

Globalizované krajiny českého audiovizuálního umění: Studie výstavního projektu Frisbee

Markéta Jonášová



Globalized Landscapes of Czech Audiovisual Art: A Study on Frisbee Exhibitions

Markéta Jonášová

The paper analyses tendencies in the field of Czech audiovisual art, based on the case study of the international exhibition project titled *Frisbee: Contemporary Czech Videoart and New Media*, which took place between 2004 and 2006. Anchored in the methodological framework of exhibition studies, it deploys the qualitative research methods of thematic data analysis and interviews. The paper

sets out to clarify the relevance of the exhibition project *Frisbee* in comparison to other formats of audiovisual art presentation in the Czech Republic at the turn of new millennium. It argues that the exhibition presented both a locally and internationally significant overview of audiovisual art produced by a generation of artists, who became active in the Czech art scene after the change of the regime in 1989. To conceptualise the increasingly globalised character of the moving image in the given period, the paper deploys Arjun Appadurai's theory

of global cultural flows. Applying his notion of mediascapes to audiovisual art, it analyses the artworks presented within the exhibitionary complex of *Frisbee* in terms of its national and international situatedness. Based on a mutual comparison of represented artworks and their juxtaposition with an associated exhibition of Romanian audiovisual art, the complexity of representations and strategies is described, and the notion of "Czech" art questioned.

Keywords:
audiovisual art – moving image – globalisation – national representation – exhibition history – Frisbee

Klíčová slova:
audiovizuální umění – pohyblivý obraz – globalizace – národní reprezentace – výstavní historie – Frisbee

Autorka je výzkumnou pracovnící NFA. Studie vznikla jako výstup projektu „Audiovizuální dílo mimo kontext kinematografie: dokumentace, archivace a zpřístupnění“ (DG20P02OVV025), NAKI II MK ČR.

Na podzim roku 2004 bylo v prostorách rumunského Paláce Parlamentu slavnostně otevřeno Národní muzeum současného umění (Muzeul Național de Artă Contemporană al României, MNAC). Vznik galerie současného umění v budově „Ceaușescova“ Paláce lidu provázely kontroverze, jež ještě posílily zájem západního uměleckého světa o instituci na periferii bývalého Východní bloku.¹ V odborné radě muzea zasedli významní představitelé mezinárodní umělecké scény, mezi jinými někdejší ředitel kasselského muzea René Block či spoluředitel pařížského Palais de Tokyo Nicolas Bourriaud. Ambici vedení muzea propojit rumunskou a mezinárodní scénu odrážela také dramaturgie úvodních výstav, jež představily tvorbu etablovaných rumunských i zahraničních umělců a umělkyní.² Součástí nové dramaturgie se stala též přehlídka *Frisbee* s podtitulem *Současný český videoart a nová média*, jež se v muzeu uskutečnila záhy po jeho otevření na přelomu let 2004 a 2005. Přehlídku připravil kurátor brněnského Domu umění František Kowolowski ve spolupráci s umělcem Davidem Možným a v prostorách rumunského muzea představili téměř dvě desítky děl autorů působících na české umělecké scéně.³

Česká umělecká scéna se tak stala součástí události, kterou lze považovat za symbolický moment stvrzující post-socialistickou, globalizující se kulturní dynamiku mezi východoevropskými národními státy a západními kulturními toky. Výstavní projekt *Frisbee* konfrontoval audiovizuální umění, vzniklé na české scéně, s publikem, jež nesdílelo tytéž národní kulturní kódy a obracelo svou pozornost

- 1 Ger DUIJZINGS, “Transforming a Totalitarian Edifice: Artistic and Ethnographic Engagements with the House of the People in Bucharest”, in: Catharina RAUDVERE (ed.), *Nostalgia, loss and creativity in Southeast Europe*, Cham (Švýcarsko): Palgrave Macmillan 2018, s. 22–23.
- 2 „Brněnský Dům umění připravil výstavu pro ‚Ceaușeskův‘ palác“, *ProCulture*, 8. prosince 2004, <https://www.proculture.cz/artsinfo/vizualni-umeni-a-nova-media/brnensky-dum-umeni-pripravil-vystavu-pro-ceauseskuv-palac-535.html> (cit. 30. 9. 2020).
- 3 *Frisbee*, kurátoři František Kowolowski – David Možný, Bukurešť: Muzeul Național de Artă Contemporană, 2004/2005, <https://mnac.ro/event/237/Frisbee> (cit. 30. 9. 2020).

k západní umělecké tradici. Situovanost nacionálně vymezené výstavy v exponovaném zahraničním kontextu tak nastavila zrcadlo specifikům kulturního a uměleckého prostředí, ve kterém přehlídka i zastoupená díla vznikala.

Vzhledem k zaměření výstavy na médium pohyblivého obrazu jsou ve studii tato specifika nahlížena konceptuálním rámcem teorie globálních kulturních toků antropologa Arjuna Appaduraie, který oblast audiovizu zahrnuje pod širší pojem mediální krajiny.⁴ Tato teorie umožňuje sledovat provázanost personálních, finančních, technologických a ideových faktorů, které byly formativní pro výslednou podobu výstavního prostředí i pro interpretaci prezentovaných děl. Tyto faktory jsou rekonstruovány na základě kvalitativní analýzy dostupných archivních materiálů, sekundárních pramenů a rozhovorů poskytnutých participujícími kurátory a autory.⁵

Horizont událostí

Rumunské uvedení přehlídky *Frisbee: Současný český videoart a nová média* se uskutečnilo pod záštitou Domu umění města Brna, kde František Kowolowski působil jako kurátor a kde také o rok později výstavu reprízoval společně s přehlídkou rumunského videoartu *Cutia Neagra / Black Box* kurátora Florina Tudora. V menším rozsahu bylo *Frisbee* prezentováno i ve Výstavní síni Sokolská 26 v Ostravě (2006), v liberecké Galerie Die Aktualität des Schönen (2006) a díky iniciativě kurátora Radka Váni také v amsterdamském prostoru De Veemvloer (2005).⁶ Vedle

4 Podobně využívá Appaduraiovu teorii Tilman Baumgärtel pro analýzu nezávislé filmové scény jihovýchodní Asie na přelomu milénia: Tilman BAUMGÄRTEL, „Imagined communities, imagined worlds: Independent film from South East Asia in the global mediascape“, *Transnational Cinemas*, roč. 2, 2011, č. 1, s. 57–71.

5 Recepce výstavy je rekonstruována na základě ohlasů v českém tisku a dílčích vzpomínek účastníků. Pro komplexní rekonstrukci diváckých ohlasů či reakcí v zahraničním tisku se v rámci výzkumu nepodařilo lokalizovat dostatečné prameny.

6 Tereza DARMOVZALOVÁ, „Frisbee“, in: Martin MAZANEC – Sylva POLÁKOVÁ (eds.), *Katalog událostí českého pohyblivého obrazu I.*, Olomouc: Pastiche Filmz 2011, s. 14–23.

klasického výstavního formátu byla díla zpřístupněna na webových stránkách projektu a v omezeném nákladu také na DVD. Tyto doplňující distribuční formáty představovaly pouze částečnou redukci původního instalačního řešení, neboť kurátoři do výstavy nezahrnuli komplexní objektové či digitální instalace. V rámci *Frisbee* tak byla prezentována převážně díla spadající do kategorie pohyblivého obrazu, jak ji definoval filosof Noël Carroll v reakci na esencialistické definice filmu.⁷

Z více než třiceti zvažovaných autorů byly nakonec na výstavě v Bukurešti představeny práce Zbyňka Baladrána, Filipa Cenka a Jiřího Havlíčka, Petra Lysáčka, Davida Možného, Pavla Mrkuse, Jana Nálevky, Michala Pěchoučka, Pavla Ryšky, Patrika Sedláczka a Jiřího Kotrly, Jana Stolína, Jiřího Surůvky, Jana Šerých, Martina Zeta, Petra Zubka a uskupení Guma Guar a Record. Ačkoliv se kurátorskému výběru nedala upřít koncepční i geografická rozmanitost – prezentováni byli zástupci různých uměleckých přístupů působící v Praze, Brně, Ostravě a Liberci – z genderového hlediska byl výběr nevyvážený. Uvedení prací několika umělkyň kurátoři na počátku projektu zvažovali, nakonec však nebylo na rumunské přehlídce představeno dílo jediné autorky, a teprve české uvedení projektu doplnily práce Mileny Dopitové, Denisy Fialové, Anetty Mony Chisy a Lucie Tkáčové. Kromě zmíněných umělkyň se dalších repríz projektu zúčastnil také Jesper Alvaer. V průvodní žádosti o dotaci na realizaci projektu byli jako participující umělci uvedeni také Marek Ther, Krištof Kintera a skupina Kamera skura – jejich práce se však nakonec na výstavách neobjevily.⁸

Historicky vymezené hranice mezi experimentálním filmem, videoartem a uměleckým filmem se začaly

7 Noël CARROLL, „Definování pohyblivého obrazu“, *Illuminace*, roč. 13, 2001, č. 2, s. 5–31.

8 Archiv Domu umění města Brna, dokumentace výstavy *Frisbee*, Žádost o dotaci rozpočtu Ministerstva kultury na rok 2004 na projekt z oblasti kulturní spolupráce se zahraničím.

s příchodem nového milénia výrazněji smazávat díky technologickým inovacím, v důsledku čehož si audiovizuální umění na české scéně, podobně jako tomu bylo i v západních zemích, začalo osvojovat formáty distribuce tradičně spojované jak s filmem, tak s výtvarným uměním.⁹ Ve filmovém prostředí začalo audiovizuální umění pronikat do dramaturgie etablovaných festivalů a kin: Mezinárodní filmový festival Ji.hlava uvedl novou sekci *Fascinace: Experimentl.CZ*, jež byla zaměřena na experimentální filmovou tvorbu, Kino Světozor se věnovalo audiovizuálnímu umění v rámci projektu *Audiovisual*, součástí Přehlídky animovaného filmu Olomouc se stala soutěž *Jiné vize*, zaměřená na projekty na pomezí filmu, výtvarného umění, videoartu a animace, a pod hlavičkou *Přátelského filmu* byla audiovizuální tvorba českých umělců a umělekýň promítána v mnoha lokálních i zahraničních kinosálech. Dlouhodobé přístřeší poskytl pohyblivému obrazu pražský prostor Školská 28, jehož aktivity se systematicky věnovaly výzkumu a prezentaci audiovizuálního umění. Také v dalších nezávislých galeriích proběhly výstavy, jejichž aspirací bylo zmapovat současné české umění pohyblivého obrazu, výrazný ohlas měla například přehlídka *Punctum* Václava Magida v centru pro současné umění Futura v roce 2007. Obvykle se však jednalo o výběr děl vymezený produkční kapacitou galerie, osobními preferencemi kurátora a místem jeho působnosti, který si nečinil nárok na reprezentativní průřez tendencemi na poli českého audiovizuálního umění.¹⁰

Prezentace audiovizuálního umění si tak sice nacházela cestu do zavedeného kinematografického i výtvarného provozu, přesto však zůstávala spíše na okraji programu velkých přehlídek a institucí. Absenci umění pohyblivého obrazu v etablovaných muzeích reflektovali také recenzenti přehlídky *Frisbee*, když společně s autory výstavy

9 Erika BALSOM, *After Uniqueness*, New York: Columbia University Press 2017, s. 16–17.
10 Martin MAZANEC – Sylva POLÁKOVÁ (eds.), *Katalog událostí českého pohyblivého obrazu I. & II.*, Olomouc: Pastiche Filmz 2011.

zdůrazňovali, že se jedná o „třetí největší tuzemskou přehlídku současného videoartu“ či že se přehlídka stala „třetím pokusem o zmapování českého videoartu“.¹¹ Podle této genealogie *Frisbee* navázalo na výstavu *Český obraz elektronický*, jež se konala ve výstavní síni Mánes již v roce 1994, a *Orbis Fictus: Nová média v současném umění*, která proběhla ve Valdštejnské jízdárně na přelomu let 1995 a 1996. Představu téměř desetiletého výstavního vakua však problematizuje řada velkých festivalových přehlídek multimediálního umění, jež se konaly na exponovaných místech a navzdory krátkému trvání dokázaly představit široké spektrum lokálních i zahraničních autorů. Mezi těmito projekty byly například festivaly multimediálního umění *Entermultimediale* a *The Last Underground*, festivaly digitální kultury *Digital.ZOOO* a *Brno ZOOM* či mezinárodní festival digitálního obrazu *INOUT*.¹² Skromnější, avšak dlouhodobě udržitelnější podmínky poskytl audiovizuálnímu umění jednodenní festival ve veřejném prostoru s názvem *Videokemp*, který v průběhu deseti let představil práce řady lokálních i zahraničních umělců a umělkyní. V samotném Domě umění města Brna se v roce 2001 konala putovní výstava britského videoartu *Black Box Recorder*, ke které měl formát přehlídky *Frisbee* blíže nežli ke komplexní koncepci výstavy *Orbis Fictus*.

11 Luboš MAREČEK, „Do temných sálů křičí video“, MF DNES, 8. února 2006; Pavlína MÍČOVÁ, „Frisbee – Současný český videoart a nová média“, *Ateliér*, 30. března 2006, roč. 19, č. 7, s. 16.

12 Michaela FREEMAN-VLKOVÁ, „Entermultimediale“, *Divus*, 1. dubna 2000, <http://www.divus.cc/praha/cs/article/enter-multimediale> (cit. 20. 5. 2021); Robyn GLENNON & Allison LEWIS, „The Last Underground (Praha 1999)“, *Think Magazine*, 13. dubna 1999, <https://www.think.cz/english/art-and-design/the-last-underground-praha-1999> (cit. 20. 5. 2021); „Digitální graffiti na monitoru“, *Hospodářské noviny*, 14. prosince 2000, <https://archiv.ihned.cz/c1-769943-digitalni-graffiti-na-monitoru> (cit. 20. 5. 2021); Michal KAŠPÁREK, „Festival představil umělecké možnosti nových médií“, Zprávy z MUNI, 24. listopadu 2005, <https://www.em.muni.cz/student/169-festival-predstavil-umelecke-moznosti-novych-medii4> (cit. 20. 5. 2021); „INOUT – festival digitálního obrazu“, *Divus*, 18. července 2003, <http://www.divus.cc/praha/cs/article/inout-festival-digitalniho-obrazu> (cit. 20. 5. 2021).

Ke vzniku přehlídky *Frisbee* tak přispěla potřeba manifestovat vzrůstající význam média pohyblivého obrazu v etablovaném muzejním prostředí a poskytnout lokálnímu i zahraničnímu publiku průřez audiovizuální tvorbou nové umělecké generace.¹³ Porevoluční rozvoj audiovizuálního umění na české umělecké scéně podnítilo zakládání nových univerzitních oborů a rozšíření technologií pro produkci a distribuci pohyblivého obrazu, a to jak na vysokých uměleckých školách, tak v celospolečenském měřítku. Tuto expanzi audiovizuálních médií, ke které došlo také na globalizovaném trhu postsocialistických zemí, popisuje filmový teoretik Malte Hagener jako stav imanence médií, čímž míní, že již nelze zaujmout distancovanou pozici pro posuzování všudypřítomného medializovaného vyjadřování. Filmové médium dle Hagenera ztratilo svou materiální, textuální, ekonomickou a kulturní stabilitu a stalo se všudypřítomným, ať už prostřednictvím různých formátů pohyblivého obrazu, či v řadě odvozených kulturních forem.¹⁴ Instituce kinematografie se rozplynula v mediálním průmyslu a expandovala do dalších sfér a odvětví, oblast současného umění nevyjímaje: film se, podobně jako sport, vaření nebo móda, stal prostředkem kontaktu, který komunitám umožňuje navázat vztahy mezi sebou a okolím. Pohyblivý obraz se v globalizovaném světě proměnil v univerzální komunikační nástroj, jenž je srozumitelný lidem napříč světem rozděleným hranicemi národních států.¹⁵

Uvažování o filmu jako o univerzálně srozumitelném médiu koresponduje s rozšířenou teorií homogenizačního vlivu globalizace, podle níž v důsledku stále intenzivnějšího propojování světa dochází ke sdílení jednotvárných

13 František KOWOLOWSKI, „Talíf, který přilétne a zase odlétne“, *Literární noviny*, 20. února 2006, roč. 17, č. 8, s. 15.

14 Malte HAGENER, „Kde je (dnes) film?“, *Iluminace*, roč. 23, 2011, č. 1, s. 83.

15 *Ibid.*, s. 82.

kulturních fenoménů na nadnárodní úrovni. Za původce této homogenizace je obvykle označován kulturní imperialismus západních zemí, především pak Spojených států amerických.¹⁶ Představu této jednotvárné globální kultury problematizuje proponent postkoloniálních studií Arjun Appadurai, podle něhož unifikované kulturní fenomény v různých společnostech zdomácňují a jsou interpretovány různými způsoby na základě specifické situovanosti konkrétních individualit a komunit. V důsledku globálních interakcí tak nevzniká homogenní kultura, která by byla jednoduše srozumitelná pro všechny – současný globální kulturní tok je komplexní a nelze mu jednoduše porozumět ani na základě binárního modelu centra a periferie. Appadurai proto navrhuje rozlišit pět dimenzí, respektive „krajín“ globálního kulturního toku, jež označuje jako etnokrajiny, technokrajiny, finanční krajiny, ideokrajiny a mediální krajiny. Pojem krajiny podle Appaduraie odkazuje k fluidní dimenzi těchto konstruktů, jež „velmi ovlivňuje konkrétní perspektiva a které do značné míry podléhají historické, jazykové a politické situovanosti celé řady aktérů“,¹⁷ ať už jsou těmito aktéry národní státy, nadnárodní korporace, či rodiny. Jednotlivé krajiny představují základní stavební kameny sdílených imaginárních světů, čímž Appadurai rozumí historicky ukotvené představy o okolním světě a vědomí příslušnosti k určitému společenství.¹⁸

Oblast audiovizu tvoří významnou součást mediálních krajín, pod které spadá jak distribuce elektronických kapacit pro tvorbu a šíření informací, tak obrazy světa vytvářené médii. Mediální krajiny nabízejí divákům a divačkám komplexní repertoáry obrazů, ze kterých lze sestavit střípky představ o okolním světě, vlastním životě i životě druhých.

16 Robert J. HOLTON, *Globalization and the Nation State* (2. vyd.), New York: Palgrave Macmillan 2011, s. 190–192.

17 Arjun APPADURAI, „Disjunkce a odlišnost v globální kulturní ekonomii“, in: Vít HAVRÁNEK – Ondřej LÁNSKÝ (eds.), *Postkoloniální myšlení IV*, Praha: tranzit 2013, s. 86.

18 *Ibid.*, s. 85–86.

Tyto komplexní obrazy jsou ohýbány v závislosti na módu, hardwaru, publiku či zájmech těch, kteří je vlastní a ovládají.¹⁹ Appadurai ovšem pro ilustraci provázanosti mediálních krajín se zbylými dimenzemi globálních kulturních toků využívá příklady mainstreamových mediálních obrazů, jež mají ve srovnání s audiovizuálním uměním výrazně větší divácký dosah. Umění pohyblivého obrazu nepochybně tvoří součást širšího kulturního rámce mediálních krajín, má však ve srovnání s mainstreamovou televizní a filmovou produkcí svá specifika, neboť se jedná o formu, která je v západní umělecké tradici od šedesátých let minulého století spojená s kritickou reflexí a přehodnocováním konvencí fotografického, filmového a televizního jazyka.²⁰

Postsocialistický videoart

Na výstavní projekt *Frisbee* tak lze nahlížet jako na příklad mediální krajiny českého audiovizuálního umění na počátku milénia, která zahrnuje specifický formát distribuce pohyblivého obrazu v galerijním prostředí i samotné distribuované mediální obrazy. Podobu výstavního projektu podmínily zájmy a situovanost zastoupených autorů a autorek, ale také dalších aktérů, kteří se na jeho vzniku podíleli. Konkrétně se jednalo především o kurátora výstavy Františka Kowolowského, umělce Davida Možného a pořádající instituce, které výstavám poskytly technické, finanční a výstavní zázemí. Původní idea vedoucí k realizaci projektu vznikla na základě spolupráce Františka Kowolowského s Davidem Možným, kteří se rozhodli uspořádat přehlídku zprostředkovávající ucelený náhled na audiovizuální tvorbu generace nastupující na českou uměleckou scénu v devadesátých letech.²¹ K uspořádání první ze série výstav *Fris-*

19 *Ibid.*, s. 88.

20 Helen WESTGEEST, *Video Art Theory: A Comparative Approach*, Chichester: Wiley-Blackwell 2016, s. 1.

21 KOWOLOWSKI, „Talíř“, s. 15.

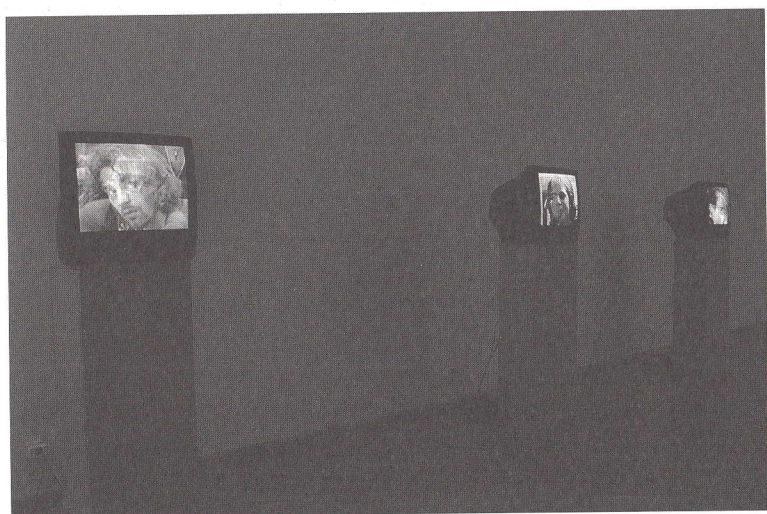
bee v bukurešťském MNAC přispěla také iniciativa jedné z místních kurátorek, jejíž oblastí zájmu byl právě pohyblivý obraz.²² Na organizaci bukurešťské výstavy se významně podílelo České centrum Bukurešť, hlavním organizátorem projektu se však stal Dům umění města Brna. V Amsterdamu, Ostravě a Liberci se spoluorganizátory výstav staly hostující instituce.

Pro mladou generaci umělců a umělkyn, pracujících s pohyblivým obrazem v první dekádě nového milénia, bylo podle kurátora digitálního umění Javiera Duera příznačné, že již dospívala obklopena novými médii a ve videoartu spatřovala nástroj schopný „předávat sdělení, provádět společenskou analýzu a kritizovat uniformitu komerčních televizí v kontextu pasivní recepce, jíž dominují konvenční obrazy, stereotypy a voyerismus“.²³ Duero ve své obecné charakteristice akcentuje reflexivní charakter audiovizuálního umění, zaměřuje se však převážně na videoart vznikající v kontextu západní umělecké tradice. Specifickou pozici audiovizuálních umělců a umělkyn působících v českém uměleckém provozu komentuje František Kowolowski v doprovodných textech k výstavě. Podle něj se jedná o generaci, která sdílí zkušenost s kódy totalitního režimu osmdesátých let a po revoluci se otevírá novým společenským podmínkám. Podobně jako Duero, také Kowolowski zmiňuje vzrůstající vliv nových médií a technologií, jež si tato umělecká generace osvojuje a využívá je k vytváření nových výkladů soudobé reality.²⁴ Koncepční využívání filmového média pro zachycení společensko-kulturního kontextu je příznačné pro soudobou audiovizuální tvorbu také podle kurátora a teoretika Martina Mazance, který si zároveň všímá, že se „neobjevuje (...) příliš příkladů tvorby, která

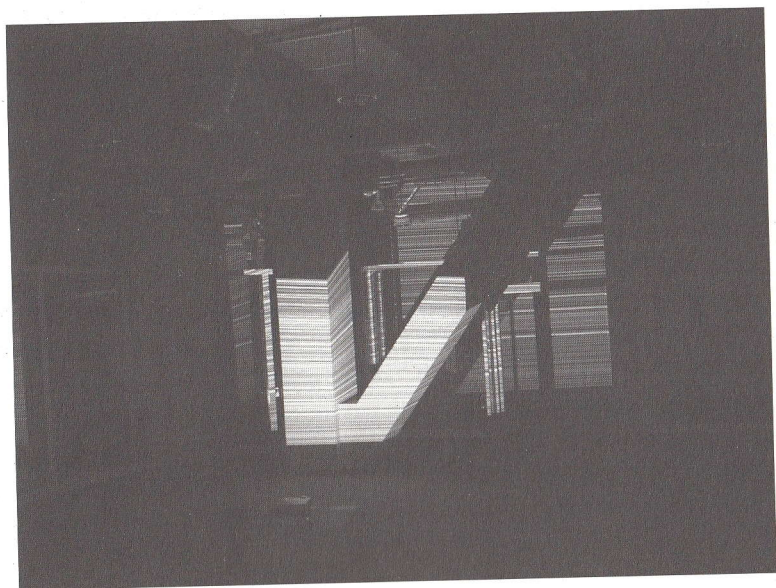
22 František KOWOLOWSKI, Rozhovor Markéty Jonášové s Františkem Kowolowskim ze dne 14. 9. 2020, Národní filmový archiv.

23 Javier DUERO, „Videoart ve věku dospělosti“, *Film a doba*, roč. 52, 2007, č. 2, s. 88.

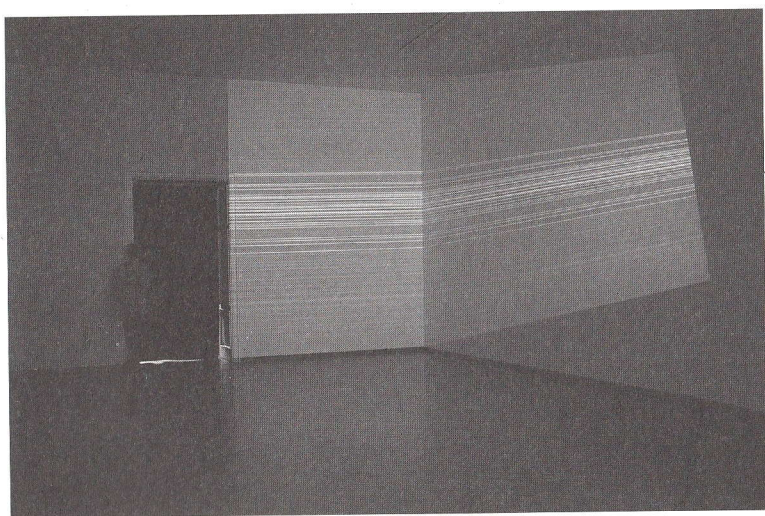
24 Osobní archiv Františka Kowolowského, tisková zpráva k výstavě Frisbee, Dům umění města Brna, Dům pánů z Kunštátu, Dominikánská 9, Brno, 8. 2. – 12. 3. 2006.



*Pohled do instalace díla
skupiny Guma Guar 2288
Frames, Frisbee, Dům pánů
z Kunštátu, 2006, Archiv
Domu umění města Brna,
Foto: Michaela Dvořáková.*



*Jana Stolin, Horizon.exe,
2003, Frisbee, MNAC 2004,
Foto: František Kowolowski.*



*Jan Stolin, Horizon.exe,
2003, Frisbee, Dům pánů
z Kunštátu, 2006, Archiv
Domu umění města Brna,
Foto: Michaela Dvořáková.*



*Jiří Surůvka, Zprávy, 2004,
Frisbee, Dům pánů z Kunštátu,
2006, Archiv Domu umění města
Brna, Foto: Michaela Dvořáková*



*Dokumentace performance Guma
Guar, Frisbee, MNAC 2004, Foto:
František Kowolowski (detail).*



*Zbyněk Baladrán, Agenti,
2003--2004, Frisbee, Dům
pánů z Kunštátu, 2006, Archiv
Domu umění města Brna,
Foto: Michaela Dvořáková.*

by směřovala k definování autonomnosti obou technologií, popřípadě tradice videoartu“.²⁵

Absentující reflexe historické specifity média filmu a videa byla příznačná nejen pro tvorbu velké části autorů a autorek zastoupených na přehlídce *Frisbee*, ale také pro samotnou kurátorskou koncepci výstavy. Kurátorský text Františka Kowolowského rozlišuje jednotlivé sekce výstavy na základě tematických okruhů, jež volně propojují prezentovaná díla. Práce s pamětí doby totalitního útlaku, společenskými kontexty či formálně uchopenými odkazy na minulost představuje podle Kowolowského ústřední témata ve videích Zbyňka Baladrána, Michala Pěchoučka, Davida Možného a Martina Zeta, zatímco soudobou společenskou a politickou situaci odrážejí práce Jiřího Surůvky, Jana Nálevky či skupin Record a Guma Guar. Vedle těchto dvou pozic Kowolowski vyčleňuje ještě třetí kategorii prezentovaných umělců, kteří podle něj pracují s obrazem v „meditativní poloze“ a zaznamenávají plynutí času, možnosti virtuálního prostoru či podvědomé a niterné procesy. Do této skupiny řadí práce Filipa Cenka a Jiřího Havlíčka, Pavla Mrkuse či Petra Zubka.²⁶ Kritik Jiří Ptáček, který se zúčastnil otevření rumunské výstavy, interpretoval ve své recenzi Kowolowského kurátorský komentář jako dodatečné ospravedlnění koncepce, spíše než východisko pro výběr a instalaci děl.²⁷

Členění autorských přístupů předestřené Kowolowskim téměř nekorespondovalo s instalačním řešením výstav, k jehož obměně docházelo na základě prostorových dispozic a technických možností výstavních institucí. Instalace *Horizon.exe* (2003) Jana Stolína se tak na bukurešťské

25 Martin MAZANEC, „Neléčená schizofrenie: mezi filmem a videem, mezi kinosálem a galerií“, *Cinepur*, roč. 16, 2008, č. 56, s. 6.

26 Archiv Domu umění města Brna, dokumentace výstavy *Frisbee*, text Františka Kowolowského s názvem *Moc obrazu: Podoby současného českého videoartu a nových médií*.

27 Jiří PTÁČEK, „Revoluce s ostrahou“, *Umělec*, 1. dubna 2004, <http://www.divus.cc/london/cs/article/revolution-in-romania> (cit. 5. 4. 2021).

výstavě rozprostírala v členitém prostoru sloupů a stěn, zatímco v Domě pánů z Kunštátu tvořila jednolitou plochu v rohu úvodní místnosti, což zdůraznilo její horizontální vizuální efekt. Institucionální podmíněnost instalace lze ilustrovat také na příkladu statického filmu Zbyňka Baladrána *Agenti* (2003–2004). Film sestával ze série snímků, v jejichž ohnisku bylo možné sledovat čtyři mužské postavy krácející po ulici za doprovodu rozverně melodie populárního skladatele filmové a televizní hudby Petra Maláska. Po krátké chvíli se dva z mužů v obraze zastavují u tmavého vozu podobného Tatře 603 – ikonického automobilu, jenž nechvalně proslul jako služební vůz komunistické tajné policie. V popisce k videu bylo možné se dočíst, že se pravděpodobně jednalo o záběry z disidentského *Originálního videojournalu*, zachycující dva agenty StB, kteří sledovali pražské signatáře Charty 77.²⁸ Film *Agenti* byl původně součástí Baladránovy komplexní práce *Projekce*, tvořené třinácti audiovizuálními kolážemi, jež se skládaly z archivního filmového materiálu a dohromady tvořily mozaiku klimatu v Československu od čtyřicátých do osmdesátých let minulého století.²⁹

Při uvedení na *Manifestě 5* byla *Projekce* prezentována jako multikanálová imerzivní instalace, v rámci níž měli diváci možnost zhlédnout všech třináct audiovizuálních koláží.³⁰ Tento Baladránův záměr nebyl na výstavě *Frisbee* realizován, neboť to vzhledem k množství prezentovaných děl neumožňoval rozpočet projektu ani produkční zázemí galerií. Za absencí interaktivních děl či komplexních instalací tak stálo vědomé kurátorské rozhodnutí, jež však bylo učiněno v důsledku omezených finančních prostředků a technického vybavení lokálních kulturních institucí.³¹

28 Archiv Domu umění města Brna, dokumentace výstavy *Frisbee*, kurátorský text k výstavě *Frisbee*.

29 Mariana SERRANOVÁ, „Zbyněk Baladrán“, *Fotograf*, č. 6, 2006.

30 Emailová korespondence Markéty Jonášové se Zbyňkem Baladránem ze dne 18. 9. 2020.

31 KOWOLOWSKI, Rozhovor.

Všechna vystavená díla byla proto prezentována formou jednoduché jednokanálové projekce, na televizních obrazovkách či na monitorech. V žádosti o grant Nadace Českého fondu umění jsou celkové náklady na realizaci brněnské výstavy vyčísleny na 143 000 Kč, z čehož na zapůjčení techniky byla vyčleněna částka ve výši pětadvaceti tisíc korun. Omezené finanční prostředky se promítly také do možnosti vystavujících participovat na instalaci a zahájení bukurešťské výstavy, na což byly vyčleněny finance jen pro pět autorů z devatenácti.³² Tyto konkrétní příklady ilustrují, nakolik byla realizace projektu podmíněna provázaností dostupných financí, technologických možností a mobility hlavních aktérů, či v Appaduraiově pojmosloví provázaností finanční krajiny, technokrajiny a etnokrajiny, kdy každá z těchto krajin podléhá vlastním omezením a motivacím, ale zároveň také každá z nich funguje jako omezení a parametr pro pohyby v té druhé.³³

Lokální konvence

Samostatné vystavení filmu *Agenti* upozadilo jeho význam ve vztahu k historické reprezentaci československého politického režimu a přesunulo pozornost na dokumentaci uplatňování represivní moci, neboť podobná scéna se mohla odehrát i v některé z dalších zemí, kde operovala tajná policie po vzoru ruské KGB. Podobně si zahraniční publikum mohlo „přisvojit“ také krátké video *Taneček* Martina Zeta, zachycující postavu Adolfa Hitlera a neznámého hodnostáře, kteří v gifové smyčce stepují do rytmu hip-hopové skladby hudební skupiny Swollen Members. To, že Zetovy práce přesahují národní rámec, dokládá text k výstavě díla v polské ON gallery, ve kterém kurátor Marek Wasilewski uvádí,

32 Archiv Domu umění města Brna, dokumentace výstavy Frisbee, rozpočty výstav Frisbee.

33 APPADURAI, „Disjunkce a odlišnost“, s. 88.

že se Zetovo dílo zabývá historickými vzpomínkami, které se vztahují nejen k sousedství Polska a Německa, ale dotýkají se také České republiky.³⁴ Přestože tedy filmy Zbyňka Baladrána a Martina Zeta obsahovaly obrazy či ideje s nadnárodním přesahem, je zapotřebí problematizovat jejich univerzálnost, neboť interpretace těchto sdílených obrazů v různých národních kontextech závisí na lokální politické kultuře a konvencích.³⁵

Součástí analýzy těchto konvencí, které dle Appaduraje ovlivňují převod idejí do veřejné sféry, je také otázka, jaké komunikační žánry jsou v různých národních a mezinárodních kontextech ceněny a jakým způsobem se tak děje.³⁶ Ze srovnání zmíněných děl Zbyňka Baladrána a Martina Zeta je možné vyčíst tendenci k satirickému uchopení zpracovávaného námětu, neboť podobně, jako Baladrán ve svém filmu užívá banální normalizační hudbu pro satirické zachycení rozporu mezi dobovou populární kulturou a politickou realitou, tak i Martin Zet proměňuje vystoupení Adolfa Hitlera v groteskní taneční etudu na základě kontrastu soudobé populární kultury a závažnosti historického tématu. Groteskní travestie společenské reality byla přítomna i v řadě dalších děl, jež byla na výstavách *Frisbee* k vidění. V instalaci Petra Zubka *Jeden, dva* (2005) se jednalo o humorné pokusy o dorozumění se dvou malých chlapců, z nichž jeden hovoří česky a druhý německy, v *Domácím videu* (2005) Anetty Moňy Chisy a Lucie Tkáčové byl na pranýři sexismus vlivných představitelů lokální umělecké scény, a ve videu *Zprávy* (2004) si Jiří Surůvka vzal na paškál konzumní televizní kulturu. Na české výtvarné scéně se užívání nadsázky, konfrontace a směšování vážného a nevážného začalo výrazněji prosazovat v reakci

34 „Martin Zet“, *galerie ON gallery*, 2004, <http://galeriaon.pl/martin-zet-taneczek-akcja-taniec-instalacja-wideo-2004/> (cit. 30. 9. 2020).

35 APPADURAI, „Disjunkce a odlišnost“, s. 90.

36 *Ibid.*

na absurditu normalizační reality a v porevolučním období byly tyto strategie oficiálně rozvíjeny ve veřejných uměleckých institucích.³⁷

Ve srovnání s rumunskou přehlídkou *Cutia Neagra / Black Box*, jež se uskutečnila paralelně s výstavou *Frisbee*, vyčnívají tyto groteskní konfrontace jako místně-specifický formát kritického vztahování se ke společenské realitě, respektive jako komunikační žánr typický pro českou uměleckou scénu. Ve vztahu k Appaduraiově rozlišení se díla zmíněných autorů a autorek pohybovala na hraně dokumentárního a zábavního módu, zatímco tvorba představitelů rumunského videoartu výrazněji inklinovala k dokumentárnímu módu, a to obzvláště v dílech, jež se vztahovala ke společenské či politické historii Rumunské socialistické republiky. Jednalo se například o dnes již kanonický film *Rozhovor se soudruhem Ceausescem (Dialog cu Ceaușescu)* z roku 1978, ve kterém vedl Ion Grigorescu fiktivní politický dialog s postavou rumunského diktátora, video *Revoluce v budoáru (La révolution dans le boudoir)*, 1999) umělce Dana Mihaltianu, jež konfrontovalo nahrávky z rozhlasu a televize z prosince 1989 s banalitou každodenní hygieny o deset let později, či o záznam tance dvou baletních tanečníků *Pas (de deux)* (1994–2004) umělce Calina Dana, který reflektoval ostrakizaci rumunské gay kultury před revolucí i po revoluci.³⁸ Také František Kowolowski vzpomíná, že při vzájemném srovnání obou přehlídek bylo možné pozorovat, že pozice rumunských autorů a autorek byla výrazně více angažovaná a potřeba vyrovnávání se s komunistickou minulostí intenzivnější, zatímco v českém prostředí převládal ironizující přístup.³⁹ Podle filmové teoretičky Mihaely

37 Josef KROUTVOR, „Manifest české grotesky“ (1980), in: Jiří ŠEVČÍK – Pavlína MORGANOVÁ – Dagmar DUŠKOVÁ (eds.), *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha: Academia 2001, s. 349–352.

38 Archiv Domu umění města Brna, dokumentace výstavy *Frisbee*, kurátorské texty k výstavě *Cutia Neagra / Black Box*.

39 František KOWOLOWSKI, Rozhovor Markéty Jonášové s Františkem Kowolowskim ze dne 14. 9. 2020, Národní filmový archiv.

Brebenel lze příčiny politizace rumunského videoartu spatřovat v radikalitě rumunské revoluce a překotnosti následného procesu transformace, což přispělo k potřebě umělců vypořádat se s přetrženou vazbou mezi obdobím komunismu a postkomunismu. Video či obecně pohyblivý obraz představovaly pro rumunské umělce médium, jehož prostřednictvím bylo možné tento přechod dokumentovat.⁴⁰ To, že v českém prostředí nelze vysledovat obdobně výraznou tendenci k politizaci videoartu, je tedy možné připisovat nejen odlišné umělecké tradici, ale také méně radikálnímu průběhu sametové revoluce a následného procesu transformace.

Rotující mediální formy

V závěru brněnské výstavy *Frisbee* měli diváci příležitost spatřit pohromadě práce, jež byly podle Františka Kowolowského volně propojeny tematikou politické přítomnosti. Archivované poznámky kurátora uvádí, že v této části bylo představeno video Petra Lysáčka a Denisy Fialové *Oil Peak* (2006), další z prací Martina Zeta, *Zprávy Jiřího Surůvky* a série videí skupiny Guma Guar *2288 Frames* (2005).⁴¹ Zahájení bukureštské a brněnské výstavy doprovodila také performance Martina Zeta a VJský set skupiny Guma Guar ve složení Daniel Vlček, Richard Bakeš a Milan Mikuláščík. Na rozdíl od většiny vystavených děl byly práce Jiřího Surůvky a Guma Guar prezentovány samostatně na televizních obrazovkách, což rezonovalo s jejich zaměřením na kritickou reflexi televizního vysílání. Surůvka ve svém moderátorském vystoupení parodoval konzumní spektakl televizního zpravodajství v kapitalismu, z jehož jednotvárnosti byli diváci probouzeni sledováním absurdních akcí

40 Mihaela BREBENEL, *Moving Images in Romanian Critical Art Practice and Recent History*, [dizertační práce], Londýn: Goldsmiths, University of London 2016, https://research.gold.ac.uk/19103/1/MED_thesis_BrebenelM_2016.pdf (cit. 12. 10. 2020).

41 Archiv Domu umění města Brna, dokumentace výstavy *Frisbee*, poznámky k instalaci výstavy.

umělce v kostýmu Batmana. Guma Guar ve svých videích také reagovali na soudobou distribuci informací prostřednictvím televizního média, užívané záznamy však umělci neinscenovali, nýbrž přetvářeli aktuální televizní zpravodajství. V případě práce *2288 Frames* se jednalo o rozložení záběrů davu na portréty jednotlivých účastníků CzechTeku, v živém VJském setu o digitální koláže spojující obrazy války v Iráku a americké popkultury. Prostřednictvím této postprodukce masových televizních obrazů umělci podrobili kritice ideologický rozměr amerických mediálních reprezentací vojenského konfliktu v Iráku i manipulativní reportování o zásahu na CzechTeku v českých televizích.

Díla Jiřího Surůvky i skupiny Guma Guar čerpala z mediálních krajin vznikajících v americkém kontextu, jež však autoři bezprostředně nepřejímali, ale kriticky přetvářeli na základě lokálních komunikačních žánrů a vlastních ideologických pozic. Imaginární světy konstruované v pracích Guma Guar také zpochybňovaly ideologické konstrukty sdílené v médiích způsobem, který parafrázoval zájmy státních politických představitelů. Tyto konstrukty lze zahrnout pod Appaduraiův pojem ideokrajiny, jenž značí řetězce pojmů, obrazů a idejí, související s ideologiemi států a různých hnutí.⁴² Videá skupiny Guma Guar na základě kritického přehodnocení televizních obrazů rozdělila původní spojení mediálních krajin a ideokrajin, a tím zpochybnila dominantní rétoriku národní, respektive mezinárodní politiky, jež legitimizovala násilí ze strany státního aparátu.

Vedle přehodnocení mediálních krajin formovaných národním či mezinárodním televizním vysíláním se řada umělců vztahovala také ke konvencím filmového jazyka, a to především toho středoproudého. Na rozhraní společenské kritiky konzumní kultury a žánrové hříčky se pohybovalo dílo *Final countdown* (2004) Jana Nálevky, příznačně umístěné nad schody vedoucími do expozice v brněnském

Domě pánů z Kunštátu. Před vstupem do výstavních sálů byly promítány závěrečné titulky ubíhající na černém pozadí za doprovodu romantické hudby, jež však namísto kreditů uváděly výčet spotřebních produktů a jejich ceny. Práce s konvencemi klasického filmu byla přítomná také v díle *Instant Access* (2006), ve kterém Patrik Sedlacek a Jiří Kotrla experimentovali s filmovými technikami užívanými pro budování napětí v hororu a thrilleru. Kromě tradičních filmových žánrů rozvíjela některá díla také vizuální jazyk soudobého digitálního obrazu, jako například zmíněná instalace Jana Stolína *Horizon.exe*, jejíž abstraktní kmitající linie se přizpůsobily různým výstavním prostorům. Ačkoliv by se mohlo zdát, že fluidita Stolínovy instalace odrážela nadnárodní prostupnost digitálních technologií, výslednou podobu této instalace vždy ovlivnily prostorové, technologické a finanční možnosti lokálních galerií.

Ukotvení prezentovaných děl v českém kontextu se tedy až na výjimky neodráželo v konkrétních reáliích reprezentovaných v dílech, spíše ho bylo možné vidět v kritice minulé i soudobé společenské reality prostřednictvím apropriace či postprodukce existujících audiovizuálních obrazů. Část těchto obrazů se vztahovala k nacistické a socialistické minulosti, avšak spíše k obecnému historickému rámci, jehož bylo Československo součástí, než ke konkrétní realitě autoritářských režimů v Československu. Ozvuky vyprázdněnosti normalizační reality sedmdesátých a osmdesátých let, ve které generace zastoupených umělců a umělekýň vyrůstala, bylo možné nalézt především v užívání absurdního humoru, travestie a nadsázky jako komunikačních žánrů pro reflexi historické i soudobé reality. Mediální obrazy přejímané ze zahraničí, především pak z USA, nebyly v zastoupených dílech jednoduše reprodukovány, ale kriticky přetvářeny na základě lokálních komunikačních žánrů i politických pozic. Tyto obecné charakteristiky audiovizuální tvorby prezentované na přehlídce *Frisbee* sice poukazují na místně-specifické tendence, hledání vyčerpávající definice českého audiovizuálního umění by však v důsledku znamenalo přistoupit na kontrolu, kterou národní státy uplatňují

nad odlišností, když svádějí dílčí skupiny dohromady příslibem možnosti sebe-prezentace na nějakém kosmopolitním jevišti.⁴³ Ačkoliv tedy nelze podceňovat vliv národní umělecké tradice či státní kulturní infrastruktury, je zároveň nutné akcentovat komplexitu současných globálních kulturních toků, jež se promítají nejen do podoby samotných děl, ale také do formátů jejich prezentace.