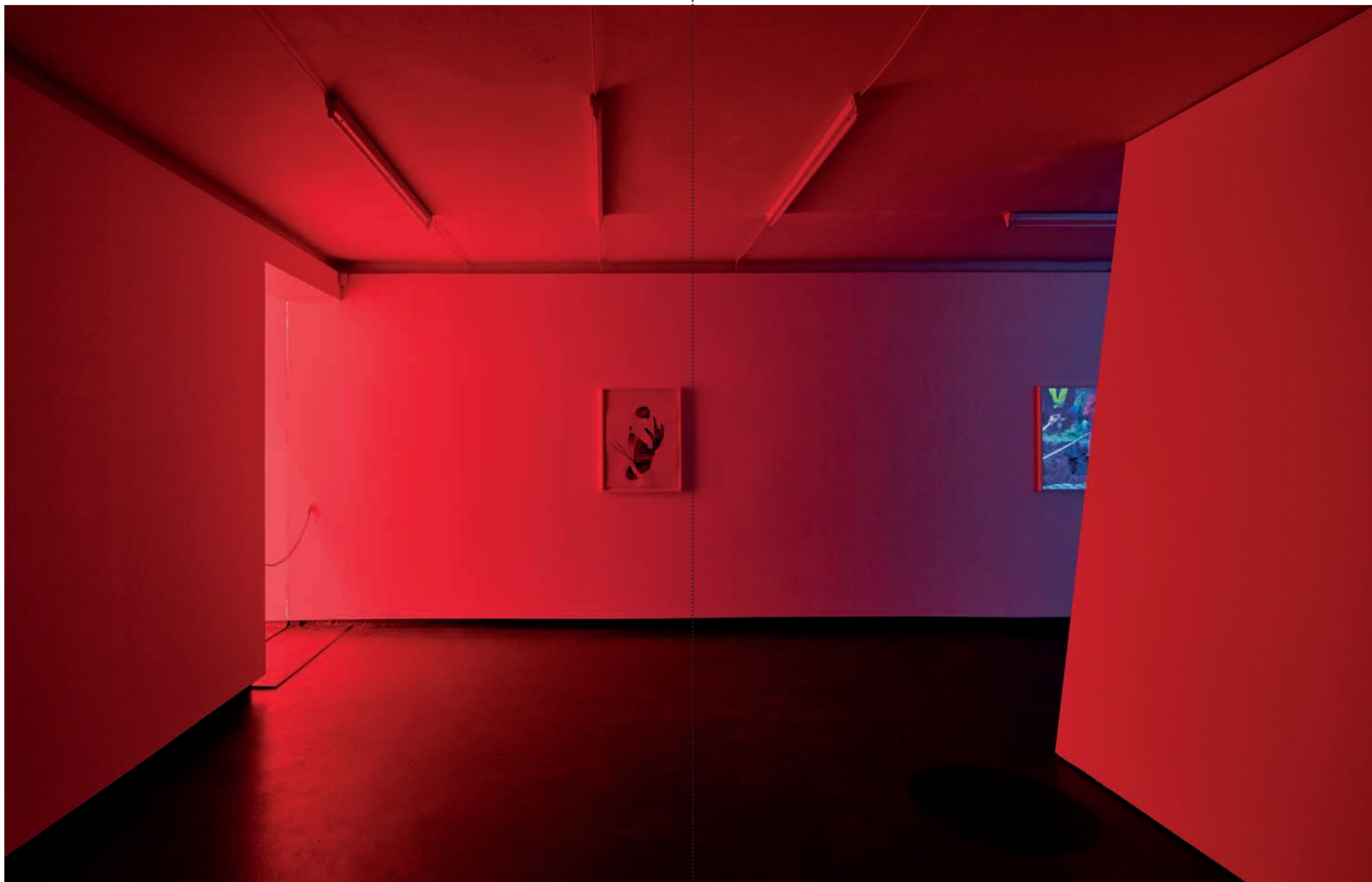
Material

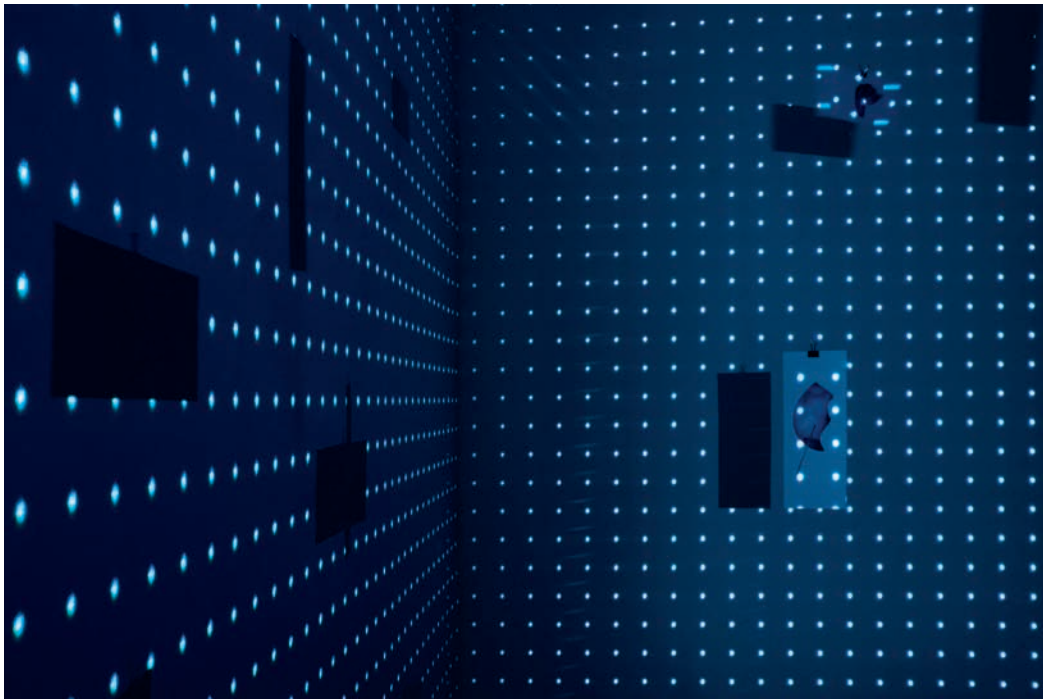


Viktor Takáč, Karolína Rossí
Material Matters
Videoinstalace / Videoinstallation, 9:19, 2017
vimeo.com/388923724

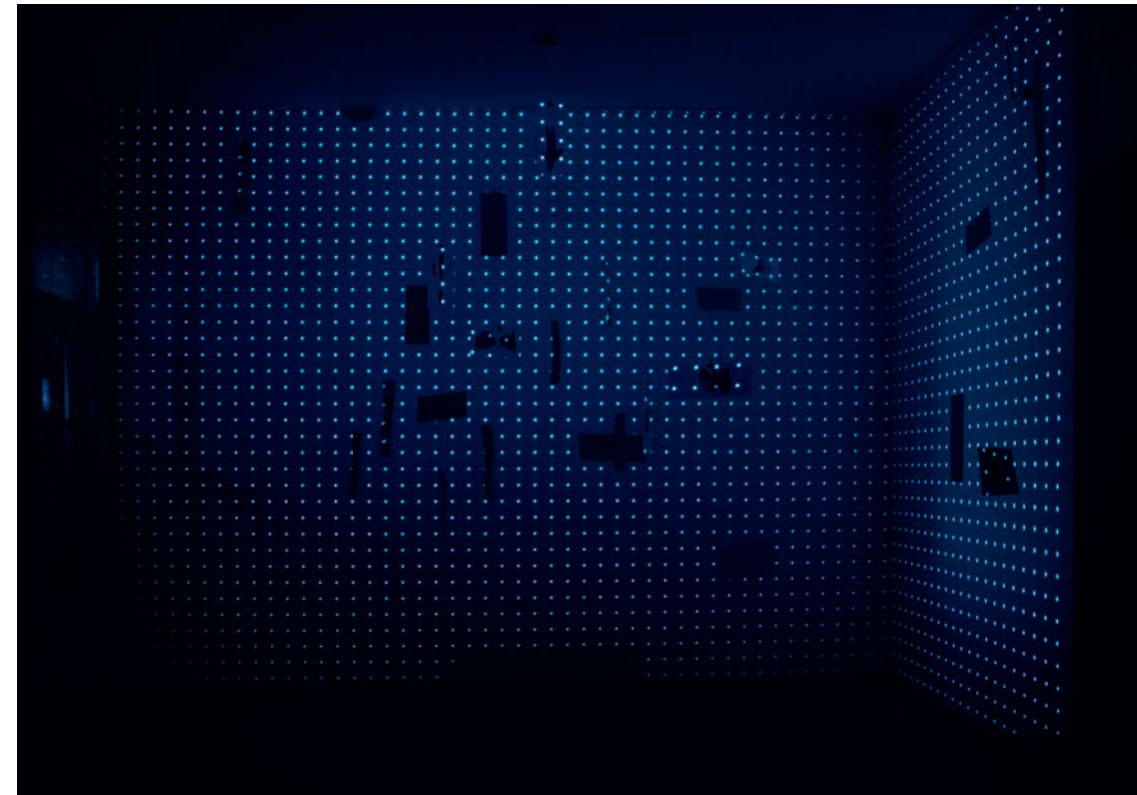


Matters





Viktor Takáč, Karolína Rossí
To co zbyło / Afterimage (That Which Remained)
Instalace / Installation, 2016



Afterimage

Event

65 2016



Viktor Takáč, Petr Krátký
Horizont událostí / Event Horizon
Performativní událost / Performative
event, video, 01:52:33, 2016

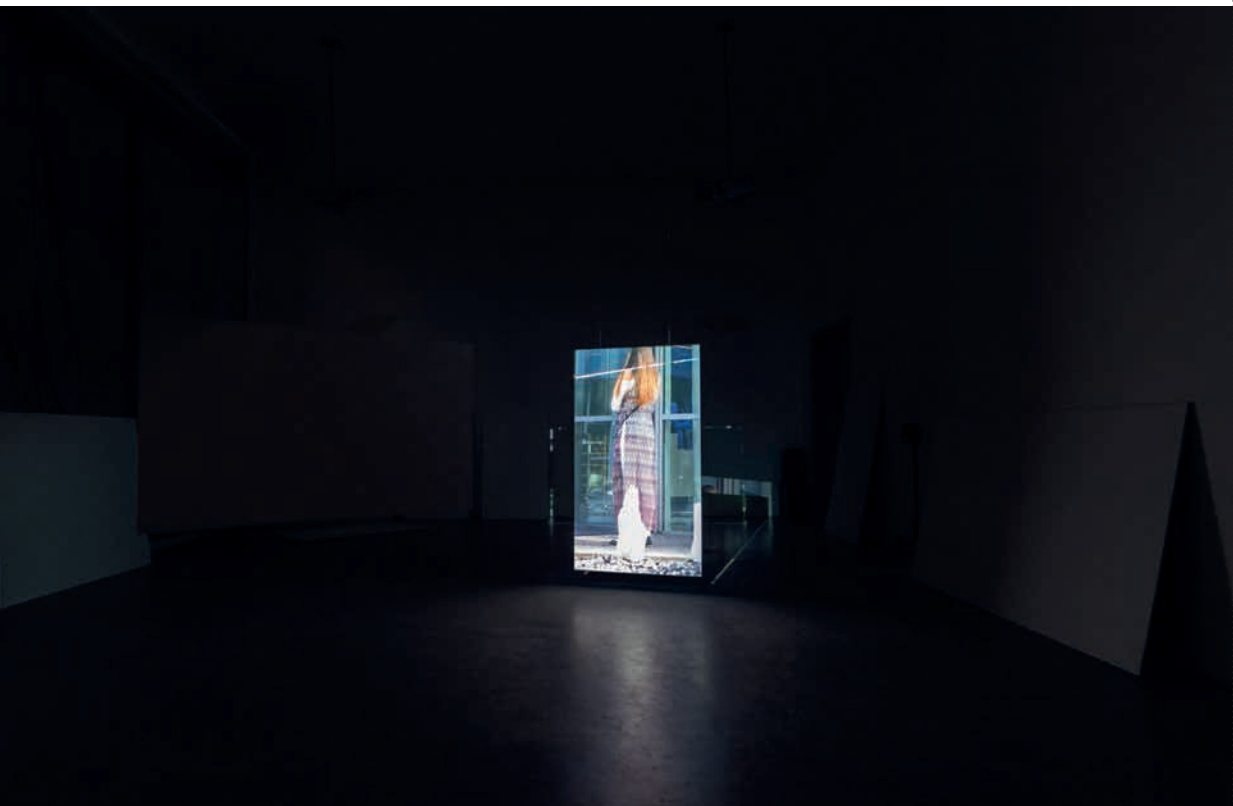


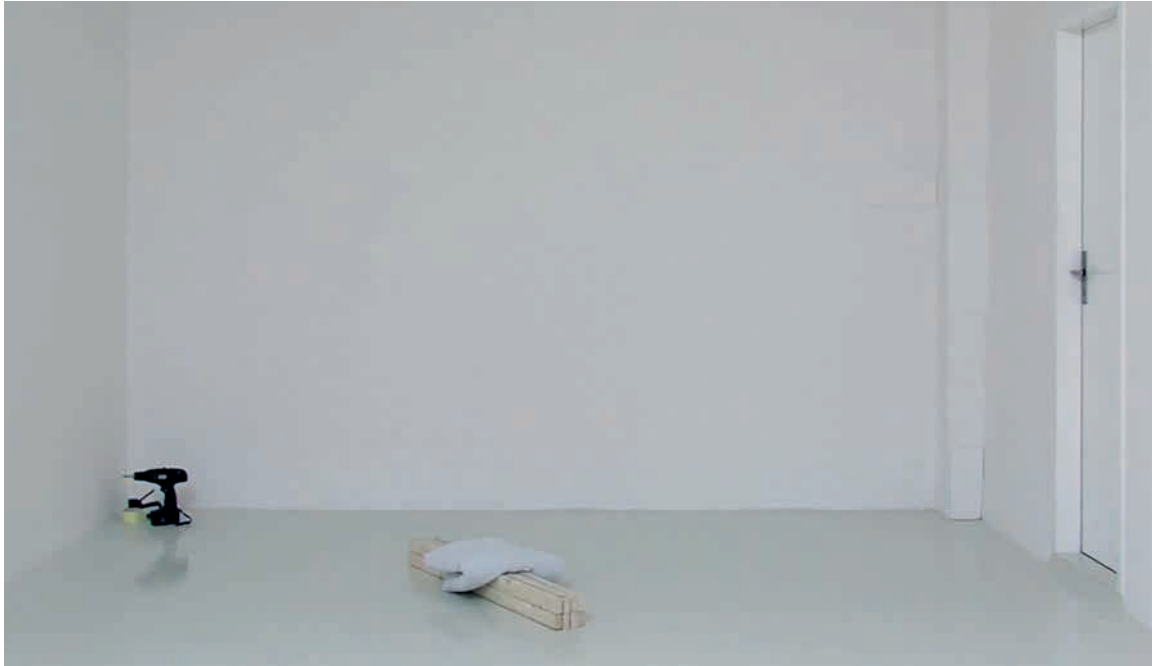
A-synchron

66 2016



A-synchron
Videoinstalace / Videoinstallation,
18:36, 2016
vimeo.com/325449944

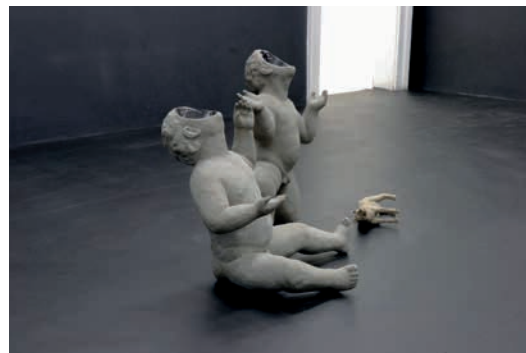




Viktor Takáč, Petr Krátký
Manifestace media / Medium Manifestation
Záznam performance / Record of performance,
13:48, 2015
vimeo.com/124525760

Medium Manifestation

Black



Viktor Takáč, Anna Hulačová
Černé světlo / Black Light
Instalace / Installation, 2015

Light

Retrospective

70 2013



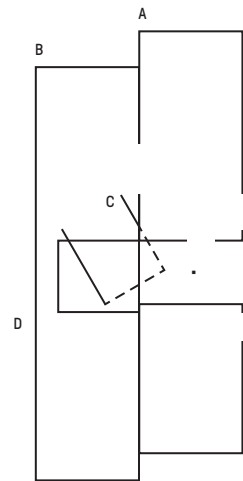
A Studio retrospektiv / Retrospective
Studio – Front, Back, Left, Right
Instalace / Installation, video, 2013

Studio



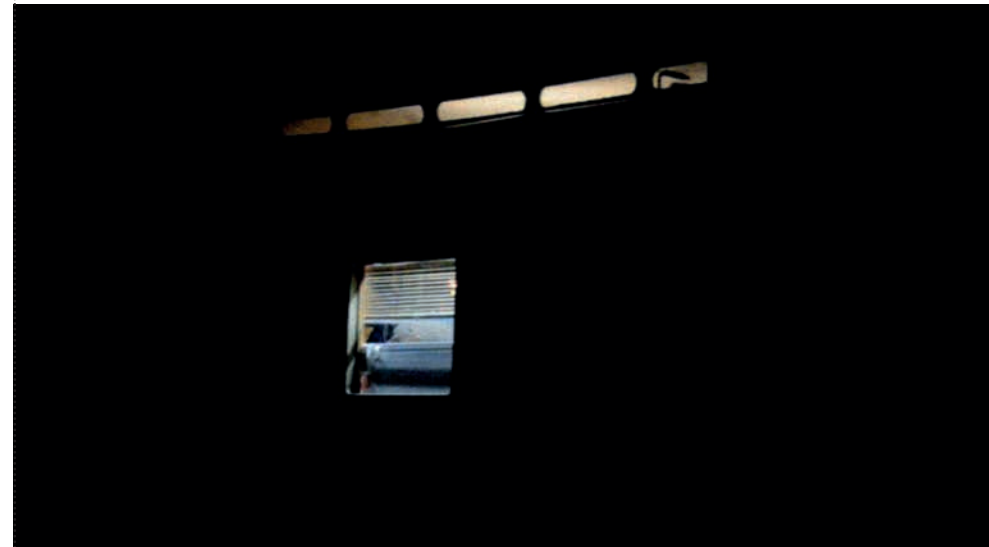
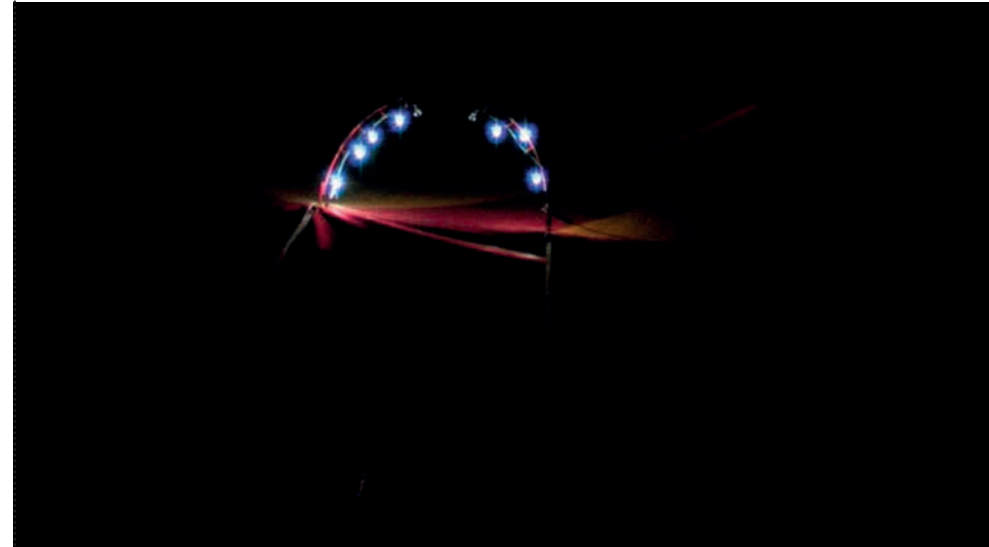
B Studio retrospektiv / Retrospective
Studio – Back-Ward
Instalace / Installation, 2013

C Studio retrospektiv / Retrospective
Studio – I'll Be Right Back
Instalace / Installation, 2013



Black Is

72 2013



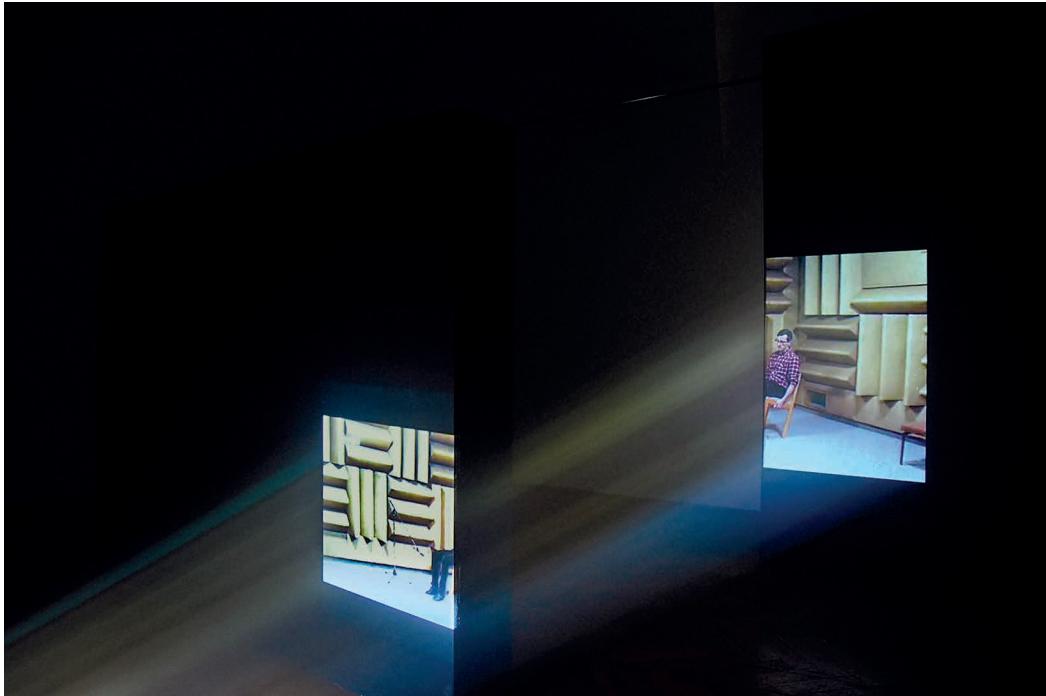
D Studio retrospektiv / Retrospective
Studio – Black Is Then, video,
11:06, 2013
vimeo.com/68963913

36

Then

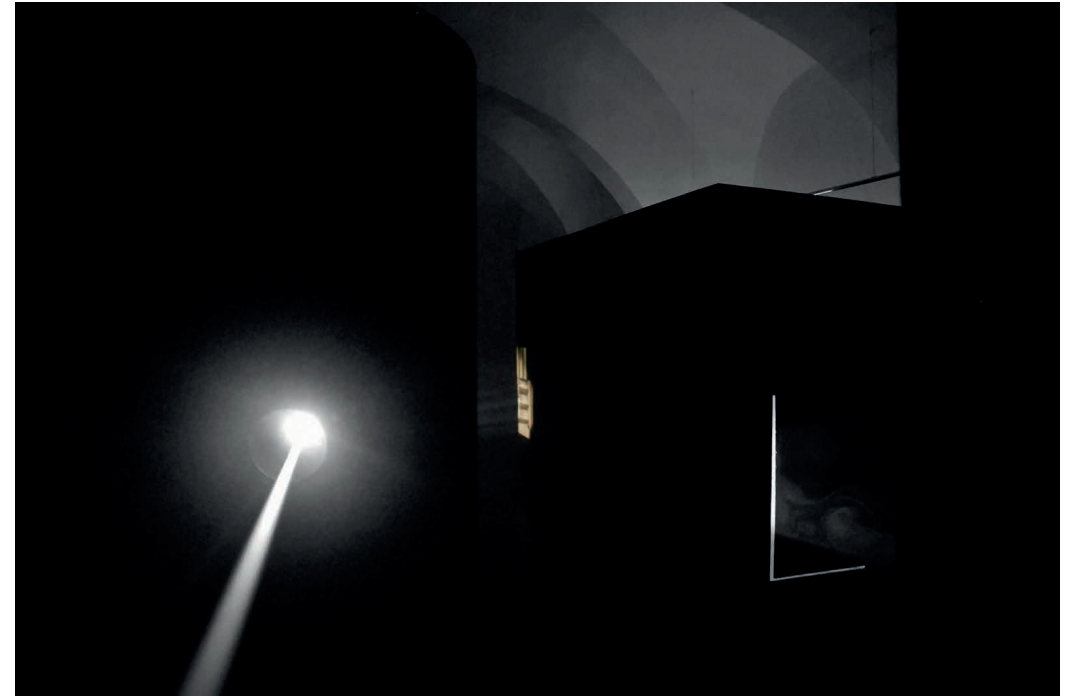
Non-Objective

72 2013



Bezpředmětný film / Non-Objective Film
Videoinstalace / Videoinstallation, 2013
vimeo.com/61258255

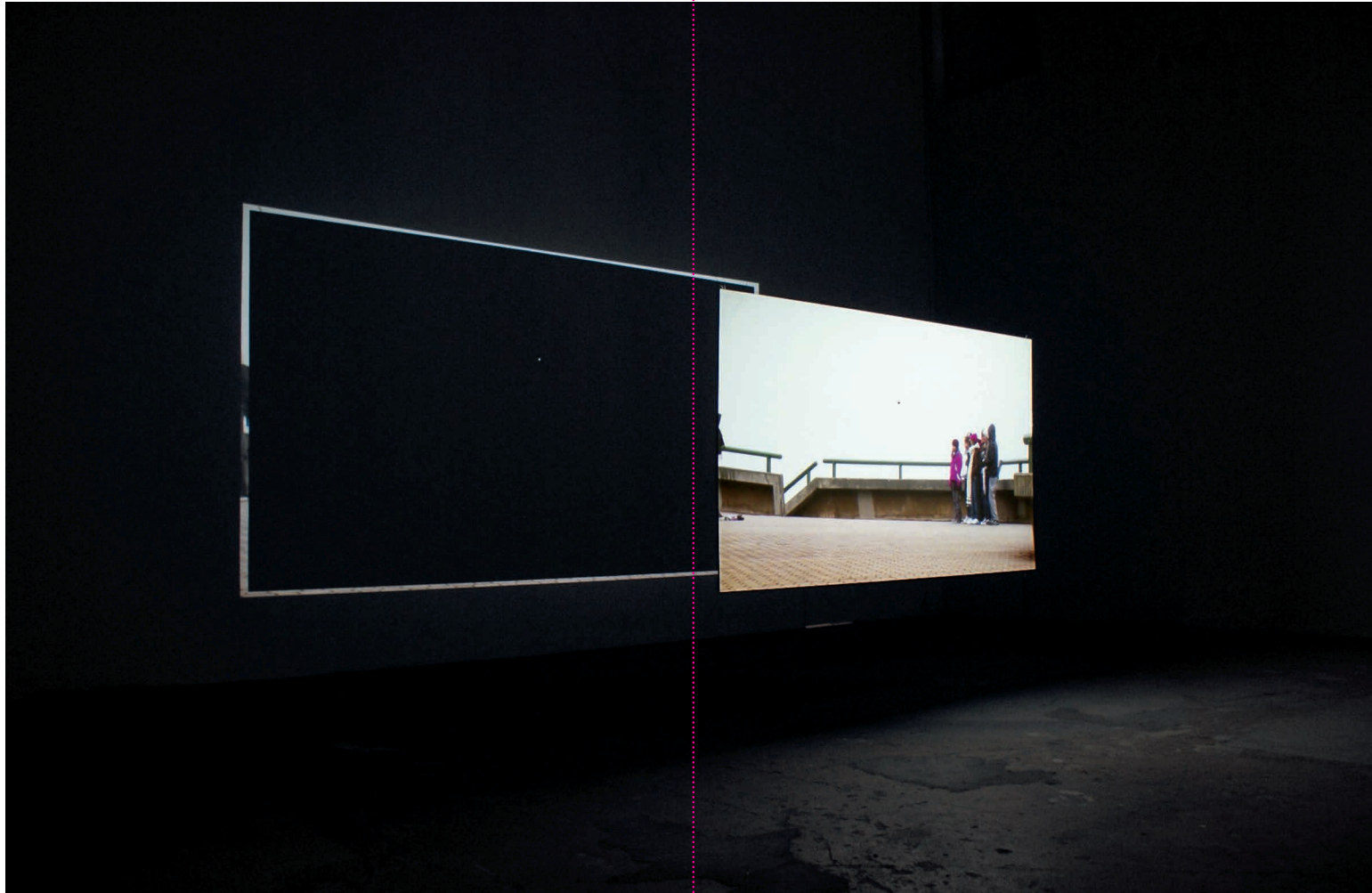
38



Film

White Is

74 2012



Bílá je když / White Is When
Videoinstalace / Videoinstallation
5:29, 2012
vimeo.com/189701989

40

When

Nové



76 2012

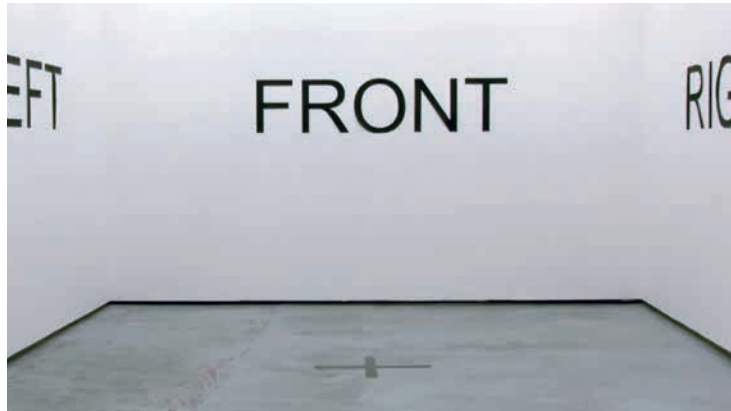


Nové Zámky
Instalace / Installation, video,
1:27, 2012
vimeo.com/121079844

Zámky

Front, Back,

79 2011



Viktor Takáč, Michal Pěchouček
Front, Back, Left, Right
Video, 2:19, 2011
vimeo.com/394033569

Left, Right

Staircase

79 2011



Schodišťový efekt II / Staircase Effect II
Videoinstalace / Videoinstallation,
3:44, 2011



Effect II

Staircase

79 2011



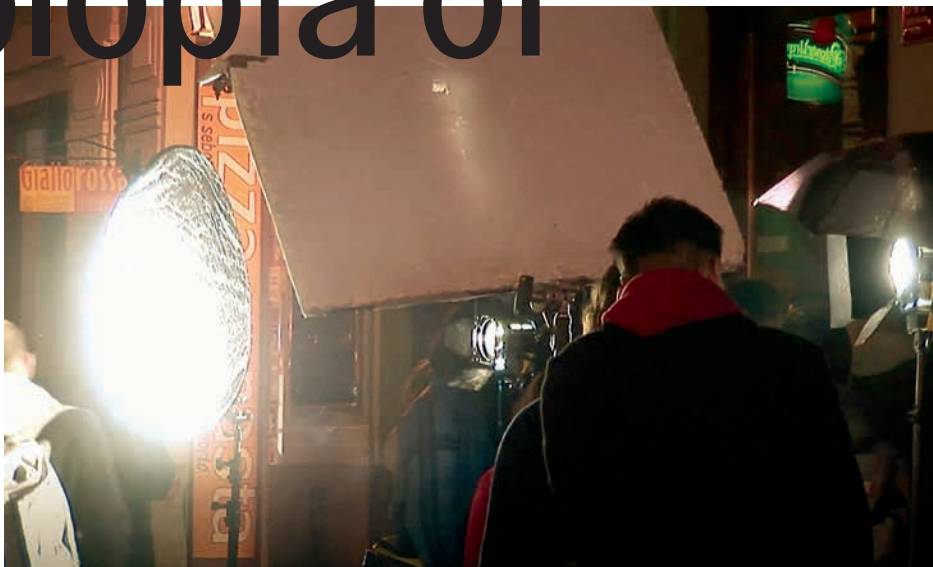
Schodišťový efekt / Staircase Effect
Site-specific videoinstalace /
Videoinstallation, 3:44, 2011
vimeo.com/121000492

48



Effect

Diplopia of



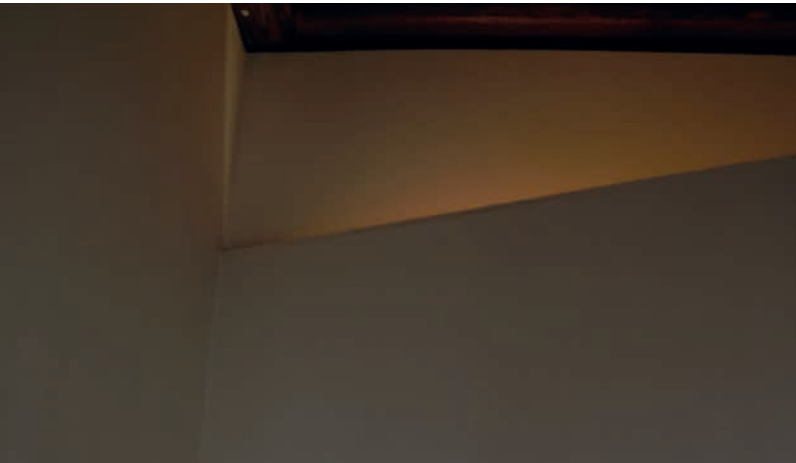
Diplopie prostoru / Diplopia of Space
Instalace / Installation, happening,
2:28, 2011
vimeo.com/394326148



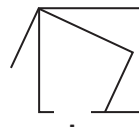
Space

I'll Be

80 2010



Přijdu hned / I'll Be Right Back
Videoinstalace / Videoinstallation,
2010

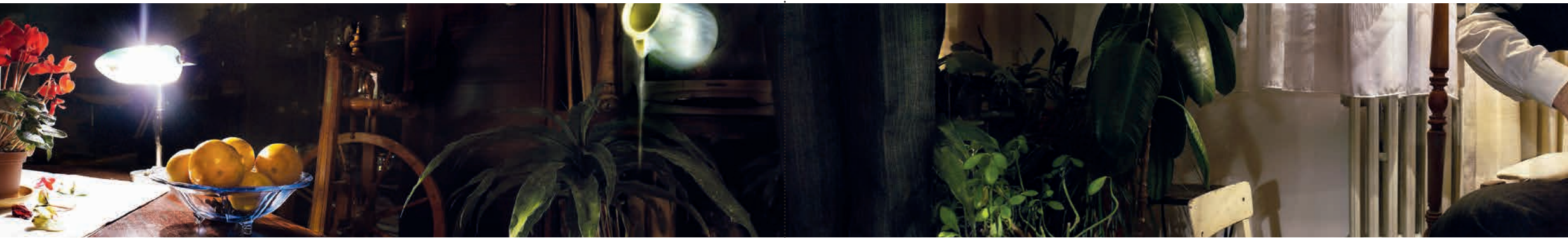


52

Right Back

– Are You Telling Me, the Future

82 2007



– Are You Telling Me, the Future
Continues in the Past?
Video na objektu / Video on object,
4:27, 2007
vimeo.com/394032928

54

Continues in the Past?

Mr. Möbius Lives on



82 2007



Mr. Möbius Lives on the 2nd Floor
Video, 9:56, 2007
vimeo.com/191331385

56

the 2nd Floor

Back-Ward

83 2007



Back-Ward
Video, 13:01, 2007
vimeo.com/394024280

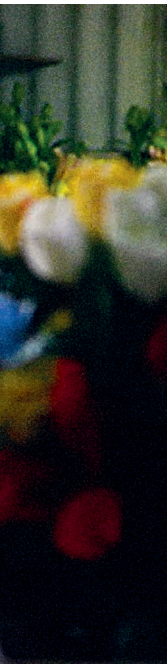
58



59

Pano-run-ma

83 2005



Pano-run-ma
Video, 2:49, 2005
vimeo.com/394027306

Material Matters, 2017 16–19

Karolína s Viktorem sledují v galerii Nevan Contempo moment jevení se objektu (ať už je tímto objektem obraz, video nebo živá květina), který je sám o sobě sice „daný“, jeho nazírání ovšem není nikdy „dokonale objektivní“. Dobře si tuto podmíněnost a subjektivitu uvědomíme v momentě rozkladu celku na části. Metaforou takového rozkladu je zde použití tří základních barev z modelu RGB – červená, zelená a modrá.

Černá díra uprostřed tohoto spektra je dekonstruována na separovaná barevná pole v jednotlivých částech galerie a jejich intenzita, prolínání, i zbytková rezidua (v prostoru i na sítnici oka) ovlivňují podobu všeho okolo – včetně toho, co je explicitně vystaveno, i nás samotných.

EN At Nevan Contempo, Karolína and Viktor track the moment of the appearance of the object (whether this be a painting, video or fresh flower), which is present in itself, even though our perception of it can never be perfectly objective. We become aware of contingency and subjectivity at the moment the whole decomposes into parts. The metaphor of such decomposition is the use of the RGB colour model, i.e. red, green and blue.

The black hole in the centre of this spectrum is deconstructed into separate fields of colour in individual parts of the gallery, and intensity, intertwining and residues of these fields of colour (in space and on the retina) influence the form of everything around, including both that which is explicitly exhibited and us.

Material Matters

Výstava Material Matters volně navazuje na spolupráci autorů Takáče a Rossí na jednodenní výstavě To, co zbylo (Berlinskej model, 2016)

při které došlo k propojení základních výrazových prostředků obou autorů – světelné projekce s nástěnným obrazem – a která tak započala rámeč hlubší analýzy výrazových prostředků obou autorů.

Material Matters je cestou k nahlížení skutečnosti. Ať se jedná o skutečnost subjektivní či objektivní, dvojice se zamýšlí nad materií hmoty jako analogií k míře prociťtí skutečnosti, jejího zažití, opravdovosti. Zkoumají materiál jako jeden z parametrů objektu, na který hledíme, ale zároveň analyzují obrácenou logikou subjekt, kterým je na tento materiál nahlíženo. Je to cesta k opravdovosti nahlížené skutečnosti. Skutečnosti tím opravdovější, čím více jsme schopni rozeznávat její detaily.

EN Material Matters

The exhibition Material Matters evolves freely from the cooperation between Takáč and Rossí on the one-day exhibition That Which Remained (Berlinskej Model Gallery, 2016), during which the basic means of expression of both artists – light projections and wall paintings – were intertwined, thus initiating a framework for the deeper analysis of these expressive resources.

Material Matters is a way of looking at reality. Whether this be subjective or objective reality, the two artists contemplate the material of matter as an analogy to the degree to which reality is experienced, felt, its truthfulness. They investigate material as one of the parameters of the object that we look at, but also analyse, using an inverted logic, the subject by means of which this material is scrutinised. It is a path to the truth of reality as viewed, a reality all the more truthful the more we can distinguish its details.

„On se ponořil do hlíny, bláta a téru. Ona konečky prstů pohladila jemný povrch papíru. Syrovost všednosti a něžná alchymie abstrakce. Setkali se u květiny – nemohli se však shodnout, jakou má vlastně barvu. Nakonec se květina slíla v jeden černý bod.“

Viktor Takáč vytvořil pro aktuální výstavu nové video, které zaznamenává servisní každodennost urbánního prostředí. Záběry sledují pracovníky městské správy asfaltující chodník nebo hloubící v zemi příkopy pro pokládku vodovodního potrubí. Pohled kamery nám ale systematicky znemožňuje vidět situaci

v celku. Kamera vyřezává skutečnost a zaměřuje se na detail, na kompozici uvnitř vymezeného pole. Řada záběrů tak má skoro abstrahující povahu s důrazem na akcenty barevných ploch. „Objektivní oko kamery“ tak znovu přiznává svou zaujatost a manipulativnost/manipulovatelnost.

Karolína Rossí vystavuje výběr ze tří obrazových cyklů kombinující techniku akvarelu, koláže a malby. V intuitivním procesu krystalizace amébních tvarů se rodí obrazy vyvolávající asociace z rostlinného i živočišného světa, ale také z oblasti archetypálních symbolů, často sexuálních. Množství kapesních a pohlednicových formátů představuje nejspontánnější a současně nejnáhodnější rovinu tvorby, velké koláže i série menších obrazů na plátně jsou definitivnější a stabilnější, i tady jde ale pokaždé o segmenty většího celku měnící svůj charakter s ohledem na vzájemné uspořádání, zatímco velké plátno (které tradičně můžeme označit za „nejvyšší stupeň“ malířského umění) nám umělkyně schválně nedopřává spatřit. I zde tak lze vnímat určitou míru vizuální „cenzury“ nebo „nedořečenosti“, podobně jako u Takáčovy práce s videem.

Potud můžeme v rámci výstavy identifikovat dvě individuální autorské entity. Spolupráce obou autorů, která se osvědčila už v minulém roce v projektu To, co zbylo pro galerii Berlinskej model, vedla ale k důslednějšímu pojetí výstavy jako organického celku, v němž se autorství částečně rozplývá. Karolína s Viktorem sledují v galerii Nevan Contempo moment jevení se objektu (ať už je tímto objektem obraz, video nebo živá květina), který je sám o sobě sice „daný“, jeho nazírání ovšem není nikdy „dokonale objektivní“. Dobře si tuto podmíněnost a subjektivitu uvědomíme v momentě rozkladu celku na části. Metaforou takového rozkladu je zde použití tří základních barev z modelu RGB – červená, zelená a modrá. Černá díra uprostřed tohoto spektra je dekonstruována na separovaná barevná pole v jednotlivých částech galerie a jejich intenzita, prolínání, i zbytková rezidua (v prostoru i na sítnici oka) ovlivňují podobu všeho okolo – včetně toho, co je explicitně vystaveno, i nás samotných. Neměnné uspořádání barevných světél pak doplňují ještě odrazy projekce, díky nimž se celé prostředí neustále světelně proměňuje. Slovy umělců: „Průchod takovým prostorem je v podstatě mentální hrou, při níž nenahlížíme ani jednu část jako definitivní

celek, vždy nám chybí alespoň jedna část, kterou si můžeme nebo nemusíme doplnit/spojit v části další. Zkoumáme podobu celkového obrazu a přitom si nejsme jisti, jestli náhodou nenahlížíme jeho nejmenší bod.“

Další rovinou výstavy, která vznikla až druhotně, při promýšlení a realizaci konečné instalace, je reflexe samotných podmínek galerie a vědomí si diváka, jakožto ústředního aktéra v ní. Karolína s Viktorem kladou před diváka určité překážky nebo výzvy, když mu neumožňují vstoupit do místnosti, za níž se ukrývá galerijní depozit, odkrývají „odvrácenou“ stranu galerie za vestavěným panelem, nebo ho vedou do nevýstavního prostoru obývaného kustodem a vybízejí tak k překročení určité pomyslné hranice. V tomto smyslu se kruh zviditelnění vidění svým způsobem uzavírá, protože vedle předmětu samotného a okolních podmínek si uvědomujeme i vlastní přítomnost, pozici a úhel pohledu. Květina je červená, je modrá, je fialová, je černá... Kurátor Tereza Jindrová

EN “He plunged into clay, mud and tar. She stroked the soft surface of the paper with the tips of her fingers. The coarseness of the quotidian and the delicate alchemy of abstraction. They met by the flower but could not agree what colour it was. Finally the flower fused into one black point.”

For this show Viktor Takáč has created a new video that chronicles the everyday service life of the urban environment. We follow municipal workers as they asphalt the pavement or dig ditches for water pipes. However, the camera angle makes it impossible for us to view the situation as a whole. The camera carves out reality and focuses on a detail, on the composition within a defined field. Many shots have an almost abstract character emphasising the accents of colour surfaces. The “objective eye of the camera” acknowledges its partiality and manipulation/manipulability.

Karolína Rossí exhibits a selection taken from three visual cycles combining water colour, collage and painting. Images are formed within an intuitive process of the crystallisation of amoeba-like shapes that elicit associations with flora and fauna as well as with the sphere of archetypal symbols, often sexual ones. The pocket and postcard-sized formats represent the most spontaneous and random level of creation.

The large collage and smaller paintings on canvas are more definitive and stable, though even here each is a segment of a larger whole that changes its character in light of its reciprocal arrangement, while the artist refuses to allow us the luxury of a glimpse of the large canvas (traditionally deemed the apex of the art of painting). Here too we can perceive a degree of visual “censorship”, a kind of unfinished symphony, similar to Takáč’s work with video.

So far we can identify two individual creative entities within the exhibition. The cooperation of the two artists that proved so fruitful last year in the project *That Which Remained* for the Berlinskej Model Gallery leads here to a more consistent concept of the exhibition as an organic whole in which authorship partially dissolves. At Nevan Contempo, Rossí and Takáč track the moment of the appearance of the object (whether this be a painting, video or fresh flower), which is present in itself, even though our perception of it can never be perfectly objective. We become aware of contingency and subjectivity at the moment the whole decomposes into parts. The metaphor of such decomposition is the use of the RGB colour model, i.e. red, green and blue. The black hole in the centre of this spectrum is deconstructed into separate fields of colour in individual parts of the gallery, and intensity, intertwining and residues of these fields of colour (in space and on the retina) influence the form of everything around, including both that which is explicitly exhibited and us. The fixed arrangement of coloured lights is then joined by the reflections of a projection thanks to which the entire environment is being constantly transformed by light. In the words of the artists: “Passing through such a space is basically a mental game during which we do not even see a single part as a definitive whole, because we are always missing at least one part that we can but do not have to add/combine to/with another part. We investigate the overall image and yet cannot be sure that we are not coincidentally looking at its smallest point.”

Another level of the exhibition that arose serendipitously during the planning and realisation of the final installation is a reflection upon the conditions of a gallery and the awareness of the viewer as

a central actor in it. Rossí and Takáč place obstacles or challenges before the viewer that prevent them from entering a room behind which the gallery depositary is concealed, reveal a side of the gallery behind a built-in panel, and lead them to a non-exhibition space inhabited by the curator, thus encouraging them to transcend certain imaginary boundaries. In this sense the circle of the unveiling of the visible is closed, because alongside the subject itself and the surrounding conditions we are aware of our own presence, position and perspective. The flower is red, blue, violet, black...

Curator Tereza Jindrová

To co zbylo / Afterimage
(*That Which Remained*), 2016
20–21

Výstava obou autorů rozvíjí méně tradiční propojení dvou médií. Obrazu a projekce. Propojuje principy pozitivního a negativního prostoru a střetu dvou obrazových principů pozadí a figury jako konstitučních prvků nového „obrazu“. V instalaci je konfrontován jazyk racionální sítě bodů s intuitivně koncipovanými akvarely Karolíny. Tyto akvarely, zavěšené v prostoru, vstupují do dráhy světelných bodů projekce a na zdi galerie vrhají stín. Svoji prezencí narušují a vymezují na stěnách galerie svoji pozici v chladně striktní konstrukci „racionálního“ systému sítě bodů.

EN The exhibition of the two artists unfold a not very traditional interconnection of two different media, namely image and projection. It combines the principles of positive and negative space with the clash of the two visual principles of the background and figure to form constitutive elements of the new “image”. The installation confronts the language of a rational network of points with intuitively conceived watercolors of Karolína. These watercolors, suspended in space, enter the path of light points of projection and cast a shadow on the gallery wall. Their presence disturbs and delimits the walls of the gallery in the cold and strict construction of a “rational” point network system.

Horizont událostí / Event Horizon, 2016
22–23

To, že je Velký třesk počátkem našeho vesmíru, není dogma, ale jen jedna z teorií. Někteří vědci tvrdí, že náš vesmír není jediný a že událostem, které vedly k Velkému třesku, předcházela vznik černé díry. Podle této teorie měl Velký třesk a následné rozpínání vesmíru počátek v bodu zvaném singularita, kde se veškerá hmota současného vesmíru kondenzovala do neuvěřitelně malého, hmotného a hustého bodu, který když dosáhl svého maxima, explodoval.

Příčina této události je dodnes patrná v onom nekonečném rozpínání vesmíru, které se podařilo, pouze jako jednu z mnoha otázek týkajících se otevřeného prostoru kolem nás, vědecky prokázat. Toto empirické vítězství lidského snažení však pouze dále popouzí nekonečnou představivost člověka. Možné podoby těchto fantazií se logicky staly již od počátku kinematografie jedním z hlavních témat studií, továren na sny, a staly se páteří vědeckofantastického žánru, zkráceně sci-fi, dle anglického názvu science fiction.

Široký rozsah a atraktivita tématu je stále spolu s dalšími vědními pokroky vděčným námětem komerčně nejúspěšnějších filmů, takzvaných blockbusterů, což je označení pro velkorozpočtové produkce určené masovému publiku. Za posledních několik let vzpomeňme například *Gravitaci* režiséra Alfonso Cuaróna z roku 2013, *Interstellar* Christophera Nolana z roku 2014 nebo *Martiana* Ridleyho Scotta z loňského roku.

Komplexnost média spojujícího audiovizuální prožitek v koncentrovaném čase, pohlcení všech smyslů, včetně sofistikovaných reklamních a tržních strategií, lze považovat za přímou alegorii hmotné černé díry, kde se vše stává jednotou, z jejíhož dosahu nic neunikne.

Lapení hluboko v pasti

1. stahujeme kopie v co možná nejlepší kvalitě,
2. očekáváme reakce kritiky a předávání cen,
3. užíváme si genialitu soundtracků v hledišti symfonických orchestrů,
4. s lehkou bází se těšíme na možná pokračování,
5. se nebojíme živelně diskutovat,
6. už nevíme kdo, co nebo kdy přesně natočil.

Hranice mezi černou dírou a jejím okolím se nazývá horizontem událostí. Za paradox této hraniční linie můžeme považovat kontrast oscilujícího spektakulárního karuselu s absolutně nepředstavitelným všepojímáním černé díry, včetně světla, času, prostoru i našeho chápání.

EN The Big Bang as a starting moment of our universe is not a dogma but only one of the working theories. Some scientists argue that our universe is not the only one and that the events leading to the Big Bang were preceded by a black hole formation. According to this theory, the Big Bang and expansion of universe that followed started from a so-called “singularity”, a point of infinite density and gravity containing all the mass of this universe.

The Big Bang theory, as evidenced by the ever-growing expansion of universe, is only one of the many questions concerning the open space around us that we strive to answer. The success as an empirical victory of human efforts only further stimulates the endless imagination of mankind.

Since the very onset of cinematography, various forms of such fantasies have been logically featured among the main themes of film studios, the dream factories, becoming the backbone of the science-fiction genre, or sci-fi.

The broad range and attractivity of this topic, paired with the latest scientific accomplishments, continues to make it a welcome blockbuster subject. Some of the latest releases include *Gravity* by Alfonso Cuarón from 2013, *Interstellar* by Christopher Nolan from 2014 or last year’s *The Martian* by Ridley Scott.

The complexity of the media providing audio-visual experience in concentrated time and absorption of all senses, using sophisticated promotional and marketing strategies, could be viewed as a direct allegory of a powerful black hole, where everything becomes unity and whose reach nothing escapes.

Caught deep in a trap,

1. we download copies in the best possible quality,
2. we expect reactions of reviewers (critics) and prize awards,

3. we enjoy perfect soundtracks at live performances of symphonic orchestras,
4. we look forward to possible sequels with slight awe,
5. we are not afraid of spontaneous debates,
6. we no longer know who shot what or when .

The border line between a black hole and its surroundings is called the Event Horizon . What can be perceived as a paradox of this border line is the contrast between the oscillating spectacular carousel and the absolutely unimaginable all-encompassing black hole, including light, time, space and our comprehension.

A-synchron , 2016
24–25

V práci A-synchron se v rámci spolupráce s Jaroslavem Šlaufem vracím k tematizaci „chyby“ zavěšené projekce započaté videoinstalací Bílá je když . Z primární zobrazivosti projekce zbyde pouhý „přetečený“ okraj, centimetrová linie, která skrze naše zažitá schémata vnímání pohybu kamery, střihu, užití filmové řeči, rámování záběrů původní snímáný obraz pouze naznačuje. Voiceover popisuje chybějící obrazovou informaci – snímanou scénu. Divákovi tak dílo ilustruje „univerzální“ zkušenost známých a představitelných situací a dějů, které svým zastíněním vypovídají o natáčené skutečnosti více, než by způsobila plně zobrazivá forma.

EN In this work, Takáč returns in collaboration with Jaroslav Šlauf to the thematization of the “faulty” suspended projection started with the videoinstallation White Is When . From the primary display of the projection only a “overflown” margin remains, a 1 cm wide line that – through our adopted means of perceiving camera movements, cuts, use of filmic language and framing of shots – only suggests the originally captured image. The voiceover describes the missing image information: the captured scene. The work illustrates how “universal” is our experience of the well-known and imaginable situations and actions which, even if screened out, tell us more of the filmed reality than the fully displayed images could.

Obrazy se uskutečňují v široké škále možností. Může se nám stát, že nalezneme alespoň jednu z nich. Hutnou, životaschopnou a pevnou polohu. Nebo můžeme natrefit na několik „derivátů“, které se nasycují až v momentu hledání vhodného uskupení takovýchto obrazů vůči sobě navzájem.

Projevují se v rytmických cyklech. My si zvykáme na ně, ony si zvykají na nás. Jsou zvláštní unikátní formou. Je třeba jim vytvářet prostor. Je třeba je rozlišovat, vydělovat z toku ostatních méně podstatných obrazů.

Učíme se součinnosti, sžíváme se s výběrem těch nejvhodnějších z nich. Učíme se jazyku našeho vlastního řazení. Díváme se ně, díváme se na to, jak je řadíme, díváme se na to, jak jsou námi řazeny. Nemáme možnost postihnout veškeré varianty takto vyjevovaných obrazů, ale má smysl se o to alespoň neustále pokoušet.

EN Moving pictures materialize through a wide range of possibilities. We may succeed in finding at least one of them – a solid, viable and steady location. Or, we can come across a few “derivatives”, which do not become saturated until the moment of searching for a suitable mutual configuration of these pictures.

Moving pictures are shown in rhythmic cycles. We are getting used to them, and they are getting used to us. They are special and unique in their form. It is necessary to provide room for them. It is necessary to distinguish between them, and to single them out from the flow of other less substantial moving pictures.

We learn to cooperate. We become accustomed to the selection of the most suitable ones. We learn the language of our own organisation. We look at them, we look at how we organise them, we look at how they are being organized by us. There is no way we could cover all the variations of the pictures shown in this way, but it has sense to keep trying, at least.

Manifestace media /
Medium Manifestation
26–27

Scéna.
Temný sál.

Jeviště je v intervalech osvětlováno záblesky. Tyto krátké okamžiky percepce, tak jak jsme zvyklí ji chápat, alespoň ve vztahu k pozorované naráci, nejsou ničím známým, pomáhajícím pochopit situaci, které se účastníme. Fungují právě opačně, matou a znejsňují. Přesto bychom se na ně rádi spolehli... Průběh akce vnímáme spíše v ploše, struktuře. Soustředíme se na vjemy jednotlivě. Zvuk je určující. Na jeho základě porovnáváme hlavně čas nebo alespoň naši představu o něm.

Vše se zdá být relativní. Pro každého z nás individuální, včetně aktérů. Přesto se účastníme společně představení, jehož forma je daná, odehrávající se podle předem stanoveného scénáře.

Jsme součástí homogenního média, každý z nás tvoří nepostradatelný článek koherentního systému. Tma od sebe světlo odděluje, přesto je zde spíše scelující prvkem, nepostradatelným, funkčním.

Statické disponuje dynamikou, rytmizace evokuje pohyb!

Manifestace filmu jako důsledku se nabízí, přesněji možná kamery jako příčiny celého jednání. Záznam však není možný. Reprodukce je možná jen v reálném čase. Vždy znovu!

Celek lze vykládat různými způsoby. Jeho vnímání se rozpíná napříč významovými vrstvami. Základní, čistě popisná, dějová, lineární nebo příčinná, důvodná. Protože není až tak důležité co, ale proč se tak odehrává.

Osvícený sál.
Scéna.

EN
Stage.
Dark room.

The stage is lit by flashes at intervals. These brief moments of perception as we normally understand it, at least in relation to the observed narration, fail to seem familiar in order to help us understand the situation we are participating in. They do the very opposite, confusing us and disconcerting us. And still, we would like to rely on them... We perceive the unfolding action as if on a surface, in a structure. We concentrate on the individual moments of perception. The sound is a determining factor. We use it to assess mainly time or at least our idea of it.

Everything seems relative and individual for each of us, including the performers. Despite that, we all take part in a performance of a given form that unfolds according to a predetermined scenario.

We are part of a homogenous medium, each of us forming an essential component of the coherent system. Darkness separates from the light, and at the same time it acts here as a unifying, indispensable and functional element.

That which is static disposes of dynamics, that which is rhythmical evokes movement!

What offers itself is manifestation of a film as a result, or more precisely of a camera as the cause of the whole action. The recording, however, is impossible. Reproduction is only possible in real time. Again and again!

The whole can be interpreted in different ways. Its perception expands through the layers of meaning: the basic one, the solely descriptive one, the narrative one, the linear one or the causal one. WHAT actually happens is not as important as WHY it does.

Illuminated room.
Stage.

Otázka, která návštěvníka Fotograf Gallery může napadnout ještě před příchodem na výstavu Černé světlo, se může týkat důvodu, proč ve fotografické galerii vystavujeme sochy. Anna Hulačová (1984) je umělkyní, která otevřeně navazuje na východiska klasického sochařství. Vytváří busty a figurativní sochy a plastiky, využívá spektrum tradičních sochařských materiálů a volně cituje ze sochařských dějin. Pakliže navíc vyslovená otázka stojí na pocitu jisté nepatřičnosti, může být podobně motivována i otázka druhá, týkající se pro změnu logiky spolupráce sochařky s umělcem, který je považován za „důsledného analytika filmového obrazu“ (D. Zahoranský).

Odpověď na druhou otázku je jednodušší. Stačí se blíže podívat na tvorbu Viktora Takáče (1982) a připustit, že je sochařství blíží, než se na první pohled zdá. Obecně vzato Takáče zajímají nejen interní parametry filmového díla, ale také „projekční situace“, tedy soubor podmínek, který obklopuje samotné promítání filmu. Na výstavách se tak k filmu nevztahuje pouze v příslušné imateriální rovině, ale také fyzickými úpravami prostoru, jež promítání ovlivňují. Zde se již vlastně chová jako sochař, třebaže jako takový sochař, kterému je bližší intervence do prostoru a jeho důvodné přechlenění, než vytváření klasických trojrozměrných soch. Výjimečné místo mezi jeho dosavadními aktivitami pak zaujímá jeho autorsko-kurátorská role na výstavě Bezpředmětný film v brněnské Galerii U Dobrého pastýře, kde sochařsko-architektonickými dostavbami proměnil podobu a vyznění pohyblivých, „světelných obrazů“ (M. Kupková) od pěti jiných mladých umělců.

Bepředmětný film rovněž zasluhuje zmínku kvůli své příbuznosti s Černým světlem. Obě výstavy se totiž podobají ve způsobu Takáčova nakládání s cizími uměleckými díly. Také ve Fotograf Gallery si Takáč po vzájemné dohodě „půjčuje“ plastiky Anny Hulačové a inscenuje pro ně nové prostředí. Ústřední inspirací se tentokrát oběma stala fotografie. „Černé světlo“ coby fotografický efekt, kdy předmět v popředí vynikne na temném pozadí, nebo odkaz k fotografické komoře a ozařujícím zábleskům fotografického blesku určují základní principy usazování soch do prostoru galerie.

„Černobilost“ celé instalace odkazuje jak ke specifickému „daru“, kterým fotografie a o něco později raný film obohatily naši vizuální imaginaci, tak k obecnějším polaritám, kterými je Černé světlo prostoupeno: mezi hmotou a její obsahovou artikulací, její přítomností a nepřítomností, viditelností a neviditelností, průhledností a neprůhledností, dole a nahoře apod.

Takáč se vztahuje k hmotě i inherentnímu symbolismu plastik Anny Hulačové a obklopuje je abstraktnějšími prvky. Fotografické principy se ocitají v roli prostředků, kterými to je možné učinit, protože nejenže zpřítomňují specifické vidění (rámování) skutečnosti, ale podněcují i širší asociativní a metaforické rezonance, jež se váží k černé s bílou a světle se tmou. Hulačová a Takáč uvažují v psychologizujících i kosmických dimenzích, a proto i ve společné instalaci překračují analýzu média či rigidního čtení uměleckohistorických referencí. Jejich Černé světlo je hlavně metaforický prostor s hustým předivem sítí, do kterých jsou významy naháněny skrze užití některých fotografických principů.

Na závěr je ještě třeba kladně odpovědět na otázku z úvodu a potvrdit, že plastiky se ve fotografické galerii ocitly právem. Fotografie je silné médium vizuální reprezentace. Naš přístup ke skutečnosti spoluurčuje již téměř dvě stě let a zjevně se bude podílet na definování naší citlivosti k obrazům i v éře pokročilé multimediality. Rozlézáni fotografického myšlení do jiných oblastí výtvarného umění je tak pouze malou výsečí mnohem zásadnějších fúzí a deviací, k nimž kvůli rozšíření reprodukčních audiovizuálních technologií dochází v lidském mentalitě, vnímání, představivosti i sociálních vazbách.

Fotografie se dnes vyskytuje i tam, kde není fotograf, fotografická kamera nebo zvětšovač. Kurátor Jiří Ptáček

EN One question that might occur to Fotograf Gallery visitors prior to their arrival to see the Black Light exhibition might be why are we showing sculptures in a photo gallery. Anna Hulačová (1984) is an artist who openly builds on the beginnings of classical sculpture. She creates busts and figurative sculptures and plastic forms. She uses a spectrum of traditional sculpting materials and refers freely to sculptural history.

So if the visitor's question posed is grounded in feelings of a certain inappropriateness, a further question pertaining to the logic of collaboration between a sculptor and an artist, considered to be a "thorough analyst of the film image", might have a similar motivation (D. Zahoranský).

The answer to the second question is simpler. All you need to do is look more closely at Victor Takáč's (1982) work and admit that it relates more to sculpture than it might seem at first glance. Mr. Takáč is generally interested in the parameters of a film work, as well as the "projection situation", or the set of conditions that surround the actual showing of the film. So at exhibitions he does not relate to film only at the relevant immaterial level, but also through the physical adjustments to the space that the projection impacts. Here he is in fact acting like a sculptor, although perhaps like the sort of sculptor with a greater affinity for spatial intervention and its intentional (reasoned) restructuring, rather than for creating classic three-dimensional sculptures. His artist-curator role in the exhibition, Non-Objective Film, at Brno's U Dobrého pastýře Gallery holds a special place among his activities to date. There, through sculpture-architectural added constructions, he changed the form and meaning of movable "light images" (M. Kupková) by five other young artists.

It also makes sense to mention Non-Objective Film in terms of its similarity to Black Light. Both exhibitions are similar in the way Takáč handles other works of art. In the Fotograf Gallery, Takáč similarly "borrows" Anna Hulačová's plastic forms upon mutual agreement, and creates a new milieu for them. This time the central inspiration for both artists was photography. "Black Light" as a photographic effect, where the object in the foreground stands out on a dark background, or a reference to the photographer's darkroom and the illuminating flickers of the photographer's flash, determine the basic principles for placing the sculptures in the gallery space. The black-and-whiteness of the entire installation refers both to the specific "gift" with which photography, and early film later on, enriched our visual imagination, as well as the general polarities that Black Light must pass through: between mass

and its content articulation, its presence and absence, visibility and invisibility, transparency and opacity, face-down and face-up, etc.

Takáč relates to the mass and inherent symbolism of Anna Hulačová's plastic forms and surrounds them with abstract elements. Photographic principles find themselves in the role of tools that allow one to act; for not only do they make specific vision (framing) of reality present, but they also provoke broader associative and metaphorical resonance that is bound to black and white and light and dark. Hulačová and Takáč think in psychologising and cosmic dimensions, thus exceeding the analysis of media and the rigid reading of art history references in their joint installation. Their Černé světlo / Black Light is mainly a metaphorical space with a dense spread of nets, into which meanings are chased by using certain photographic principles.

In conclusion, it is necessary to give an affirmative response to the introductory question and confirm that the plastic forms ended up in a photo gallery justifiably. Photography is a strong medium for visual representation. It has helped to determine our approach to reality for almost two hundred years now, and it will apparently play a role in defining our sensitivity to images even in the era of advanced multimediality. The spread of photographic thought into other fields of the creative arts is thus only a small segment of many much more important mergers and deviations that occur in human mentality, perception, imagination and social rapports thanks to the dissemination of reproductive audio-visual technologies.

Today you can find photography even in places where there is no photographer, no camera and no enlarger. Curator Jiří Ptáček

Viktor Takáč dlouhodobě pracuje s prostorovými novotvary pohyblivého obrazu videa. Divácká zkušenost s linearitou vyprávění či střihem v časové posloupnosti záběrů je Takáčem ve videích nahrazována kombinací plynulostí jízdy nebo jen rozpočítáváním statických fotografií. Takáč během své práce doslovně modeluje a postupně (znovu) objevuje prostorové tvary uvnitř videí. Výchozím materiálem jsou přitom často dokumentární deníkové záběry nebo naopak předpřipravené studiové situace určené pro fotorealistický záznam.

Značka na zemi společně s nápisy Left, Right, Back na třech stěnách uvozují návštěvníka v první místnosti k pohledu na východ z galerie, ten prostupuje jakoby pozpátku kolem místnosti se závěsem nebo kolem vychýlené místnosti, kam lze nahlédnout jen skrze škvíru. Na konci (či naopak začátku) výstavy je černá místnost s projekcí videa Potom jen černá.

Názvy děl použité k označení první místnosti, opony či rotované místnosti jsou podobně jako jejich motivy odvozeny od starších videí Viktora Takáče – střihové video Front, Back, Left, Right (2011) natočil přímo v galerii Viktor Takáč společně s Michalem Pěchoučkem v roce 2011, závěs z druhé místnosti je „vyňat“ z videa Back - Ward (2007), které bylo založeno na dokumentárních záběrech a rekonstruovaných průchodech kabaretním stanem. Místnost s vychýlenou příčkou (orotovaným prostorem) je reminiscencí videoinstalace Přijdu hned (2010) pro Galerii Pavilon.

Motivem pro výstavu Studio retrospektiv jsou tak otisky starších děl skrze jejich znakovost a posunutí významu – naznačeny jsou chybějící informace ve slově, v barevnosti, vychýlení standardního prostoru galerie nebo jeho zakrytí kabaretní oponou. Takáč v podstatě poukazuje na prostorovou prostupnost a repetici významů z dispozic některých svých starších děl, přičemž žádné ve své původnosti nevystavuje. Zdánlivý labyrint významů je natolik abstrahován, že se Takáčovi podařilo sestavit výstavu skrze chybějící informace a jakési výpadky či ztráty informací,

což dokládá i v poslední místnosti jediným přítomným videem Black Is Then (2013), kde jednotlivé naznačené motivy tematizuje.

Slovo retrospektiva se v případě výstavy Viktora Takáče nestává prostředkem k rekapitulování, ale naopak k překvapivému zhmotnění několika starších autorových děl, kdy Takáč zrekonstruoval prostorové situace vztahující se konkrétnímu místu děje svých videí, přičemž jedním z nich je i sama galerie. Nejedná se o deník, skici, ani o předčasnou retrospektivu, ale jakýsi proces procházení podobami vlastních děl, které jsou pootevřeny skrze samostatnou výstavu.
Martin Mazanec, 2013

EN Viktor Takáč has been dealing with new spatial forms of the video moving image on a long-term basis. The viewer's experience with the linearity of the narrative, as well as with the editing temporal sequences of scenes is substituted by combining various fluencies of dollies and animation of static photographs. In his works, Takáč literally remodels and gradually (re)discovers the spatial forms found in his videos. His source material often includes documentary diary scenes and arranged studio situations designed for photorealistic record.

In the first room, a mark on the floor and the signs Left, Right, Back on three walls lead the visitors to the view of the gallery exit; the visitors go on as if backwards, passing a room with a curtain and a rotated room which can only be glanced in through a crack. At the end (which can also be interpreted as the beginning) of the exhibition, there is a dark room with the projection of the video Black Is Then (2013).

Similarly to their subjects, the titles of the works employed to mark the first room, the curtain and the rotated room are derived from previous videos by Viktor Takáč; the compilation video Front, Back, Left, Right (2011) was filmed by Takáč in the very gallery space together with Michal Pěchouček in 2011; the curtain in the second room is “borrowed” from the video Back - Ward (2007), which was based on documentary footage and reconstructed passages through a cabaret tent. The room with a shifted partition (rotated space) is reminiscent of the video installation I'll Be Right Back (2010) for the Pavilon Gallery.

The Retrospective Studio exhibition deals with the motive of earlier work imprints via their sign character and shift in meaning, indicating the missing information through words and colour schemes, diverting the standard space of the gallery and covering it by a cabaret curtain. Takáč essentially points out the spatial permeability and repetition of meaning grounded the dispositions of some of his earlier works, while none of them is now exhibited in its original form. The apparent labyrinth of meaning is so abstracted that Takáč has managed to set up an exhibition by means of missing pieces of information, by the lack and loss of information, which is also proved by the single video present in the last room, Black Is Then, with the individual implied motifs expanded upon.

In case of Viktor Takáč's exhibition, the word “retrospective” does not constitute a means of recapitulation but, on the contrary, a surprising materialization of several of the artist's earlier works, with Takáč reconstructing the spatial situations related to the concrete settings of his videos, including the gallery as such. Diaries than diaries, sketches or an early retrospective, the exhibition represents a process of revisiting of Takáč's works in forms which have been opened a crack by the exhibition.
Martin Mazanec, 2013

Ačkoli je Viktor Takáč, který žije v Praze, na české umělecké scéně výrazný již od svých mladých let, nezapadá do stereotypu soutěživých, přehnaně ctižádostivých umělců mileniální generace. Jeho pracovní metody jsou uvážlivé a introspekční, což mu umožňuje postupně prozkoumávat i zpochybňovat povahu pohyblivého obrazu a způsob jeho zachycení. Výsledná videa jsou skromná, téměř nenápadná. Jeho způsob práce v tomto médiu se vyznačuje vázaností na kameru, téměř ostentativní absencí linearitu a důsledným zavržením narativu. Pomalými pohyby kamery postupně odhaluje fragmenty vybraného prostoru v kombinaci s náhlými rychlými sekvencemi, jež svižně přelétnou další částí téhož prostoru, čímž se jeho určité prvky téměř zneviditelní. Takáč tak zkoumá, ale zároveň ukazuje rozdělení moci mezi režisérem a divákem, mezi jevištěm a hledištěm.

Není náhoda, že většina lokací, které si pro svá videa vybírá, jsou ve své povaze performativní: prázdná divadla, kabarety či cirkusové šapitó vystupující v jeho posledním videu Black Is Then (2013).

Takáčova nejnovější výstava se jmenovala Studio retrospektiv, a jak název napovídá, měla podobu návratu do minulosti – nikoli však ve smyslu přehodnocování minulých projektů. Šlo o studii, dekonstrukci s opětovným uvedením izolovaných prvků použitých při tvorbě několika jeho starších videí, mezi nimi těžký červený závěs před čistou bílou zdí (Back - Ward), slova na zdech z černých vinylových písmen, jež určují polohu diváka v prostoru (Front, Back, Left, Right) a otáčející se stěna, vytvářející iluzi dalšího prostoru, který pokračuje za ní (Přijdu hned). V těchto pracích Takáč zcela zavrhl médium pohyblivého obrazu a pracoval pouze se skutečnými objekty. Jejich vztah k původnímu dílu zdůraznil názvy, jež jsou stejné jako u původních videí. Sebe-apropriované objekty zde fungují jako filmové kulisy, pečlivě vystavěné prvky, jimiž umělec zpochybnil a nasměroval pohyb diváka po galerii. Těmito pracemi se Takáč kompletně vyhnul médiu pohyblivého obrazu. Podržel si silný pocit filmovosti díky své hře na iluzi, city, nejistotu, napětí a stejně jako díky dialektice mezi viditelným a neviditelným, a dále rozvedl vyumělkovanost filmového ztvárnění. Vykročením z média videa se mu podařilo projektovat mocenský boj, který v minulosti zkoumal, přímo do tělesného, okamžitého zážitku diváka, který se tak stal protagonistou jeho inscenace. Inscenace byla dovršena vstupem diváka do poslední místnosti výstavy, tmavého prostoru, kde se promítalo video Black Is Then. Zde se umělec bezpečně vrátil ke svému médiu a kulisy použité na výstavě umístil zpět před kameru. Divák tak rovněž zažil návrat, navrácení do pohodlně pasivní, nekritické pozice. Když se posadil, stará kinematografická rovnováha se zdánlivě obnovila. Ale cesta, která nás do tohoto bodu přivedla, nebyla zapomenuta. Takáč se umístil do svého vlastního videa, zády ke kameře, do pozice tichého pozorovatele, který, tak jako my v hledišti, je svědkem poněkud roztržitého a matoucí podoby stavění cirkusu.
Markéta Stará, Artforum 2014

EN Although prominent on the Czech art scene from an early age, Prague-based Viktor Takáč does not fit the stereotype of a competitive and overly ambitious art-world millennial. His working methods are deliberate and introspective, allowing him to gradually explore and question the nature of the moving image and its politics of representation. The resulting videos are subtle, almost inconspicuous. His works in this medium are defined by a commitment to the camera, an almost ostentatious lack of linearity, and a complete rejection of narrative. Using slow camera movements to gradually unveil fragments of a selected space, combined with sudden bursts of speed that rapidly pass over other parts of the same space, rendering certain elements in it almost invisible, Takáč examines but also manifests a distribution of power between spectator and director, stage and auditorium. It is not a coincidence that most of the locations that Takáč chooses for his videos are performative in their nature: empty theatre, cabarets, or a circus tent depicted in his previous video, *Black Is Then* (2013).

Takáč's latest exhibition was called *Retrospective Studio*, and, as the title suggests, it took the form of a return to the past although not in the sense of reevaluating past projects. Rather, the exhibition was a study, deconstruction, and restaging of isolated elements used in the making of several of his older videos, among them a heavy red curtain in front of a clean white wall (*Back-Ward*), words printed on the walls in black vinyl lettering determining the position of the spectator in the space (*Front, Back, Left, Right*), and a rotating wall creating an illusion of another space continuing behind it (*I'll Be Right Back*). In these works, Takáč completely rejected the medium of the moving image, laboring strictly with real objects. Their relationship to the initial work was emphasized by their titles, which are the same as those of the original videos.

In these works, self-appropriated objects function as cinematic props, carefully constructed elements through which the artist questioned and directed the movement of the spectator around the gallery. Leaving the moving image aside while retaining a strong sense of the cinematic via his play on illusion, feelings, uncertainty and suspense, as well as via

the dialectics between the visible and invisible, the artist elaborated on the artificiality of cinematic representation. By stepping out of the medium of video, Takáč managed to project the power struggle that he previously explored there directly onto the bodily, immediate experience of the spectator, who now became the protagonist of his staged drama.

The drama was resolved as the spectator reached the final room of the exhibition, the dark space in which *Black Is Then* was projected. Here, the artist safely returned to his medium, placing the props used in the exhibition back in front of the camera. The spectator also experienced a return, a revision to a comfortably passive, uncritical position. As the viewer sat down, the old cinematic equilibrium seemed restored. But the journey that had brought us to this point was not forgotten. Takáč had placed himself into his own video with his back to the camera, in the position of a silent observer who, like us in the auditorium, witnessed the somehow fragmentary and confusing nature of a circus set being constructed. *Markéta Stará, Artforum 2014*

Studio retrospektiv / Retrospective Studio – Black Is Then, 2013
36–37

Fascinuje mě film a jeho více vrstvenatost autorského vyjádření. Jeho aplikace v konkrétních prostorách či využití nehereckých figur či reálných situací, které mohou správným nasnímáním či dodáním filmových propriet vytvořit vlastní autonomní filmovou realitu, v níž se stírají hranice mezi žitým a zobrazovaným.

Atmosféra cirkusového prostředí mě fascinuje. Ať po architektonicko-urbánní stránce, tak pro nostalgicko-emoční vazby, které máme s tímto prostorem od dětství spojené. Samotný objekt stanu a celého uskupení, nebo události uvnitř jsou po estetické stránce nabitě, přebujelě, maximálně expresivní. Ať jsou to pestrobarevné barvy stanu uprostřed šedi sídlištní kaše, nebo úsměv klauna, jehož nalíčená půlka obličeje se směje a druhá pláče, či akrobatické kousky, které nám úžasem zastavují dech, vždy se jedná o typ percepce, která je exponovaná, vyčnívající nad horizont běžně zažívaných událostí.

Filmová realita, kterou tímto snímkem krok po kroku stavím, je dekonstrukcí takového typu zážitku. Prvky, záběr od záběru, vyplouvají ze tmy, uskupují se ve větší celky, aby postupně odhalovaly základní filmové jednoty místa, času, děje. Nemají poslání scénografických figur k vystavení filmové reality: jejich posláním je pouze rámování a bližší ohledání prostoru – černé – odkud vzešly.

EN I am fascinated by the film with its multi-layered authorial expressivity, and specifically by its site-specific applications as well as its use of non-actor figures or authentic situations, which, when accordingly recorded or enriched by film features, may constitute their own film reality with the blurred dividing line between the lived and the pictured.

The circus reality is truly fascinating for me, whether for the specificity of its architecture in the urban setting, or for the nostalgic emotions we have with this space since childhood. Both the circus tent with the premises and the events taking place inside are aesthetically overloaded, bloated and highly expressive. Whether it is the multiple colours of the tent built in the middle of the grey multistoried housing development, or the smile of a clown with one half of the face painted smiling and the other weeping, or the breathtaking acrobatic acts, all these leave overexposed impressions sticking out among the everyday experiences.

The film reality which I gradually create is a deconstruction of such experience. The individual elements, shot by shot, emerge from the darkness and group into larger units to expose gradually the three unities of time, place and action. Their message is not to act as figures building up film reality, but to frame and explore more closely the space, that is, blackness, where they come from.

Bezpředmětný film / Non-Objective Film, 2013
38–39

V kině se dokážeme ztotožňovat s cizími příběhy a zážitky. Necháváme se jimi unášet díky tomu, že jsme od skutečnosti doslovně odříznuti plátnem.

Přirozená schopnost tlumit vnější vlivy je v podobném prostoru principiálně oslabena ve prospěch rozšíření našeho vědomí. Třistašedesátistupňová panorama žité reality je zúžena na pár metrů výšky a šířky. Jako diváci jsme v bezpečí. Plujeme skrze pohyblivá obrazová pole místy skutečnějšími než skutečnost. Je to režisérská vize, rámování kamery a naše otevřenost vůči předpřipravené realitě, lapené ve formátu projekce. Naše vlastní životní zkušenosti se spojují s cizími životními příběhy postav, figur, míst. Tyto obrazy nás maximálně upamatují na události, se kterými jsme se již v rámci svého života, třeba i ve vzdálené formě, setkali. Je také možné, že se nám připomenou později. Občas se během projekce ocitáme v oparu nevědomości a znučení odcházíme z kina, jindy naopak cítíme její až fyzický dotyk. Díváme se, jsme pohnuti.

EN When at the cinema, we can identify with stories and experiences of others. We get carried away thank to the fact that we are literally cut away from reality by the screen. The natural ability to subdue the outer influences is principally weakened in such a space in favour of broadening our consciousness. The 360-degree panorama of the lived reality is narrowed into a few metres in height and width. As viewers we are safe. We float via the moving pictures around places which are more real than reality. It is the vision of the director, the framing of the camera and our openness to the ready-made reality caught in the projection format. Our own life experience intertwines with the life stories of other figures, characters and places. These pictures remind us very clearly of events that we have met, even if distantly, in our lives. It is also possible that these events will come back to our memory only later. At some times we find ourselves in the haze of ignorance during the performance, and leave the cinema bored, at other times we feel nearly physically touched. We watch, we are moved.

Bezpředmětný film Viktora Takáče
Vizuální umělec a nedávný absolvent pražské AVU (2012) Viktor Takáč koncepci skupinové výstavy *Bezpředmětný film* poprvé vystupuje jako kurátor, kdy v instalačním prototypu „světlené hry“ představuje pohyblivé obrazy generačně spřízněných autorů.

Jejich výběr je založen na ryze koncepčním začlenění děl do výsledného celku. Výstava má charakter vizuální kompozice s rytmickým fázováním, které se ztrácí a vyjevuje ve tmě mezi paravány architektury výstavy a doslovně i v oparu mlhy jednoho z děl. Samotný film jako médium absentuje, stává se jen jakousi zkušeností a „technickou podporou“ kurátorské interpretace.

Takáč zvolil díla, která jsou vázána na techniky či principy záznamu a projekce pohyblivého obrazu. V rámci výstavy lze rozkrývat i způsoby, které sám užil ve vlastních dílech, kdy projekci obrazu obrazně vsunuje mezi perforovaná a ohýbaná plátna. Druhou styčnou rovinou je autorem prozkoumávaná zkušenost s dokumentací rozličných prostředí a kaširování prostředí během „výstavního vyprávění“. V roli kurátora se Takáčův analytický přístup k pohyblivému obrazu a jeho prostorové prezentaci rozvíjí v rámci montáže abstraktních motivů a inscenování nového prostředí pomocí prostupnosti a prolínání cizích děl, která jsou poodhalována skrze nejrůznější výrazové masky spjaté s architekturou výstavy nebo Takáčovou uměleckou tvorbou.

Radikální přístup k autorství posouvá výstavu do roviny jakési jednoty výstavního díla, jehož význam se odvíjí od promítaných struktur vestavěných do architektury prostoru. Na pozvánce byla použita jedna ze suprematistických kompozic Kazimira Maleviče z roku 1919. Takáčův odkaz k modernistické touze rozšiřovat vědomí pomocí technologií je v rámci výstavy transformován do „zastavených situací“ neexistujícího filmu. Bezpředmětnost filmu je metaforou k jeho neobjektivnosti. Ve skutečnosti na výstavě film funguje jen jako vzpomínka a jako médium je příznačně opomenut.

Martin Mazanec

EN Non-Objective Film of Viktor Takáč Graduated from the Prague Academy of Fine Arts in 2012, the visual artist Viktor Takáč takes up the role of the curator for the first-time, coming up with the concept of a group exhibition called Non-Objective Film, where he uses the installation prototype of “light play” to present moving pictures by artists of his generation. Their selection is based on the purely conceptual integration of their works in the resulting complex. The exhibition can be

characterized as a visual composition with rhythmical phrasing which disappears and emerges in the dark between the dividers forming part of the exhibition architecture, and also literally amid the mist of one of the displayed works. The film itself as a medium is absent, becoming just a sort of experience and “technical support” for the curator’s interpretation.

Takáč’s choice of works is bound to the techniques and principles of moving picture recording and projection. The exhibition also allows exploration of the methods he had himself used in his work, where the picture projection is metaphorically inserted between the pierced and folded screens. The second area of contact is the author’s experience with recording of different environments and their mingling during the “exhibition narration”. In curating, Takáč’s analytical approach to moving pictures and their spatial presentation is developed in assembling abstract motifs and staging a new environment by means of permeability and blending of the works by others, which are partly unveiled through different expression masks connected to the exhibition architecture as well as to his own works.

His radical approach to the artist’s status brings the exhibition to the concept of a certain unity of the displayed work, the meaning of which derives from the projected structures built in the architecture of the space. The invitation card uses a 1919 suprematist composition by Kazimir Malevich. Takáč’s reference to the modernist longing for broadening the consciousness by means of technologies is transformed in the exhibition into the “stopped situations” of the non-existent film. The subjectless character of the film is a metaphor of its non-objectivity. In the exhibition reality the film only works as a memory, while it is symptomatically omitted as a medium.

Martin Mazanec

Bílá je když / White Is When, 2012
40–41

White Is When je „videopohlednici“ z daleké Austrálie. Hora, vysílač, turisté fotící se před bílou plochou krajiny kompletně zahalené v mlze. Bílá je absence, z optického hlediska však absolutní plnost spektra projektovaných barev.

Filmové scény jsou neukotvené fragmenty – obrazové „sampley“ skutečnosti – bez bližšího postihnutí narativu či konstrukce. Střih a postprodukce jednotlivých záběrů jsou podmíněny fyzickými pravidly instalace. Otvor v zavěšené projekci propouští do zadního plánu vždy bílý bod – chybějící pixel, kterému jsou podřízeny skladba a střih jednotlivých sekvencí. Druhý plán instalace je rámovaný tzv. „přetečenou projekcí“ – klasickou chybou zavěšené projekce.

EN White Is When is “video postcard” from faraway Australia. A mountain, communications tower, tourists taking pictures in front of white landscape completely covered with fog. White is immense permeable matter restricting top of the mountain. White is absence and, from the optical point of view, also absolute fullness of the whole spectrum of projected colour.

Scenes are un-anchored fragments – samples without closer narrative connections or constructions. Film editing is subordinated to the rules of installation. The opening in the hanging projection always lets a white point to reach the background. The classical mistake of “overflowed” projection is framing a new plan.

Mladý autor (narozen 1982) je důsledným analytikem filmového obrazu. Jeho videofilmy vznikají někdy na základě náhodně nalezených bizarních míst a situací, jindy jsou jeho obrazy precizně plánovány a komponovány. Takáč scény pracně rozebírá a důsledně – políčko po políčku – skládá do filmových novotvarů. Jako detektiv, pátrající po příčině zvrátů, si Viktor všímá zdánlivě podružných detailů, jako jsou nehybné věci a bytosti, děje vypadávající z kompozice, extrémně dlouhý nebo krátký časový interval.

Viktor Takáč vstoupil na domácí výtvarnou scénu „objevem“ specifického panoramatického videofilmu (Back-Ward 2005, Pano-run-ma 2005). Odkazuje k principům a estetice výtvarně spřízněného Michala Pěchoučka (Kočárkárna 2004, Osobní vlak 2005). Spolupráce obou autorů vyústila například v instalaci Take (2010) re-definující prostory galerie (Collectors “The Czecho-Slovak Pavillion”, Brot Kunsthalle, Vídeň 2010 a Hodiny v umění, GHMP 2011).

Takáčovy panoramatické práce tvoří někdy rozpočítávané statické digitální fotografie (–Are You Telling Me, the Future Continues in the Past? 2008), jindy jsou to videozáznamy nalezených situací (Back-Ward 2005, Mr. Möbius Lives on the 2nd Floor 2007). Pohled diváka je v nich situován do jakéhosi pomyslného centra místa, kolem kterého se konstruuje kruhová scéna. Rotující výsek dění se vrství a opakováním vznikají nové významy, například v práci Pano-run-ma (2005). U první zmíněné instalace je to stroboskopický účinek, díky kterému začínáme vidět scenerii v jakémsi „protipohybu“. Frekvence promítaných snímků vytváří vjem obdobný „efektu paprskového kola“, kdy se nám před očima zdá, že se kolo vozu otáčí pozpátku. Autor tak poukazuje na autonomní časoprostor filmového obrazu.

Poodhalování neviditelných struktur uvnitř viditelného obrazu je princip, se kterým Takáč opětovně pracuje. I aktuální video Bílá je když (2012) je rozbořem vztahu dějů uvnitř a mimo obraz. Jak to, co je na filmováno, tak způsob, jakým je divák stavěn před plátno, je autorem pečlivě rozvrženo. Z kompozice jednoznačně vyvstávají limity vzkazu o vzdáleném místě a čase. To co v obraze chybí, co ho neobratně přesahuje, dráždí naši zvědavost a udržuje naši pozornost. Nejenom sled promítaných obrazů, ale právě jeho přesně dávkovaná absence v nás konstituují identitu „filmového diváka“. Kurátor Dušan Zahoranský

EN This young artist (born 1982) is a careful analyst of film. His videos sometimes arise in response to accidentally-found bizarre places and situations, while sometimes they are meticulously planned and composed. Takáč painstakingly analyses and places scenes – frame after frame – into new films. Resembling a detective searching for causes of turning points, Victor is able to perceive seemingly secondary details, such as inert objects and beings, actions falling out of the composition, and extremely long- or short-time intervals.

Viktor Takáč entered the Czech art scene with the “discovery” of a specific panoramic video film (Back-Ward 2005, Pano-run-ma 2005).

He refers to the aesthetic principles of the artistically related Michal Pěchouček (Pram Room 2004, The Passanger Train 2005). The cooperation of both authors has resulted in installations such as Take (2011), where they re-defined the gallery spaces (Collectors "The Czecho-Slovak Pavilion", Brot Kunsthalle, Vienna 2010 and Lessons of Art, Prague City Gallery, The Stone Bell, Prague 2011).

Takáč's panoramic work is sometimes based on static digital photography (– Are You Telling Me the, Future Continues in the Past? 2008). Other works refer to observed situations (Back-Ward 2005, Mr Möbius Lives on the 2nd Floor 2007). The viewer is placed in the imaginary centre of a circular scene. The action with repeating layers creates new meanings (e.g. Pano-run-ma 2005). In –Are You Telling Me the Future Continues in the Past?, the stroboscopic effect results in the "counter-rotation" effect. The frequency of the projected images creates an impression similar to the "beam wheel effect" (the wheel of a car seems to turn the car backwards). The author points to the autonomous space-time of a moving image.

Viktor Takáč repeatedly works with the principle of unveiling invisible structures within visible images. His latest video (White Is When 2012) analyses relationship between events inside and outside the screen. Both the content and the placing of the viewer in front of the screen have been carefully preplanned by the artist. The compositional limits also formulate a message about remote time and space. Our curiosity is provoked by and our attention drawn to what is missing and clumsily going beyond the image. The "movie viewer's" identity is constituted by the sequence of the projected images, as well as by their accurately dosed absence.

Curator Dušan Zahoranský

Nové Zámky, 2012

42–43

Nové Zámky jsou místem, kam se do svého domu vrací stařícká žena. Před čtyřiceti lety byl její dům stržen v rámci asanace celého území a nahrazen novými bytovými domy. Kvůli své nemoci si dokáže lépe vzpomenout na dřívější dobu (hlavně před čtyřiceti lety) než na svůj stávající život v Bratislavě. Na tomto místě jsem jednodenní akci nainstaloval dočasný model jejího domu v měřítku 1:1, jakožto chvilkový pomník někdejší architektury. Šlo o schématickou stavbu jejího bývalého domova, který stále žije v její paměti, ale které již chybí hmotné ukotvení.

Video simuluje diaprojektor – karusel – včetně typického zvuku převíjení jednotlivých diapozitivů. Motívem je neosobní neutrální výčet vybavení současného bytu – místa, které je celé zařízeno nábytkem z jejího předešlého domova, a přesto je jako domov odmítáno. Dílo se zamýšlí nad tím, jaké materiální a citové vazby a hmotné reprezentace činí z architektury místo pro život – domov.

EN Nové Zámky is a place where a very old woman is returning to her home. Fourty years ago, the house was destroyed because of an asanation in that area and new houses (block of flats) were built on its place. Because of her illness she can remember former times (mostly fourty years ago) better than her present life in Bratislava. I built a one-day sculpture on the site as a flash-back memorial of the gone architecture. It was a schematic structure of her former home, which is still alive in her memory while its material anchoring has been lost.

The video simulates the carousel slide projector, including the typical sound accompanying the switch between the individual slides. It portrays an impersonal and neutral list of the present flat furnishings, which all come from the woman's previous home and still constitute a place rejected as a home. Another theme is the material and emotional bonds, as well as material representations that make architecture into a place for living – home.

Podtitulem mé práce je emoční vazba na architekturu. Snažím se skrze modelovou osobu mé babičky, trpící Alzheimerovou chorobou, dopracovat k jemným nuancím mezi významy slov „architektura“ a „domov“. K širokému prostoru mezi, plnému nedořešenosti a sociálních mechanismů, procesů vedoucích od jednoho slova k druhému. Dojít přes konkrétní příběh a hmotnou popisnost lokálního i globálnějšího urbánního prostoru až k abstrahované úrovni znaků, kde se konkrétní transformuje v univerzální a osobní příběh se stává prostupnou událostí.

Práce se nesnaží o analýzu či ilustraci procesů Alzheimerovy choroby či formu sociálně angažovaného umění, i když byla oběma podněty inspirována a původně z nich vycházela. Dotazuje se naopak po obecnějších úrovních konstituce emoce, osobní či krajinné paměti a vytrácení skrze projev zhmotňovaného otisku jedince v prostoru.

In-between (Mezi)¹ Vybral jsem si modelovou situaci a figuru své babičky trpící střední fází Alzheimerovy choroby. Její „návraty“ z Bratislavy domů do Nových Zámek jsou součástí posledních vzpomínek, které si uchovává. Tedy takových vzpomínek, které jsou dle principů zápisu a ukotvení v paměti jedny z nehlubších a emočně nejprožitějších.

V současnosti bydlí babička u mého strýce v Bratislavě a její pokusy o návraty domů jsou už jen nenaplnitelným snem.² Nové Zámky byly v roce 1985 asanovány a dům, do kterého se babička vrací, byl v této době zbořen. Další dům, který od té doby obývala, musela v roce 1995 z důvodu nemoci opustit a přešla do domácí péče k mému strýci v Bratislavě. Zde získala samostatný pokoj či jakýsi vejmínek s kuchyní. I přes veškerý komfort a vybavení nábytkem z původního domu tento prostor nikdy nezískal statut domova. Domovem zůstal neadresovatelný dům v Nových Zámkách, překrytý vrstvou panelákové zástavby, obývaný pouhou, dalo by se říci nostalgickou, vzpomínkou.

-
- ¹ Termín přejatý z Benátského bienále architektury 2008 – Out There: Architecture Beyond Building.
- ² Babička „utíká“ do svého domova nejen ve vzpomínkách, ale někdy i fyzicky.

Touha se stává „in between“ architekturou – vzpomínkou bez prostorového ukotvení – návratem do potenciálního stavu, který je však již jen historií. V paradoxním prostoru, který zde vzniká, se minulost stává žitou realitou a koliduje s hmotnými prvky současnosti.

Fasáda Ve své tvorbě se již delší čas zabývám tématy jako je mizanscéna, zákulisní prostor, projekcí jako materií vyplňující kinosál atp. Zajímá mě nahlížení filmu jakožto imateriálního prostoru, který se dělí na „uvnitř“ a „vně“, vytváří povrchy či objemy a diváka obestupuje a zahrnuje, nebo se naopak distancuje a dráze pohledu staví do cesty zavěšené projekce, vrstvy, zdi, kulisy.

Fotografie Fotografie jako médium záznamu zastaveného času na jedné straně arhivuje a konzervuje, na straně druhé vybavuje a obnovuje. V mé instalaci se stává esenciální složkou úvah o mikro– a makrotopologii prostoru a odhalování vrstev paměti individua a míst s ním spojených. Susan Sontagová se k této prostupnosti fotografického záznamu vyjadřuje slovy: „Fotografie si lze zapamatovat snadněji než pohyblivé obrazy, protože jsou čistým výřezem času, nikoliv jeho tokem. Sama pasivita a všudy přítomnost fotografického záznamu je „poselstvím“ fotografie, její agresí.“

Otisk Povrch se mění v objem, nostalgická fotografie v architekturu. Hmotné objemy/domy se navzájem prolínají v časových vrstvách a ukazují si své palimpsesty – architektonické otisky dob dávno minulých. Vznikají tak architektury nové, hybridní a parazitní a myšlený průnik jejich objemů naznačuje generační rozkol dob, ve kterých vznikaly.

Bílá Vytrácení hmotných reálií a odkazů na konkrétní příběh. Zůstávají pouze gesta, uskutečněné události, vymezené objemy v prostoru. Bílá je závěrečným spojníkem mezi elementy instalace. Jednodenní fragmentární architektura a její plochy vyznačují polohu a objem. Zavěšená fotografie jednou vyjevuje archivní záznam původního domu, podruhé odhaluje svoji prázdnou, nepopsanou zadní plochu většinou užívanou k bližší specifikaci – kdy a kde – vyfotografovaného motivu.

EN Subtitled Emotional bond with architecture, this work is trying to explore subtle nuances in the meaning of the words “architecture” and “home” through the model figure of my grandmother who suffers from Alzheimer’s disease. It aims at the broad space in-between, which is abundant in ambiguity and social mechanisms – processes leading from one word to another. Using a specific story and material descriptiveness of both local and more global urban space, I am trying to reach the abstracted level of symbols, where the specific turns into the universal and a personal story becomes a pervious event.

It was not my aspiration to analyze or illustrate Alzheimer’s disease, or to make socially engaged art, although both ideas became an inspiration as well as the original starting point of this work. By contrast, it calls for the more general levels of emotion forming, personal or landscape memory, and disappearing through the displays of an individual’s materialized traces in the space.

In-between³ I chose the model situation and model figure of my grandma, who has developed the middle stage of Alzheimer’s disease. Her “homecomings” from Bratislava to Nové Zámky are among the last memories she retains, that is, memories that are – according to the memory encoding, storage and retrieval principles – some of the deepest and most intensely experienced.

Recently, my grandma has lived with my uncle in Bratislava and her attempts to come back home have become an unattainable dream.⁴ The Slovak town of Nové Zámky see redevelopment in 1985, and the house my grandma has been coming back to was torn down at that time. In 1995, she had to leave another house she lived in because of her illness, and come into the home care of my uncle in Bratislava. She got her own room, a kind of “granny flat” with a kitchen. Despite all the comfort and the furniture brought from her original house she never acknowledged this space as her home. To her, home has been the non-addressable house in Nové Zámky, covered by the layers of new project housing development and occupied by a mere, one might say, nostalgic, memory.

The longing has become “in-between” architecture – a memory unanchored in space, a comeback to a potential state which is now a history. In the emerging paradoxical space, the past becomes a lived reality and collides with the material elements of the present.

Façade In many of my works, I have been looking into themes such as Mise-en-scène, backstage area and projection as the matter filling the cinema hall. I am interested in viewing film as immaterial space which is divided into “inside” and “outside”, creates surfaces or volumes and surrounds and encompasses the viewer or, conversely, dissociates itself and blocks the view path with suspended projections, layers, walls or stage props.

Photography A medium recording suspended time archives and preserves on one hand, and retrieves and renews on the other. In my installation it becomes essential for my considerations pertaining to micro and macro topologies of the space as well as to unveiling the layers of an individual’s memory and locations related to it.

This is how Susan Sontag comments on this perviousness of photographic records: “Photographs may be more memorable than moving images because they are neat slice of time, not a flow. This very passivity – and ubiquity – of the photographic record is photography’s ‘message’, its aggression.”

Imprint Surface turns into volume, a nostalgic photograph becomes an architecture. Material volumes/houses get blended in time layers and display their palimpsests – architectonic imprints of the times long gone. Thus, new architectures emerge, hybrid and parasitic, and the imaginary intersection of their volumes indicates a generational split of their respective eras.

³ The term has been adopted from the 2008 Venice Biennale of Architecture, Out There: Architecture Beyond Building.

⁴ Apart from “escaping” to her home in her memories, she has made several attempts to “go home” physically.

The White The white is concerned with vanishing of material realities and links to a specific story. What remains is only gestures, accomplished events and defined volumes in space. The White becomes the ultimate connector between all the installation elements. The one-day fragmentary architecture and its areas indicate the location and volume. The suspended photograph takes turns in showing an archived image of the original house and its own blank reverse side, usually used to further specify the photographed object (when and where).

Left, Right, Front, Back, 2011
44–45

Video zkoumá roli obrazu a prostoru před projekcí. Jednotlivé úkoly jsou těžší a těžší. Orientace figury se mění podle směrů nebo základních souřadnic prostoru, stejně jako se mění ve vztahu k pozorovateli projekce. Kamera se otáčí v jednom směru, figura ve směru opačném, pořadí se mění dle předdefinovaných pravidel dětské hry – Školka.

EN The video is examining the role of image and space in front of the projection. Individual tasks are harder and harder. Orientation of the figure is changing according to the directions and/or basic coordinates of the space, as well as vis-à-vis the spectator of the projection. The camera rotates in one direction, the figure does in the opposite one, following the predefined rules of a children’s game.

Schodišťový efekt II /
Staircase Effect II, 2011
46–47

Při přepracovávání svého předcházejícího díla ve sklepních výstavních prostorách mne zajímala možnost přenosu site-specific instalace se ztrátou reference na původní prostor – kontext. Nově vzniklá situace či nekompatibilita se stala impulsem pro instalaci novou. Lampy znemožňují zhlédnout videoprojekci a příchod do zóny za reflektory s sebou

nese přílišnou blízkost projekčnímu plátnu. Instalace odmítá zhlédnutí videa, stejně jako popírá pojmutí videoinstalace coby jednoho celku.

EN Working on a remake of the basement gallery installation, I was dealing with the possibility of transferring a site-specific installation into a space with the link lost between the work and the site it was created for and/or at.

The newly ensued situation, or incompatibility, became an impulse for a new installation. The film lamps outshine the possibility of the video perception. Coming so close to the screen as not to be dazzled by the lamps, the distance is too small to allow watching of the projection. The installation moment denies the video element as well as the impression of the video installation as a compact whole.

Schodišťový efekt /
Staircase Effect, 2011
48–49

Instalace vytvořená pro sklepní galerijní prostor nacházející se ve starém bytovém domě. Součástí galerie je vnitřní dvorek se zahrádkou. Tato prostorová dispozice se mi stala inspirací. Schodišťový efekt je psychologický termín, při kterém si domýšlíme situace, reakce či možnosti dialogu ex post, většinou poté, co opustíme konkrétní prostor, dialog. Vracíme se k událostem, které patří v čase zpět, do okolností, které přešly z přítomnosti do minulosti.

V rámci schodišťového efektu si bereme svůj myšlenkový rámec, divadlo událostí a scén s sebou a přenášíme jej do dalšího prostoru, kde je ve své podstatě jaksí nepatřičný. Tak se stane, že nám události předešlých okamžiků drze zasahují do událostí okamžiků budoucích. Spojují se, vylučují či násobí. Pár vteřin asynchronní chyby. Projekce se vzdaluje zahrádce příslušející ke galerijnímu prostoru.

Mustrem budiž dialog probíhající v posunutém/ asynchronním sledu. Postavy spolu hovoří a ctí pravidla dialogu. Na otázku následuje odpověď. To však není trvale udržitelný stav, a tak se na začátku a na konci minimálně jedna z postav ocitá v monologu.

EN An installation created for a basement art gallery. Found in an old apartment house, the gallery premises also include the courtyard garden. I decided to make use of this site-specific spatial arrangement in my video installation.

The spirit of the staircase refers to ex-post-facto coming up with potential situations, reactions and conversation moves, a phenomenon which mostly occurs after we have left the particular space or conversation. In the spirit of the staircase we re-enter occurrences pertaining to the past, namely circumstances preceding the present or our full awareness of it.

The installation features a video recording of a conversation between two figures, which is screened at the same site it was taken, that is, in the gallery garden. I staged the inside of the gallery as an identical garden, including the film lights used in the video. The arriving viewers encountered the video pictures upstairs to be confronted with the same film scene upon their descent into the gallery basement—namely with a garden featuring film lights—now physically staged. My aim in this installation was at physical representation of a mental occurrence.

Diplopie prostoru /
Diplopia of Space, 2011
50–51

„Diplopie, běžně známá jako dvojité vidění, je simultánní vnímání dvou obrazů jednoho objektu. Tyto obrazy mohou být posunuty horizontálně, vertikálně nebo diagonálně ve vztahu k sobě navzájem.“
Wikipedie

Prostor před galerií (ulice) – prostor za galerií (hospoda) – prostor mezi (výlohou galerie Fenester). Prostor před galerií akcentují filmovými světly, vymežovací páskou, natáčecími proprietami. Kontext místa a situace se mění – na místo vernisáže v natáčení. Filmová scéna je nekompletní, stejně jako proces celé události. Čekání na „kamera, akce, ...“ které nepřijdou.

EN “Diplopia, commonly known as double vision, is the simultaneous perception of two images of a single object that may be displaced horizontally, vertically, or diagonally in relation to each other.”
Wikipedia

Space in front of the gallery (street), space behind the gallery (pub), and space in between (window gallery). I am accenting space in front of the gallery with filmic lights, caution tapes, shooting setup. The context of the place and situation is turning from opening an exhibition into shooting a film. The filmic scene is incomplete as much as the process of the whole event. Waiting for the: “camera, action” call, which will not come.

Přijdu hned / I'll Be Right Back, 2010
52–53

Takáčovo Přijdu hned
V knize Umění a iluze píše Ernst Gombrich, že lineární perspektiva je založena na jednoduchém faktu, a to, že se neumíme dívat za roh. A tak v obrazech dle jejích pravidel všechno seřazujeme do proporčních vzdáleností vůči statickému pozorovateli. Ale už když pootočíme hlavu, celý systém, který byl po staletí kánodem umění, se rozpadne jako domeček z karet. Kdo by dnes chtěl být nehybným pozorovatelem fotografických scén, mít hlavu upevněnou v imaginárním držáku, aby mohl hezky pečlivě vše zasadit do jednotného obrazového plánu? Neláká vás podívat se za roh?

Současné umění se kláním s perspektivou už nemusí tolik zabývat, vzhledem k tomu, že ty nejdůležitější bitvy za ně svedli modernisté. Už se neřeší, jestli je v obraze zpět plocha nebo jestli jedna ruka vypadá delší než druhá. Celá problematika tím ale nemizí, jenom se posouvá o něco dál, nezůstává u plošného obrazu, ani u prvních vzpour proti renesančnímu kánonu.

Viktor Takáč ve své instalaci v galerii Pavilon tematizuje ono „dívání se za roh“, respektive jeho nemožnost. Instalace se skládá ze dvou částí, pootočených panelů galerie a videa. Takáč se rozhodl

manipulovat samotný výstavní prostor, nenechat se vymezit třemi bílými stěnami galerie, ale posunout je vůči divákovi tak, že za plaňkovým vstupem najdete zkosený prostor, jehož část prostě chybí. Nejde ale jen o tuto fyzickou situaci, změna fyzické perspektivy galerie by měla podle Takáče vést k nové situaci mentální. Galerie najednou přestává být neutrálním pozadím pro vystavené umění, stává se jeho – lehce záhadnou – součástí, protože samozřejmě chcete vědět, co je za rohem. Jakýmsi okénkem do chybějícího prostoru je video, promítané na jednu z posunutých stěn, které zobrazuje dialog mužské postavy a – chybějící postavy. Takže se celá situace ještě komplikuje, do hry vstupuje nejen tušený prostor, ale i promlčená část dialogu. S kým se to ten člověk baví? S někým za rohem? Nebo dokonce s vámi? Díváte se za roh nebo do zrcadla?

Instalace nese název Přijdu hned. Vtip je ale v tom, že nikdo nepřijde. V situaci zůstávají v určitém vzájemném pnutí všechny elementy – zkosený prostor – chybějící prostor – přítomná postava – chybějící postava. Spojovacím článkem jste vy, vaše zvědavost, vaše neschopnost vidět za roh, vaše možná záměna s nepřítomnou postavou dialogu. V každém případě vás instalace donutí přemýšlet o něco méně lineárně, než bývá zvykem.
Karina Kottová, 2010

EN I'll Be Right Back
In his Art and Illusion, Ernst Gombrich writes that linear perspective is based on the simple fact that we are unable to see round the corner. Following the rules of linear perspective, we arrange everything in images in proportional distances from the static viewer. However, once we turn our head a bit, the whole system which has been the canon of art for centuries, collapses like a house of cards. Who would like to be a static viewer of photographic scenes these days, and have their head fixed in an imaginary holder so as to be able to neatly and carefully line up everything in a unified image plan? Aren't you tempted to have a look round the corner?

Contemporary art need not be so much engaged with perspective anymore as the most important battles have already been fought out by the modernists. Nobody seems to bother whether a surface is back

in an image or whether one hand looks longer than the other. However, the whole issue does not disappear with this: it is only moved a little further. It is neither limited to the surface image nor to the first revolts against the Renaissance canon.

In his installation, Viktor Takáč raises the issue of “seeing round the corner”, or rather its impossibility. His installation comprises two parts: partly turned gallery panels and a screen. Takáč has decided to manipulate the exhibition space itself, not to get delimited by the three white walls of the gallery, and instead move them against the viewer in such a way that you will find a bevelled, and therefore partly missing space behind a plank fence. But the physical situation is not the only issue here: the change in the physical perspective should result in a new mental situation according to Takáč. Suddenly, the gallery is no more a neutral background for the exhibited art, and becomes its – slightly mysterious – part, because you naturally want to know what is round the corner. Projected on one of the shifted walls, the video is a kind of window into the missing space. It shows an interview of a male figure and – a missing figure. This complicates the whole situation: it is not only the sensed space that comes into play, but also the concealed part of the dialogue. Who is that man talking to? Someone round the corner? Or even you? Are you looking round the corner or into the mirror?

The installation is titled I'll Be Right Back. The thing is that nobody is coming. A certain tension prevails between the individual elements: the bevelled space – the missing space – the present person, and – the missing person. The linking element is you, your curiosity, your inability to see round the corner, your possible substitution with the missing person in the dialogue. The installation will definitely make you think a little less linearly than usual.
Karina Kottová, 2010

„Přijdu hned“ popiska, která s sebou nese moment neuchopitelného časového okamžiku. Když není stanoven moment odchodu odchodu, kdy či za kdy se uskutečňuje moment příchodu? Vychýlení a okopírování prostoru galerie se sebou nese novou architektonickou dispozici, která se stává startovním momentem pro vytvoření další z dialogických videosituací.

Do jedné z prostor lze vstoupit, vstup do druhé je znemožněn. Tak jako se díváme na hranu stěny a můžeme si pouze domýšlet, co je za ní, zažíváme absenci odpovědi také ve videu, dialogu dvou figur, z nichž jedna figura chybí.

EN Another situation in a series I work with in the medium of video installation. I was interested in a situation ensuing from off-centring, or rotation of a space. What would be the nature of the resulting space and the newly evolved specific situation? The rotation divides the space into two. One can enter and embrace completely the one of them, and peer into the other from inbetween the crosspieces of a gate, surmising at best what can be found round the corner.

Taken at the boundary between the visible and invisible, and shown in the adjoining space, the video partly unveils the space behind the wall. It is a conversation of two figures with one of them missing. One has to make guesses about the other party of the conversation, and the space behind the wall is defined by the presuppositions and individual experience of a viewer.

– Are You Telling Me, the Future Continues in the Past?, 2007
54–55

Práce je odkazem na počátky filmu, dobu rozpohybování statických fotografií generujících iluzi pohybu. Zde se dává do pohybu zastavená panoramatická fotografie. Důležité prvky jsou na ní prostorově rozprostřené do trojúhelníku. Které z nich to zjistíme až v momentě rozpohybování – rotace. V rámci zrychlování oné rotace je přirozeným jevem filmové normy vypadávání okének filmu. Z počátku každé dvacáté první, patnácté, deváté, sedmé..., až skončíme u jediných třech okének filmu, která se vizuálně a významově vzájemně propojují.

Rozpohybovaná panorama diváka v rámci kinosálu obklopuje, v rámci videoinstalace jej naopak staví do role vnějšího pozorovatele.

EN The work is inscenated videoinstallation where the video is projected on one third of a cylinder. I am using the optical effect of backrotation arising when the same segments of rotation reaches the concrete frequency of rotation. It can be observed on carriage wheels, for example, which seem to be turning backwards sometimes.

Another event is the frame reduction of the PAL norm (25 fps), or, in my case, the NTSC norm (30 fps) limitation. This effect is unavoidable when we want to rotate a panorama more than once per a second. Although the beginning, we can see each frame of the panorama (360° x 30 fps) the acceleration causes only each second, third, forth frame to be seen. If we define panoramic view as a physical object, namely cylinder, we can say that a cylinder becomes during a flux logically morphing into the n-angle. The whole video is accelerating into the moment where all frames of the video are reduced to the three significant frames – flower, scissors, pot. In terms of geometrical representation, it is trans-forming into a triangle.

It can be concluded that this object has emerged as a geometrical reference to frame reduction of the video and, in this sense has resulted in an intersection between the beginning and final phases of rotation of the video.

Mr. Möbius Lives on the 2nd Floor, 2007
56–57

Reprezentace geometrie Möbiova proužku skrze 2D pohyblivý obraz. Kamera rotuje kolem své osy zleva doprava. Dvojprojekce mapuje prostor kolem sebe a vytváří dojem předního a zadního pohledu kamery. Prostorová logika místa a dějů v něm se narušuje a naznačuje pro obě projekce užití stejného filmového materiálu s pouhým časovým posunem. Začátek a konec projekce je pečlivě hledaným nezaznamenanatelným předělem a uzavírá video v nekonečnou smyčku.

Möbiova páska (také Möbiův pás, Möbiův pásek nebo Möbiův list) je plocha, která má jen jednu stranu a jednu hranu. V roce 1858 ji nezávisle na sobě objevili

(resp. „vynalezli“) matematici August Ferdinand Möbius a Johann Benedikt Listing. Ve starší literatuře se nazývá také Simonyho prstenec. Protože orientace plochy Möbiovy pásky není možná, patří mezi neorientovatelné plochy.
Wikipedie

EN A conceptual presentation of geometry (Möbius strip) through 2D moving image. The camera moves in the right-left pan, making the video look as if taken by two cameras from a single spot. One view is from the front, the other from the back. In fact, both views include the same film material with a certain time span in-between. The ends of the materials are interconnected to form a videoloop. The resulting visual effect makes time lose its cause-and-effect meaning, with the only continuity link taking place along the space line.

The Möbius strip is a surface with only one side and only one boundary component. The Möbius strip has the mathematical property of being non-orientable. It can be realized as a ruled surface. It was discovered independently by the German mathematicians August Ferdinand Möbius and Johann Benedict Listing in 1858.
Wikipedia

Back-Ward, 2007
58–59

Back -Ward je dočasné místo, vartietní show. Objevování tohoto prostoru se uskutečňuje vrstvením, cyklením. Procházení tímto prostorem se podřizuje konkrétním pravidlům, jiná jsou naopak porušována.

Prvním průchodem divák odhaluje prázdný prostor. Druhý průchod je stejný, pouze jednotlivé záběry jsou prodloužené a odhalují odrazy jeho obyvatel. Třetí průchod odhaluje původce oněch odrazů a uzavírá dekonstruktivistickou reprezentaci prostoru v uzavřené jednotku.

EN Back -Ward is a bizarre venue of a temporary variety show, where experience/discovery of space takes place on the level of gradual layering.

Passing through this space follows certain rules and breaks others, the followed ones including a specific pattern of repetition.

The first passage introduces the viewer into an empty space. The second passage is the same, only the shots are longer, mirror reflections of its inhabitants. Finally, the third passage discloses the originators of the reflections in real space and locks this deconstructivist approach to presentation of space in a closed-up unit.

Pano - run - ma , 2005
60–61

Časoprostorový paradox staré tržnice. Video je vytvořené ze statické panoramatické fotografie. Pohyb figur se děje na základě změn prostoru, které se uskutečňují v momentě, kdy je nesledujeme. Fyzické a kauzální vztahy jsou narušené. Nahlížíme pouze výsledek těchto pohybů, přesunů, změn. Ať v logickém či paradoxním sledu.

EN The precincts of an old marketplace allow experiencing the time/space paradox. The video sequence is made from a still panoramic photograph. The movement of figures and presentation of time flow is mediated solely by spatial changes. The physical and or logical movements of figures happen behind the spectators' backs. All you can see is the final result of the physical space change in a logical or paradoxical order.

Umělecká tvorba Viktora Takáče je mnohovrstevnatá, autor pracuje s médiem videa, instalace, ale i performance a happeningu. V jeho dílech lze identifikovat dvě hlavní linie tvůrčího zájmu. Tou první je tvorba instalací, které diváka navigují prostorem. Druhou pak reflexe videa jakožto média – a s tím i podmínek jeho tvorby a vnímání. Ve většině děl se zmíněné linie kombinují, a tak vznikají situace, jejichž prostorové podmínky se vztahují k tématu díla. Důležitým bodem je vztah mezi tvůrcem a divákem. Tvůrce nastavuje výchozí podmínky, které pozorovatel reflektuje a často rozšiřuje. Tento dialog Takáč zkoumá především v kontextu pohyblivého obrazu. Ať už se jedná o klasickou projekční situaci či o prostorové vrstvení projekcí a televizi v galerii, autora zajímá, jakými způsoby se divák vůči pohyblivým obrazům vymezuje, a naopak jakou schopnost měnit pozorovatele tyto obrazy mají.

Dílem, na němž lze tento rys ilustrovat nejlépe, je videoinstalace *Schodišťový efekt II* (2011). Vtě se na zeď promítá video, před zdí však stojí dva reflektory, které do tváře přistupujícího diváka intenzivně svítí. Čím blíží divák přistupuje, aby promítaný obraz spatřil, tím víc jej oslepuje světlo. Je to fyzicky nepříjemný zcizující efekt, který diváka nutí rozhodnout se o své pozici (vztahu) k pohyblivému obrazu.

V instalaci *Studio retrospektiv* (2013) pojímá Takáč prostor jako myšlenkovou mapu a naviguje návštěvníka zrekonstruovanými kulisy jeho dřívějších videoprací. Například první místnost je prostředím analogickým k tomu, ve kterém Takáč natočil *Front, Back, Left, Right* (s Michalem Pěchoučkem, 2011). Pozorovatel tak nevidí žádná původní videa, nachází se však v jakémsi trojrozměrném retrospektivním odrazu. Autor zde pokládá otázku: Kde se nachází opravdový obsah digitálně nasnímané činnosti? Jaký je vztah mezi realitou a jejím záznamem? Která z nich v sobě zahrnuje více autenticity?

I když je pro Takáčovo dílo typický obrat dovnitř média či technologického aparátu, je v něm vždy obsažen i zájem o samotné zobrazení a zobrazování. Zkoumané formální a koncepční vztahy jsou zakódovány ve specifických obrazech. Ty mají nejčastěji dokumentární či minimálně inscenovaný charakter, ukazují nám určitý výsek každodenní reality. Autorovi tedy nejde o redukci pohyblivého obrazu na formální principy, ale o jejich obnažení na pozadí každodennosti.

Spojení technického a poetického lze dobře vysledovat v díle *Mr. Möbius Lives on the 2nd Floor* (2007). Tato práce spočívá v ilustraci vědeckého principu geometrie Möbiovy pásy – plochy, která má vždy jen jednu stranu a jednu hranu. Výsledné video tak tvoří dva pohyblivé obrazy, které

kruhovým švenkem (rotační pohyb kamery) snímají realitu, až se v jednom bodě setkají a přelíží jeden do druhého. Je to video bez začátku a konce, nekonečná smyčka. K formálním principům, které zobrazuje, samotný obsah videa vztah nemá. Byl vybrán intuitivně, noční sledování opravy tramvajových kolejí však díky světelným a barevným podmínkám disponuje potřebnou vizuální intenzitou. A až se jedná o prostý záznam reality, pomalý a mechanický pohyb kamery činí jeho atmosféru tajemnou, jako by se jednalo o předem naplánovanou scénu z experimentálního detektivního příběhu.

Jiným příkladem této tendence je instalace *Bílá* je když (2012), v níž se jednalo o rozklad videa do dvou částí prostorovým uspořádáním projekční situace. Původní video bylo promítáno na bílou desku s malým kruhovým otvorem; rozměr projekce byl však větší než deska, a tak se na zdi za deskou promítal zbytek obrazu, jakýsi rám s kroužkem uprostřed. Kromě prostorové dekonstrukce promítaného videa si lze ještě momentu spojujícího prostorové uspořádání a charakter, jakým bylo video stříháno. Záběry jsou opět záznamem každodenní reality, kamera bez emocí sleduje bezejmenné postavy v neutrálním prostředí. Jakmile však postava protne onu kruhovou výseč v desce, záběr je stříhem nahrazen jiným. Forma videa a forma jeho instalace si tak vzájemně odpovídají v zacykleném dialogu.

Nové Zámky (2012) představují naopak projekt určený osobním příběhem staré ženy, jejíž někdejší dům je minulostí a na jeho místě nyní stojí panelák. Takáč zde reflektuje problematiku paměti místa a času. Na původní parcele vytváří stylizovanou rekonstrukci ženina bývalého bydliště. V galerijní instalaci pak vystavuje fotografii intervence ve veřejném prostoru spolu s videem, které je dokumentací osobních předmětů ženy. Její příběh se tak neprezentuje v souvislém proudu obrazů či slov, ale je fragmentován v čase a prostoru. A je to opět divák, který díky své imaginaci tvoří prostředníka mezi minulostí a současností.

V posledních projektech Viktora Takáče je patrný důraz na spolupráci. Ať už se jedná o výstavu *Černé světlo* (2015) s Annou Hulačovou, *Kamera: Petr Krátký, Viktor Takáč, Zuzana Žabková* (2014), *A-synchron* (2016) s Jaroslavem Šlaufem, *To co zbylo* (2016) nebo *Material Matters* (2017) s Karolinou Rossi, spočívaly tyto projekty ve vzájemném dialogu a gestu přenechat své dílo k interakci, interpretaci, a někdy i k dekonstrukci tím druhým.

V podobném kolektivním duchu proběhla i performance *Manifestace média* (2015) s Petrem Krátkým. Její základ tvořila zatemněná místnost, v níž oba performeři stavěli předem připravenou konstrukci. Diváci byli odkázáni především na svůj sluch, představivost a na záblesk fotografického světla, který se objevil jednou za dvacet vteřin. Takáč s Krátkým v průběhu performance konstrukci složili i rozložili. Pozorovatelé tak před sebou vlastně měli odvíjející se pohyb, který ovšem byli schopni zrakově vnímat pouze v drobných časových zlomcích. Akce se odehrávala v rytmu střídání tmy a krátkých záblesků, čímž

autoři odkazovali k médiu pohyblivého obrazu jako takovému. Totiž k jeho iluzivnímu principu evokace pohybu, kdy film či digitální video ve skutečnosti tvoří statické obrazy proložené černými poličky, které si lidské oko v případě promítání dostatečnou rychlostí dohromady interpretuje jako kontinuální pohyb.

František Fekete (Artlist 2017), 2020

EN Viktor Takáč works with video and installations as well as performance and happenings. Two main motifs run through his oeuvre. The first involves navigation of the viewer through space. The second involves reflections upon video as medium, along with the conditions of its creation and perception. In most works these two lines intersect and a situation arises whose spatial conditions relate to the theme of the work.

The relationship between artist and viewer is of paramount importance. Takáč configures default conditions that the observer reflects on and often expands. The artist explores this dialogue within the context of the moving image. Whether this involves traditional projection or the spatial layering of projections and television in a gallery, he is interested in how the viewer defines themselves in relation to the moving images and, on the contrary, in whether/how these images are able to change the viewer.

This feature is best illustrated in the video installation *Staircase Effect II* (2011), in which a video is projected onto the wall. However, two reflectors stand in front of the wall that shine a bright light into the face of the viewer. The closer the viewer gets in order to see the projected image, the more they are blinded by the light. This is a physically unpleasant and alienating effect that obliges the viewer to decide on what position (relationship) to adopt vis-à-vis the moving image.

In the installation *Studio Retrospective* (2013), Takáč conceives of space as a mental map and navigates the viewer through the reconstructed backdrops of his earlier video work. For instance, the first room is an environment similar to that in which Takáč shot *Front, Back, Left, Right* (with Michal Pěchouček, 2011). This means that the observer does not see the original video, but finds themselves in a kind of three-dimensional retrospective image. The artist is posing questions: Where is the genuine content of digitally filmed activities to be found? What is the relationship between reality and the recording thereof? Which of these is the more authentic?

Although a turn within the medium or technological device is typical of Takáč's work, this is always accompanied by an interest in the image and display itself. The formal and conceptual relationships under examination are encoded in specific images. These are most often of a documentary or minimalist character. They reveal to us a certain segment of quotidian reality. The artist is therefore not interested in reducing the moving image to formal principles, but in uncovering them against the backdrop of everyday life.

The combination of the technical and the poetic is best illustrated in *Mr. Möbius Lives on the 2nd Floor* (2007), which elucidates a scientific principle, namely the geometry of the Möbius strip, a surface that always has only one side and one edge. The resulting video comprises two moving images that use a circular pattern (the rotational movement of the camera) to capture reality, until at one point they meet and merge into each other. It is a video without beginning or end, an endless loop. The content of the video in itself has no relationship to the formal principles it embodies. It was selected intuitively, though the night-time monitoring of repairs to tram lines contains the requisite visual intensity thanks to the light and colour conditions. And though this is a simple recording of reality, the slow, mechanical movement of the camera lends the video a mysterious atmosphere, as though this were a blocked scene (in the theatrical sense) from an experimental detective story.

Another example of this tendency is the installation *White Is When* (2012), in which a video is split into two parts by the spatial organisation of the projection. The original video was projected onto a white plate with a small circular hole. However, the dimension of the projection was larger than the plate, and so the remainder of the image was projected onto the wall behind forming a kind of frame with a circle in the middle. Apart from the spatial deconstruction of the video projected, we can observe the moment linking the spatial organisation and the character by which the video was edited. The shots are again a record of everyday reality, and the emotionless camera follows nameless figures in a neutral environment. However, as soon as a figure intersects the circular sector in the board, the film cuts to another shot. The form of the video and the form of its installation talk to each other in a cyclical dialogue.

New Castles (2012), on the other hand, represents a project determined by the personal story of an old woman whose former house is long gone to be replaced by an apartment block. Takáč reflects upon the question of our memory of place and time. On the original plot of land he creates a stylised reconstruction of the women's former home. In the installation he then exhibits photographs of the intervention in public space along with a video that represents the documentation of the personal belongings of the woman. The result is that her story is not presented in a continuous stream of pictures and works, but is fragmented in time and space. And it is again the viewer who uses their imagination to the form the intermediary between the past and the present.

In his recent projects, Takáč has displayed an interest in cooperation. This applies to the exhibition *Black Light* (2015) with Anna Hulačová, *Camera: Petr Krátký, Viktor Takáč, Zuzana Žabková* (2014), *A-synchron* (2016) with Jaroslav Šlauf, *Afterimage / That Which Remained* (2016) as well as *Material Matters* (2017) with Karolina Rossi. These projects involve a mutual dialogue and a gesture toward leaving the works open to interaction, interpretation and sometimes to deconstruction by the other one.

The performance *Manifestation of a Medium* (2015) with Petr Krátký ran in a similarly collective spirit. It took place in a darkened room where both performers started to build a construction prepared in advance. Viewers had to rely on their hearing, imagination, and flashes of photographic light that appeared once every twenty seconds. The two artists assembled and disassembled the construction during the course of the performance. So, although the movement was continuous, the viewers were actually only able to see the short illuminated segments. The action ran in the rhythm of light darkness and short flashes, in which way the artists referred to the medium of moving image as such. That is to the illusory principle of the evocation of motion, where the film or digital video is actually composed of static images interspersed with black frames that, when projected at sufficient speed, the human eye interprets as continuous movement.

František Fekete (Artlist 2017), 2020

Viktor Takáč (*8. 10. 1982, Přerov)
Žije v Praze / Work and lives in Prague

VZDĚLÁNÍ
2007–2012 Akademie výtvarných umění v Praze
Atelier Intermediálních studií, Jiří Příhoda
Atelier Nových medií I, Michael Bielický

OCENĚNÍ
2013 ESSL ART AWARD CEE 2013, první cena
2013 Vienna Insurance Group – Speciální pozvání
2007 PAF film festival – Jiné vize, první cena

SBÍRKY
2011 Muzeum moderního umění Istanbul, TR

VYBRANÉ SAMOSTATNÉ VÝSTAVY
2020 Silent Servant, Nevan Contempo, Praha
2017 Material Matters (s Karolínou Rossi),
Nevan Contempo, Praha
2016 To co zbylo, galerie Berlinskéj model
(s Karolínou Rossi), Praha
2015 Černé světlo (s Annou Hulačovou Litvanovou),
Galerie Fotograf, Praha
2015 Manifestace média (s Petrem Krátkým),
Greenhouse, Berlin, DE
2013 Studio retrospektiv,
Galerie Jiří Švestka, Praha
2012 Bílá je když, galerie Kostka,
MeetFactory, Praha
2007 Jak vysvětlit videoart šnekům (s Erikem
Sikorou), Rakouské kulturní fórum, Praha

VYBRANÉ KOLEKTIVNÍ VÝSTAVY
2018 Začátek je také konec, Galerie TIC, Brno
2016 Sny na prodej, Lucie Drdova Gallery, Praha
2014 Kamera: Petr Krátký, Viktor Takáč,
Zuzana Žabková, Zlín
2014 VIG Special: Young Art from CEE, Vídeň, AU
2013 ESSL ART AWARD CEE, první cena,
ESSL MUSEUM, Vídeň, AU
2013 ESSL ART AWARD CEE, první cena,
Futura, Praha
2013 Bezpředmětný film, Galerie TIC, Brno
2012 VI. Zlínský salon mladých 2012, Zlín
2011 Hodiny v umění, host výstavy Michala
Pěchoučka, Galerie hlavního města Prahy –
Dům U Kamenného zvonu, Praha
2011 Za pět dvanáct, Futura, Praha
2010 Collectors “The Czecho-Slovak Pavillion”,
Brot Kunsthalle, Vídeň, AU
2009 Objekt animace: Třetí smysl, Zlín
2009 Bad filming, Galerie U Dobrého pastýře,
Brněnské kulturní centrum, Brno

PROJEKCE
2013 Imagina, Mezinárodní Filmový Festival,
Karlovy Vary
2011 PAF – Jiné vize, Clocktower Gallery – PS1,
New York, US
2010 DA fest 2010, National Academy of Arts,
Sofie, RO
2010 Transgression “Ayahuasca”, Asia’s Media
Art Organisation, Hong Kong, CN
2010 PAF – Jiné vize, Église Saint-Merry & Centre
Culturel Tchèque, Paris, FR
2010 PAF – Jiné vize, DOX, Praha
2010 Berlin cinema, Berlin, DE
2009 4+4 Dny v pohybu, Praha
2009 PAF – přehlídka animovaného filmu,
Olomouc
2009 Kozy a Mazanec, MeetFactory, Praha
2008 Cargo 2008, Budapešť, HU
2007 Prázdniny v Plzni, kino Světozor, Praha
2007 Ostrava Film Festival, Ostrava
2006 Mezinárodní filmový festival Bratislava,
Bratislava, SK
2006 Přátelský film II, kino Světozor, Praha
2006 Přátelský film II, Mezinárodní Filmový
Festival, Karlovy Vary

UMĚLECKÉ KURÁTORSKÉ PROJEKTY
2013 Bezpředmětný film, galerie TIC, Brno

EN EDUCATION
2007–2012 Academy of Fine Arts in Prague, CZ
Master’s programme in Intermedia
Studies, Jiří Příhoda
Master’s programme in New Media,
Michael Bielický

AWARDS
2013 ESSL ART AWARD CEE 2013, 1st prize, AU
2013 Vienna Insurance Group – Special
Invitation, AU
2007 PAF – Other Visions, 1st prize, Festival of
Film Animation, Olomouc, CZ

COLLECTIONS
2011 Museum of Modern Art, Istanbul, TR

SELECTED SOLO EXHIBITIONS
2020 Silent Servant, Nevan Contempo, Prague, CZ
2017 Material Matters (with Karolína Rossi),
Nevan Contempo, Prague, CZ
2016 Afterimage / That Which Remained,
Berlinskéj Model Gallery (with Karolína Rossi),
Prague, CZ
2015 Black Light (with Anna Hulačová Litvanová),
Fotograf Gallery, Prague, CZ
2015 Medium Manifestation (with Petr Krátký),
Greenhouse, Berlin, DE
2013 Retrospective Studio, Jiri Svestka Gallery,
Prague, CZ
2012 White Is When, Cube Gallery,
MeetFactory, Prague, CZ
2007 How to Explain Video Art to Snails
(with Erik Sikora), Austrian Cultural Forum,
Prague, CZ

SELECTED GROUP EXHIBITIONS
2018 Beginning Is Also the End, TIC Gallery, Brno, CZ
2016 Dreams That Money Can Buy,
Lucie Drdova Gallery, Prague, CZ
2014 Camera: Petr Krátký, Viktor Takáč,
Zuzana Žabková, Zlín, CZ
2014 VIG Special: Young Art from CEE, Vienna, AU
2013 ESSL ART AWARD CEE – 1st prize,
ESSL MUSEUM, Vídeň, AU
2013 ESSL ART AWARD – 1st prize,
Futura, Prague, CZ
2012 VI. Zlín Youth Salon 2012, Zlín, CZ
2011 Lessons in Art (with Michal Pěchouček),
City Gallery Prague, The Stone Bell, Prague, CZ
2011 Eleventh Hour, Futura, Prague, CZ

2010 Collectors “The Czecho-Slovak Pavillion”,
Brot Kunsthalle, Vienna, AU
2009 Animation Object: The Third Sense, Zlín, CZ
2009 Bad Filming, Brno Contemporary Art Center,
Brno, CZ

SCREENINGS
2013 Imagina, Karlovy Vary International
Film Festival, Karlovy Vary, CZ
2011 PAF – Other Visions, Clocktower Gallery – PS1,
New York, US
2010 DA fest 2010, National Academy of Art,
Sofia, RO
2010 Transgression “Ayahuasca”, Asia’s Media
Art Organisation, Hong Kong, CN
2010 PAF – Other Visions, Église Saint-Merry
& Centre Culturel Tchèque, Paris, FR
2010 Other Visions, DOX, Prague, CZ
2010 Berlin cinema, Berlin, DE
2009 4+4 Days in Motion Festival, Prague, CZ
2009 PAF – Festival of Animated Film, Olomouc, CZ
2008 Cargo 2008, Budapest, HU
2007 Holidays in Pilsen, Světozor Cinema,
Prague, CZ
2007 Ostrava Film Festival, Ostrava, CZ
2006 Bratislava International Film Festival, SK
2006 Friendly Movie II, Světozor Cinema, Prague, CZ
2006 Friendly Movie II, Karlovy Vary International
Film Festival, CZ

CURATORIAL ART PROJECTS
2013 Non-Objective Film, TIC Gallery, Brno, CZ

Impressum

Autoři fotografií / Authors of Photographs

Tomáš Souček 3–15

Peter Fabo 16–19

Tereza Štětínová 20–21

Radek Dětinský 24–27

Michaela Dvořáková 38–39

Grafický design / Graphic Design

Jan Svoboda, Selftone

Předtisková příprava / Pre-press

Ondřej Haase, Studio Breisky

Tisk / Printed by

Tiskárna Helbich

Tato publikace vznikla na Akademii výtvarných umění v Praze v rámci projektu „Absence obrazu – Silent Servant“ podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2019, dále byla podpořena Státním fondem kultury ČR a prostředky galerie Nevan Contempo v Praze.

This publication was created at the Academy of Fine Arts in Prague as part of the project “Absence of the Image – Silent Servant” supported by specific university research grant provided by the Czech Ministry of Education, Youth and Sports in 2019. It was further supported by the State Fund of Culture of the Czech Republic and the Nevan Contempo Gallery in Prague.

Vydalo NEZYS/Nevan Contempo v roce 2020. /

Published by NEZYS/Nevan Contempo in 2020.

ISBN 978-80-907701-1-9

© NEZYS/Nevan Contempo

Silent Servant

Poděkování / Acknowledgments

Kamera / Director of Photography

Ondřej Belica, Vojtěch Pollák

Herci / Actors

Hana Polanská Turečková, Jan Bárta, Petr Skala

Režijní a dramaturgické konzultace /

Directing & Dramaturgical Consultations

Apolena Vanišová

Překlad a korekce textu Silent Servant /

Silent Servant Translation

Jiří Sedláček

Technická podpora / Technical Support

Michal Pustějovský, Lucas Saidl

Společnosti / Companies

StudioZaKominem, RGB Loop s.r.o.,

Biofilms rental, Virtuplex

Speciální poděkování / Special thanks to

Jitka Charvátová, Barbora Švarcová, Pavel Švec



Státní fond kultury ČR

www.viktortakac.cz