

MARTIN ŠRAJER / 7. 6. 2023

Mapování pohyblivého obrazu

Česká poválečná experimentální filmová tvorba nacházející se na pomezí kinematografie a výtvarného umění dlouho čekala na komplexnější zhodnocení a zmapování. Publikace *Mapování pohyblivého obrazu. Média, aktéři a místa v českém prostředí*, kterou editorsky zaštili Martin Mazanec a Sylva Poláková, svou pozornost obrací právě k tvůrcům, tvůrkyním a dílům nezapadajícím ani do filmového, ani do výtvarného kánonu.

Jak Poláková předesílá v úvodu, ani v tomto případě nebylo záměrem „vytvořit knihu s ambicí komplexností“. Monografie vydaná Národním filmovým archivem by se v příštích letech přesto mohla stát prvním referenčním titulem, po kterém sáhnou badatelé a badatelky toužící proniknout do světa tuzemských pohyblivých obrazů, tedy videoartu, experimentu nebo net artu, líp pochopit jeho estetická východiska, institucionální předpoklady i terminologický aparát využívaný k jeho ohledávání.

Kniha o třech tematických oddílech (Historie, Diskurz, Praxe) a více než třech stovkách stran sestává z jedenácti samostatných interdisciplinárních studií, které se částečně překrývají a doplňují. Umění československého, posléze českého pohyblivého obrazu sledují od konce šedesátých let do současnosti, a to nejen v kontextu domácím, ale také rozsáhlejší zahraniční filmově-experimentální teorie a praxe.

Historický a teoretický výzkum realizovaný v rámci projektu *Audiovizuální dílo mimo kontext kinematografie: dokumentace, archivace a zpřístupnění* čerpal z primárních pramenů a akvizičních dokumentů přístupných ve [Videoarchivu](#) Národního filmového archivu. Malou ochutnávku z něj nabízí jednak pestrý obrazový doprovod s dobovými fotkami, plakáty a zmenšenými i zvětšenými políčky z popisovaných děl, jednak závěrečný seznam QR kódů, které vás zavedou k digitalizovaným fragmentům citovaných filmů.

První, historický oddíl zahajuje text Martina Blažička *Paralelní média pozdního socialismu*, který rekapituluje existenci experimentálního a amatérského filmu v pozdním socialismu a raném kapitalismu. „Ačkoliv se v prostředí normalizačního Československa pojem nezávislý nebo experimentální film převážně nepoužíval, neznamená to, že by nevznikaly filmy, které tomu svou povahou neodpovídaly“, konstatuje autor na úvod. Určující pro jeho přístup k této oblasti umění je dvojitá polarita, tvorba profesionální/amatérská a oficiální/neoficiální.

Amatérské filmy, zdánlivě stojící v opozici ke státně organizované výrobě, v jisté míře také podléhaly institucionalizaci, zpřítomněné různými svazy, kluby a soutěžemi (zejména Mladá kamera Uničov a Brněnská 16). Zcela mimo struktury i centrum se nacházela angažovaná, apelativní práce undergroundových tvůrců jako Čaroděj Oz nebo Jan Ság. „Množství souběžných kulturních aktivit, existujících v mnohosti a diverzitě, vedlo k silnému individualismu, a naopak jen omezené potřebě budovat trvalejší instituce, jako jsou družstva nebo umělecká centra“, vysvětluje Blažiček.

Atomizace experimentální scény tvořené mnoha osamocenými skupinami, jejichž ucelené výzkumné podchycení je o to komplikovanější, se stala ještě patrnější v devadesátých letech, kdy některá střediska a kluby zanikly a mj. pod vlivem zahraničních vlivů došlo k odklonu od undergroundu. Kontinuální navázání na předchozí experimentování bylo značně ztíženo. Musely vzniknout nové instituce a nové formáty, odrážející transformaci společenskou i mediální. K rozkvětu sféry pohyblivých obrazů i uvažování o nich došlo jednak zásluhou řady institucí a platform, kterým se později v knize věnuje Tomáš Pospiszyl, jednak díky snazší dostupnosti potřebných technologií.

„Společenské a politické okolnosti tu až do osmdesátých let dvacátého století znesnadňovaly příležitosti pořídit si do soukromého vlastnictví jakoukoli videotechniku“, osvětluje Martin Mazanec v textu *Hodiny, dny a týdny výstav videa*. Panovala obava, že neoficiální videa mohou vychýlit kulturní a společenský vývoj nežádoucím směrem. Právě prostřednictvím videokazet docházelo k šíření informací v rámci paralelní kultury (viz např. *Originální videojournal*, distribuovaný od roku 1987). Až díky snazší dostupnosti technologií se umění pohyblivého obrazu dostalo do galerií, škol a kin a mohlo dojít k postupnému etablování experimentálního filmu.

Na jednu z konkrétních podob propojení uměleckého provozu a kinematografie se zaměřuje Sylva Poláková. V příspěvku *Od záznamu akce k video-performance* představuje specifika zdejších záznamů uměleckých performancí počínaje happeningy Vladimíra Boudníka a Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu. Od devadesátých let pohyblivý obraz ve spojení s performancí začal s větší intenzitou pronikat do portfolia nastupující generace umělců a umělkyně.

Pro rozvoj akčního umění byla podle autorky klíčová umělecká performativní scéna v Ostravě, reprezentovaná například umělcem a pedagogem Jiřím Surůvkou. K dalšímu posunu došlo s nástupem digitálních technologií umožňujících simulovat jakékoli médium. „Témata a umělecké intence“ podle Polákové dnes mohou „prorůstat téměř libovolně galeriemi, divadelními scénami či kinosály a s nebývalou samozřejmostí i veřejným a soukromým prostředím“. Jako příklady umělců vytvářejících díla na pomezí skutečnosti a fikce zmiňuje například Leu Petříkovou nebo Vladimíra Turnera, bývalého člena skupiny Ztohoven, která v roce 2007 nabourala vysílání České televize a simulovala výbuch atomové bomby.

Marie Meixnerová si v úvodu svého textu *Net art jako umění pohyblivého obrazu: východiska a prezentace* klade otázku, „jaké panovaly podmínky pro vznik a prezentace internetového umění v českém prostředí po roce 1989 do současnosti ze specifické perspektivy pohyblivého obrazu?“. Na následujících odstavcích pak v kontextu politických i mediálních vlivů představuje autory a autorky narozené po roce 1980, kteří začali tvořit po rozšíření webových platforem umožňujících snadné sdílení online obsahu. Zlomový podle ní byl rok 1998, kdy se vytáčené internetové připojení stalo cenově mnohem dostupnější díky akci Internetem proti monopolu. Velký význam připisuje i platformám k prezentaci a reflexi netartových děl, například olomouckému festivalu PAF.

„Podstatné pro vývoj umění nových médií v českém prostředí bylo postupné vybavování laboratoří vysokých uměleckých škol příslušnou technikou“, píše mimo jiné Meixnerová. Situaci na dotyčných školách, s pedagogy a studenty pronikajícími do tajů oboru, který neměl lokální tradici a zázemí, se podrobněji věnuje již zmíněný Tomáš Pospiszyl. V příspěvku „*Já jsem tady!*“ *Počátky výuky umění pohyblivého obrazu na českých uměleckých školách*, který otevírá druhý, diskurzivní oddíl knihy, podává přehled postupného zavádění studijních programů zaměřených na videoart a

nová média, ať už šlo o osamostatněnou Katedru animované tvorby a CAS na FAMU, Ateliér nových médií na AVU, nebo obor elektronická multimediální tvorba na FaVU v Brně.

Na to, jak k pohyblivým obrazům přistupovalo a přistupuje české filmovědné školství a filmová periodika typu *Illuminace*, *Cinepuru* nebo *Filmu a doby*, se soustředí Kateřina Svatoňová (*Filmová věda v pohybu*). Mezníkem, kdy se filmová věda začala zajímat také o jiná média, podle ní byl přelom devadesátých a nultých let. Vyjmenovává konkrétní články, iniciativy i akademiky a shrnuje, že „samotný film začal být vnímán z více úhlů pohledu a pohyblivý obraz (i krátký film) jako takový se ukázal jako mnohem heterogennější praxe, než jak byl pojímán doposud v uzavřeném prostoru kina“.

Jiným institucím reflektujícím nové výstavní formáty, totiž muzeím, galeriím, ale i festivalům a hudebním klubům a jejich prezentačním praxím na počátku nového milénia se v rámci svého výzkumu věnovala Markéta Mansfieldová (*Digitální, intermediální a mezinárodní konfrontace*).

Poslední čtyři texty k pohyblivým obrazům přistupují z hlediska praxe. Kurátorské, sběratelské nebo archivářské. Matěj Forejt se ve studii *Z kina do galerie a zase zpět?* snaží rozkrýt důvody malého zájmu zdejších galerií a muzeí o film a video přesahující hranice kina. Český trh s uměním je podle něj stále dost konzervativní, ovlivněný mj. novodobým kánonem, na jehož podobu měla velký vliv sběratelská orientace Jana a Medy Mládkových, jejichž přezíravý vztah k filmovému médiu autor ilustruje tragikomickou příhodou s kotoučem filmu Alexandra Hackenschmieda a Mayi Derenové *Soukromý život kočky* (1944).

Velmi pozvolna se videoart, potažmo teoretická diskuze o něm, v uplynulých třiceti letech prosazovaly také ve specializovaných a odborných časopisech, jak dokládá Eva Krátká (*Dozrávání na terminologickém poli*). Systém soutěží a cen vytvářejících měřítko hodnocení a spoluurčujících, jak je na pohyblivé obrazy pohlíženo, co je odbornou i širší veřejností vnímáno jako relevantní a hodné zájmu, popisuje Lenka Střeláková (*Soutěžní klece a výběry pro pohyblivé obrazy*).

Matěj Strnad v posledním textu nazvaném *Sbírka není projekt (epilog)* vysvětluje, jaký je význam a jaké jsou limity systematické sbírkové péče o český pohyblivý obraz. Bez ní by nebyl myslitelný ani výzkum, jehož mimořádně cenným, v mnoha směrech

průkopnickým výstupem je i kniha *Mapování pohyblivého obrazu*.

Martin Mazanec, Sylva Poláková (eds.), *Mapování pohyblivého obrazu*. Média, aktéři a místa v českém prostředí. Praha: Národní filmový archiv 2022, 311 stran.