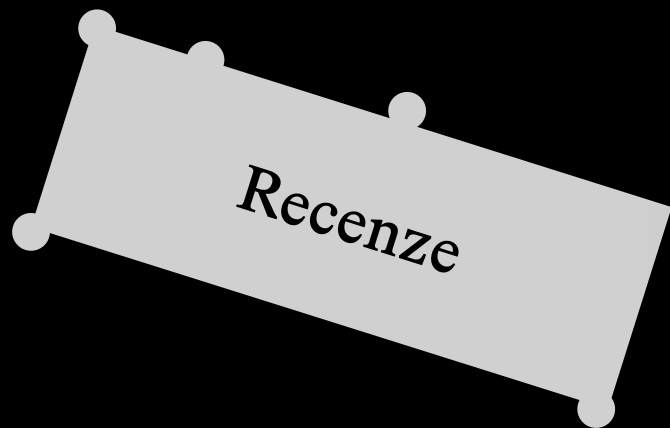


Martin Mazanec – Sylva Poláková (eds.), *Mapování pohyblivého obrazu: Média, aktéři a místa v českém prostředí*, Praha: Národní filmový archiv 2023, 311 s.

Autor je historik umění a kurátor. Působí na Akademii výtvarných umění v Praze.



vojtech.marc@avu.cz

Mapy a území českého umění pohyblivého obrazu

Vojtěch Márc



Kolektivní monografie *Mapování pohyblivého obrazu* editovaná Martinem Mazancem a Sylvou Polákovou vyšla v roce 2022 nákladem Národního filmového archivu. Jak naznačuje podtitul zmiňující „médiá, aktéry a místa“, kládou jednotlivé příspěvky otázky po tom, „co“, „kdo“ a „kde“ je umění pohyblivého obrazu v českém prostředí. Důraz je přitom položen zejména na poslední otázku. Ta totiž vedle záměru zhodnocení lokální situace zároveň poukazuje k přehodnocení specifčnosti média jako určujícího kritéria. Už do názvu knihy vetknutý pojem „pohyblivého obrazu“ se v původním pojetí Noëla Carrola staví proti „mediálnímu esencionalismu“, tedy proti představě, „že každá forma umění má své vlastní charakteristické médium, které jej odlišuje od jiných forem“.⁽¹⁾ Předkládaná publikace se opakovaně odvolává i na Malteho Hagenera, podle něhož otázky „co“, „kdy“ a „kde“ vyznačují tři sousledné režimy filmovědného zkoumání.⁽²⁾ Snaha o lokalizaci umění pohyblivého obrazu se tak stává klíčovým motivem, který si s ohledem na titulní „mapování“ a podtitulní „místa“ zaslouží bližší pozornost.

Místa: Kde je pohyblivý obraz

Návodné se proto jeví pojetí kulturních technik Bernharda Siegerta, který svůj přístup přibližuje na výkladu tvrzení, že „mapa je území“.⁽³⁾ V jeho náhledu mapy fungují nejen jako reprezentace, ale také jako instrumenty. Víc než informace o teritoriu ho zajímá to, jak je teritorium pozorováno a popisováno. Nejde mu tedy o reprezentaci jako takovou, ale především o podmínky této reprezentace. Efektem

- 1 Noël CARROLL, „Definování pohyblivého obrazu“, *Illuminace*, roč. 13, 2001, č. 2, s. 2–32, zde s. 6.
- 2 Malte HGENER, „Kde je (dnes) film? Film ve věku imanence médií“, *Illuminace*, roč. 23, 2011, č. 1, s. 79–88.
- 3 Bernhard SIEGERT, „The Map Is the Territory“, *Radical Philosophy*, roč. 40, 2011, č. 169, s. 13–16.

mapování je produkce teritoria, stabilizace terénu, který je v daném případě pohyblivý hned v několika ohledech. Jeho labilita totiž nevězí jen v časové (*time-based*) povaze umění pohyblivého obrazu, ale i v jeho materiální choulostivosti, díky níž dotyčná „kartografická“ operace získává jistou naléhavost. Vedle kýžených účinků mapování nicméně dochází i k těm rozporuplnějším.

Mapa pracuje se synchronním uspořádáním, a implicitně se tak vymezuje vůči diachronnímu historickému vyprávění. To pochopitelně nemůže důsledně platit v předkládané publikaci, která „je věnována historii českého experimentálního filmu, videoartu, net artu a dalších příbuzných disciplín na pomezí vizuálního umění a kinematografie“.⁽⁴⁾ Přesto je v jejím vztahu k této historii patrná určitá „kartografická“ kvalita. I když lze v knize sledovat časové rozpětí od šedesátých let do současnosti, editoři akcentují záměrně nedůslednou chronologii.⁽⁵⁾ V tomto ohledu působí rozčlenění knihy do oddílů nazvaných „Historie“, „Diskurz“ a „Praxe“ poněkud rozostřeně, protože řada příspěvků by se dala zařadit do více z těchto rámců a pro některé z nich by možná bylo lépe zvolit jiné kategorie. Dějiny umění pohyblivého obrazu se tu nepředkládají jako ucelené vyprávění, což ostatně není v případě kolektivní monografie nijak překvapivé. Místo toho nabízí sérii sond, jejichž dílčí zápletky pracují především s variací na „rozšiřování pole“, ať už mediálního, diskurzivního,⁽⁶⁾ či distribučního.⁽⁷⁾

Další obecnější pohyb, který lze napříč celou publikací sledovat a na nějž byl zřejmě kladen programový důraz,

- 4 Sylva POLÁKOVÁ, „Úvod“, in: Martin MAZANEC – Sylva POLÁKOVÁ (eds.), *Mapování pohyblivého obrazu: Média, aktéři a místa v českém prostředí*, Praha: Národní filmový archiv 2023, s. 27.
- 5 *Ibid.*
- 6 Kateřina SVATOŇOVÁ, „Filmová věda v pohybu“, in: MAZANEC – POLÁKOVÁ, *Mapování pohyblivého obrazu*, s. 172–188, zde s. 186.
- 7 Matěj FOREJT, „Z kina do galerie a zase zpět? K cirkulaci pohyblivého obrazu v prostředí (post)socialistické země a jejímu teoretickému rámci“, in: MAZANEC – POLÁKOVÁ, *Mapování pohyblivého obrazu*, s. 218–233, zde s. 233.

představuje postupující institucionalizace umění pohyblivého obrazu. *Mapování pohyblivého obrazu* se „siegartovsky“ pokouší o konsolidaci teritoria, ve kterém bude možné rozvíjet poznání pohyblivého obrazu, stejně jako péči o něj. Pro dotažení postupující „legitimizace disciplíny umění pohyblivého obrazu“ je podle Sylvy Polákové třeba „usilovat o systematickou dokumentaci děl, která jsou ze své mediální povahy značně prchavá a křehká“. ⁽⁸⁾ Publikace má fungovat jako příspěvek – a v jistém smyslu snad i jako nástroj – k institucionalizaci umění pohyblivého obrazu. Záměr, a s ním celou publikaci, je proto třeba přivítat jako milník v dosavadní historizaci celé problematiky v místním prostředí, zvláště s ohledem na zásadní význam takové tvorby v rámci soudobé kulturní produkce. ⁽⁹⁾

Kniha nachází výchozí souřadnice ve vizuálním umění a kinematografii, na jejichž „pomezí“ či „neostré hranici“ se umění pohyblivého obrazu vyskytuje. ⁽¹⁰⁾ Jednotlivé studie se jím zabývají v různých oblastech. Pohyblivý obraz se tak postupně představuje v undergroundu a ve Svazu českých výtvarných umělců (Martin Blažíček), v galeriích i v televizi (Martin Mazanec), na internetu (Marie Maixnerová), na uměleckých školách (Tomáš Pospiszl), na katedrách filmových věd (Kateřina Svatoňová), na festivalech (Markéta Jonášová), na trhu a ve sbírkách (Matěj Forejt), v časopisech o umění (Eva Krátká), na soutěžích (Lenka Střeláková) a v archivech (Matěj Strnad). Množství místních určení se dále rozšiřuje o metaforické prostory, zvláště funkčně třeba v „klecích“ a „výbězích“ ve výkladu Lenky Střelákové. Ta tuto „zootechnickou“ typologii uplatňuje při kritice různých formátů tuzemských soutěží, aby naznačila, jak odlišná nastavení prospívají či neprospívají životaschopnosti vybraných exemplářů umění pohyblivého obrazu.

8 POLÁKOVÁ, „Úvod“, s. 31.

9 Z pozice zaměstnankyně sbírkotvorné instituce hodnotila význam publikace Lenka DOLANOVÁ, „Odhalování trajektorií pohyblivého obrazu“, *Artalk*, 28. srpna 2023, <https://artalk.info/news/odhalovani-trajektori-pohybliveho-obrazu> (cit. 20. 4. 2024).

10 POLÁKOVÁ, „Úvod“, s. 27; FOREJT, „Z kina do galerie a zase zpět?“, s. 218.

Studie Sylvy Polákové, která se nedá „lokalizovat“ tak snadno jako ty ostatní, se věnuje filmové a videodokumentaci performancí, respektive postupné emancipaci takových záznamů z původní dokumentární funkce do svěbytných uměleckých počinů. Poláková v určitém smyslu sleduje pronikání pohyblivých obrazů do dějin umění, což je další vektor prostupující celou publikaci. ⁽¹¹⁾ Podle autorky představují výtvarné umění a kinematografie dva ne zcela souměřitelné dispozitivy. Napětí mezi nimi přitom často určovalo, a do jisté míry stále určuje, dynamiku umění pohyblivého obrazu. „Relokace“ filmu tak probíhala souběžně s dislokací dějin umění. To Poláková ukazuje, když na řadě případů, v nichž se scházeli performeři a dokumentátoři, problematizuje (pojem) autorství, které se často jeví rozptýlené mezi ty, kdo stáli před kamerou, a ty, kdo stáli za ní.

Aktéři: Kdo je pohyblivý obraz

Právě problematika autorství či aktérství nabízí další hledisko, které publikace akcentuje a které je důležité z hlediska jejího zhodnocení. Nejde přitom jen o dobová „vyjednávání“, ⁽¹²⁾ jež jednotlivé studie převážně zdařile rekonstruují. Pod publikací jsou podepsáni autoři a autorky s vazbou na Národní filmový archiv, případně na Přehlídku filmové animace a současného umění PAF Olomouc. Jak v editorském úvodu přiznává Sylva Poláková, autoři a autorky publikace jsou tedy „do značné míry insideři“. ⁽¹³⁾ Snad každý a každá z nich pak ve vlastních kapitolách alespoň okrajově vystoupí jako protagonista a protagonistka. Tuto svou pozici nicméně obvykle prozrazují v letmých zmínkách či

11 Sylva POLÁKOVÁ, „Od záznamu akce k videoperformance: Mezi životem a dokumentací“, in: MAZANEC – POLÁKOVÁ, *Mapování pohyblivého obrazu*, s. 87–112, zde s. 104. Srov. *Ibid.*, s. 98, pozn. 190.

12 Pojem „vyjednávání“ je v publikaci využíván podobným způsobem jako v historiografii soudobých dějin, kde odkazuje k aktérskému úsilí o prosazení se v rámci komplexního mocenského pole.

13 POLÁKOVÁ, „Úvod“, s. 29.

poznámkách pod čarou. V této souvislosti lze vyzdvihnout pokus o metodologické uchopení „pamětnictví“, s jakým přichází Kateřina Svatoňová. Ze své pamětnické pozice se podle vlastních slov uchyluje radši k popisu než ke snaze o teoretické postihnutí nebo „ideální příběh“ o proměně diskurzu⁽¹⁴⁾. Navzdory tomu její úvahy o „specifickém uměleckém myšlení“, „vědomí kamery“ a „myšlení obrazem“ patrně překračují hranice pouhé popisnosti.⁽¹⁵⁾ Takové přístupy pak návodně přibližuje na příkladu „teoretického snímku“ Tomáše Svobody (*Jako z filmu*, 2016).

S ohledem na autorské „insiderství“ je nasnadě věnovat pozornost tomu, jak se autoři a autorky vymezují vůči aktérské perspektivě, již do jisté míry sdílí. Konkrétně je možné sledovat, jak se v knize zachází s různými dobovými koncepty. Coby příklad dobové kategorie, která se navzdory (anebo kvůli) nejasnému obsahu osvědčuje jako velmi trvanlivá, by mohla sloužit v knize se průběžně opakující figura „demokratizace“. Daný pojem se často objevuje ve významu dostupnosti, přičemž se implicitně zasazuje do rámce lineárního narativu o cestě ke svobodě a dostatku.⁽¹⁶⁾ Nereflektovaně v něm zaznívá vzdálená ozvěna „revolučního“ a „transformačního“ narativu, jaký v publikaci rekapituluje především Martin Mazanec, který ovšem aktérsko-pamětnickou perspektivu příliš neproblematizuje.⁽¹⁷⁾ Důslednější historické zhodnocení „demokratizace“ by se mohlo opřít o analýzu různých vazeb na populární kulturu, kterým se v publikaci dostává jen zběžné pozornosti. Takový přístup by zároveň umožnil odlišné rámování

14 Matěj STRNAD, „Sbírka není projekt (epilog). O snahách sbírat a uchovávat pohyblivý obraz v českém kontextu“, in: MAZANEC – POLÁKOVÁ, *Mapování pohyblivého obrazu*, s. 271–282, zde s. 273.

15 SVATOŇOVÁ, „Filmová věda v pohybu“, s. 183, 184 a 186.

16 Francis Fukuyama v této souvislosti výmluvně oslavoval „vítězství videorekordéru“ coby atributu liberálně-demokratické, spotřebitelské společnosti. Francis FUKUYAMA, *Konec dějin a poslední člověk*, Praha: Rybka 2002, s. 118.

17 Martin MAZANEC, „Hodiny, dny a týdny výstav videa. „Podmínky pro vznik videa v Čechách“, in: MAZANEC – POLÁKOVÁ, *Mapování pohyblivého obrazu*, s. 59–86, zde s. 72–73.

umění pohyblivého obrazu, jež by se pak nevztahovalo pouze k výtvarnému umění a filmu, ale k širší mediální ekologii a „postkinematografické“ reflexi situace „masové postprodukce ve věku davové kreativity“.⁽¹⁸⁾

Přetrvávající obliba figury „demokratizace“ patrně souvisí s její schopností překlenout sféru techniky i sféru politiky. Ty se v otázce po přístupu k výrobním prostředkům ukazují jako značně porézní, což lze sledovat i v pokračujících diskusích kolem digitalizace.⁽¹⁹⁾ Kritického zhodnocení se „demokratizace“ nicméně dočkává až v závěrečné kapitole, kterou Matěj Strnad věnuje archivní péči o pohyblivý obraz:

Zdánlivá všudypřítomnost je vykoupena nezbytnou kompresí způsobující jen další degradaci při budoucí migraci. Obecně lze konstatovat, že daní za dramaticky se zvyšující dostupnost média pohyblivého obrazu byl nutně „spotřební“ charakter těchto technologií [...], odrážející se ve složitosti vhodných konzervačních řešení.⁽²⁰⁾

Takový postřeh odpovídá Strnadově požadavku po „praktickém“ a „materialistickém“ pojetí otázky „kde je české video“.⁽²¹⁾ Opírá se přitom nejen o znalost materiálu a praktické zkušenosti s institucionálním provozem, ale také o konkrétní představu potřebné „dobré praxe“.

Strnad tak navádí k reflexi nynější situace „českého videa“, která představuje převážně implicitní, avšak velmi podstatnou rovinu knihy. To, jakým způsobem jednotlivé studie končí, tedy jak se vztahují k současnosti a co o ní

18 Hito STEYERL, *Umění bez daně: Umění v éře planetární občanské války*, Praha: VVP AVU 2023, s. 139.

19 Markéta MANSFIEDOVÁ, „Digitální, intermediální a mezinárodní konfrontace. Prezentace umění pohyblivého obrazu na počátku nového milénia“, in: MAZANEC – POLÁKOVÁ, *Mapování pohyblivého obrazu*, s. 189–199, zde s. 190–191.

20 STRNAD, „Sbírka není projekt“, s. 275.

21 *Ibid.*, s. 271 (kurzíva M. S.).

vypovídají, by se dalo rozdělit do tří kategorií. První skupina směřuje k zavržení vysloužilých kategorií, jako jsou videoart, videoperformance nebo net art, jimž se současně historiografickými interpretacemi dostává jistého zadostiučinění (zejména ve studiích Blažíčka, Mazance, Polákové a Maixnerové). Druhou skupinu uzavírají spekulativní podněty (zejména ve studiích Pospiszyla a Svatoňové, kteří načrtávají možné budoucí podoby uměleckého vzdělávání a filmových věd), třetí pak završují kritické výzvy (zejména ve studiích Štrelákové a Strnada, kteří přehodnocují stávající podoby uměleckých soutěží a sbírkových institucí).

*Projekt / co není
pohyblivý obraz*

Závěrečná kapitola Matěje Strnada je předkládána jako epilog publikace. Apelativní ladění textu tak v posledku určuje její celkové vyznění, a to především ve výzvě k dlouhodobé péči o umění pohyblivého obrazu, již „nelze řešit a podporovat jako *projekt*, ale jako závazek“.⁽²²⁾ V této souvislosti se nabízí připomenout okolnost, že samotná publikace je výstupem výzkumného projektu zaměřeného „na vypracování archivační metodiky umožňující sbírkotvorným institucím i menším pracovištím zajistit péči o tento segment výtvarného umění“.⁽²³⁾ Studii, která celou publikaci uzavírá, tak lze číst jako sebereflexivní odkaz k podmínkám, z nichž sama vzešla.

„Projektová“ povaha publikace se odráží v přiznané „vícehlasosti“ s jejími očekávatelnými výhodami i omezeními.⁽²⁴⁾ Projektová temporalita zřejmě nenahrává kritickému zhodnocení jednotlivých děl ani konstrukci

22 *Ibid.*, s. 282.

23 POLÁKOVÁ, „Úvod“, s. 31. Publikace vznikla jako jeden z výstupů výzkumného projektu Audiovizuální dílo mimo kontext kinematografie: dokumentace, archivace a zpřístupnění financovaného z programu NAKI II Ministerstva kultury ČR.

24 K „vícehlasému“ vyprávění dějin se hlásí POLÁKOVÁ, „Úvod“, s. 27.

spekulativnějších historických narativů.⁽²⁵⁾ V *Mapování pohyblivého obrazu* nicméně tento manévř probíhá řízeně. Jak uvádí Martin Mazanec: „Odpoutání se od interpretace jednotlivých děl a soustředění se na kontext [...] je předpokladem k popsání historie pohyblivého obrazu v uměleckém provozu.“⁽²⁶⁾ Není pak příliš překvapivé, že takřka žádná pozornost nesměruje k samotným uměleckým dílům, která se tu nezpřítomňují ve formálních analýzách ani v interpretacích. Jména jednotlivých autorů a autorek jsou typicky zmiňována jako příklady obecných tendencí.

Na tomto místě se nabízí ještě zběžné ohlédnutí za figurou „mapování“, jak ji v jiné souvislosti analyzoval Palo Fabuš. Podle něj se „mapování“ vyznačuje „implicitní nevraživostí ke kritice“, která v krajním případě ústí až v „možnost nekonečného odkladu smyslu“.⁽²⁷⁾ Programová rezignace na kritické zhodnocení zmiňovaných děl je sice z hlediska editorského záměru pochopitelná, přesto ale tvoří pomyslný prázdný střed celé knihy. Opírá-li se v knize citovaný koncept „relokace“ o význam proměňující se „filmové zkušenosti“,⁽²⁸⁾ zprostředkování zkušenosti s uměním pohyblivého obrazu se tu záměrně závorkuje. Publikované reprodukce či QR kódy odkazující do webové databáze NFA mohou tuto absenci jen sotva nahradit. Klade-li si publikace za cíl napomoci kultivaci a konsolidaci institucionální péče o umění pohyblivého obrazu, těžko se lze vyhnout otázce, o jaké umění by se vlastně mělo pečovat a proč. Narušování „esencialistického přístupu“, spojené s tázáním „co je umění pohyblivého obrazu“, by potom mohla provázet nějaká varianta „strategického esencialismu“, který by aspoň provizorně propojil kritickou a historickou hodnotu dotyčných „videí“.

25 Ke kritice „projektivní temporality“ soudobé kulturní produkce viz Bojana KUNST, *The Artist at Work*, Winchester: Zero Books 2015, s. 153–175.

26 MAZANEC, „Hodiny, dny a týdny výstav videa“, s. 60.

27 Palo FABUŠ, „Ětos mapování“, *A2*, 31. srpna 2016, č. 18, <https://www.advojka.cz/archiv/2016/18/etos-mapovani> (cit. 20. 4. 2024).

28 Francesco CASETTI, „Filmová zkušenost“, *Illuminace*, roč. 23, 2011, č. 1, s. 67–77.