

OPONENTSKÝ POSUDEK

České umění videa (v kontextu světového videoartu)

Veronika Zajačiková

dizertační práce FaVU VUT, Brno 2023

Cílem dizertační práce Veroniky Zajačikové je „komplexně zmapovat a vymezit kategorii videoart v českém kulturním prostoru s logickým ukotvením v situaci ve světě“. Soustředí se přitom na audiovizuální díla pracující s analogovým elektronickým signálem.

Práce se skládá ze dvou částí, teoretického výzkumu, který podle autorky směřuje k publikaci, a praktického kurátorského projektu výstavy.

Původní verze práce byla upravena, nyní tedy posuzuji novou verzi z července 2023.

Aktuálnost dizertační práce

Na mém posouzení aktuálnosti práce se nic nezměnilo, tedy opakuji své předchozí tvrzení: Téma práce je nesporně aktuální, neboť české umění videa nebylo dosud jako celek odborně zpracováno, existují pouze dílčí studie, včetně magisterských a bakalářských prací, které se tématu věnují.

Autorka si předsevzala vyvrátit nepravdy a mýty, se kterými jsou dosavadní studie spojené. Je pravda, že některé dřívější studie jsou psány z pozice samotných aktérů či jejich blízkých spolupracovníků, případně příbuzných, a trpí zaujatostí a neodborným přístupem. Odborná práce vycházející z primárních zdrojů a revidující dosud publikované studie je tedy potřebná.

Metody práce a struktura

První část práce je věnovaná vývoji videoartu v USA (celkově na téměř šedesáti stranách).

Kapitola České umění videa, hlavní téma práce, má naproti tomu necelých čtyřicet stran. Není zde rozebráno, v čem je propojení s americkým videoartem natolik zásadní, že je jeho popis rozsahem větší, ani jaké jsou odlišnosti - kromě obecných tvrzení, že u nás nevzniklo komplexní umělecké hnutí; video se nestalo revolučním nástrojem, ale bylo spíše krátkodobou tendencí bez historického kontextu. Autorka se nepokouší o srovnání amerického a českého videoartu, tyto dvě kapitoly zůstávají nepropojeny, pouze konstatuje, že situace západních zemí byla odlišná co se týče přístupu k technologii a vnímání televizního vysílání.

Je cenné, že se autorka zabývá problematičtým přístupem k technickému vybavení, popisuje, kde se nacházely první dostupné video systémy, kdy začali lidé dovážet kamery ze zahraničí a podobně, nicméně i toto téma by si zasloužilo podrobnější rozpracování.

V minulém posudku jsem problematizovala zúžení na tvorbu pracující s analogovým médiem, zpochybnila jsem smysluplnost tohoto vymezení a ani v nové verzi práce není toto vymezení přesvědčivě zpracované. Striktně mediálně specifická definice je limitující. Jedinečnost děl videoartu – a zvláště v našem prostředí, kde, jak autorka také uvádí, prakticky neexistují přístupy, které s touto specifíčností pracují, ani díla tematizující například televizní vysílání – nelze definovat pouze na základě použité techniky. Většina autorek a autorů pracujících s videem jej brala jako jeden z výrazových prostředků dané doby, navazující například na jejich předchozí práci s filmem, a nebo předcházející práci s digitálním médiem. Práce se navíc nevěnuje pouze období, kdy analogové médium dominovalo, ale též období devadesátých let, kdy většina autorek a autorů přecházela na digitální formát.

Toto vymezení ochuzuje práci o možnosti zpracování kontextu vzniku videa a jeho příbuzností například s oblastí experimentálního nebo amatérského filmu, případně jakou roli hrálo video pro oblast akčního umění. Autorka toto své vymezení nijak blíže nevysvětluje a ani s ním v textu

nepracuje – například tak, že by se soustředila na to, co tato díla činí odlišná se zřetelem k použitému médiu. Autorka nenabízí analýzu specifčnosti místní situace, kromě pár povšechných údajů o nedostupnosti technologie videa. Navrhuje také místo termínu video art používat spíše termíny umění videa nebo video tvorba.

Dále jsem uvedla, že je škoda, že historický kontext tvoří výhradně historie západního, převážně amerického videoartu (s letnými zmínkami o rakouském a polském umění videa). Přitom v posledních letech dochází k zásadním revizím západocentrických kánonů a zpochybnění jejich relevance pro vývoj umění ve střední a východní Evropě. Také „mezinárodní kulturní dialog“, o kterém se autorka bez dalších detailů zmiňuje, by si zasloužil podrobnější pozornost.

Je také škoda, že se autorka nevěnovala ani souvisejícímu dění na Slovensku, ale zcela zarážející je absence zmínky o autorech, kteří prokazatelně pracovali s analogovým médiem u nás, například zde není zmíněno dílo Petera Rónaie, který dlouhodobě působil na brněnské FaVU.

Autorka uvádí: „Jednou z hlavních slabín [současného pojetí historie videoartu, pozn. LD] je nedostatečná znalost uměleckohistorického kontextu. V rámci konkrétních témat z tohoto oboru chyběly dostupné souhrnné informace, které bylo třeba nejprve badatelsky ověřit a roztrždit a teprve poté zpracovat.“ Sama ovšem uměleckohistorický kontext spíše opomíjí. Píše, že chce situaci zkoumat z perspektivy výtvarného umění a nikoliv z rozšířeného konceptu filmu či obecnějšího tématu „pohyblivého obrazu“, ovšem přístupy běžně zahrnované pod pohyblivý obraz jsou s oblastí výtvarného umění nejtěsněji spojené.

Ve svém předešlém posudku problematizují použití dělení na oficiální a neoficiální scénu jako základní strukturu osnovy plánované praktické části práce, tedy výstavního konceptu. Nezpochybňuji samozřejmě, že existovala díla v rámci oficiálních institucí a díla, která vznikala nezávisle na nich, jen přílišnou jednoznačností atribuce „oficiální“ a „neoficiální“ jednotlivým autorům a dílům. Řada autorů a autorek se pohybovala na rozhraní oficiální a neoficiální scény a právě popis tohoto rozhraní je něčím, co bych od práce očekávala. Například situace, kdy autor, pracující pro instituci normalizačního státu, vytváří doma díla, která jsou na tomto jeho zaměstnání nezávislá. Je pak doma vzniklé dílo „oficiální“ nebo „neoficiální“?

V práci se jistě najdou přínosné informace o dílech vznikajících na „alternativní umělecké scéně“, především autorů jako jsou R. Němec, V. Ambroz, P. Štembera, T. Ruller či M. Šejn či například podrobnější popis fungování brněnské Galerie drogerie Zlevněné zboží. Autorka se také věnuje dění na školách na počátku devadesátých let a jejich roli jako místa krystalizace nového umění.

Výběr autorů pro podrobnější zpracování v autorských medailonech není úplně jasný - Tomáš Ruller, Michael Bielický, Radek Pilař, Petr Vrána, Miloš Šejn. Jak jsem již napsala v předešlém posudku, zdaleka největší prostor je zde věnovaný dílu Tomáše Rullera. Pokud se jedná o autory, s nimiž V. Zajačiková vedla rozhovory, možná by bylo přínosnější jako doplnění práce uvést spíše přímo tyto rozhovory, případně i s dalšími autory, pokud vznikly.

Praktická část práce

Praktickou částí práce je projekt výstavy českého umění videa. Jako východisko autorka uvádí vlastní kurátorskou práci pro Galerii Video Nod v letech 2012-2018.

Oproti předešlé verzi práce došlo ke zpřesnění koncepce, což práci prospělo, nyní je zde seznam vybraných děl se stručnými popisy, rozčleněný do jednotlivých sekcí. Úvodní část tvoří díla „zakladatelů“ Steiny a Woodyho Vašulkových. Ani v práci, ani zde není bohužel zmíněné, v jakém vztahu je jejich dílo k tuzemské scéně videa, zdali a nakolik zdejší tvůrce ovlivnili a případně jakým způsobem.

Oficiální autory zastupují M. Klivar a Z. Čechová, alternativu P. Štembera, J. Mlčoch, V. Ambroz, T. Ruller, M. Šejn a P. Jasanský, okruh České televize autoři a autorka R. Pilař, J. Vančát, V. Hodan, P. Skala, I. Tatíček, L. Svobodová.

České autory působící v zahraničí reprezentuje trojice W. Vašulka, M. Bielický, P. Vrána. Proč ne například Milan Kohout, který vytvářel videa od osmdesátých let? Devadesátá léta zastupují pouze dva autoři: Tomáš Ruller a Miloš Šejn. Poslední sekci tvoří studenti vybraných pražských a brněnských ateliérů.

Kromě již zmíněného P. Rónaie zde chybí např. díla Jiřího Černického, Víta Soukupa, Martina Zeta, Jiřího Příhody, Pavla Kopřivy, Milana Guštara, Milana Knížáka, Jiřího Davida či Slávy Sobotovičové. Na výstavě by mohly být zastoupeny např. videoinstalace Petra Váši a Mariana Pally nebo k televiznímu vysílání odkazující dílo skupiny MINA, což je dvojice Milan Mikuláščík a Jan Nálevka. Poslední dva zmínění byli navíc studenti FaVU, ovšem z jiných ateliérů, než které pokrývá výběr V. Zajačkové.

Celkový počet prací T. Rullera na plánované výstavě je cca ¼ ze zhruba sto prací. Jak jsem již napsala v předešlém posudku, v žádném případě nechci rozporovat zásadní roli Tomáše Rullera pro vývoj umění videa u nás, jak ostatně ukázala také jeho nedávná retrospektivní výstava a obsáhlá monografie. Autorka ovšem jeho dílu věnuje nepoměrně větší pozornost než jiným autorům, čímž zpochybňuje svou jinak velice chvályhodnou snahu o zpracování korektivní historie českého umění videa. Možná je problematický samotný výběr vedoucího práce, dochází ke střetu zájmů: autorka práce píše práci o díle svého školitele. Tím se poněkud problematizuje proklamovaná objektivita, zdůrazněná v úvodu práce: „V rámci konkrétních témat z tohoto oboru chyběly dostupné souhrnné informace, které bylo třeba nejprve badatelsky ověřit a roztrždit a teprve poté zpracovat. V mnoha textech jsme se setkali s neověřenými a empiricky nepodloženými skutečnostmi, které v nezdravé míře překračují osobní zaujetí. Snahou této dizertační práce bylo eliminovat podobné situace a reflektovat danou problematiku objektivním způsobem.“

Práce obsahuje cenný závěrečný slovník technologií analogového videa a typů video kamer a chronologický přehled, sledující paralelní vývoj západního videoartu a českého umění videa. Zpracování událostí světového videoartu v tabulce by mohlo být přínosnější, kdyby byla jasněji specifikovaná metodologie výběru (opět ale – v čem je pro český videoart přínosné zpracovat výběrovou chronologii západního videoartu, který vznikl ve zcela jiném kontextu a k němuž se české umění až na malé výjimky nijak nevztahovalo?).

Jazyková úroveň práce

V nové verzi práce došlo k zásadnímu zlepšení jazykové stránky, zestručnění, již se zde neopakují celé odstavce, došlo také k eliminaci jazykových chyb, špatně uváděných jmen a podobně. Zmizely nejproblematictější, nicneříkající výplňové pasáže.

Cíle / smysl dizertační práce

Práci chybí závěr, ve kterém by došlo ke shrnutí základních poznatků, ke kterým autorka dospěla. Cíle, jak si jej definovala samotná autorka - „na základě dostupných faktů prověřit a věcně zkoumat problematiku spojenou s uměním videa na české umělecké scéně“ - byl naplněn pouze zčásti.

Z výše uvedených důvodů práci **NEDOPORUČUJI** k udělení akademického titulu Ph.D.

Mgr. Lenka Dolanová, Ph.D.

Některé možné otázky k obhajobě:

- k jakým závěrům práce dochází, jakým způsobem se podle vás povedlo / nepovedlo vyvrátit nepravdy a mýty v této oblasti zakořeněné
- jak definujete oblast „umění videa“ (u nás), jak byste obhájila volbu zaměření na výhradně analogové médium?
- jaká byla metodologie práce – jaké archivy jste využívala, jaké další primární zdroje, vznikly nějaké rozhovory s umělci a případně s kterými?
- vysvětlíte, proč více než ¼ počtu vystavených děl tvoří díla jednoho autora, konkrétně Tomáše Rullera, byť klíčového pro vývoj raného videoartu?
- jaký vliv podle vás měla díla Steiny a Woodyho Vašulkových na tuzemské umění videa?
- jak definujete oficiální a neoficiální dílo