

Rozhovor

MEZI VĚDOU, MÉDII A UMĚNÍM:
PODZEMNÍ PROUD DĚJIN
VIZUÁLNÍ KULTURY

Rozhovor s Jaroslavem Andělem

Petr Szczepanik

PhDr. **Jaroslav Anděl** (*1949, Znojmo) vystudoval dějiny umění na Univerzitě Karlově (1969–1972) a fotografii na FAMU (1967–1973), doktorát z dějin umění získal na Univerzitě Karlově (1982). Autor četných publikací a výstav věnovaných modernímu umění, fotografii a filmu v Evropě a USA. Od roku 1982 působí v New Yorku jako nezávislý konzultant a kurátor. V roce 1993 Visiting Associate Professor na Kolumbijské univerzitě v New Yorku. Přednášky a účast na mezinárodních konferencích v USA, Evropě a Austrálii. V letech 1996–1998 ředitelem Sbírky moderního a současného umění Národní galerie. V současné době působí jako umělecký ředitel projektu mezinárodního centra současného umění DOX, které se otevře v Praze-Holešovicích na podzim 2005. Jeho poslední knižní publikací je *Avant-Garde Page Design 1900–1950*, která vyšla roku 2002 v New Yorku s textem v angličtině, němčině a francouzštině. V tisku je české a anglické vydání publikace věnované avantgardní architektuře v dobové fotografii v meziválečném Československu. Rozšířená kapitola z této knihy doprovází tento rozhovor v přítomném čísle *Illuminace*.

Výběr z dalších publikací (vesměs katalogů ke stejnojmenným výstavám): *Vybrané kapitoly z dějin fotografie*. Praha : Ústav pro kulturně výchovnou činnost 1978; *Sovětská filmová fotografie dvacátých let*. Praha : Odeon 1979; J. Anděl – Antonín Dufek – František Šmejkal, *Česká fotografie 1918–1938 ze sbírek Moravské galerie v Brně*. Brno : Moravská galerie 1981; *Česka filmska teorija 1908–1937*. Zvláštní číslo časopisu *Filmske sveske*. Beograd : Institut za film 1987; *Czech Modernism 1900–1945*. Houston Museum of Fine Arts 1990; *Artistic Avant-Garde in Czechoslovakia 1918–1938*. Valencia : IVAM Centre Julio Gonzalez 1993. *Umění pro všechny smysly: Meziválečná avantgarda v Československu*. Praha : Národní galerie 1993; *Očima Arcimboldovými*. Praha : Národní galerie 1997; *Proměny krajiny v českém malířství 20. století ze sbírek Národní galerie v Praze*. Praha : Národní galerie 1997; *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*. Dijon : Musée des Beaux-Arts 1997; *Malíř kosmu: František Kupka, průkopník abstrakce*. (České, anglické a německé vydání.) Praha; Stuttgart; Dallas : Národní galerie; Gerd Hatje Verlag; Dallas Museum of Art 1998. *Alexander Hackenschmied*. Praha : Torst 2000; *Josef Sudek o sobě*. Praha : Torst 2001. *Příběh moderního média. Česká fotografie 1840–1950*. Praha : Galerie Rudolfinum 2003; *Avantgarda o mnoha médiích. Josef Bartuška a skupina Linie 1931–1939*. Praha : Obecní dům 2004.

* * *

Pro zájemce o českou meziválečnou filmovou avantgardu je klíčovým textem vaše studie z počátku osmdesátých let, uveřejněná v Programu Pražského filmového klubu.¹⁾ Jak jste se tehdy coby historik umění a absolvent katedry fotografie na FAMU dostal k českým avantgardním filmům a kde je tehdy bylo možné vidět?

Já jsem se o avantgardní film zajímal od mládí. V patnácti letech jsem zakládal filmový klub ve Znojmě. Pak jsem se snažil vidět, kde se co dalo, samozřejmě jsem mnoho filmů zhlédl během studií na FAMU od roku 1967. Koncem šedesátých let bylo možností docela hodně, pak se situace zhoršovala, ale když se člověk snažil, našly se příležitosti i pak.

Pro mě byl film, moderní umění a fotografie jedna věc, od začátku jsem je chápal jako součást jednoho celku. Bohužel jsem si v této pozici dlouho připadal jako osamocený běžec a vždy jsem měl pocit určité schizofrenie v tom smyslu, že když jsem mluvil s kolegy z jednoho z oněch tří oborů, tak jsem s nimi nemohl mluvit o dalších věcech, protože odborné komunity byly úplně oddělené.

Problém tehdy spočíval v tom, že každý z těchto tří oborů – dějiny fotografie, filmu a umění – se na jedné straně formoval ve vzájemné spojitosti s těmi ostatními, ale na druhé straně vývojem došlo k jejich institucionalizaci, oddělování a k přerušení vzájemných vztahů. Ty se ovšem pochopitelně v určitých zlomových periodách znovu oživovaly.

Kdybychom se na tuto otázku podívali z makrohistorického měřítka, můžeme říci, že v něčem koresponduje se známou teorií paradigmát Thomase Kuhna, podle níž se střídají období normální vědy se změnami paradigmát. Můžeme to vztáhnout na problém mezioborových vztahů a také intermediality. Obory a média se v určitých dějinných periodách protínají a znovu rekapitulují své vzájemné vztahy a rozvrhují je novým způsobem do budoucnosti. Pak jsou naproti tomu období tzv. normálního provozu, kdy je silnější institucionální stránka, která sice mezioborové vztahy zcela nepotlačí, ale odsune je do pozadí.

To, co jsem právě řekl, tvoří jakýsi obecnější rámec mého osobního příběhu, kterým jsme začali, protože šedesátá léta byla právě jednou z těchto period, která byla navíc spjata jistou paralelou s lety dvacátými. V šedesátých letech docházelo k ožívání avantgardních témat, což můžeme pozorovat například ve filmech nové vlny. Protože já jsem v té době vyrůstal, tak jsem to zřejmě nasál a bylo to pro mě samozřejmé, na rozdíl od pozdější generace, jak jsem posléze s překvapením zjišťoval. Takže zde myslím hraje důležitou roli čas a horizont osobní zkušenosti, zvláště ve vztahu k době dospívání a mládí.

Za jakých okolností jste odcházel z Prahy raných osmdesátých let do Spojených států a jak probíhal váš tamní vstup do odborného prostředí? Jak jste navázal kontakt s některými představiteli amerického experimentálního filmu jako Jonas Mekas nebo s historiky filmové avantgardy jako Tom Gunning?

1) J. A n d ě l, Česká meziválečná filmová avantgarda. In: *Program Pražského filmového klubu*. Praha 1982 (leden), s. 6–15.

To bylo celkem jednoduché, protože jsem určité věci dělal už v Československu, knížku o sovětské filmové avantgardě dvacátých let, antologii českých teoretických textů o filmu a přehlídku českých avantgardních filmů, takže bylo zcela logické, že jsem vyhledal lidi, kteří představovali autority v oblasti filmové avantgardy. Byla to pro mě úplně přirozená věc. Nakonec lidí, kteří by se tehdy v New Yorku zajímali o českou filmovou avantgardu, nebylo mnoho. V té době to bylo naprosto kuriózní téma, protože ani specialisté na moderní umění v USA neznali základní fakta o českém materiálu a my se jim samozřejmě nemůžeme divit. Je to kontrast dvou zkušeností, kdy na jedné straně jsou lidé uzavření v určité enklávě a předpokládají, že jejich svět budou všichni venku znát, ale skutečnost je zcela jiná. Tato situace mi usnadnila navazování kontaktů, a proto říkám, že to bylo snadné – lidé v Americe byli zvědaví a otevření. Brzy po počátečních kontaktech se zrodila dosud nerealizovaná myšlenka, že by Anthology Film Archives mohla vydat sborník českých textů o filmu z dvacátých a třicátých let. Tehdy už můj výběr textů vyšel ve zkrácené podobě v srbochorvatském překladu a když jsem Američanům řekl, o co jde, okamžitě pochopili, že to je důležitá věc.

Odcházel jste s Prahy už s nějakými vazbami na americké prostředí?

Ano, především přes Sašu Hammida, jako mnoho jiných, kteří přišli přede mnou i po mně, protože on byl takový záchytný bod a vůbec kmotr českých emigrantů v New Yorku. Předehrou byla má spolupráce na výstavě české fotografie v Moravské galerii, z dnešního odstupu myslím historicky docela významné výstavě, jejímž hlavním kurátorem byl Antonín Dufek. Projekt výstavy jsme pojali na tehdejší dobu velkoryse, zahrnoval některé přesahy do filmu, které jsem zpracovával já. Sám jsem tehdy strávil mnoho hodin nad montážním stolem studiem českých avantgardních filmů a na tomto základě jsem vybral záběry, které byly na výstavě formou zvětšenin prezentovány.

Ve stejné době jsem se podílel na několika dalších projektech, které se s výstavou doplňovaly, především na shromažďování historických reflexí fotografie a filmu. Historické úvahy, myšlenky o fotografii jsem začal zkoumat společně s Antonínem Dufkem, ale pak jsem se jim věnoval již sám. Projekt se tematicky rozrostl do rámce, který by se snad dal nazvat dějinami vizuálního myšlení či myšlení o technických obrazech, použijeme-li Flussserova termínu. Uvědomil jsem si, že jakmile do vizuální kultury vstoupí technický prvek, v tomto případě fotografie, mění se od základu reflexe o obraze jako takovém. Začal jsem tuto proměnu stopovat v dobových literárních pramenech. Dostal jsem se docela daleko, až do renesance, kde jsem sledoval principy, například v souvislosti s kamerou obscurou, které anticipovaly mechanickou tvorbu obrazů. Dnes se tyto principy staly součástí studia archeologie filmu a nových médií. Na základě mého někdy až detektivního pátrání vznikl v sedmdesátých letech 800stránkový rukopis, který dodnes nevyšel. Myslím si ale, že i po 25 letech je tento výbor stále zajímavý a aktuální, možná v dnešní době víc zapotřebí, než byl tehdy. Uvědomil jsem si to nedávno, když jsem připravoval výstavu české fotografie v Rudolfinu, kdy pro mě bylo velmi užitečné čerpat z něj inspiraci.

Práce na výstavě mě přivedla k výzkumu dobových časopisů, jako je např. *Studio*, a v nich jsem našel zmínky o avantgardním dění dvacátých a třicátých let. Byly tam ale

různé nesrovnalosti, oznamovaly se akce, které pak pravděpodobně neproběhly, a podobně. Neměl jsem dostatek pramenů, abych vše vysvětlil, a proto jsem potřeboval pamětníky. Nejlepší z nich byl pochopitelně Saša Hammid, takže jsem mu z Prahy napsal, ptal jsem se ho na konkrétní věci a on mi odpověděl. Pak jsme zůstali v kontaktu, mimo jiné i v souvislosti s výstavou samotnou, na níž byla zastoupena některá jeho díla, například BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA. Tyto kontakty tedy tvořily předeheru mého odchodu do Ameriky.

Vaše výstava československé meziválečné avantgardy z roku 1993 nesla název „Umění pro všechny smysly“, vaše letošní výstava o skupině Linie se zase jmenovala „Avantgarda o mnoha médiích“. Z těchto výstav i z vašich studií je zřejmé, že máte kontinuální zájem o intermediální a mezismyslové problémy. Můžete obecně charakterizovat důvody a povahu těsných vztahů mezi médii, formami a smysly, které byly tak důležité a typické nejen pro českou meziválečnou avantgardu?

To je obtížná a obsáhlá otázka, a proto na ni mohu odpovědět jen nesystematicky. Začnu obecně. V základu stojí fundamentální problém: jaký je vztah mezi smysly a tím, jak chápeme svět a konstruujeme realitu. Jedná se o otevřenou otázku, kterou zkoumá filozofie a řada dalších oborů. Moderní umění a umělecká avantgarda se tímto problémem musely nutně zabývat, musely si tuto otázku v různé podobě klást a nějak ji řešit, od uměleckých programů až po intuitivní postoje, protože se snažily o nový rozvrh celku, o jeho nové pochopení.

U meziválečné avantgardy je tento problém silně přítomen, ačkoli takto avantgarda obvykle není vůbec chápána. Tradičně se avantgarda prezentuje v rámci jejích programových hledisek. Dějiny avantgardy se psaly z hlediska programů. Mezi programy a reálnou praxí byly však často obrovské rozdíly, což se příliš nereflektovalo, začalo se o tom přemýšlet až po příchodu pozdního modernismu a postmodernismu. Kromě toho byla avantgarda obvykle popisována v rámci oddělených oborů. Muzea mají tradičně oddělení malby a sochařství, případně oddělení architektury a designu, pak oddělení fotografie a dnes ještě nových médií.

Právě u české avantgardy ale může důraz na mezismyslové a intermediální vztahy odhalit její specifičnost. Bylo by zajímavé se například ptát, odkud pramení Teigeho program poezie pro všechny smysly. Tento program je totiž v rozporu s jinými jeho koncepcemi a on se tyto protiklady snažil různými způsoby řešit. U Teigeho se tato problematika tedy proměňovala, ale ne proto, že by byl oportunist a nebo že by jen kopíroval cizí vzory, jak mu bylo vyčítáno. V české avantgardě v tomto ohledu existovala mnohost přístupů i určitá kontinuita a myslím, že to tvoří její specifičnost, kterou nemůžeme ve stejné podobě najít jinde.

Obecně pro avantgardu platí, že její protagonisty nezajímaly jednotlivé obory osamocně, ale jako prostředky pro nové uchopení a rozvržení světa. Obvyklá muzejní a galerijní prezentace avantgardního umění rozkouskovaná na různé umělecké obory je proto v přímém rozporu s charakterem hnutí samotného. Od začátku jsem velmi výrazně pocíťoval, že instituce deformují a dezinterpretují jeho podstatu. Instituce jsou samozřejmě nezbytné, ale musí svou povahu reflektovat. Umělé oddělování oborů je zvláště pro

některá období dějin kultury nesmyslné, což platí pro meziválečnou avantgardu i pro dnešní situaci. Umělci používají jednotlivá média jako prostředky, nikoli jako cíl. Existují samozřejmě autoři, o nichž to neplatí, ale tito umělci podle mne nejsou příliš zajímaví.

Vy sám jste se zabýval jedním klíčovým pojmem, který stál v pozadí některých českých avantgardních představ a experimentů zkoumajících vztahy mezi smysly a médií, a sice synestezí. Myslíte si, že tento pojem a problém, který se za ním skrývá, dnes – na základě toho, co jste právě řekl, že současné umění se stává novým historickým momentem křížení médií a oborů – získává nějakou novou relevanci v umění a v kultuře?

Ano, zcela určitě. Ukazuje se to i v čistě vědeckých studiích. Synestezie byla horkým tématem ve vědách 30. let, pak zájem ochladl. V poslední době se ale znovu stává aktuálním tématem, což souvisí s možnostmi nových technologií a s novými výzkumy mozku a vědomí. Jedna ze současných teorií říká, že ve vývoji vědomí jedince je určité stadium, kdy ještě nejsou smysly diferencovány a kdy jsou nervové synapse odpovídající jednotlivým smyslům vzájemně propojeny. Teprve později dochází k jejich oddělování. Ze synestezie se takto stává klíčový problém pro pochopení toho, jak se vědomí formuje a jak funguje. Tato čistě vědecká rovina souvisí s novými technologickými možnostmi, které radikalizují uměleckou produkci i reflexi, protože otevírají nové možnosti uchopení tradičních témat.

V této souvislosti je důležité podívat se zpět do historie, kdy vznikala moderní věda, zvláště obory jako biologie, fyziologie a psychologie nebo to, čemu se někdy říká neurověda. Vracíme se tak do prvních desetiletí 19. století a vidíme, že tento problém tam byl přítomen ve velmi silné podobě. Nemohu zde nezmínit mou oblíbenou postavu Jana Evangelisty Purkyněho, který napsal řadu dodnes nedoceněných úvah a vykonal mnoho objevných experimentů přesně na toto téma. Nešlo mu jen o otázky vidění nebo slyšení, ale o vztahy mezi smysly a jejich úlohu při vytváření našeho obrazu skutečnosti: jak spolu smysly vzájemně souvisejí a jak se projevuje patologie nebo narušení jednoho smyslu u smyslů ostatních.

Včera jsem seděl ve společnosti, kde byli lidé z Berlína, Vídně a New Yorku, a někdo zmínil, že jeden z přítomných je Bernhard Leitner, průkopník hnutí zvaného *sound art*. Řekl jsem mu, že si myslím, že *sound art* není žádná nová věc, protože v literatuře 19. století máme popsány experimenty, které jsou sice dnes chápány jako vědecké pokusy, ale které jsou svou povahou velmi blízké tomu, co dnes dělají umělci pracující se smysly novým způsobem. Leitner na to reagoval velmi souhlasně a řekl, že také studuje vědu osmnáctého a devatenáctého století. Mluvil o tom, že žije ve Vídni a jak je ve městě s tak bohatou hudební tradicí obtížné přesvědčit lidi, že zvuk není jenom hudba. Vyvinula se zajímavá konverzace, během níž on pořád zdůrazňoval, že nežijeme jen ve vizuální kultuře, že důležitý je také sluch. Já jsem ho však upozorňoval na skutečnosti, že vedle sluchu jsou ještě další smysly, které byly v minulosti takovýmto způsobem zkoumány, a to nejen z čistě vědeckého hlediska. Zase se tak vracíme k otázce přerodových historických situací, ve kterých se propojují zdánlivě oddělené oblasti a v nichž je obsažena jistá totalita, celek. V těchto momentech byly popsány určité možnosti smyslů,

které dosud nejsou naplněny. V budoucnu budou umělci podobně pracovat i s čichem, chutí a hmatem, náznaky se objevují již dnes.

Pokud bychom se nyní zaměřili na vztah filmu a architektury, který je tématem tohoto čísla Iluminace, nabízí se nám několik možných úhlů pohledu, jak se na něj dívat. Jeden z nejexplicitnějších projevů tohoto vztahu je použití fotografie a filmu jako dokumentačního prostředku pro architekty nebo urbanisty, kteří chtěli propagovat své projekty nebo dokumentovat hotové stavby, případně průběh jejich vzniku. Jak se v případě architektů, kteří od 20. let 20. století používali současně fotografii a film, vyvíjel vztah k filmu, protože film přece nikdy nepřevládá nad fotografií, fotografie zůstala dominantním médiem architektů, kteří nicméně přesto v určitém období se vztahy k filmu experimentovali?

To bylo hodně podmíněno technickými možnostmi. Zejména ve 20. letech byl film hodně drahou záležitostí, na rozdíl od fotografie, která byla již zcela běžnou a dostupnou věcí. Dalším důvodem je praktické hledisko, musíme si uvědomit, že nešlo jen o dokumentační a archivační funkci, ale, jak jste to sám zmínil, i o důležité použití v propagaci nových architektonických myšlenek vůbec. To byla zcela zásadní věc. Proto nemůžeme fotografie, jak se to někdy naivním způsobem dělá, chápat jako objektivní dokumenty podoby staveb. Dobře se to ukáže, když si srovnáme různé fotografie stejného objektu – tyto fotografie často vypadají, jako by znázorňovaly úplně jiné budovy. Nešlo tedy jen o dokumentaci, ale také a zejména o komunikaci určitých idejí se záměrem přesvědčovat. Za použitím fotografií se skrývala velmi specifická agenda. U filmu byly tehdy možnosti značně omezené, a to nejen v produkci, ale i v distribuci. Proto si myslím, že příkladů je méně, ale najdou se. Vedle toho ovšem vznikaly filmy s obecnější tematikou moderního města, ať už hrané, nebo dokumentární.

V současných historických bádáních o použití filmu v architektuře a urbanismu 20. až 50. let se objevuje problém, proč vlastně avantgardní architekti, pokud použili film – jako že to v rozporu s očekáváními, které by mohly vyvolat teoretické texty nebylo příliš často –, nedospěli k avantgardní filmové formě. Avantgardní charakter mají spíše ony městské filmy, o kterých jste se zmínil. Architekti, například z Frankfurtu 20. let, používali film poměrně konvenčním způsobem. Na jednu stranu by se zdálo, že existuje určitá obecná korespondence mezi avantgardním filmem a funkcionalistickou architekturou, ale na druhé straně se architekti zdráhali angažovat avantgardní filmaře nebo se raději uchýlovali k fotografii...

S tím souvisí velmi specifická problematika autorství a zprostředkování architektonického díla, to jest otázka, jak chce architekt jako autor své dílo prezentovat. Myslím si, že u fotografie bylo pro architekty snazší kontrolovat, aby vyjadřovala, co chtěli dílem říci a jak o něm sami chtěli vypovídat. V případě filmu to bylo jiné. Mám hypotézu, kterou by bylo třeba ověřit, že jakmile se stane tématem avantgardního filmu stavba, může se dotyčný architekt snadno ocitnout v poloze, kdy se bude domnívat, že jeho dílo je použito pro cíle, které se neshodují s jeho vlastními záměry. Autor architektonického díla má méně možností vyznění filmu kontrolovat. Avantgardní film bude autorským dílem filmaře spíše než výpovědí o architektonickém díle.

Musíme vycházet především z praxe, ptát se, proč dané filmy vznikaly, s jakým záměrem a jakým účelům nakonec sloužily. Bylo by zajímavé v této souvislosti uvést i některé české příklady, hlavně nedochovaný film Jana Kučery STAVBA, při jehož natáčení spolupracoval s architekty Josefem Havlíčkem a Karlem Honzíkem, kteří byli autory snímáné stavby Všeobecného pensijního ústavu v Praze. Máme zachovány fragmenty filmu, Kučerův článek z *Volných směrů*²⁾ a narážky v Honzíkově vzpomínkové knize *Ze života avantgardy*.³⁾ Zde tedy pravděpodobně došlo ke vzájemné spolupráci, kdy architekti našli společné zájmy s avantgardním filmařem. I z hlediska média, například v použití časosběrného snímání, našli postupy, které pak měly vnitřní vztah k problematice architektury, přesněji stavby jako procesu. Při srovnání s mezinárodním kontextem, které jsem sám bohužel neprovedl, protože to přesahovalo rámec dané publikace, by se možná ukázalo, že jde o jedinečnou věc.

Dalším aspektem, jak se lze dívat na vztah mezi architekturou a filmem, by mohly být avantgardní snahy o překonání hranic mezi architekturou, filmem a sochařstvím. Pro konec dvacátých let a léta třicátá bylo v tomto ohledu typické tzv. kinetické umění. Vy sám jste se podílel na výstavě a publikaci věnované nejvýznamnějšímu českému tvůrci v této oblasti Zdeňku Pešánkovi.⁴⁾ Myslíte si, že jeho tvorba je jedinečná ve světovém měřítku? Domníváte se, že lze jeho dílo chápat jako součást genealogické linie multimediálního a interaktivního umění současnosti, které rovněž nese četné architektonické rysy? V poslední době se objevilo několik snah tyto linie vyhledávat v širším rámci dějin českého umění 20. století...

My jsme se skutečně v koncepci výstavy i publikace o něco takového pokoušeli. Při vytváření genealogií musíme ovšem být opatrní a ověřovat teoretické konstrukce nejen doklady, které dotýcnou konstrukci potvrzují, ale zejména těmi, které ji vyvracejí. Já sám jsem se snažil v úvodním textu katalogu Pešánkovy výstavy doložit, že v současnosti velmi sledovaná témata interaktivity, multimediálnosti a globální komunikace můžeme najít v Pešánkovi díle i v jeho teoretických reflexích. Pešánkovo dílo bylo dosud interpretováno v rámci kinetického umění, který byl omezený. Je třeba si položit otázku po širším rámci, protože samotný kinetismus odkazuje k obecnějšímu historickému kontextu modernity, jehož důležitou součástí je téma mobility. Když si Pešánkovu tvorbu zarámuji jiným způsobem, pak se mi jeho myšlenky a postupy, které byly dosud interpretovány ve vztahu k jednomu uměleckému směru, najednou objeví v nových aspektech, například se zviditelní principy multimediálnosti, interaktivity a globální komunikace, které jsou u něj explicitně vyjádřeny.

Nemůžeme ovšem dělat z Pešánka iniciátora interaktivního umění, protože on sám zůstal outsiderem, který neměl zásadnější vliv na mezinárodní scénu. Poukázali jsme spíše na to, že u Pešánka jsou obsažena určitá důležitá témata, která nebyla tak explicitně rozvíjena jeho současníky – jejich ztvárnění v Pešánkových dílech mělo velmi omezenou

2) Jan Kučera, Film a stavba. *Volné směry* 30, 1933, č. 2, s. 41–42.

3) Karel Honzík, *Ze života avantgardy*. Praha: Československý spisovatel 1958.

4) Jiří Zemánek (ed.), *Zdeňk Pešánek*. Praha: Národní galerie 1998.

receptci – o to výrazněji se však tato témata rozvinula na konci 20. století. Na rozdíl od jiných tvůrců avantgardy je Pešánek typický také tím, že se u něj vynořují jisté archetypální motivy, což jeho dílu dává až archaický charakter.

Taková debata o umění nových médií a naopak o starších tradicích, které se v Pešánkové díle protínají, by měla být vázána i na zohlednění specifické situace v zemi, na její postavy a instituce, které by diskusi daly rámec středoevropské nebo české zkušenosti. Pokud tato obeznámenost chybí, lze pak o Pešánkovi obtížně diskutovat na mezinárodní rovině. Místní instituce by měly napomáhat tomu, aby se odkaz postavy, jakou je Pešánek, mohl zapojit do mezinárodního diskursu. My jsme se o to pokoušeli v projektu výstavy a publikace a jednáními o jejich převzetí zahraničními institucemi včetně Guggenheimova muzea v New Yorku, která byla ovšem mým odchodem z Národní galerie přerušena.

Další téma, které se objevuje v současných výzkumech vztahů mezi filmem a nyní spíše urbanismem než architekturou, je skutečnost, že filmy, které vznikaly v tomto okruhu, na jedné straně nenesou explicitní rysy avantgardní formy, jak jsme o tom již mluvili, ale na druhé straně se stávají nástrojem šíření například určitých modernizačních urbanizačních projektů, které mají avantgardní charakter. Podobné vztahy je možné najít v případě tzv. průmyslových filmů, které se stávají zase nástrojem propagace a dokumentace modernizačních projektů v oblasti průmyslové výroby. V poslední době se objevila řada archivních fondů obsahujících tyto průmyslové filmy, donedávna zapomenuté, a historici jako např. Thomas Elsaesser uvažují o tom, jak tento druh filmů, které často nemají ani identifikovatelného režiséra a nebyly koncipovány jako jedinečná umělecká díla, charakterizovat ve vztahu k avantgardě, s níž přese všechno v řadě ohledů souvisejí. Nebyla to svým záměrem umělecká díla, ale spíše služebné, užitkové nástroje propagace, komunikace a dokumentace, které neobíhaly v běžných distribučních kanálech. Elsaesser uvažuje o tom, zda pro jejich potřebu není nutno definovat jiný typ filmové avantgardy, která již nestojí na jedinečných dílech a autorských jménech, ale je těsněji spojena s koncepcí užitkové tvorby, vzhledem k průmyslu, jenž realizuje nějaké projekty modernizace, racionalizace a aplikace nových technologií. Takže by šlo o avantgardu v průmyslovém smyslu, nikoli ve smyslu estetickém či uměleckém, a film by byl jejím zprostředkujícím činitelem. Vy sám jste se zabýval užitkovým uměním designu a typografie, jedna z kapitol vaší knihy na toto téma (Avant-Garde Page Design 1900–1950) se dokonce jmenuje „Cinematic Page“, a proto předpokládám, že tato otázka je pro vás důležitá také...

To je několik otázek najednou a týkají se zásadních věcí, které jdou k základům fenoménu modernity a modernizace. Proto odpovím spíše zkratkovitě. V první řadě se vracíme k tomu, o čem jsem už mluvil. Nové médium, nový prostředek, v sobě vždy nese nové možnosti, nové tematizace, nové rozvržení tradičních témat. Film ztělesňuje téma pohybu, mobility. Mobilita je něco, co je esenciální charakteristikou modernity a urbanizace jako jejího základního rámce. Mezi filmem a urbanismem tedy existuje vnitřní bytostný vztah, který také vysvětluje, proč film jako prostředek je spjat s urbanismem četnými praktickými souvislostmi a je součástí samopohybu technologické civilizace. Snad proto zde nejsou tak důležití autoři, jak upozorňuje Elsaesser.

Pak je zde jiná rovina, klasická avantgardní diskuse o vztahu mezi životem a uměním, kterou není třeba znovu popisovat. Hnutí, které tento vztah rozvinulo do extrému, je ruský produktivismus a konstruktivismus, v nichž se ukázaly meze a paradoxy umělecké avantgardy. Antiumělecký program, podle nějž je umělec inženýrem a umění produkcí, končil v gulagu, kde Rodčenko fotografuje Bělomořský kanál...

Takže jde o složitou problematiku, do níž se promítá mnoho věcí. Důležité je, že tyto otázky jsou stále aktuální, možná víc než kdy jindy, zejména pokud jde o úlohu technologie. Umělec potřebuje nové médium, nový prostředek nejprve poznávat, prozkoumat jeho hranice, a to trvá určitý čas. Tento čas se však neustále zkracuje, od fotografie k filmu, televizi, videu, k dnešním novým médiím. Umělec je postaven před vážný problém, jak bude tento neustále se zrychlující proces osvojování nových médií zvládat. Technický vývoj zde funguje jako jakýsi samopohyb, který stále výrazněji zasahuje do všech oblastí včetně umění. Proto je důležité reflektovat východiska nových médií a zabývat se jejich archeologií.

V souvislosti s tím, co jste právě řekl, bych se vás rád zeptal na vaši experimentální dílnu nazvanou „Archeologie nových médií“, kterou jste tento semestr vedl na FAMU a kde jste se pokusil použít objevy Purkyněho jako předlohu pro digitální rekonstrukce a variace jeho experimentů. Jaká obecná koncepce stála v pozadí tohoto pedagogického projektu a jakou zkušenost jste při výuce získal?

I když dílna byla proponována pro studenty všech oborů, nakonec se přihlásili především fotografové, kromě jednoho člověka, snad protože dílnu vypsala katedra fotografie. Byl to skutečně experiment, bez jistoty, jestli to neskončí úplným fiaskem. Nakonec pro mě bylo příjemným překvapením, že se tak nestalo. Sice chvíli trvalo, než se studenti zapojili do diskuse, ale pak se rozproudil zajímavý dialog o možnostech, které látka nabízí. Nejdříve jsem přednesl krátký obecný úvod a pak jsme mluvili o možném zpracování jednotlivých témat. Hodně studentů například pracuje na autoportrétu a ukázalo se, že mezi tímto žánrem a mezi zkoumanými otázkami existují četné souvislosti, a to i na rovině konkrétních motivů. Tyto souvislosti, kterým byla dílna věnována, jim měly pomoci jejich téma nově uchopit a nově mu porozumět – to byla hlavní myšlenka semináře. Po diskusi si studenti vybrali konkrétní námět k dalšímu zpracování, a to já dostanu koncem ledna jako výsledek semináře. Obecná myšlenka v pozadí je ale širší a seminář je jen jednou formou její možné realizace.

Mě na koncepci dílny zaujala myšlenka, že uměleckou tvorbou, uměleckou prací s médii, je možné realizovat určitý typ historického zkoumání dějin médií, že umělec se jakoby stává archeologem médií.

Ano, ono se to děje, ale umělec o tom obvykle neví. Můžu to doložit například svou zkušeností z nedávné přednášky Garyho Hilla na FAMU. Po přednášce proběhla diskuse, kde on tvrdil, že jeho filmy a videa nejsou primárně vizuální, že důležitější pro něj je například text. Já jsem v diskusi naopak tvrdil, že v jeho dílech je řada referencí, které se výslovně týkají charakteru, základních mezí a specifik vizuálního vnímání, jako jsou

oční pohyby nebo periferní vidění. Poukázal jsem na paralely mezi těmito motivy a počátky vědeckého zkoumání vizuálního vnímání v podobě experimentů z první poloviny 19. století, které vykazují často doslovnou podobu s pracemi současných umělců. Tento dotaz byl nejprve pochopen jako kritika, ačkoli jsem jej tak nemínil. Na Hillově reakci se ale ukázalo, že on sám, podobně jako řada dalších umělců nových médií, si těchto paralel není vědom, že jde, alespoň pokud jde o širší historický rámec, o intuitivní, nikoli reflektivní úsilí.

Vracíme se tak opět k mé tezi, že v historii jsou období, kdy se objeví určité možnosti, pak nastane jejich instrumentalizace, kdy se začnou používat a rozvíjet, řada možností přitom zůstane nevyužita, ale stále je nějak přítomna v zárodečné podobě, aby se probudily k životu v nějaké další fázi. Médium nese tato témata a možnosti v sobě, jsou v něm zakódovány jako jakési kulturní geny. V určitém momentu pak dojde k jejich oživení a to je pro mě zajímavý moment, kterému by měla být věnována větší pozornost. To je ta myšlenka, která stála za dílnou jako takovým malým dílčím experimentem.