

• • •

“The Dislocating Vision and a Life in Pictures: Reflections  
on the Media Condition of Moving Images in the Light  
of *Medienwissenschaft*”

**Abstract**

This article explores the state of the media today and the expanded field of visual culture, in particular, the relationship between cinema and art, especially through the prism of German media philosophy and theory. It focuses on instances of possible dislocation and translocation, which enable a film to “think” differently and enable different ways of thinking about film. The article investigates the media condition where intermediality is the norm and medium specificity is derivative. Furthermore, the article examines instances of conceptual transposition, and seeks to demonstrate that the transfer along the art–cinema axis offers a different view of cinema’s basic media techniques and uncovers its reflexivity and performativity. Examining specific works of four artists and their media practices, the article focuses on the various ways of seeing through film (in the works of Zbyněk Baladrán and Barbora Kleinhamplová), film consciousness and thinking through film (Tomáš Svoboda), and film’s labour of memory (Adéla Babanová).

**Klíčová slova**

teorie a filosofie médií – archeologie médií – intermedialita – výtvarné umění a film – Adéla Babanová – Zbyněk Baladrán – Barbora Kleinhamplová – Tomáš Svoboda

**Keywords**

media theory and philosophy – media archeology – intermediality – visual art and film – Adéla Babanová – Zbyněk Baladrán – Barbora Kleinhamplová – Tomáš Svoboda

*Autorka vede Katedru filmových studií Filozofické fakulty UK v Praze.  
katerina.svatonova@ff.cuni.cz*

• • •

# ŽIVOT V OBRAZECH A ODCHYLJÍCÍ SE VIDĚNÍ. ÚVAHY NAD MEDIALITOU POHYBLIVÝCH OBRAZŮ V SOULADU S NĚMECKOU TEORIÍ/FILOSOFIÍ MÉDIÍ KATEŘINA SVATOŇOVÁ

• • •

„Film netvoříte, to filmy utvářejí vás.“

*Jean-Luc Godard*

## Vědomí kamery

„[...] žijeme neustále v obrazech a obrazy žijí v nás.“

*Malte Hagener*

Tento text nechce sledovat vztah výtvarného umění a filmu v historické perspektivě ani jejich vzájemné estetické vlivy, ale je pokusem reagovat na současnou mediální situaci, do které vstupují (čeští) vizuální umělci (mladší a střední generace), a na příkladu děl některých z nich chce ukázat změny tvůrčí perspektivy v „rozšířeném“ poli vizuální kultury. Tato změna nespočívá v nahrazení analogového obrazu digitálním,<sup>1</sup> ale v mnohem podstatnějším pohybu uvnitř mediálního pole. Ztráta pevných mediálních hranic (šlo-li o nich někdy tak vůbec mluvit) poznamenává jak každodennost, neustávající pojmoslovné debaty ve vztahu k médiu/ /médiím/mediálnímu, tak oblast umělecké tvorby, přičemž teorie a praxe jsou koncepčně a konceptuálně velmi těsně provázané.

Mým výchozím bodem je pozoruhodný moment – v rámci různorodě orientovaných diskusí zaznívá prakticky jednohlasné přitakání nadřazené roli filmu, a to neohledně na to, zda ho debatující teoretici považují za médium mrtvé, či ne.

<sup>1</sup>  
Nehledě na to, že toto vytěsnění analogu umělecká scéna často nerespektuje a naopak starší materiál využívá pro tvorbu uměleckých děl, performancí a instalací.

• • •

• • •

2

David N. RODOWICK tyto komentáře uvádí v souvislosti s tehdy nově připravovanou knihou *Virtuální život filmu* (*Virtual Life of Film*, Cambridge, MA: Harvard University Press 2007), která měla nést příznačný podnázev *Smrt filmu a renesance filmových studií*. Petr SZCZEPANIK – Jakub KUČERA, „Rozhovor s Davidem Normanem Rodowickem“, *Illuminace*, roč. 15, 2003, č. 2, s. 94.

3

Anne FRIEDBERG, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley, CA: University of California Press 1993. Obdobně na počátku milénia předpovídal Lev Manovich, že kulturním interfacem se v budoucnosti stane právě film.

4

Malte HAGENER, „Kde je (dnes) film? Film ve věku imanence médií“, *Illuminace*, roč. 23, 2011, č. 1, s. 87.

5

*Ibid.*, s. 87.

6

Filmy o natáčení filmu mají – zejména od dob nových vln – velkou tradici. V generaci umělců, odpovídající té naší sledované, pak můžeme tyto postupy sledovat například ve snímcích Petra Zelenky.

7

Zde se odkazuji k debatám a k myšlení, které se formuje zejména okolo Mezinárodního centra pro výzkum kulturních technik a filosofii médií (IKKM) ve Výmaru. Ačkoli tento směr není ve svých postojích ani závěrech jednotný, jeho vášnivé debaty mě inspirovaly a provokovaly k tomu, abych toto různohlasí propojila s konkrétními uměleckými díly.

• • •

David N. Rodowick zdůrazňuje, že film sám může zmizet, ale těžko se to přihodí *cinema*, a to i proto, že narativní struktura, kterou rozpoznáváme jako klasický narativní film, přetrvává a zůstává pevně zakotvena v našem mediálním podvědomí.<sup>2</sup> Klíčovou úlohu filmu pak potvrzují teorie, které v návaznosti na Annu Friedberg tvrdí, že film jednou pro vždy změnil naše vnímání a vidění,<sup>3</sup> respektive že již podléháme „vědomí kamery“, a nejsme schopni myslet a vnímat jinak než filmově.<sup>4</sup> Podle Malte Hagenera je film již (v lidské percepci) nerozlišitelný od reality, přičemž „žijeme neustále v obrazech a obrazy žijí v nás“.<sup>5</sup> Filmovědná pozice hledá záchytné body v tomto fluidním rámci tak, že sleduje filmové obsahy a znaky, které odkazují mimo samotné dílo, po způsobu „filmu o filmu“ se věnuje reflexivním momentům média a jejich těžko uchopitelné materialitě, nebo se zaměřuje na kulturní techniky, které film utvářejí a podmiňují a které do značné míry ignorují estetické záměry či zásahy tvůrce. Uměnovědci díky této nepřehledné situaci zase integrují nástroje filmové analýzy mezi své instrumenty, a umělci se začínají vztahovat k filmu – a to nejen tím, že využijí film v galerii a pracují s filmovou reprezentací a narací. Co je podstatné, nejrůznější možnosti umělecké dislokace a translokace dovolují dosáhnout zcizení vlastního pohledu i pohledu vlastního filmu. Tato reflexivita „z boku“ je ze své podstaty jiná, než jaké mohou dosáhnout filmaři. Sebereflexivita z jádra „vlastního“ média<sup>6</sup> nám odhaluje zejména zákulisí vzniku filmu, pozadí kinematografického průmyslu či estetické, stylové a formální prostředky, nedovolí však zahlédnout procesy, které se skrývají za výsledným médiem – medialitu jako takovou. Medialitu pojmám v souladu se současnou německou teorií a filosofií médií<sup>7</sup> nikoli jako jednosměrný lineární komunikační prostředek, ale jako prostor, který dovoluje pohyb (kulturní, myšlenkový, či pohyb vnímání), nikoli jako konkrétní předmět, ale jako nástroj, který ovlivňuje proces stávání se, jež s sebou nese etické (nebo obecněji filosofické) otázky. Medialitu můžeme chápat jako potenciál, nikoli jako jednosměrný diktát. Posun od zkoumání média ke sledování mediality jde ruku v ruce s obratem od

materiálu, který je zachycován médiem, k materialitě média, tedy od věci, jež jsou reprezentované, k věci reprezentace, od látky a hmoty ke zkoumání toho, co a jak je jimi vytvářeno, co materiál dělá, co jak provádí, reprodukuje, organizuje, ví, a o čem přemýšlí. A jsou to právě medialita a materialita média, jež mohou pomoci k pochopení kultury jako sítě jazykových a sociálních vztahů.<sup>8</sup>

Problém nastává však v tom, že média mediují, aniž by byla schopna mediovat sama sebe;<sup>9</sup> sama o sobě nám neposkytují prostor k reflexi, protože v ní už se skrývá zárodek jiné medializace. Zůstáváme-li tedy v prostoru daného média, jsme schopni reflexe vlastní pozice, nikoli však zahlédnutí mediality jako takové – jež má zásadní filosofický a ontologický status, a tak dovoluje vracet se od média zpět k člověku a k jeho vztahu ke světu. Medialitu však lze spatřit přesně v okamžiku, kdy se začíná vytrácet, deformovat, proměňovat, přičemž mizení je možností jejího objevování a vynořování se, lze ji zahlédnout v případech trhlin, zlomů v mediálním řádu, nebo nám ji odkryje boční, anamorfotický pohled,<sup>10</sup> doplňující promyšlení ze samého centra mediality. A právě tyto funkce plní reflexivní gesto, které používají výtvarní umělci, a právě zde se nachází potencialita vztahu výtvarného umění a filmu – možnost vybočení jako základ nového pohledu, mizení jako vyjevování. Vychýlený postoj výtvarných umělců, kteří pracují s filmovými prostředky, tak dovoluje obnažení mediality a aktivování jejího potenciálu, zachycení procesů myšlení skrze film či video.

Zaměřím se na tři typy možné vnitřní proměny mediálního rámce v prostoru výtvarného umění a jeho nasycení filmem, přičemž podstatná pro mě bude škála mezi zachováváním mediálních hranic a jejich postupným rozpouštěním. Uvedu je na příkladech umělců, kteří vyšli z výtvarného umění, avšak ke své práci začali využívat filmové a video formáty; vychýlili se z vlastní pozice, stejně jako otráslí základem filmového média a našli zmiňované trhliny. Bylo by samozřejmě pošetilé tvrdit, že jsou prvními, kteří pracují s filmem; zmiňování umělci však využívají film jinak. Volím je jako zástupce generace s „vědomím kamery“, pro které již film

• • •

**8**  
Srov. Bernd HERZOGENRATH (ed.), *Media/Matter. The Materiality of Media/Matter as Medium*, New York: Bloomsbury 2015. Tento posun je tak významný, že se mluví o „materiálním obratu“ v humanitních vědách nebo že výzkum materiality je považován za specifické pole výzkumu a reflexe. Srov. např. Tony BENNETT – Patrick JOYCE (eds.), *Material Powers. Cultural Studies, History and the Material Turn*, Londýn: Routledge 2010; Daniel MILLER (ed.), *Materiality*. Durham, NC: Duke University Press 2005.

**9**  
Dieter Mersch v textu „Tertium datur“ píše: „Média skrývají svou medialitu právě natolik, nakolik vytvářejí mediální účinky. Nakolik něco vyjevují, natolik za to platí svým zjevováním. Jejich přítomnost má podobu nepřítomnosti.“ Dieter MERSCH, „Tertium datur. Úvod do negativní mediální teorie“, in: Kateřina KRTILOVÁ – Kateřina SVATOŇOVÁ (eds.), *Medienwissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filosofie a teorie médií*, Praha: Academia 2016, s. 338.

**10**  
U Waldenfelse pak „odchylující se vidění“. Bernhard WALDENFELS, *Sinnesschwelle. Studie zur Phänomenologie des Fremden 3*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1999, s. 154–158. Srov. Josef VOJVODÍK, „Metaxy pheromenon neboli v prostoru mezi... K současné filozofii médií a mediality“, *Slovo a smysl*, roč. 11, 2014, č. 21, s. 15–45.

• • •





←↑ Adéla BABANOVÁ, *Já tam mám tělo*, 2012, video, 32 min.

← Adéla BABANOVÁ, *Polobozi*, 2009, video, 9:30 min.

↑ Adéla BABANOVÁ, *Návrat do Adriaportu*, 2013, video, 13 min.

není ozvláštňením výtvarného výrazu, ale typem obrazu, který prorůstá naší každodenností, stejně jako výtvarnou scénou. Vybírám je jako zástupce umělců, pro které již není intermedialita cílem, nýbrž normou, výchozím bodem nula, přičemž mediální specifčnost se od ní odvozuje. Představují pro mě zástupce generace, jež běžně pracuje s konceptuálními mediálními transpozicemi, aniž by bylo jejím hlavním cílem rozkládat na elementy dispozitiv filmu a pouze poukázat na jeho ideologické působení. Jejich práce jsou tak pro mě tři možná (nikoli vyčerpávající) zastavení v uzlech mediálních chiasmat, která mohou ukázat, jak odlišně lze nahlížet medialitu a materialitu filmu, jak se může proměňovat vidění filmem (Zbyněk Baladrán), vzpomínání filmu (Adéla Babanová), či vědomí filmu a myšlení skrze něj (Tomáš Svoboda).

## 11

Mediální krajinu Zbyněk Baladrán spojuje s metaforou města přeplněného ruinami, města, ve kterém je vše v neustálém pohybu, vše mizí a znovu se objevuje, povrch střídá hloubku, stejně jako periferie centrum. Baladrán ji popisuje takto: „Špatná rozlišitelnost obrazů a jejich velké množství navozuje dojem přeplněného prostředí. Jednotlivé vrstvy se překrývají, mizí, objevují se, jsou vzájemně využívány, participují na sobě. Kombinacemi vytvářejí nové celky, jiné se zas rozpouštějí do jiných obrazů.“ Zbyněk BALADRÁN, „Ruiny, archeologie a mezera mezi obrazy“, <http://www.zbynekbaladrán.com/new/cs/2016/07/03/ruiny-archeologie-a-mezera-mezí-obrazy/> (cit. 29. 12. 2016).

### Jako z panoramatu aneb Od simulace a subjektivity k jejich popření

„Úhly všech rohů v místnostech jsou ostřejší, než je 90°, to vím jistě. Díky tomu se celý dům hroutlí do sebe.“

*Práce oka*

Vyrovňávání se s rozostřenou sítí médií a současným mediálním zahlcením je možné za pomoci nejrůznějších mediálních transpozic, ale i díky konceptuálním rámcům, které pevně ukotvují uměleckou tvorbu. Tedy prorůstáním umělecké praxe teoriemi – a to teoriemi, jež se buď pokoušejí objasnit současný stav médií za pomoci vazeb na média „stará“ (či na média novější, avšak ještě pojmoslovně ukotvená), nebo sledují jejich možnou budoucnost, která nemá pevné definiční rámce.

Jako příklad první strategie volím práce Zbyňka Baladrána na pomezí výtvarného umění a filmu. Baladrán se v části své tvorby pokouší současné mediální „změti“<sup>11</sup> využít tak / porozumět tím, že si půjčuje koncepci archeologie (či spíše anarcheologie) médií německého teoretika a historika



Siegfrieda Zielinského. Po vzoru Zielinského se i Baladrán soustřeďuje na hledání „šťastných nálezů“, kuriozit a nečekaných souvislostí v mediálních světech, které nám mohou zprostředkovat poznání přítomnosti, zároveň nám však také umožňují pochopit minulost a předjímat budoucnost.<sup>12</sup> Baladrán se proto velmi často obrací k archivům, a to jak v architektuře výstav,<sup>13</sup> tak ve vlastní tvorbě,<sup>14</sup> zkoumá výstřižky jako možnosti interpretace, zabývá se assemblážemi. Jednotlivá média jsou v jeho práci propojována nejen horizontálně, ale i vertikálně – spoje mezi nálezy, fragmenty obrazů a textů, archivními materiály, fotografiemi či filmy zde nevedou pouze napříč mediálním polem, po způsobu mezi-mediálních vztahů, ale postupují i napříč jednotlivými časovými rovinami, kulturními vrstvami a nánosy, aby mohly vyjevit nečekané souvislosti, kontrapunkty a analogie, které v sobě zahrnují obecně filosofickou či politickou výpověď. Celek takto komponovaného díla pak můžeme chápat jako síť – až ve smyslu deleuzovského rhizomu – s nelineárními kauzalitami, nehierarchickými množinami, „plastickými krajinami mentálních vztahů”,<sup>15</sup> jež nedovolují jeden možný výklad, ale otevírají se několikerému čtení.

Toto mediálně archeologické gesto se umocňuje v okamžiku, kdy Baladrán začíná pracovat s pohyblivým obrazem. Jeho filmy-záznamy nalezených kuriozit využívají recyklaci druhého řádu a kombinují různé mediální praktiky (i proto, aby neustále aktivovaly diváckou pozornost),<sup>16</sup> zároveň jsou však obohaceny o další mediální operace – o operaci psaní, přičemž samotný proces psaní (a často i přepisování) je viditelnou součástí filmového obrazu, nebo o operaci mluvení. Toto jazykové gesto není jen ornamentálním rozšířením obrazového pole, ale lze je také chápat ve filosofickém smyslu. Je vybočením z filmově založené sebereflexe a dovoluje nám zahlédnout medialitu a materialitu v pozadí jednotlivých děl, tedy poukázat na vlastní proces myšlení. Takto pojímané médium filmu je pak zejména možností, jak zpřesnit promyšlené a objevit nemyslitelné. Zároveň technický proces snímání spojený s technikami řeči není způsobem vypovídání něčeho o realitě, ale zaznamenáváním reality skrze realitu

• • •

**12**

Siegfried ZIELINSKI, „Šťastný náleží místo marného hledání. Metodické výpůjčky a odkazy k anarchoologii média“, in: Petr SZCZEPANIK (ed.), *Nová filmová historie*, Praha: Herrmann & synové 2004, s. 516. Srov. Zbyněk BALADRÁN, „Metodologie psaní III“, <http://www.zbynekbaladrán.com/new/cs/2016/07/03/metodologie-psani-iii/> (cit. 6. 6. 2017).

**13**

Jako příkladné je Baladránovo architektonické řešení výstavy archivu umělce Emila Filly, které v prostoru galerie vrstveno jednotlivé Fillovy výstřižky nalepené na čtvrtkách a tematicky je propojovalo. *Emil Fila. Archiv umělce*, kurátoři Vojtěch Lahoda – Tomáš Winter, Kutná Hora: GASK 2010.

**14**

Již jedno z jeho prvních děl *Kaktusy* bylo sestavené ze záchodových štětěk, plastových sítěk, trubek a různých náhodně nalezených předmětů. I poté, co začal pracovat hojně s videem a fotografií, využíval nalezené snímky ke komponování nových celků – v tomto směru je příkladný již jeho první film *Pracovní postup* z roku 2004, jehož základem jsou snímky od padesátých do osmdesátých let získané na inzerát.

**15**

Zbyněk BALADRÁN, „Vystřihování jako praxe myšlení“, <http://www.zbynekbaladrán.com/new/cs/2016/07/03/vystrihovani-jako-praxe-mysleni/> (cit. 30. 12. 2016).

**16**

Mimo mediální archeologie je pro Baladrána podstatná inspirace teoriemi Bertolda Brechta.

• • •



• • •

samotnou.**17** Filmování a mluvení/psaní jsou na téže rovině – jsou pouze různými procesy toho, jak lze zachytit vlastní myšlení a jak podnítit myšlení diváka –, jsou toutéž gestickou figurou, kterou pojmenovává Vilém Flusser:

Není pravda, že písmo zachycuje myšlení.  
Psaní je způsobem myšlení. Neexistuje žádné  
myšlení, které by nebylo vyjádřeno gestem.  
[...] Přísně řečeno, nelze provádět myšlení,  
aniž bychom prováděli gesta. [...] Mít napsané  
myšlenky neznamena nic.**18**

**17**

Zde navazuji na Lorenze Engella, který ukazuje, že film není pouze reprezentací skutečnosti, ale jelikož celý mechanismus filmování i filmová materie jsou součástí okolního světa, je samotný proces záznamu formováním nové skutečnosti. Lorenz ENGELL, „Moving Images as Ontographic Images“, in: HERZOGENRATH, *Media/Matter*, s. 138–140.

**18**

Vilém FLUSSER, „Die Geste des Schreibens“, in: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf: Bollmann 1993, s. 39 (překlad Kateřina Krtilová).

**19**

Lorenz ENGELL, „Mediální filozofie filmu“, in: KRTILOVÁ-SVATOŇOVÁ, *Medienwissenschaft*, s. 363.

• • •

Gesto výběru vizuálního materiálu, ale zejména gesto kamery a recyklace jejího pohledu, které jsou často v kontrastu s gestem jazyka, jež se poji k jednotlivým obrazům, může být možností myšlení spolu s filmem, vyslovení protikladů a vzájemné podpory tezí a koncepcí.

Zbyněk Baladrán, jakožto mediální archeolog-sběratel, umělec, ale i jako architekt výstav, promýšlí své teze a hypotézy nejen skrze obraz, respektive vztah ukazování a psaní, ale i pomocí prostoru. I prostor a prostorové konfigurace modelují myšlení, přičemž nezáleží na tom, zda jsou fyzické, nebo iluzivní. V našem případě je myšlení vázáno na prostor galerie (podmiňující jiné úvahy než prostor kina), ale i prostor filmu a prostor ve filmu. Filmový prostor realizovaný ve dvou vrstvách na plátně či obrazovce je specifický už tím, že „je proměnlivý, flexibilní, pohyblivý; přesněji a radikálněji řečeno, filmový prostor je sama proměnlivost prostoru“, jak zdůrazňuje Lorenz Engell.**19** I proto konfigurace filmového obrazu a jeho vnitřní svět dovolují, aby si jak tvůrci, tak diváci kladli otázky, které by jim jiný způsob vyjadřování neumožnil.

Křížení několika přístupů k medialitě, jejich pře/promýšlení v nových rámcích, můžeme najít ve videu *Práce oka* (2014), které Zbyněk Baladrán natočil s Barborou Kleinhamplovou. Autoři se po způsobu mediálních archeologů vracejí do minulosti, pro filmovou prehistorii až symbolicky k výzkumům subjektivního vnímání Jana Evangelisty Purkyně, aby mohli uvažovat o současných zkušenostech a vjemech. Purkyně

vycházel z experimentálních výzkumů sebe samého v extrémních podmínkách, včetně zkoumání rovnováhy a její ztráty, vizuální závratě. Tvrdil, že pocit závratě způsobuje rozpor mezi nevědomou, bezvolní svalovou akcí, a vědomou, volní činností. Aby mohl tento fenomén prokázat, zkonstruoval mechanismus podobný kolotoči, na němž byla připevněna zkoumaná osoba. Ta pak byla uvedena do prudkého rotačního pohybu, jenž byl po chvíli náhle zastaven, přičemž u zkoumaného subjektu následovala zraková iluze pokračujícího pohybu. Baladrán s Kleinhamplovou využívají stejný rotační pohyb, na otáčející se mechanismus ale nepřipevňují sami sebe, ale původce technického obrazu a nového „vědomí“ – kameru.<sup>20</sup> Kamera se otáčí o 360 stupňů v prostoru otevřených kanceláří. Tvůrcům nejde o pochopení vzniku závratě, ale spíše o její vyvolání, o procítění pocitu zmatku a paranoie z pracovního prostředí uvnitř agorafobických prostor. Pohyblivý obraz je doprovázen šeptajícími hlasy vyprávějími mikropříběhy z pracoviště a fotografickým záznamem vstupujícím do celistvé trajektorie filmu; společně tak umocňují tíseň a halucinační vjem. Pro naše téma není pozoruhodné pouze to, jak snímek konceptualizuje mediální metody archeologie, jak přenáší subjektivitu na technický aparát, ale i způsob, jakým využívá myšlení (s) obrazem, a to za pomoci velmi specifického gesta kamery, mluvené řeči a prostoru (ve) filmu. Otáčející se „pohled“ (přerušovaný pouze statickými fotografiemi, překážkami či výhybkami v pohybu, které rozevírají vyprávění do dalších větví příběhů, a naopak umocňovaný kontinuálním tokem mluvené řeči) je blízký panoramatickému zobrazení. Mediální praktiku původní malířské iluze<sup>21</sup> simulující realistický a autentický vhled do krajiny – konkávně koncipovaný imerzivní obraz s rotující perspektivou, kterému chybí střed, jež vyplňuje pozorovatel<sup>22</sup> – umělci transponují do obrazu pohyblivého. Nalézají tak odlišné hledisko, boční pohled, jenž není vlastní ani panoramatu, ani filmu, ale ani sledovanému objektu, ani pozorujícímu subjektu.<sup>23</sup> Panoramatický záběr je samozřejmě součástí filmové řeči; v klasickém narativním filmu kopíruje iluzivnost malířského panoramatu, je však vždy pouze částečný: pohyb kamery nikdy

• • •

**20**

Vědomí kamery se svým způsobem přibližuje i deleuzeovské kameře-vědomí. Deleuze kameru-vědomí ukazuje jako tu, pro kterou nejsou ani tak podstatné pohyby, jež sleduje nebo vykonává, nýbrž duševní vztahy, které dokáže navázat. Gilles DELEUZE, *Film 2. Obraz-čas*, Praha: Národní filmový archiv 2006. V tomto případě je to však právě pohyb kamery, který rozehrává myšlení a duševní vztahy.

**21**

Panoramata mohla být zrealizována až poté, co byl individuální zrakový vjem uznán jako relevantní přístup ke světu, čemuž význačně dopomohl právě i Jan Evangelista Purkyně.

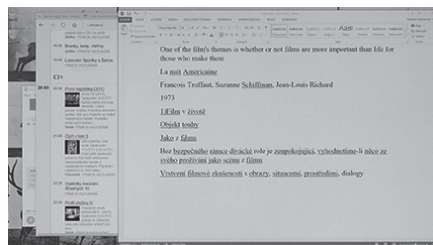
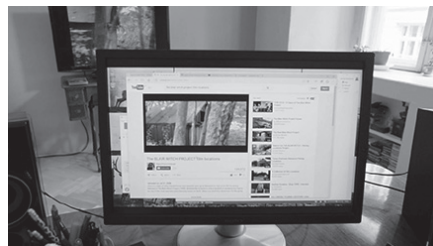
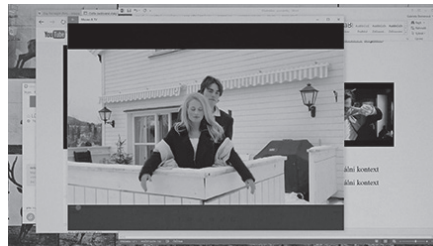
**22**

Joachim PAECH, „Obraz mezi obrazy“, *Illuminace*, roč. 14, 2002, č. 2, s. 7.

**23**

Zmatení a současně otevřenost vjemu jsou pak blízké momentům, kdy se setkáváme s Deleuzem popisovanou „optickou situací“, při níž vidíme, že viděné je něco viditelného, nevime však, kdo je vidí. Gilles DELEUZE, *Film 2. Obraz-čas*, Praha: Národní filmový archiv 2006.

• • •





←← Tomáš SVOBODA, *Imagine Psycho*, 2008, video, instalace, Galerie Antje Wachs, Berlín.

← Tomáš SVOBODA, *Jako z filmu*, 2017, video, 84 min.

↑ Tomáš SVOBODA, *Jako z filmu*, 2017, pohled do instalace, foto Hynek Alt.

• • •

24

Jiným typem myslícího panoramatického záběru je to, jak je užít ve filmu Laury Mulvey *Riddles of the Sphinx* (1977). Dlouhá scéna, mapující každodenní život hlavní postavy, taktéž sleduje otázky moci a manipulace, ale i dominance maskulinního pohledu a typu vyprávění, jak je představován klasickým filmem. Panoramatický záběr je tak na jedné straně tematicky subverzivní a reflektující, na druhé straně i pokusem najít vlastní, ženský hlas a filmovou řeč vhodnou pro opoziční film, *counter-cinema*.

25

Lorenz ENGELL, „Mediální filosofie filmu“, in: KRTILOVÁ–SVATOŇOVÁ, *Medienwissenschaft*, s. 356–377.

26

Baladrán sám píše o pohyblivém obrazu, jenž „je současně emancipačním nástrojem i nástrojem kontroly“. Zbyněk BALADRÁN, [Explicace k dvoukanalové instalaci *Mikroskop a dalekohled času*], <http://www.zbynekbaladrان.com/new/cs/2016/07/03/511/> (cit. 30. 12. 2016).

• • •

neopíše celou kružnici, odkrývá kontext, ukazuje divákovi, co se odehrává za hranicemi rámu a na jeho okrajích, aby měl pocit vševědoucnosti, často se jedná o záběr ustavující, zbavující obraz nežádoucího tajemství. V celkové panorámě divákův pohled splývá s pohybem kamery, zkoumá panoramatický plášť zblízka, čímž jsou mu naopak odstup, přehled a možnost zahlédnutí celku odebrány. Celková panoráma je tedy naopak velmi příznakový, expresivní, až subverzivní prvek, jenž narušuje zdánlivě realistický dojem z filmové podívané a upozorňuje na skutečnost o sobě, na mediální gesto, na myšlenkovou figuru aparátu a filmového materiálu. Všemající pohled je limitován horní a dolní hranou rámu, horizontálně omezen do té míry, že divák přestává vnímat volný prostor (obdobně jako *open space* není pocitován jako skutečně otevřený), a naopak si uvědomuje sevřenost pohledu a jeho přísné, lineární vedení, médium o sobě – i jeho prázdné centrum.<sup>24</sup> Jeho vidění jen následuje technické médium, film svým způsobem až „ztrácí zájem“ o diváka, stává se filmem „myslícím“,<sup>25</sup> filmem, který uvažuje sám sebe, je autopoetickým systémem, samopohybem filmové formy, jež není jen způsobem zobrazení, ale i metodou filosofického rozvažování. Myšlení takto stylizovaného a performativního filmu pak provokuje nejen k fenomenologickým a ontologickým tématům, ale i k otázkám nadvlády techniky, moci, dohledu a manipulace.<sup>26</sup>

### Jako ze skutečnosti aneb Fotografování jako základ (falešné) paměti

„Československo svým odvážným zásahem do mapy světa porušilo časoprostorové zákony, a na ostrově se začaly dít paranormální a nevysvětlitelné jevy.“

*Návrat do Adriportu*

Minulý příklad ukázal, jak mediální nestabilita umožňuje konceptuální pohyb mezi výtvarným uměním, fotografií, uměleckým videem určeným do galerie a filmem pro kina,

a to zejména na rovině produkce, ale i postprodukce, předvádění a výsledné percepcí. Můžeme však také sledovat, jak někteří umělci pracují se současnou mediální hybriditou v intencích intermediálních interakcí a interferencí. Jejich dílo je pak poznamenáno napětím mezi používáním médií v souladu s teoriemi, které se pokoušejí vymazávání mediálních množin zastavit či ohraničit, a snahou o vytváření konceptuálních fúzí, jež na jednotlivé množiny zapomínají. Takto lze pohlížet například na práce Adély Babanové, která se poté, co prošla různými ateliéry na Akademii výtvarných umění, usadila na nových médiích, kde začala natáčet filmy, a to ve spolupráci s profesionálními filmaři. K naplnění svých konceptů tak začala využívat filmové mediální praktiky a konvence. A přestože často pracuje s prostorovými instalacemi a vícekanálovými videy, o díle uvažuje jako o společném výsledku filmového týmu.

Oproti Baladránovi, jenž se inspirovuje v dějinách médií, je Babanová více svázána s nedávnou mediální praxí a jejími definicemi. U Babanové se nejedná o deklarované přihlášení se ke konkrétní teoretické tradici, můžeme však sledovat jistou afinitu mezi jejím zacházením s médii a pojetím intermediality, jak ji vidí Irina O. Rajewsky. Rajewsky nevnímá intermedialitu jako překonaný koncept a avantgardní vizi možné mediální kooperace, ale jako kritickou kategorii využitelnou pro analýzu konkrétních mediálních konfigurací.<sup>27</sup> Rajewsky načrtává tři osy možných překročení mediálních hranic; podle ní dochází buď k mediální transformaci, kdy je jedno médium základem pro druhé, nebo k mediální kombinaci, jež je podle ní typická pro nová média a vyznačuje se tím, že si jednotlivá média zachovávají vlastní materialitu, a konečně k mediální referenci, kdy médium zůstává ztotožněno s vlastní specifikací, avšak „hraje si“ okolo svých hranic. Právě tak pracuje Adéla Babanová ve svých filmech, přičemž je nejbližší třetí ze jmenovaných os.

Její trilogie *Zurich* (2008), *Za umělce roku jsem zvolila sebe* (2009) a *Polobozi* (2009), parodující umělost a egoismus uměleckého světa a jeho provozu, je sérií opakujících se monologických dialogů, blízkých absurdnímu dramatu. Snímky využívají

• • •

## 27

Irina RAJEWSKY, „Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality“, in: Lars ELLESTRÖM (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2010, s. 51–68.

• • •



• • •

filmovou a televizní řeč (ve volbě velikostí záběrů, ve střihu dialogů nebo v práci s mizanscénou), prvky seriálové tvorby (například kombinaci obrazu a vysvětlujících titulků), a zároveň tradiční figuraci a kompozici výtvarného umění, a to v místech, kde se pohyblivý filmový pás zastaví, ustrne do podoby živého obrazu. Rámce výtvarné tradice se Babanová drží i ve způsobech prezentace; filmy jsou instalovány v galerii, přičemž filmová narace může být rozdělena do více linií a představována jako vícekanálové video. Vyprávění (*telling*) provázané s ukazováním (*showing*) je tak redukováno pouze na druhou ze jmenovaných složek, chronologický čas se mění na čas simultánní a umocňuje výpověď. Podobně je komponován film *Já tam mám tělo* (2012), variace na žánr televizní detektivky. Filmové vyprávění střídají statická „plátna“, prolétají se se záběry stylizovanými do podoby amatérského rodinného filmu a pornografické imaginace.

Tato hra okolo mediálních hranic pracuje s citacemi postupů a praktik známých z jiných médií. Intermediální rovina se tak násobí, respektive je obohacována intertextuálními vztahy, a to v plné škále komunikace mezi starým a novým textem/obrazem, jak je definuje Renate Lachmann: od participace přes tropiku až po transformaci. Zatímco tropika, jak říká Lachmann, bojuje proti cizím obrazům, vstřebává je do vlastního prostoru děl, pokouší se překonat jejich původ a řadí je do vlastního díla (jak činí Babanová s výtvarnou kompozicí ve statických plátnech), uzurpující transformace si tyto obrazy rovnou přivlastňuje, a zcela zamlčuje a zakrývá jejich původ (v obrazech pohyblivých). Oproti tomu pak stojí participace, jež je dialogickou účastí na ostatních obrazech, která se projevuje opakováním existujícího a známého (jak lze vidět v prostupujících se mediálních praktikách).<sup>28</sup> Konstrukce světa obrazů je pak tematizací, pamatováním a rozpomínáním. Zatímco v mediální transpozici filmů-parodií Adély Babanové je rozpomínání a zároveň zapomínání zejména mediálního charakteru, u paradokumentů – další linie její tvorby – toto napětí poznamenává i tematickou stránku. Mediální hra opět odkrývá medialitu jako takovou, podporuje teoretické tázání se, tentokrát zejména

• • •

28  
Renate LACHMANN, *Memoria fantastika*, Praha: Herrmann & synové 2002, s. 39–40.



na vztah média a paměti, respektive na to, jak paměť média může v mediálním transferu mizet, aby vyjevila mediální podstatu – a s ní promýšlela minulost.

Příkladný se mi v tomto ohledu jeví zejména Babanové paradokument *Návrat do Adriaportu* (2013).<sup>29</sup> Fiktivní dokumentární film je volně inspirován ambiciózním projektem profesora Karla Žlábka, který v roce 1975 navrhl tunel, jenž měl spojit Československo s Jugoslávií, a poskytnout tak socialistickému státu přístup k moři (a potažmo také ke svobodnějším cestování). Adéla Babanová skutečné historické podklady o tomto projektu mísí s mystifikacemi a využívá prostředky žánru sci-fi i parodie; v rovině formy pak pracuje s rozpo-  
hybovanými kolážemi, které jsou pro sledované téma klíčové. Tok pohyblivého obrazu se zastavuje nikoli do živých obrazů/mrtvolek, jako tomu bylo ve zmiňované trilogii, ale je vystřídán statickou fotografií, jejíž části jsou trikově rozpo-  
hybovány. Můžeme sledovat, jak se mediální praktiky dokumentárního filmu (včetně archivní činnosti a primárního výzkumu filmaře, které jsou ve filmu odhalovány a tematizovány), doprovázené „důkazy“ v podobě statických fotografií, prolínají s postupy experimentálního či animovaného filmu a výtvarnými zásahy. Film, založený na meziprostorech mezi obrazy fotomomentek, které vytvářejí dojem pohybu mezi nehybnými obrazy,<sup>30</sup> se v těchto okamžicích zastavuje, realita dojmu se tak stává zřetelnou, avšak filmový pohyb začíná znovu, tentokrát uvnitř obrazu, respektive v jeho druhém plánu.<sup>31</sup> Dochází tak k otočení jednotlivých plánů a jejich funkcí – figura setrvává na místě, vytváří prázdný prostor, který obsazuje rozpo-  
hybované pozadí. Stejně tak jsou zaměňovány jednotlivé mediální charakteristiky: film pevně vrůstá do koláže a fotomontáže výtvarného umění, přičemž vzájemně narušují své podstaty. Film, který se pokouší zahladit veškeré diference v obraze a nahradit je iluzí kontinuity, se trhá, drolí a narušuje prostředky sebereflexivního umění, přičemž diference vyvstávají na povrchu. A v neposlední řadě: stejně jako se stejnoměrný filmový pohyb skládá z několika pohyblivých vrstev, standardizovaný čas je nahrazen různě rychlým plynutím. Tato práce s medialitou je velmi blízká

• • •

**29**

Obdobně je koncipován právě dokončený film *Neptun*. Kombinování archivního materiálu a hraných scén prochází však celou její tvorbou – i zcela fiktivní *Já tam mám tělo* je inspirován skutečnou událostí.

**30**

O vztahu mezi nehybným a pohyblivým obrazem více viz Joachim PAECH, „Obraz mezi obrazy“, *Illuminace*, roč. 14, 2002, č. 2, s. 5–16.

**31**

Podobně napětí lze sledovat například ve filmu *Rampa* Chrise Markera, kde je mezi nehybnými záběry-fotografiemi vložena scéna, v níž se hlavní ženská hrdinka probouzí a otevírá oči.

• • •





←↑ Zbyněk BALADRÁN – Barbora KLEINHAMPLOVÁ, *Práce oka*, 2014, video, 7 min.

• • •  
 tomu, co Dieter Mersch popisuje jako potenciál mediálních paradoxů:

Mediálnost se ukazuje jako ona neurčitost, již lze zpřístupnit jedině neustále novými náčrtly a jejíž znamení a nárysy se rodí především v performancích, jež jdou napříč, respektive v přerušeniích, jež přicházejí ze strany, zasahují do struktur a odhalují skoky a rozpory, aby se tak dostaly k paradoxu mediálna, k jeho zmizení ve zjevování, prostřednictvím mediálních paradoxů, jež otevírají, vyvolávají a vylamují doslova z rezervy, čímž odhalují kontury, které se tvrdošijně skrývají za zdáním nejen technické dokonalosti.<sup>32</sup>

Pro Mersche tyto paradoxy tvoří veškerá

vměšování, narušení, překážky, strukturální převraty, extrémní zpomalení a zrychlení času, zdvojení či iterace znaků, zvětšeniny dohnané až k obscénnosti a mnoho dalšího: vše, co spouští strategie diference, které nelze jednotlivě vypočíst, nýbrž vždy jen znovu odhalit.<sup>33</sup>

Stejně jako ve zmiňované trilogii do uměleckého světa prosakují neestetické prvky narušující sebe prezentaci hlavních postav a stejně jako v paradokumentech podkopává důvěryhodnost historického dokumentu ironický komentář a jemné chvění důkazních materiálů, tak filmové záběry jsou rozrušovány chybami, nebo brázdami, stopami a trhlinami, jak popisuje mediální paradoxy Mersch. Technicky dokonalé snímání je místy narušováno záměrným, netematizovaným pochybením technického charakteru – v obraze zahlédneme mikrofon, kamera se třese či uhýbá, obraz je překryt škrábanci a zrnem – nebo estetickým

## 32

MERSCH, „Tertium datur“, s. 342. Tato pohyblivá nehybnost je blížká i Lyotardovu popisu dvou extrémních poloh – statického obrazu a rychlého pohybu: „předmět, který pozorujeme příliš dlouho, nám nakonec uniká a mizí před očima, protože ztrácí své kontextové souřadnice; a rychlý pohyb může být naopak podoben vodnímu viru na hladině, chápán jako nehybná forma.“ I Lyotard, ač ze zcela jiných teoretických pozic, poukazuje na „mizení“ jako základ možného vyjevení. Jean-François LYOTARD, „Idea svrchovaného filmu“, in: *Návrat a jiné eseje*, Praha: Herrmann & synové 2002, s. 102–103.

## 33

MERSCH, „Tertium datur“, s. 348–349.

• • •

vychýlením, kupříkladu vyprázdněním obrazu či nemotivovaným pohledem za rám dění.

U Babanové tyto postupy a mediální skoky jednak dovolu-  
jí rozkrytí mediální situace a vnitřní subverzi, jednak  
umožňují zkoumat obecnější témata, zejména ve vztahu  
k (subjektivní i kolektivní) paměti, historii, času, manipu-  
laci a sebe prezentaci. Fotografie a historický dokument,  
považované za průkazní materiál, jsou díky mnoha defini-  
cím a trhlinám „vymazávány“, a vyjevuje se tak jejich vlastní  
medialita, která poukazuje na falešnost tohoto důkazu. Per-  
formativní kontext tak bojuje proti svému zdroji, přičemž  
jednotlivé rozestupy mezi obrazy odhalují iluzivní charakter  
reprezentace, a to zcela jinak, než jak by tomu mohlo být  
ve výtvarném umění. Neustálou transformací uvnitř i vně  
médií filmu-fotografie je tak původní afinita mezi autentici-  
tou a předváděným materiálem zničena, a nahrazena sofis-  
tikovanou postmoderní hrou.

• • •

### Jako z filmu aneb Reflexe mediality

„[Ú]tržek pohyblivého obrazu [...] vzpomínka  
na něco, co neexistuje.“

*Jako z filmu*

34

Jak to činí například Andreas  
Pohle, Daniel Hanzlík apod.

K pochopení současných médií se tedy lze podívat do jejich  
minulosti, nebo do teoreticky uchopitelné „předpřítom-  
nosti“. Třetím přístupem, na nějž chci poukázat, pak může  
být nalezení východiska v současnosti (či budoucnosti),  
a to zejména ve vztahu k digitálnímu obrazu. Tematizová-  
na mohou být nejen nová média, ale i vztah obrazu a jeho  
kódu, který je již natolik rozvolněný, sestavený z jedniček  
a nul, že je nejen všudypřítomný, ale obsahuje mezery již  
v sobě samém. Nepůjde mi ani tak o umělecká díla, která  
výtvarně zpracovávají digitální kód,<sup>34</sup> ale spíše o taková  
díla, jež vycházejí z teorií o současném světě-obrazu, aby  
otočila uměleckou práci proti ní samé, stejně jako se posta-  
vila proti mediálním praktikám jednotlivých uměleckých

• • •



**35**  
A možná také se pokusit  
vyvrátit Lyotardovu tezi, že  
z těchto bitových obrazů mizí  
referenčnost, ale zároveň  
i imaginace a senzibilita.  
Jean-François LYOTARD,  
„Přepsat modernost“,  
in: *Návrat*, s. 219.

**36**  
Tomáš Svoboda například  
na výstavě *Imagine Psycho*  
v berlínské Antje Wachs  
Gallery využíval reprodukci  
mizanscény ze známého  
Hitchcockova hororu (za  
skleněnou stěnou Svoboda  
postavil repliku motelu, ve  
kterém se odehrála vražda),  
přičemž doprovodnou projekci  
filmového obrazu nahradil  
promítáním textů stroze  
popisujících děj a prostory  
filmové narace. *Imagine  
Psycho*, Berlín: Galerie Antje  
Wachs 2008. Srov.  
Sylva POLÁKOVÁ, „Tomáš  
Svoboda. Dekonstrukce  
a (re)imaginace“, *Fotograf*,  
roč. 11, 2012, č. 19, s. 68–71.  
Obdobně pracoval Svoboda  
na výstavě *Like a Movie*,  
která byla až vyčerpávající  
přehledkou možných  
mediálních transformací. *Like  
a Movie*, Praha: Transzitdisplay  
2015–2016.

**37**  
MERSCH, „Tertium datur“,  
s. 351.

**38**  
LACHMANN, *Memoria  
fantastika*, s. 39–40.



forem. Jen tak je možné zase nalézt podstatu obrazu, pochopit princip této proměny.**35** Jen v okamžiku mizení filmu se lze přiblížit jeho filmovosti, respektive přemýšlet o současném filmovém vědomí.

Právě tyto postupy využívá Tomáš Svoboda, jenž již od roku 2008 pracuje na výstavních projektech, které nejrůznějšími nefilmovými praktikami evokují médium filmu.**36** Svoboda často využívá křížení dvou médií (díla jsou protkána odkazy k filmu a filmové imaginaci, jejich rytmus je strukturován filmovými fotoskami) nebo prolínání projekce a rekonstrukce (vytváří architektonické nápodoby filmové mizanscény v prostoru galerie). Je pro něj rovněž typická záměna mediálních kódů, nejčastěji Svoboda otáčí funkci slova a obrazu (pohyblivý obraz je často doprovázen textem, místy se na něj proměňuje, zatímco text přebírá filmový formát). „[V]ykolejuje [tak] klasikou a po staletí nezpochybňovanou hierarchii textu a obrazu: odtěd již není jasné, co má přednost, zda obraznost dominuje nad textem, nebo textura nad obrazem“,**37** jak říká Dieter Mersch o obdobných praktikách. Mediálními posuny Tomáš Svoboda dosahuje dvojího efektu: jednak pomocí uměleckých strategií docíluje účinků mediální reflexe, jednak se vrací k prvotnímu přesunu, kdy film vstupuje do galerie mimo jiné proto, aby demontoval pohlcující filmové vyprávění, rozložil ho v prostoru a poukázal na ideologičnost bezešvé mediální formy. Takto pojmáaná díla jsou sice migrací výtvarného umělce na pole filmu, avšak stále se ještě drží galerijní tradice, intermediální logiky vázané na hranice jednotlivých médií a způsobů citací intertextuální povahy, tak jak jsme je ukázali u prací Adély Babanové. Svoboda zde využívá participaci, jež přiznává svůj původ a využívá jasné odkazy, jak o ní hovoří zmiňovaná Renate Lachmann.**38** Ačkoli projekce a instalace narušují filmový dispozitiv, divák si může na základě mnoha referencí sestavit imaginární film, napojit se na rodowickovské vědomí *cinema*, jež nám již nedovolí nerozpoznat z fragmentů způsob narativního vyprávění klasického filmu.

Zatímco tyto projekty se ještě řídily logikou fyzického přemístění filmu do galerie, přičemž k odhalení toho, co je film a kde se nachází, nejčastěji využívaly mediální praktiky

výtvarného umění, Svobodův vstup do kinosálu a celovečerní stopáže snímkem *Jako z filmu* (2016) odráží druhou možnost – změnu vnitřní, proměnu perspektivy (myšleno pohledu i postoje), jež nepřemýšlí už jen o filmu, ale i s ním / ale i jím. Otázka, *co* je to film, se proměňuje na ptaní se po tom, kdy něco *jako* film může působit. *Jako z filmu* lze chápat jako teoretický snímek, který sleduje nejen to, jak do naší reality prosakuje filmová vizualita a jak jsme neustále obklopani pohyblivým obrazem, ale i to, jak se s filmovým viděním a filmovou narativitou identifikujeme, stáváme se filmovými herci, jak přijímáme kinematografický aparát jako svůj životní prostor a rozpouštíme se v něm. Různé varianty života ve filmu, filmu v životě, filmu jako života a života jako filmu sledujeme pomocí několika různých formátů či žánrů. Idea filmu je nám tak zprostředkovávána v podobě manifestu, hraného filmu, vyprávěných filmových dějů, nebo pomocí koláže jednotlivých ukázek a krátkých videí z youtube, přičemž proměnu filmové formy doprovází neustálé odkrývání filmové iluze (natáčení před blue screenem, vyprávění základní dějové linie režisérem snímku, konstrukce kolejnice pro natočení filmové jízdy). Soustavná de-konstrukce neustále připomíná koncepci zaměřené na ideologické působení nových médií, jakož i filosofické reflexe situace člověka ve světě-obrazu.

*Jako z filmu* se však neomezuje pouze na tuto rovinu, blízkou sebereflexivním snímkům. V procesu filmování a v prostoru kina se kondenzují Svobodovy dosavadní úvahy o podstatě filmu tak, jak je podněcoval galerijní prostor. Zároveň je zde proces psaní a přepisování jednotlivých tezí doprovázen přítomněním a reprezentací vnímání. Filmové vidění (subjektivní záběr, pohyb kamery posilující plynulost a kontinuitu, a naopak střih, jenž je vždy zlomem v naraci, jakož i kontemplaci a setrvání pohledem) komunikuje s viděním internetové doby (interaktivita, prostorové vrstvení, souběžnost dějů, rychlé střídání obrazů, netrpělivost těkání), přičemž se jedná o velmi živý dialog (někdy až souboj: při ukázkách z youtube se počítačová obrazovka překrývá s filmovým plátnem). Ve filmu hraje podstatnou roli nejen film jako způsob a forma



• • •

myšlení, ale tuto úlohu zastává i počítač. Počítač je zde nadřazenou myšlenkovou strukturou, je integrátorem dosavadních medialit, přičemž komentuje konstrukci všech mediálních formátů a kódů, jež simuluje.<sup>39</sup> Ani tato simulace však není zahalována a zahlazována, ale naopak materializována, zviditelňována (na nejjednodušší rovině nekvalitními záběry a „rozpixelovanými“ videy) – je odhalována jako ta, která nevratně zasáhla do našeho poznání, vnímání a myšlení, protože se z ní stala každodenní technika a rutina.

Film se tak vzdaluje od klasických formátů a přibližuje se své budoucí podobě. I přes své zdánlivé kinematografické vektorové směřování se stává spíše palindromem, v němž je možné se vracet, s nímž lze vést dialog, palindromem, který je spíše útvarem (výtvarně) prostorovým, než (filmově) časovým, jenž je kulturním interfacem, ale i „godardovským“ archivem nebo internetovou sítí, jež – na rozdíl od intermediální participace – paměť konzervují, stabilizují, ale zároveň i ztrácí, zapomínají na ni, neustále ji proměňují a nově rámuji.

Jedním z východisek Svobodova filmu je zmiňovaná teze Malteho Hagenera, že došlo ke ztrátě stability filmu, a to jak v rovině kulturní a ekonomické, tak i estetické, čímž se stalo, že život a film se prolínají, a zároveň že již neexistuje „žádný transcendentální horizont, z něhož bychom mohli posuzovat všudypřítomné mediované vyjadřování“.<sup>40</sup> Zdá se, že právě mediální transfer či tranzit uvnitř filmového dispozitivu<sup>41</sup> a dialog různorodých myšlenkových forem a reprezentací umožňují tuto reflexi. Skrže takto pojímaný pohyblivý obraz lze ukázat, co tyto teoretické teze skutečně znamenají a jak se vztahují k „divákovi“ světa, který ztrácí stabilitu a je „simulován“ digitálním světem sociálních médií.

39

Georg Christoph THOLEN, „Medium/Media“, in: KRTILOVÁ-SVATOŇOVÁ, *Medienwissenschaft*, s. 45.

40

Malte HAGENER, „Kde je (dnes) film? Film ve věku imanence médií“, *Illuminace*, roč. 23, 2011, č. 1, s. 83.

41

Svobodou velmi důsledně používané (a to jak na ose výtvarné umění – film, tak na dílčích osách text–obraz, literatura–film, statický obraz – pohyblivý obraz, amatérská tvorba – tvorba profesionální aj.; filmový formát je totiž naplňovaný jednotlivými obrazy, zprostředkovanými nejrůznějšími médii, jako by se vynořovaly ze společného kinematografického podvědomí).

• • •

## Laterální pohled

„Především je potřeba vytvořit v systému trhlinu.“

*Roland Barthes*

V okamžiku, kdy filmoví tvůrci začali opouštět kina a expandovat do galerií, bylo zřejmé, že musí dojít i k tomu, že výtvarní umělci brzy využijí kino jako možný prostor své tvorby.<sup>42</sup> Jeli-kož je tento krok do značné míry konceptuálního charakteru, bývá nasycen teoretickými přístupy, které se jednak zabývají příbuzenstvím filmu a výtvarného umění, či řeší jejich mezní stavy,<sup>43</sup> a jednak tyto přístupy transponují z jednoho mediálního rámce do druhého. Takto můžeme sledovat, jak se lze pro nové výtvarné projekty poučit v archeologii (technických) médií, využít současnou, teoreticky pojmenovatelnou mediální krajinu, nebo se naopak inspirovat mediálním vizionářstvím. Sledované tři příklady se pokusily ukázat, co s sebou tato transformace může nést, a to nejen pro uměleckou formu, pro mediální obsahy a témata, pro samotnou medialitu, ale i pro diváka.

Vybočení z vlastní pozice a pohled na film zároveň z centra (formálně) i z boku (ideově), laterální pohled, odkrývání strategií, technik a procesů uměleckého díla za pomoci strategií, technik a procesů „cizích“ médií, druhů a formátů, dovoluje jasněji odhalovat odvrácenou stranu viditelných jevů. Prostředky filmové řeči se vzdalují tomu, jak jsou obvykle používány, a jsou spíše způsobem promýšlení svého vlastního umístění ve filmu. Jsou vícevýznamové a komplikují tradičně rozvržené situace filmu, jako je rozlišování mezi objektivním snímáním a subjektivním záběrem, mezi objektem a subjektem nebo postavou a divákem. Film jakožto uzavřený prostor zprostředkování je rozevřen. Médium tak vyvstává před našimi zraky ve své procesualitě, v trhlinách se ukazuje jeho (jinak skrytá) medialita, materialita, reflexivita i performativita. V okamžiku mizení filmu se film vyjevuje, nikoli však jako metoda zachycování předkamerové reality, ale zejména jako způsob myšlení. Tři příklady pak ukazují tři odlišné polohy tohoto myšlení a tři způsoby

• • •

### 42

Z hlediska institučního rámce a z pohledu produkce je pro tento pohyb příznačné, že Státní fond české kinematografie začal vypisovat samostatnou grantovou žádost na vývoj a vznik experimentálního filmu, kterou často využívají právě výtvarní umělci.

### 43

V duchu meziobrazí R. Belloura. Raymond BELLOUR, *Between-the-Images*, Curych: JRP/Ringier – Dijon: Les presses du réel 2012.

• • •

• • •

ptaní se filmem a videem, jeho matérií, filmovou skladbou, ale i prostorem prezentace filmu. Otázky, které se rodí v mezích jednotlivých médií, se pak ptají po povaze paměti, manipulace a ztráty reality. Médium (film), jež překrylo naše vnímání/vidění, není zakrýváno, ale neustále se nám odhaluje, čímž nám dovoluje přemýšlet spolu s filmem a díky filmu o naší vlastní situaci v médii přehlcném světě.

• • •