

INSTITUCIONÁLNÍ A PERSONÁLNÍ ZAJIŠTĚNÍ PŘI ROZVOJI AUDIOVIZUÁLNÍ A NOVOMEDIÁLNÍ VÝTVARNÉ TVORBY V 90. LETECH V ČESKOSLOVENSKU A V ČESKÉ REPUBLICĚ

BARBORA HÁJKOVÁ

HÁJKOVÁ, Barbora: Institutional and Personnel Support for the Development of Audiovisual and New Media Art in the 1990s in Czechoslovakia and the Czech Republic, 2023, Vol. 5, Issue 1, pp. 26 – 31. DOI: 10.17846/CEV.2023.05.1.26-31.

ABSTRACT: This overview study deals with the introduction, establishment and institutionalization of audiovisual and new media (AVNM) in the Czech art environment in the late 1980s and during the 1990s. The introductory subsection summarizes the categorization of different artistic approaches with an emphasis on the comparison of differences in the Western and Eastern Blocs, with a focus on Czechoslovakia. The next subchapter is devoted to an overview of institutional activities—an overview of university art studios, the activities of cultural institutions and the exhibitions.

KEYWORDS: Contemporary Art. The 1990s. Audiovisual and New Media. Cultural Institutions. Exhibitions.

VÝVOJOVÝ RÁMEC AUDIOVIZUÁLNÍ A NOVOMEDIÁLNÍ TVORBY

Jednou z tendencí nastupující v 90. letech v českém prostředí byla umělecká, ale i teoretická práce zohledňující audiovizuální a nová média (dále AVNM). Na významné výstavě *Popis jednoho zápasu* (1989)¹, jež jako jedna z prvních v Československu zohlednila postmoderní tendence, byla zastoupena pouze klasická média – malba a socha. Tento fakt uvádím jako doklad toho, že v 80. letech nebyla běžně díla pracující s AVNM médii na výstavách určující umělecké a kurátorské tendence reflektována, přestože byla již od 60. let ojediněle součástí širšího uměleckého vyjádření.²

Do AVNM médií lze zařadit především computer art, videoart, sound art a práci s digitální fotografií, které se právě v 90. letech na české umělecké scéně etablovaly. V 90. letech také umělci začali pracovat s médii interaktivní instalace, jež často propojuje několik audiovizuálních nebo novomediálních přístupů. V pozdějších letech se začalo vyvíjet internetové umění a v současnosti se dynamicky rozvíjejí virtual art a game art. Vývoj mediální teorie a praxe, a tudíž i umělecké využití AVNM v západoevropském a americkém prostředí, byl značně odlišný od východoevropské situace. V kontextu vzestupu mediální teorie i praktickému rozšíření již nebylo audiovizuální dílo určeno k individuální kontemplaci, ale stalo se masovým prostředkem komunikace a nástrojem vyjádření sociálně i politicky angažovaných postojů – např. kritiky televizního vysílání, což v komunistickém Československu nebylo možné. Již od konce 60. let vizuální umělci ve svobodném geopolitickém prostoru experimentovali s digitální fotografií. V 80. letech byla tato technologie využívána v rámci apropriace a dalšími, kritickou teorií ovlivněnými, uměleckými tendencemi. „Debata a praktické zařazení kategorie videoartu byla opodstatněna společensky a politicky

¹ Kurátorovaná Janou a Jiřím Ševčíkovými v roce 1989 a 1990 ve výstavních síních v Rychnově nad Kněžnou, Roudnici nad Labem, v Chebu a Karlových Varech.

² Velký dopad na vnímání nových technologií v scénografickém oboru, ale i dopad na širší veřejnost měla československá výstava na EXPO 1958 v Bruselu, kde byla představena *Laterna Magika*, a československá účast na EXPO 1967 v Montrealu. V 70. a 80. letech pak především computer art a computer graphic, kterým se kurátorsky a teoreticky na našem území zabýval např. Jiří Valoch a Miroslav Klivar.

v euroamerickém kontextu také již od 60. let. Bylo nutné vymezit amatérský přístup k pohyblivému obrazu vůči profesionalismu filmového nebo televizního průmyslu. Je možné se shodnout, že většinou se jedná o díla tzv. „jiná než film“, jsou příliš krátká, pracují s cykličností časových smyček, často jde o dokumentárně pořízené záběry, videa mají rysy performance, pokud se blíží k filmu svou strukturou, tak často působí amatérskou neohrabaností, anebo zaskočí svou prezentací. Ta je často spjata s prvky instalace, má tedy blíže než k filmu k soše, objektu či ke klasickému obrazu“ (Mazanec 2008).

V Československu a dalších východoevropských státech měla umělecká praxe využívající AVNM média specifické postavení, a to i kvůli obecným podmínkám – mediální prostředí zde bylo kontrolováno a pokřiveno státním režimem a jeho silnou cenzurou. Navíc před rokem 1989 bylo velmi obtížné získat a využívat technické přístroje a technologii, která by uměleckou práci umožňovala. Někteří umělci získali před rokem 1989 přístroje ilegálně propašované ze zemí s volným trhem nebo si je dokonce obstarali krádeží (Den videa podruhé 2018). Další cestou, jak se alespoň okrajově věnovat volné tvorbě, bylo zaměstnání v Československé televizi a využití tamní techniky, ovšem také s vysokým rizikem prozrazení a následné persekuce. Nepřípravenost umělecké scény zařadit umělecká díla využívající audiovizuální a nová média byla před rokem 1989 a na počátku 90. let značná (Zemánek 2007, 546). Novomediální umění bylo vnímáno jako okrajové, a dokonce se vedla diskuze, kam tuto tvorbu zařadit – zda spíše do filmové tvorby, do výtvarného umění nebo zda vytvořit novou kategorii. I v porovnání s dalšími středoevropskými státy (především s Maďarskem a Polskem) byl nástup umělecké tvorby využívající AVNM média v Československu opožděn (ibid.) a „význam českého videoartu není v kontextu politickém, společenském ani kulturním jasně definován a zřejmě u nás neměl výraznou roli jako o ní uvažujeme v rámci zahraničí, ale jsou zde fragmentární projevy nebo formující se skupiny, které se snažily jít oficiální cestou“ (Den videa podruhé 2018). V tomto smyslu bylo pod Svazem československých výtvarných umělců založeno v roce 1987 sdružení *Obor video*. Iniciátorem vzniku byl Radek Pilař – výtvarník a ilustrátor veřejnosti známý především díky obrazovému zpracování několika večerníčků a Petr Skala – dokumentarista. Osobnosti spojené s touto skupinou se vyznačovaly především okouzlením formálními principy a možnostmi experimentovat s obrazem oproti narativnímu nebo kritickému postoji. V tzv. šedé zóně se ve vztahu k videoartu profiloval Tomáš Ruller, který naproti tomu využíval video ke kritice systému a establishmentu. I v oblasti disentu vznikla aktivita *Originální videojournal*, který měl informovat o zprávách nedostupných z oficiálních zdrojů (Mazanec 2008).

Mezinárodní aktivita na poli volné tvorby AVNM se před rokem 1989 mohla uskutečnit díky ilegálnímu vývozu. Např. japonská kurátorka a teoretička nezávislých médií Keiko Sei ve spolupráci s disidenty a jejich samizdatovými aktivitami v 80. letech vyvážela filmový materiál zpoza železné opony a využívala ho mimo jiné v angažovaném kontextu, jako důkaz totalitární moci³ (Sei 2008). O středoevropském a východoevropském umění 90. let později hovoří ve vztahu a velkém vlivu na uvažování o utopích, dočasně autonomních zónách a otevřené občanské společnosti (Sei 2021, 26).

INSTITUCIONÁLNÍ ZÁZEMÍ

Po celospolečenském a politickém uvolnění v roce 1989 urychlila přijetí a ukotvení audiovizuální a novomediální tvorby vedle dalších společenských aspektů institucionalizace na akademické půdě.

³ Uvádí filmové záznamy: *Spartakiáda*, *Oslavy prvního máje*, videa natočená maďarskými samizdatovými osobnostmi, video předvolební kampaně první prezidentské volby v Rumunsku, záznam maďarského živého vysílání rumunské revoluce a jugoslávské satirické video o Titovi (Sei 2008).

Radek Pilař založil na Filmové fakultě Akademie múzických umění katedru animované tvorby a využíval tamní techniku i pro svou volnou tvorbu (jak už bylo řečeno, umělci se potýkali právě s nedostupností techniky a materiálu, navázáním na instituci mohla být technika zprostředkována i těm, kteří by se jinak potýkali s její nedostupností). Později v roce 1992 zakládal a před svou náhlou smrtí vedl také Ateliér video a multimediální animace pod nově založenou Fakultou výtvarných umění na Vysokém učení technickém v Brně, jehož vedení převzal poté na několik let Tomáš Ruller. Na transformovaných nebo nově založených vysokých uměleckých školách začaly působit osobnosti využívající audiovizuální a nová média spjatá s volnou, především experimentální tvorbou, a také osobnosti, které byly etablovány v tomto poli již ve světovém kontextu. České prostředí ovlivnili v 90. letech umělci českého původu žijící v zahraničí, kteří se opět v Československu dočasně usadili. Např. brněnský rodák Woody Vasulka, jež se od 60. let v USA i mezinárodně profluloval jako jedna z vůdčích postav videoartu, působil po roce 1992 právě na FaVU v Ateliéru video a multimediální animace, stejně jako jeho žena Steina a později i japonská teoretička Keiko Sei (Ruller 2002). Na Akademii výtvarných umění byl v roce 1990 po nástupu rektora Milana Knížáka založen Ateliér intermediální tvorby (jako první ateliér zaměřený na práci s novými médii), a také v roce 1991 Ateliér nových médií, jehož vedení se ujal také v zahraničí již etablovaný Michael Bielický⁴, který se vrátil do Československa z emigrace. Tento ateliér byl zaměřený na experimentální práci s videem a počítačovou animací. Pro takový projekt bylo z počátku velmi problematické zajistit jak finanční zdroje, tak personální obsazení. Podařilo se však získat poměrně značný finanční dar od světově uznávaného umělce, člena hnutí Fluxus a průkopníka videoartu Nam June Paika a několika dalších osobností na vybavení skromného video studia. Na několik let dopředu také zajistila finanční podporu Německá nadace DAAD (New media AVU 2008). Na Vysoké škole uměleckoprůmyslové a na nově založených uměleckých fakultách mimo Prahu a Brno vznikaly AVNM ateliéry obvykle až po roce 2000.

Na aktivity, které se na poli AVNM a především videoartu uskutečnily v 80. letech, reagovala ještě před změnou politického režimu jednodenní výstava *Den Videa* (Viva Video, Video Viva 2019) a na jaře roku 1990 *Historie Československé Demokracie* (Mazanec 2008). Později se propojení starší generace a studentů a absolventů z nově vybudovaných školních ateliérů promítlo na výstavě *Český obraz elektronický* (1994) (ibid.). Vedle akademické půdy a nepříliš četných výstav byly na počátku 90. let důležité také aktivity institucí, jež byly navázány na zahraničí – především Goethe-Institut a Sorosovo centrum současného umění. Právě tyto mezinárodní instituce vytvořily monetární, materiálovou, ale i ideovou základnu, ze které mohlo audiovizuální a novomediální umění dále vycházet.

V Goethe-Institutu se pořádala sympozia, přednášky a workshopy se zahraničními hosty. Jedním z významných přednášejících byl celosvětově uznávaný teoretik Vilém Flusser, zohledňující ve své práci vliv nových médií a technického obrazu na vývoj umění i změnu percepce a uvažování, který měl ve středoevropském prostoru po roce 1989 značný vliv. Na pozvání kurátorky a teoretičky Mileny Slavické se uskutečnila v roce 1991 v pražské pobočce Goethe-Institutu přednáška s názvem *Masová komunikace, elitární komunikace a změna paradigmát* (Krtilová – Bystrický 2007)⁵. Několik Flusserových důležitých textů bylo přeloženo a uveřejněno v periodiku *Výtvarné umění*, jehož redakce vydala v roce 1996 i soubor Flusserových textů⁶ *Moc obrazu* (1996), v němž se v teoretických esejích věnoval mj. teorii post-historie (technoobrazy jako ideologicky zkruslené znaky a jejich záměrný klam, který je součástí tehdejší obrazové civilizace), filosofii fotografie, nebo portrétům

⁴ Na konci 80. let Michael Bielický studoval a poté působil jako asistent v ateliéru Nam June Paika.

⁵ V souboru textů *Moc obrazu* je v životopisném přehledu přednáška uvedena pod názvem *Změna paradigmát*.

⁶ A textů o Flusserovi.

a interpretacím tvorby vizuálních umělců. Později se v Goethe-Institutu také začala pravidelně konat mezinárodní sympozia, aby připomínala odkaz tragicky zesnulého Viléma Flussera.

Sorosovo centrum se již od svých raných výstavních aktivit započatých výstavou *Krajina?* (1993) zaměřovalo na pořádání velkých skupinových výstav, které cíleně začleňovaly do výstavních exponátů i audiovizuální a novomediální tvorbu. „Pro rozvoj nových médií v polovině 90. let sehrála klíčovou roli výstava *Orbis Fictus*, připravená jako druhá výroční výstava Sorosovým centrem současného umění v Praze“ (Morganová 2011, 34). Literatura uvádí, že *Orbis Fictus* (1996) „byla první velkou přehlídkou nových a digitálních technologií u nás [...] kde se kromě videa výrazněji uplatnily počítačové instalace, práce s laserem, virtuální realita, počítačově manipulovaný obraz apod.“ (Svatošová 2020, 889 – 890). Zároveň v tomtéž textu autorka upozorňuje i na již zmíněné výstavy *Den videa*, *Český obraz elektronický* a další výstavy a festivaly, jež *Orbis Fictus* předcházely (ibid.).

Významnou institucí byl také MediaArchiv. Za jeho vznikem v roce 1992 stojí především Petr Vrána, který se vrátil z emigrace z Německa, dále pak také Woody Vasulka, Stanislav Miler či Lucie Svobodová. Členové sdružení, ale i širší veřejnost, především pak studenti AVNM oborů, využívali prostor Rock Café, kde se scházeli na pravidelných projekcích. MediaArchiv již zanikl a jak píše Mazanec, „lze předpokládat, že neexistuje žádný archiv, kde by se mohl člověk seznámit s českým ‚historickým‘ videoartem nebo se současnými video pracemi“ (Mazanec 2008).

V druhé polovině 90. let se ve velkých výstavních síních v Praze uskutečnilo několik důležitých výstav s mezinárodním zastoupením. Také to dopomohlo výtvarné obci i veřejnému publiku akceptovat a porozumět vizuálním dílům využívajícím AVNM média. Velký vliv měla výstava *Along the Frontier* (1996) v Rudolfinu, jejímiž kurátory byla Leanne Mella, Charles Stainback a Ivona Raimanová. Na ní prezentovali svá díla umělci patřící ke špičce světového AVNM umění – Bill Viola, Ann Hamilton, Francisco Torres a Bruce Neuman. „Výstava představila díla vycházející z principu instalace, kde rozhodujícím prvkem je použití videa. Čtyři američtí umělci patří k nejvýznamnějším světovým tvůrcům pracujícím s tímto médiem. Výstava byla představena na 5 místech Evropy, pokaždé ve značně modifikované podobě. Pro expozici v Galerii Rudolfinum vytvořil Francisc [sic] Torres navíc speciální multimedialní instalaci (A)Historický prolog k planoucímu životu“ (Along the Frontier 1996). Výstava se uskutečnila za finanční podpory zahraniční instituce – Arts America Program of the United States Information Agency. V roce 1998 připravila Národní Galerie v Praze výstavu *Dimensions Variable – Pohyblivé rozměry*, se zastoupením laureátů Turnerovy ceny: Rachel Whiteread, Damien Hirst, Gillian Wearing a Douglase Gordona. V tomtéž roce kurátory Olga Malá a Karel Srp v Galerii hlavního města Prahy připravili také výstavu *Close Echoes – Veřejné tělo & Umělý prostor* (1998), na níž byla díla českých umělců konfrontována s tvorbou mladých britských umělců – Mata Collishawa, Douglase Gordona, bratrů Chapmanových, Mony Hatoum či Alexe Hartleyho. I na těchto výstavách byly notně zastoupeny AVNM práce reflektující zahraniční postupy (Lindaurová 2014, 124).

Vedle zmíněných osobností se AVNM zabývali i další čeští kurátory. Např. Miloš Vojtěchovský, který se významně zasadil o teoretické a praktické rozšíření tohoto diskurzu ve vztahu k současným, především environmentálním problémům společnosti. K jeho významným aktivitám patří např. organizace symposií a rezidencí českých a mezinárodních umělců v Plasech nebo spolukurátorství výstavy *Jitro kouzelníku?* (1996), jejímž cílem bylo představit a nacházet vzájemné vztahy mezi různými událostmi, uměleckými projekty, teoriemi a životními zkušenostmi, a snaha propojit především společná témata umění a vědy: vznik a zánik, kosmologii, přírodu, technologii nebo spiritualitu.

SOUČASNÝ INSTITUCIONÁLNÍ RÁMEC

Z přehledové historické kontextualizace o počátcích AVNM výtvarné tvorby v České republice a jejího porovnání s dnešními principy a tendencemi současného výtvarného umění a kurátorské praxe vyplývá, jak velkou změnu v užití AVNM medií lze zaznamenat. Umělci často využívají nová média a pohyblivý obraz k prezentaci kritických teorií a dalších ideově podložených děl – institucionálně se například rozšiřuje obor gaming art, který pracuje se syntézou různých novomediálních principů – neukončeností díla a smyčkou, hyperrealistickým vyjádřením a na druhou stranu s fragmentací, vnořením a interakcí recipienta. Stejně tak umělci i teoretici upozorňují na novou technologii umělé inteligence, která ovlivňuje nejen uměleckou tvorbu, ale i běžné chování uživatelů nových médií.

Především je pak nutné zdůraznit změnu, které se tato studie věnuje především – institucionalizace, kterou od roku 1989 práce s AVNM médii prošla. AVNM tvorba je akceptovaná a rozvíjená na akademické půdě i v komerční sféře. Muzea a galerie se zabývají nejen prezentací novomediálních děl, ale i jejich akvizicemi, vznikají festivaly a další aktivity (např. PAF nebo Marienbad Film), které se zaměřují na uměleckou tvorbu spojenou s pohyblivým obrazem. Adéla Komrzý a Martin Mazanec v roce 2020 stále upozorňovali na absenci instituce archivu, který by díla uchovával. V roce 2021 však Národní filmový archiv v kině Ponrepo uspořádal několik debat a projekcí právě na téma raného českého videoartu, takže lze dokladovat, že i v tomto ohledu se situace mění.

SUMMARY

This study deals with the introduction, establishment and institutionalization of audiovisual and new media (AVNM) in the Czech art environment during the 1990s. The introductory subchapter summarizes the categorization of different artistic approaches and the development of the emergence and reflection of audiovisual works in the art scene as well as in media theory, with an emphasis on the comparison of differences in the Western and Eastern Blocs, with a focus on Czechoslovakia. The next subchapter overviews institutional activities in Czechoslovakia (in Czech Republic) – an overview of the beginnings of the operation of university art studios at FAMU, FaVU, AVU, and their staffing, the activities of cultural institutions – Goethe-Institute, Soros Centre, and MediaArchiv association and the exhibitions at which audiovisual and new media works and which played an important role in anchoring audiovisual and new media production as well as mediation to professional and broader public.

Tento výstup vznikl v rámci projektu U21 – *Zkvalitnění grantové soutěže a výuky v doktorských studijních programech na UJEP CZ.02.2.69/0.0/0.0/19_073/0016947.*

LITERATURA

- Along the Frontier.* 1996. Rudolfinum. <https://www.galerierudolfinum.cz/cs/vystavy/archiv-vystav/along-the-frontier/> [15. 01. 2023].
- Den videa podruhé.* 2018. Radio Wave. <https://wave.rozhlas.cz/den-vidoa-podruhe-prvni-vystava-ceskeho-videoartu-je-po-triceti-letech-zpatky-v-7607488> [04. 01. 2023].
- Flusser, Vilém – Slavická, Milena – Fiala, Jiří (eds). 1996. *Moc obrazu: výbor filosofických textů z 80. a 90. let.* Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění.
- Krtilová, Kateřina – Bystřický, Jiří. 2007. Začátek a konec. In: *Flusser Studies*, 5. <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/zacatek-konec.pdf> [15. 01. 2023].

- Lindaurová, Lenka – Armutidisová, Irena – Procházková, Bára (eds). 2014. *Mezera: mladé umění v Česku 1990 – 2014*. Praha: Společnost Jindřicha Chalupeckého.
- Mazanec, Martin. 2008. Výzkumný projekt: český videoart. In: A2. <https://www.advojka.cz/archiv/2008/49/vyzkumny-projekt-cesky-videoart> [03. 01. 2023].
- Morganová, Pavlína. 2010. Od současné současnosti k minulé minulosti. In: Ševčík, Jiří (ed.) *České umění 1980–2010: texty a dokumenty*. Praha: VVP AVU, 23 – 54.
- New media AVU. 2008. In: *Monoskop*. http://monoskop.org/New_Media_AVU_Prague [14. 01. 2023].
- Ruller, Tomáš. 2002. Příběh ateliéru. In: *Video, multimédia, performance*. <http://performance.ffa.vutbr.cz/ARCHIV/CDROM/inner/sub/pribeh.htm> [08. 01. 2023].
- Sei, Keiko. 2008. Border Crossing. In: *Würteem bergischer Kunst verein Stuttgart*. <https://www.wkv-stuttgart.de/en/program/2008/exhibitions/postcapital/program/keiko-sei/> [10. 1. 2023].
- Sei, Keiko. 2021. Utopia, Open Society and Temporary Autonomous Zone: the Impact of the Art of Central-Eastern Europe in the 1990s. In: *Scars: Reflections on Art and Society in Central-East Europe in the 1990s*. Záhřeb: Institute for Contemporary Art, 26 – 27.
- Svatošová, Dagmar. 2020. Orbis Fictus. Nová média v současném umění. In: *Výstava jako médium: české umění 1957–1999*. Praha: VVP AVU, 888 – 899.
- Viva video, video viva* [film]. r. Adéla Komrží. Česko, 2019.
- Zemánek, Jiří. 2007. Od luminodynamismu k médiu videa. *Dějiny českého výtvarného umění (VI/2)*. Praha: Academia, 537 – 554.

KONTAKT

MgA. Barbora Hájková
Univerzita Jana Evangelisty Purkyně
Fakulta umění a designu
Pasteurova 9
400 96 Ústí nad Labem
Česká republika
hajkovabar@seznam.cz