

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Obecná teorie a dějiny umění a kultury, Filmová studia

# **Bakalářská práce**

Klára Jiránková

**Svoboda obrazům! Mezi realitou, imaginací a pamětí ve filmu a  
pohyblivém obraze v současném českém umění**

Freedom to Images! Between Reality, Imagination and Memory in Film  
and Moving Image in Contemporary Czech Art

Praha 2022

Vedoucí práce: doc. PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph.D.

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala především vedoucí a školitelce mé bakalářské práce doc. PhDr. Kateřině Svatoňové, Ph. D. za veškerou ochotu, trpělivost, podporu i usměrňování tohoto textu po celou dobu jeho vzniku. Rovněž bych chtěla poděkovat Tomášovi Svobodovi za jeho vstřícnost i čas, který si našel pro debatování o jeho dílech a současném českém umění. Nakonec bych své díky chtěla věnovat také Stáně a Matějovi za veškerou oporu, kterou mi poskytovali během psaní a všem ostatním za nekonečná povzbuzování.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 12. srpna 2022

Klára Jiránková

**Klíčová slova**

film, pohyblivý obraz, výtvarné umění, vizuální umění, současné české umění, imaginace, paměť, Tomáš Svoboda, galerie

**Keywords**

Film, Moving Image, Fine Art, Visual Art, Contemporary Czech Art, Imagination, Memory, Tomáš Svoboda, Gallery

## Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá ohledáváním, mapováním i reflexí vzájemných vztahů mezi filmem/pohyblivým obrazem, imaginací a pamětí na poli současného českého výtvarného umění. Vychází především ze dvou impulzů, které jsou na sebe úzce napojeny a představují dnes zcela obvyklé, leč v kontextu české výtvarné i filmové teorie a kritiky stále málo reflektované události. Prvním z nich je relokace filmů a pohyblivých obrazů, které představují nejrůznější technické snímky experimentální povahy či rozličné materiality (video, digitální obrazy, počítačová grafika), do prostorů galerií a výstavních sál. Druhým impulzem je pak s tímto konkrétním přemístěním úzce spjatá konvergence výtvarného umění a filmu/pohyblivého obrazu. Text se snaží poukázat na význam a podstatnost fúze těchto dvou sfér i přemístování filmu/pohyblivých obrazů do galerijních prostorů. Zejména mu ale jde o to, předestřít před čtenáře skutečnost, jak zásadním způsobem se díky zmíněným pohybům a sblížováním může proměňovat naše všední percepční zkušenost s danými médii a způsob, jakým je chápeme a vnímáme. Stejně tak ale usiluje i o podrobnější prozkoumání podoby naší paměti a imaginace, které jsou našimi běžnými diváckými zážitky i strukturami filmu/pohyblivého obrazu rovněž silně ovlivněny a konstruovány, jak se ukazuje. Jmenované záměry pak text zkoumá a předestírá prostřednictvím tvorby českého novomediálního a konceptuálního umělce Tomáše Svobody, především pak skrze jeho celovečerní snímek *Jako z filmu* a jeho následnou adaptaci pro výstavu v brněnském Domě umění. Ty totiž představují jedinečná díla na české umělecké scéně, která cíleně přináší konceptuální výtvarné umění do kina a naopak, ve snaze zrcadlit fakt, že „žijeme film“. Pro objasnění i vysvětlení specifických povah našeho vidění, paměti a imaginace filmem se text inspiruje a vychází z některých z koncepcí německé filozofie a teorie médií, mezi-obrazí Raymonda Belloura i filozofických úvah teoretiků Malte Hagenera, Villéma Flussera, D. N. Rodowicka a Bernarda Stieglera. Cílem práce tedy není obsáhnout a podat ucelený a vyčerpávající přehled všech děl a umělců, kteří na výtvarné domácí půdě s pracují s filmem/pohyblivým obrazem i jejich přesunem do galerijních institucí. Naopak se chce skrze soustředění se na konkrétního umělce, jeho postupy a tvorbu zaměřit na důkladnější probádání mnohdy opomíjených témat imaginace a paměti, které jsou v dnešní době výrazně utvářeny filmem. Prostřednictvím prozkoumávání daných fenoménů se práce snaží zreflektovat pozici, kterou zaujímáme v dnešním světe-obrazu a nabídnout nám možnost, jak se k ní i filmovým/pohyblivým obrazům vědoměji vztáhnout a žít s nimi i uvnitř nich.

## **Abstract**

This bachelor's thesis deals with the examination, mapping and reflection of mutual relations between film/moving image, imagination and memory in the field of contemporary Czech visual arts. It is primarily based on two impulses that are closely connected to each other and represent events that are quite common today, but still little reflected in the context of Czech art and film theory and criticism. The first of them is the relocation of films and moving images, which represent a variety of technical scenes of an experimental nature or different materiality (video, digital images, computer graphics), into the spaces of galleries and exhibition halls. The second impulse is the convergence of fine art and film/moving image, which is closely related to this particular relocation. The text tries to point out the importance and essentiality of the fusion of these two spheres as well as the relocation of film/moving images into gallery spaces. Above all, it is concerned with presenting the fact of the fundamental transformation taking place in our everyday perceptual experience with given media thanks to the aforementioned movements and convergences. Furthermore, it also strives for a detailed examination of the form of our memory and imagination, which are also strongly influenced and constructed, as it turns out, by our common viewing experiences and film structures. In addition, it examines the named intentions through the work/on the work of the Czech new media and conceptual artist Tomáš Svoboda, especially through his feature film *Jako z filmu* and its subsequent adaptation for the exhibition in the House of Arts in Brno. These represent unique works of arts of the Czech art scene that purposefully bring conceptual visual art to the realm of cinema and vice versa. In order to clarify and explain the specific nature of our vision, memory and imagination through film, the text is inspired and based on some of the concepts of German philosophy and media theory, the inter-images of Raymond Bellour and the philosophical reflections of theorists Malte Hagener, Villém Flusser, D.N. Rodowick and Bernard Stiegler. Therefore, the aim of the work is not to include and provide a complete and exhaustive overview of all works and artists working with film/moving images on the domestic art scene and their transfer to gallery institutions. On the contrary, by focusing on a specific artist, his processes and creations, the text aims for a more thorough exploration of the often neglected themes of imagination and memory, nowadays significantly shaped by film. Through the examination of the given phenomena, the text reveals and reflects on the position we occupy in today's world-image as we are being offered the possibility to relate to and to live with film/moving on a more conscious level.

## Obsah

<b>1. ÚVOD</b> .....	<b>8</b>
<b>2. SOMEHOW AND SOMEWHERE BETWEEN: KONVERGENCE FILM/POHYBLIVÝ OBRAZ – VÝTVARNÉ/VIZUÁLNÍ UMĚNÍ</b> .....	<b>10</b>
2.1.    INSIDE (INTER)SPACES: FILM/POHYBLIVÝ OBRAZ V KINĚ, V GALERII A NA JEJICH POMEZÍ.....	11
2.1.1. (FROM) THE SPACE OF CINEMA (TO SOMEWHERE ELSE): FILM V KINĚ .....	12
2.1.2. ON THE WAY TO SOMEWHERE ELSE: FILM V GALERIE.....	14
2.2.    VIDĚT ZNAMENÁ VĚDĚT (?): UMĚNÍ JAKO NÁSTROJ VIDĚNÍ.....	22
2.3.    FILM/POHYBLIVÝ OBRAZ MEZI KINEM A GALERIÍ V SOUČASNÉ ČESKÉM VIZUÁLNÍM UMĚNÍ: PŘÍPAD TOMÁŠ SVOBODA .....	23
2.3.1. JAKO Z FILMU = JAKO ZE ŽIVOTA .....	27
<b>3. IMAGINE FILM: FILM/POHYBLIVÝ OBRAZ JAKO ZRCADLO A STRŮJCE NAŠÍ IMAGINACE</b> .....	<b>30</b>
3.1.    PŘEDSTAVOVAT SI, ZACHYTIT, UKÁZAT A SPATŘIT: IMAGINACE PŘENESENÁ (A SPOUTANÁ) DO FILMOVÝCH OBRAZŮ.....	30
3.2.    ÚZEMÍ MEZI IMAGINÁRNEM A REALITOU: FILM – OBRAZ MENTÁLNÍ I TECHNICKÝ	33
3.2.1. V KINĚ: IMAGINÁRNO A IMAGINACE V ZAJETÍ FILMU/POHYBLIVÉHO OBRAZU .....	35
3.2.2. SVOBODNĚ PLOUT A ZRCADLIT SE V PROSTORU: IMAGINACE FILMEM/POHYBLIVÝM OBRAZEM V GALERII A SOUČASNÉM ČESKÉM UMĚNÍ .....	39
3.3.    ZVĚDOMIT IMAGINACI FILMEM.....	43
<b>4. TO REMEMBER THROUGH FILM: FILM/POHYBLIVÝ OBRAZ JAKO MÉDIUM NAŠÍ PAMĚTI</b> .....	<b>46</b>
4.1.    OBRAZY-PAMĚŤOVÉ STOPY V BĚHU ČASU: FILM/POHYBLIVÝ OBRAZ JAKO (PRAVDIVÁ A REÁLNÁ?) VZPOMÍNKA NA SKUTEČNOST.....	46
4.2.    OBRAZY-PAMĚŤOVÉ STOPY II.: FILM/POHYBLIVÝ OBRAZ JAKO ( <del>PRAVDIVÁ A REÁLNÁ?</del> ) FALEŠNÁ VZPOMÍNKA NA SKUTEČNOST .....	50
4.3.    SVOBODNĚ REFLEKTOVAT PAMĚŤ ZANESENOU FILMOVÝMI/POHYBLIVÝMI OBRAZY .....	52
<b>5. ZÁVĚR</b> .....	<b>55</b>
<b>6. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	<b>57</b>
<b>7. ELEKTRONICKÉ ZDROJE</b> .....	<b>61</b>
<b>8. SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ</b> .....	<b>63</b>
<b>9. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA</b> .....	<b>64</b>

## Úvod

Někteří teoretici z oblasti vizuálních studií či mediální filozofie v posledních letech prohlašují, že jsme se ocitli v době, do jejíž každodenních struktur, díky rozvoji moderních technologií i vzniku nových médií, pronikl film a pohyblivé obrazy natolik, že již nemá smysl mluvit o tradičním vztahu mezi nimi a naší realitou. Náš svět ovládly obrazy. Ubíhající snímky se staly dominantním a vládnoucím typem média, který naši realitu již pouze nereprezentuje, ale také přímo utváří. Není místo, kde bychom mohli uniknout zprostředkovaným obrazům skutečnosti. Naše vědomí je vědomím kamery a naše myšlení se stalo filmovým. Pohyblivé obrazy se do nás „vprojektovaly“ natolik, že o světě již nelze zcela komplexně uvažovat bez nich a mimo ně.

V rámci neustávajícího a všemožného prorůstání filmu/pohyblivých obrazů do nejrůznějších sfér našeho života a světa, došlo také k jeho/jejich protnutí s výtvarným uměním a v souvislosti s ním také k jeho/jejich relokaci do prostorů galerií a výstavních síní. Právě tyto události, které jsou však bohužel v rámci českého (i československého) kontextu málo probádanými a reflektovanými, se ukazují být zcela zásadní pro nahlédnutí, odhalení či kritické zhodnocení povah našeho vnímání i naší reality, již tato média v dnešní době natolik silně utváří. Právě z tohoto důvodu a také pro můj dlouhodobý zájem o současné české výtvarné i vizuální umění, které operuje s médiem filmu/pohyblivého obrazu často silně experimentálním a konceptuálním způsobem, jsem se danému dění rozhodla věnovat ve své bakalářské práci.

Hlavním záměrem textu však není čtenáři podat vyčerpávající přehled současných českých umělců/umělkyně a jejich děl, jež pracují s pohyblivým obrazem a filmem. Naopak se spíše snaží zaměřit na způsoby, jakými výtvarné umění, propojující se s danými médii, umožňuje měnit naši dosavadní, běžnou diváckou zkušenost s filmem/pohyblivým obrazem a jakou podobu tohoto média nám umožňuje vidět. Text si klade za cíl odhalit, jak se film a pohyblivý obraz podílí na podobě a modelaci naší imaginace a paměti, a to především skrze danou konvergenci a relokaci těchto médií.

K odkrytí povahy naší imaginace i paměti pak práce přistupuje skrze podrobné ohledání jednoho (respektive dvou) z projektů současného českého novomediálního umělce Tomáše Svobody. Tím je jeho celovečerní snímek *Jako z filmu* i následná výstavní intervence snímku v galerii, jež představují výjimečné počiny v rámci české výtvarné, novomediální scény. Pohybují se totiž nejen přímo mezi prostorem galerie a kina, ale také na pomezí různých médií a mnohdy také materiálů/forem. Na jejich podkladě je pak možné předestřít ono proměňující

se vidění média filmu/pohyblivého snímku v souvislosti s jeho relokací do prostoru galerie i s konvergencí s výtvarným uměním. Prostřednictvím prozkoumání Svobodova projektu text částečně zodpovídá rovněž na některé teoretické otázky pojící se k ontologické povaze média filmu/pohyblivého obrazu. Snímek *Jako z filmu* i jeho následná výstava však práci poslouží především jako „pružná podložka“ pro probádání otázek týkajících se podoby imaginace utvářené filmem i filmové povahy naší paměti, jak již bylo naznačeno. Pro jejich podrobnější průzkum a určení jejich charakteru budou využity také některé z teoretických úvah Maltheo Hagenera, Viléma Flussera, Raymonda Belloura, Davida N. Rodowicka či Bernarda Stieglera.

## 1. SOMEHOW AND SOMEWHERE BETWEEN: KONVERGENCE FILM/POHYBLIVÝ OBRAZ – VÝTVARNÉ/VIZUÁLNÍ UMĚNÍ

Jak lze zjistit z dějin kinematografie, ke konvergenci filmu a výtvarného či vizuálního umění došlo nedlouho po zrodu filmového média. Za první výraznější zlom vedoucí k vzájemnému propojení těchto dvou sfér lze považovat vznik avantgardních hnutí v počátečních desetiletích minulého století. Pro alternativní proud avantgardy je typický, jak protest vůči tradicionalismu, tak z této revolty vyplývající příklon k experimentům napříč různými uměleckými obory a také tendence ke kompilaci rozličných druhů umění i médií – ať již malby a hudby, fotografie a textu či literatury nebo obrazů s filmem. S nejrůznějšími, podobnými kolizemi výtvarného umění a filmu je však úzce spjata také relokace posledně jmenovaného ze standartního/klasického kontextu jeho recepce – kina – do nových, neobvyklých prostorů. V tomto směru se tedy stěžejním prostředím, do něž film proniká, a v kterém se setkává s uměním, stala galerie.

V souvislosti se vzájemným prolínáním filmu s výtvarným uměním, a právě i se vstupem filmu do galerie, však rovněž dochází k podstatné transformaci běžné percepcce tohoto média. Filmy a pohyblivé obrazy se svým prorůstáním do oblastí výtvarného či vizuálního umění (současnosti) i do rozličných výstavních prostorů proměňují a vybízí diváka k jejich odlišnému vnímání a vidění. Nutí nás vychýlit náš uvyklý pohled na ubíhající výjevy. Vybízí nás k jejich kritické reflexi a k prohlédnutí toho, jakou podobu našeho světa i přemýšlení formují. Pro pochopení a objasnění významu vkročení filmů i pohyblivých obrazů do galerie a s ním spjaté metamorfózy zaběhnutých modů jejich nazírání i našeho uvažování, následuje tedy stručné shrnutí dějin této relokace. Ta je nahlížena jak prostřednictvím komparace prostředí kina a galerie i jejich rozdílných způsobů prezentace filmu a pohyblivých obrazů, tak i porovnáním účinků těchto praxí na diváka či návštěvníka daných míst. Přesun bude popsán na některých zásadních meznících, dílech a osobnostech v zahraničním kontextu (zejména pak americkém), který je – na rozdíl od českého či československého<sup>1</sup> – aktuálně již historicky poměrně důkladně probádán i uceleně, systematicky zpracován a analyzován v několika odborných publikacích.<sup>2</sup> Zároveň pro nás představuje relevantní pole, jelikož lze uvnitř něj

---

<sup>1</sup> V současné době vzniká pod záštitou NFA kniha s pracovním názvem České umění pohyblivého obrazu. Publikována by měla být v letošním roce 2022 a věnována bude, jak je uvedeno na samotných webových stránkách projektu, „kritickému zhodnocení praxe pohyblivého obrazu v českém uměleckém provozu od sedmdesátých let minulého století do současnosti.“ K analýze událostí pohyblivých obrazů bylo nahlédnuto jak skrze kunsthistorický, tak filmologický akademický diskurz, ale také archivářskou a kurátorskou perspektivu. Více viz: <<https://videoarchiv-nfa.cz/kniha/>> [vyšlo nedat.; cit. 20. 7. 2022]

<sup>2</sup> Například publikace: Kate Mondloch, *Screens. Viewing Media Installation Art*. Minnesota: University of Minnesota, 2010.; Catherina Elwes, *Installation and the Moving Image*. Columbia

objevit nejrůznější počiny a přístupy k vystavování filmu i pohyblivého obrazu korespondující s těmito událostmi na naší půdě, o nichž víme a máme je zmapovány. Některé významné předěly, týkající se vstupu pohyblivého obrazu a filmu do galerie u nás i konvergence těchto médií s výtvarným uměním, budou tedy rovněž zmíněny, aby se text posléze mohl zaměřit na tvorbu současného českého vizuálního umělce Tomáše Svobody a jeho zacházení/nakládání s filmem/pohyblivým obrazem. Cílem přehledu je tedy, spíše než vytvořit historické kompendium, nastínit heterogenní pohyby ubíhajících obrazů na území výtvarného umění a v prostoru galerie (či mezi prostory galerie a kina) a předestřít podstatnost jejich sblížení. Jeho snahou je ukázat mnohotvárné pozice myšlení skrze tato média a o těchto médiích, které se v průběhu dané konvergence ve zmiňovaných prostředích vytvořily/utváří.

### 1.1. INSIDE (INTER)SPACES: FILM/POHYBLIVÝ OBRAZ V KINĚ, V GALERII A NA JEJICH POMEZÍ

Se vstupem pohyblivých obrazů a filmů do galerií souvisí pojem a proces relokace. Ten si pro diskuzi o nomádské povaze filmu vypůjčil teoretik Francesco Casetti z terminologie dějin umění. Jak Casetti upozorňuje, umění migrovalo vždy – pohybovalo se z míst sakrálních do sekularizovaných, či z veřejných do soukromých a naopak. V 19. století se začaly estetické objekty hojně přesouvat do prostoru galerií, ale i muzeí, aby se nakonec v průběhu 20. století trajektorie jejich pohybu ubrala směrem ven z těchto institucí, do krajín, ulic až na digitální obrazové plochy a platformy.<sup>3</sup> Podobně jako relokovalo výtvarné umění, relokoval tedy také film, jenž postupně začal unikat z moderny stvořeného dispozitivu kina.<sup>4</sup> Právě jeho přesunem a migrací do nových prostředí se ve své eseji ve své eseji „Kde je (dnes) film? Film ve věku

---

University Press, 2015.; François Bovier & Adeena Mey (eds.), *Exhibiting the Moving Image. History Revisited*. Dijon: Les Presses du réel; Zurich: JRP/Ringier; Lausanne: University of Art and Design, 2015.

Katerína Rusnaková ve své knize *Premiované obrazy v digitálním věku* upozorňuje, že výzkum a teoretické rozpracování dispozitivu videoumění a umění promítaných obrazů se zatím nedostal do stádia, jaké dosáhlo studium filmového dispozitivu.

<sup>3</sup> Francesco Casetti, Elsewhere, The relocation of art. In: Císcar Casabán Consuelo (ed.): *Valencia 09/Cofines: Pasajes de las artes contemporáneas*, Valencia: Institut Valencia d'Art Modern 2009, s. 348-351. Dostupný na <<https://francescocasetti.files.wordpress.com/2011/03/relocations-valencia.pdf>> [cit. 20.7.2022].

<sup>4</sup> Francesco Casetti, The Relocation of Cinema. *NECSUS European Journal of Media Studies* 1, 2012, č. 2, s. 5–34.

imanence médií“<sup>5</sup> zabýval Malte Hagener a v českém filmově-teoretickém kontextu jej ohledávala kupříkladu také Sylva Poláková.<sup>6</sup>

### 1.1.1. (FROM) THE SPACE OF CINEMA (TO SOMEWHERE ELSE): FILM V KINĚ

Kino, k jehož vzniku i rozkvětu dochází v počátku minulého staletí, představovalo unikátní prostor, který měl svou strukturou zrcadlit nastupující éru modernity i její vizualitu.<sup>7</sup> O specifikách prostoru kina i jeho vlivu na myšlení a vidění filmu se ve svém textu *Mediální filozofie filmu* zmiňuje teoretik a filosof médií Lorenz Engell. Ten zde uvádí, že v období modernity byla generována mnohá prostředí, jež svými dispozicemi a polohami prověřovala podmíněnost a podobu dobového myšlení.<sup>8</sup> Jedním z nich bylo právě i kino, o němž Engell v této stati dále poznamenává: „prostřednictvím kina vytvořilo rané 20. století zvláštní prostor, v němž nejde o nic jiného než o působení ‚polohy‘ na myšlenkovou práci. [...] Myšlenkový svět kina tedy spočívá v jeho polohách, v jeho idejích a v jejich souvislostech – ve smyslu umožňující a podmiňující struktury, kterou znamenají pro myšlení.“<sup>9</sup> Kino v sobě obsáhlo pozoruhodné zdvojení struktury prostoru, které je dáno jednak právě prostorem kina samým, ale také prostorem filmu nacházejícím se na plátně před zraky diváků. O obou těchto prostředích Engell v textu hovoří jako o „světnicích idejích“<sup>10</sup>, které svou „polohou“ i dispozicemi přejímají struktury okolo nás vládoucích perspektiv i různých poloh myšlení. Zároveň je jimi

---

<sup>5</sup> Malte Hagener, Kde je (dnes) film? Film ve věku imanencemédií. *Illuminace* 23, 2011, č. 1, s. 79–88, nebo Malte Hagener, Where Is Cinema (Today)? The Cinema in the Age of Media Immanence. *Cinema & Cie*, r. 11, 2008, č. 3, s. 15–22.

<sup>6</sup> Sylva Poláková, *Konvergence filmu a architektury. Případ Praha*. Praha: KFS FF UK, 2015.

<sup>7</sup> Moderní vizualitu toužil ve své architektonické koncepci kina Film Guild Cinema odrazit i rakouský architekt Friedrich Kiesler. Více v Martin Mazanec, *Kino. Rekonstrukce filmového prostoru*. Praha: FAMU, 2012.

V epoše modernity však dochází také k rozkvětu a proměně v případě galerií. Startuje tzv. muzealizace umění a celková proměna dosavadní architektonické podoby galerijních prostorů – vzniká koncept galerie jako bílé kostky neboli *white cube*, který je odpovědí na silící abstrakci v moderním umění. O těchto změnách více v Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven: Yale University Press 2009, s. 49–85. Dostupný na <[http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/wp-content/uploads/2019/11/Klonk\\_Spaces-of-Experience\\_ohne\\_Bilder\\_komprimiert.pdf](http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/wp-content/uploads/2019/11/Klonk_Spaces-of-Experience_ohne_Bilder_komprimiert.pdf)> [cit. 1.7.2022].

<sup>8</sup> Lorenz Engell, Mediální filozofie filmu. In: Kateřina Krtilová & Kateřina Svatoňová (eds.): *Mediewissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filosofie a teorie médií*, Praha: Academia 2016, s. 362–381.

<sup>9</sup> Lorenz Engell, Mediální filozofie filmu. In: Kateřina Krtilová & Kateřina Svatoňová (eds.): *Mediewissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filosofie a teorie médií*, Praha: Academia 2016, s. 366.

<sup>10</sup> Tamtéž.

však podmiňují a stanovují nové obrysy našeho uvažování, vnímání reality, ale právě i skutečnosti samé.

Kinu jako určité architektonické i ideologické struktury ovlivňující zcela specificky myslící subjekt, který se v něm nachází a pozoruje ubíhající obrazy, se zvýšené pozornosti v rovině filmových teorií dostává zejména od 70. a 80. let minulého století, spolu s nástupem teorie aparátu/dispozitivu. Její nejvýznamnější teoretik Jean-Louis Baudry přirovnává pozici diváka v kině k Platónově podobenství o jeskyni. Recipient v kině je podoben vězni v jeskyni, jež je zde spoután a sledující pouze stínové divadlo na kamenné stěně podléhá mylně dojmů, že viděné je skutečností, ačkoliv se jedná o pouhou iluzivní hru. Baudry vnímá diváka v promítacím sále jako nepohyblivý, v podstatě pasivní, subjekt, nabývající spíše charakter objektu ochromeného či hypnotizovaného vizualitou ubíhajících obrazů. Ten podléhá této dokonalejší nápodobě skutečnosti, jenž na něj „útočí“ a je konstruována dle dominantní ideologie a pravidel centrální perspektivy. Tyto dispozitivu tak recipient integruje do svého myšlení, čímž je napomáhá reprodukovat mimo prostor promítání, tedy do žité reality. Z tohoto hlediska se tradiční filmový divák, znehybněn v setmělém kinosálu a nepozorován ostatními, a noří se do fikčních světů.

Proti Baudryho koncepci aparátu se vymezili mnozí teoretici – jako například Nick Browne či Constance Penley, kteří ji vnímali jako univerzalizující, silně ahistorickou teorii, jež opomíjí ekonomický i socio-politický kontext vzniku filmu. Někteří ji chápali také jako reduktivní v ohledu pojetí diváka (Joan Copjec upozorňuje na opomíjení rozdílu v pohlaví recipienta)<sup>11</sup> a jeho percepčního zážitku, který nemusí být nutně pasivní, řízený a usměrňovaný pouze technickým mechanismem kinoaparátu či úběžníkovou perspektivou, ale může z nich naopak unikat.<sup>12</sup> Mnozí teoretici, navazující na aparátové koncepce, však diváka i jeho zkušenost s filmem v kinoprostoru prozkoumávali a daný teoretický přístup rozvíjeli z různých úhlů pohledů (například Laura Mulvey ve své esejí „Vizuální slast a narativní film“<sup>13</sup>, v němž

---

<sup>11</sup> Janet Staigerová ve své esejí nazvané *Mody percepcce* jasně dokládá, že právě představa tradičního filmového diváka a jasně daných, neměnných percepčních účinků filmu na něj jsou pouze exemplárními konstrukty. Modus pozorování filmů v kině je vždy historicky, kulturně i lokálně podmíněnou a proměnlivou záležitostí a divák může během projekce snímku střídát rozličné způsoby pozorování snímků. Viz: Janet Staiger, *Mody percepcce*. In: Petr Szczepanik (ed.): *Nová filmová historie*, Praha: Hermann & synové, 2004, s. 283–297.

<sup>12</sup> Petra Hanáková, *Filmový divák jako dědic renesančního pozorovatele? Rozpory perspektivního ukotvení teorie filmového pohledu*. *Slovo a smysl* 3, 2006, č. 5. Dostupný na <<http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/102>> [vyšlo nedat.; cit. 1.7.2022]. Též v: Petra Hanáková, *Aparát*. *Cinepur*. Dostupný na <<http://cinepur.cz/article.php?article=109>> [vyšlo 02/2001; cit. 1.7.2022].

<sup>13</sup> Laura Mulvey, *Vizuální slast a narativní film*. In: Libora Oates-Indruchová: *Divčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*, Praha: SLON 1998, s. 116–131 nebo Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen* 16, 1975, č. 3, s. 6–18.

představuje pohled na diváka a film skrze gender). Přestože se daná teoretická pojetí mnohdy odlišují, společným pro ně zůstává pohled na kino jako obvyklé místo percepce filmových snímků, které zásadním způsobem spolutvaruje naše uvažování o světě. A to zejména skrze své uspořádání a skrze možnost určitým způsobem pronikat do jiné „světnice idejí“, do prostoru filmových pohyblivých obrazů (příčemž jako podstatné v tomto směru vystupují zajisté i samotné obrazy, které divák pozoruje), jak zmiňuje v již citovaném textu Engell.

Kino však dnes již netvoří dominantní kontext percepce filmů a pohyblivých obrazů.<sup>14</sup> Audiovizuální obsahy k nám v současnosti neproudí jen a pouze z potemnělých sálů kin, v nichž znehybnění sedíme a sledujeme film v přesně vymezeném čase. Jak víme, s rozvojem digitálních technologií pronikají tekoucí obrazy mnohem více do našich každodenních životů, setkáváme se s nimi nepřetržitě. V návaznosti na úvahy Engella, ale i na teorie aparátu můžeme vidět, že prostory a interfejsy, ze kterých k nám pohyblivé obrazy či filmy proudí, zásadně formují jejich „polohu“, a stejně tak i podobu našeho vlastního myšlení. Se změnou prostředí, ze kterých snímky sledujeme, tedy dochází také k proměně divácké percepce a reflexe viděného.

Tak jako můžeme mluvit o specifické divácké zkušenosti v prostoru kina a o tom, jaké „myšlení filmem“ se v něm rodí, můžeme takto uvažovat také o filmech a pohyblivých obrazech, jež jsou prezentovány v galeriích a jsou silně propojeny s výtvarným uměním. Smíme přemítat, jak – či zda vůbec – se spolu s přesunem ubíhajících obrazů do galerijních prostorů mění způsob našeho myšlení i myšlení o daných médiích. Jaké polohy recepce, prezentování a chápání naší reality jsou skrze tuto událost (spolu)vytvářeny? Jak bylo uvedeno na začátku kapitoly, k přiblížení filmu a výtvarného umění i ke galerijní relokaci filmu a pohyblivých obrazů dochází již od nástupu avantgardy, v první polovině minulého století. V této době film počíná svou výraznější deteritorializaci, „linii úniku“<sup>15</sup>, z kina, díky níž se proměňuje naše uvyklé vidění plynoucích obrazů na (jejich) jiné, rozšiřující zření a poznání.

### 1.1.2. ON THE WAY TO SOMEWHERE ELSE: FILM V GALERIE

Již v raném období existence filmu, v době působení avantgardních skupin, lze zaznamenat sílící propojování filmu s dalšími druhy umění. S tím souvisí nejen postupná transformace jeho obvyklého sledování, ale i proměna jeho standardní projekce v prostoru kina. V rámci prostředí

---

<sup>14</sup> Petr Szczpanik, Jakub Kučera, Virtuální život filmu. Rozhovor s Davidem Normanem Rodowickem. *Illuminace* 15, 2003, č. 2, s. 105.

<sup>15</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Tisíc plošin*. Praha: Hermann & synové, 2010, s. 16–19.

české meziválečné avantgardy, především pak uvnitř skupiny Devětsil, vznikala kupříkladu filmová libreta, která nikdy nebyla a ani neměla být realizována a soustředila se na navození čistě imaginativních, filmových obrazů v mysli, skrze četbu daných námětů.<sup>16</sup> V divadle D 34 E. F. Buriana se v téže době objevila i pozoruhodná fúze filmu a divadla ve specifické jevištní praxi zvané theatergraph<sup>17</sup>, kterou lze chápat jako jakéhosi předchůdce Radokova a Svobodova multimediálního projektu Laterny magiky a rovněž jako ukázkou vyvážnutí filmu z tradičního prostoru kina. Opomenout tu však nelze ani avantgardní tvůrce ze zahraničí pracující s filmovým médiem a jeho napojením na různé druhy umění. Kupříkladu v Německu 20. let se výrazným fenomén v tomto směru staly absolutní filmy (někdy též nazývány abstraktní filmy) Waltera Ruttmanna, Hanse Richtera a Oskara Fischingera, které jsou snahou o vizualizaci a způsob „zmaterializování“ hudby pomocí jejího „přepisu“ do filmových obrazů.<sup>18</sup> Dále zde však můžeme objevit i filmové experimenty vycházející ze školy výtvarného umění Bauhaus, konkrétně pak od jednoho z tamějších profesorů, fotografa a malíře Lászla Moholy-Nagy pracujícího se světelně-kinetickými objekty. K pozoruhodné syntéze filmu a fotografie pak dochází v druhé dekádě minulého století ve Francii, kde působil původem americký umělec Man Ray, vkládající do svých filmových snímků tzv. rayogramy.<sup>19</sup>

K výraznější konvergenci filmu a výtvarného umění, odehrávající se již v galerijních či v site specific prostorech, došlo však až o několik dekád později. O počínajícím filmovém obratu v rámci výtvarného umění lze hovořit konkrétně od 60. let minulého století, kdy se rodí neprogramové hnutí nazývané „Expanded Cinema“ neboli „rozšířený film“, které se vyskytlo ve Spojených státech i na evropském kontinentě. Tento termín označuje historický zlom v dějinách experimentálního filmu a období, kdy došlo k nárůstu využívání filmu v uměleckém prostředí galerií<sup>20</sup> a k rozšíření nově nastupujícího média videa – elektronického

---

<sup>16</sup> Více v Jakub Felcman, *Kino v psacím stroji*. Praha: KFS FF UK, 2011.

<sup>17</sup> Jednalo se o specifický scénický postup, vycházející z teorií syntetického divadla (jak je iniciovali pražští strukturalisté), slučující dohromady divadlo a film, přesněji řečeno divadelní herecké akce s projekcí diapositivů, filmu a hrou se světlem. Filmové i fotografické obrazy byly promítány na poloprůsvitný šedý ekran, tzv. šlajer, který byl využíván jako technicko-umělecký prostředek v období symbolismu. Toto plátno bylo zavěšeno nad portálem jeviště, pro každé představení lehce odlišným způsobem, avšak vždy tak, aby bylo publiku umožněno pozorovat jak promítané obrazy, tak samotnou divadelní akci na jevišti. In: Jana Cindlerová, *O theatergraphu*. Dostupný na: <<https://www.phil.muni.cz/udim/avantgarda/index.php?pg=theatergraph>> [vyšlo nedat.; cit. 19.7.2022].

<sup>18</sup> Martin Bernátek, Kateřina Krejčová, Martin Mazanec, Matěj Strnad (eds.), *Manifesty pohyblivého obrazu: barevná hudba*. Olomouc: Pastiche Filmz o. s. v rámci Edice PAF, 2010, s. 35-48.

<sup>19</sup> Jiří Neděla, *Experimentální film: Díl I., 25fps*. Dostupný na <<http://25fps.cz/2007/experimentalni-film/>> [vyšlo 25.5.2007; cit. 19.7.2022].

<sup>20</sup> O tomto filmovém obratu ve výtvarném umění svědčí již pouhá architektonická změna v rámci galerií. Namísto výstavních prostorů koncipovaných ve stylu tzv. *white cube*, nastupuje extenze *black*

pohyblivého obrazu – do výtvarného umění. Směr „expanded cinema“ se snažil skrze činnost/aktivitu na teoretické i praktické platformě pohyblivých obrazů a filmů narušit dobové kinematografické konvence. Různorodé projekty „rozšířeného filmu“, které do sebe zahrnovaly vizuální instalace, happeningy ale také performance, formovaly množství směrů jako performance art, video art či conceptual art a usilovaly o narušení běžné projekční reality, o směřování filmu za hranice svého dispozitivu.<sup>21</sup>

V zahraničním prostředí šedesátých let minulého století patří mezi umělce, kteří se věnovali zmiňované vizuální instalaci filmu a pohyblivých obrazů i jejich propojení s performancí, například Američan Bruce Nauman (známý v tomto kontextu zejména pro svou videoinstalaci pojmenovanou *Bouncing in the Corner, No. 1* z roku 1968) či Nam June Paik. Tento americký tvůrce jihokorejského původu je považován za průkopníka videoartu, který pohyblivé obrazy často spojoval nejen s uměním performativním, ale také plastickým, což dokládá série jeho „televizních skulptur (television sculptures)“, do nichž spadají například *TV Bra for Living Sculpture* (1969), *TV Cello (obr. 1)* či *TV Eyeglasses* (1971) a které vytvořil ve spolupráci s hudebnicí a cellistkou Charlotte Moorman. Společná díla pak prezentovali skrze performance samotné Moorman v galeriích i na festivalech. Dané skulptury, tvořené převážně z několika televizních obrazovek složených do pozoruhodných objektů a přehrávajících video-obrazy, akcentovaly v kooperaci s vystoupeními Moormanem zejména technologickou podstatu viděného.<sup>22</sup> Prostřednictvím zmíněných postupů pak Paik i Moorman ohledávaly vztahy člověka a techniky a dovolovali tak divákovi nabytí při recepci pohyblivých obrazů nové, tělesnější subjektivity, než kterou mohl doposud zakusit v prostoru kina či v domácnosti při sledování filmů nebo televize.

Spojení filmů/pohyblivých obrazů s performancemi či happeningy lze nalézt taktéž v československém uměleckém prostředí v druhé polovině 50. let a zejména pak v letech šedesátých (ale i v následujících dekadách). Konkrétně v rámci akčního umění, které se rozvinulo jako jedna z odnoží umění konceptuálního a vyznačovalo se netradičními představami o podobě uměleckého díla, roli jeho tvůrce a diváka. Pro akční umění

---

boxů do prostředí galerijní instalace. Ty se původně ujaly jako prostředí vhodná pro konání performancí, ale nakonec se začaly využívat i pro vystavování pohyblivých obrazů a filmů v galeriích, jelikož dobře simulovaly prostory kina a umožňovaly tak navodit jeho atmosféru a obdobný divácký zážitek.

<sup>21</sup> Martin Mazanec, *Pohyblivý obraz filmu a videa 1*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2014. s. 17–18. Dostupné na

<[https://monoskop.org/images/e/e8/Mazanec\\_Martin\\_Pohyblivy\\_obraz\\_filmu\\_a\\_vida\\_1\\_2014.pdf](https://monoskop.org/images/e/e8/Mazanec_Martin_Pohyblivy_obraz_filmu_a_vida_1_2014.pdf)> [cit. 2.7.2022] nebo Gene Yongblood, *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co, 1970.

<sup>22</sup> an., Exhibition Guide. Nam June Paik. *Tate Modern*. Dostupný na <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/nam-june-paik/exhibition-guide>> [vyšlo nedat.; cit. 19.7.2022].

se podstatným stal proces vzniku samotného díla a dokumentace této geneze, která tehdy znamenala především filmování daných událostí. Filmové záznamy svých akcí utvářeli umělci jako Milan Knižák, Lumír Hladík či Tomáš Ruller. Důležité je však zmínit, že podobně jako se samotné akce umělců neodehrávaly v zázemí uměleckých institucí, nebylo možné natočené materiály – s ohledem na dobu jejich vzniku a společensko-politickou situaci v tehdejší Československu – zhlédnout oficiálně. Uváděny byly příležitostně, často v rámci undergroundových kruhů.<sup>23</sup> Mezi jednu z významných československých uměleckých osobností této doby spadá také fotograf a experimentální filmař Jan SágI. Ten v 70. letech natočil třináct snímků, z nichž některé zachycovaly právě dění v „podzemní kultuře“, zatímco některé byly silně inspirovány strukturalistickým filmovým hnutím, které pojímalo filmy často jako čistě výtvarné objekty oproštěné od narace.

Upuštění od narativní schopnosti, de/materializace pohyblivých obrazů, fokus na analýzu času projekce a odpoutání se od obsahu sledovaného či přimknutí se k jeho čistě symbolistní rovině, jsou dalšími typickými tendencemi expanded cinema.<sup>24</sup> S de/materializací projekce promítaných obrazů a snímků samých kupříkladu pracoval již v roce 1964 i americký umělec Robert Whitman ve svém díle *Shower*. (obr. 2) V něm je film omývající se ženy promítán přímo na závěs, umístěný na železné konstrukci sprchového koutu, uvnitř nějž teče voda, a který tvoří celou instalaci. Tvůrce zde tak nechává vyvstat materiální kvalitu a vlastnosti promítání snímku, které v klasickém filmovém dispozitivu kina spíše mizí, a nechává diváka v prostoru instalace prožít novou, intenzivnější a zvědomnělou fyzičnost projekce a plátna/závěsu. Zároveň však také upozorňuje na plátno/závěs jako na virtuální okno do nehmotného světa.<sup>25</sup> Ve Whitmanově *Shower* se navíc objevuje právě i neobvyklé tvarování a modifikace projekčního plátna, které spolu s multiprojekcemi, tvoří další z řady postupů „expanded cinema“, jež pro svá díla využívaly umělci v 70. a 80. letech.

Tvorbou multiprojekcí či zmnožení ploch pro promítání filmu a pohyblivých obrazů v prostoru galerií, které nabourávají dosavadní prožívání diváckého subjektu, tříští jeho celistvost a decentralizují jej, se kupříkladu ve své vícekanálové videoinstalaci *Wipe Cycle* (obr.

---

<sup>23</sup> Pavlína Morganová, České akční umění Akční umění 60. a 70. let / Místa činu. *Artlist*. Dostupný na <<https://www.artlist.cz/texty/akcni-umeni-60-a-70-let-mista-cinu-7269/>> [vyšlo nedat.; cit. 19.7.2022].

<sup>24</sup> Martin Mazanec, *Pohyblivý obraz filmu a videa 1*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2014. s. 17–18. Dostupné na <[https://monoskop.org/images/e/e8/Mazanec\\_Martin\\_Pohyblivy\\_obraz\\_filmu\\_a\\_vida\\_1\\_2014.pdf](https://monoskop.org/images/e/e8/Mazanec_Martin_Pohyblivy_obraz_filmu_a_vida_1_2014.pdf)> [cit. 2.7.2022].

<sup>25</sup> Lenka Dolanová, Vstup „pohyblivých obrazů“ do galerie. *Iluminace* 15, 2003, č. 3, s. 96. Dostupný na <[https://is.muni.cz/el/phil/podzim2012/IM099a/um/Lenka\\_Dolanova\\_Iluminace.pdf](https://is.muni.cz/el/phil/podzim2012/IM099a/um/Lenka_Dolanova_Iluminace.pdf)> [cit. 2.7.2022].

3) zabývala i dvojice Franka Gilleta a Iry Schneidera. Ti ji představili v rámci výstavy *TV as a Creative Medium* konající se v roce 1968 v newyorské Howard Art Gallery. Dílo bylo složeno z devíti monitorů, které mezi sebou konfrontovaly obrazy živého televizního vysílání, dvou předtočených videí a záběrů galerie i jejich návštěvníků, snímaných v reálném čase a prezentovaných zde se zpožděním. Tento počín, klíčový pro dějiny videoartu, utváří uzavřený instalační okruh, v němž se samotný divák zpřítomňuje ve virtuálním prostoru pohyblivých obrazů. A to díky své „pouhé“ prezenci v galerii. Stává se tak samotným aktérem snímků, jakož i částečným spolutvůrcem jejich obsahu a participujícím na jejich výsledné podobě. *Wipe Cycle* tak rozbíjí klasické chápání vztahu mezi filmem/pohyblivým obrazem, který by se dal na základě divácké zkušenosti v tehdejší době a v kinoprostoru charakterizovat téměř výlučně jako vztah producenta (režisér, plátno) a konzumenta (divák).<sup>26</sup>

Obdobná multiplikace projekčních ploch s lehce odlišnou percepční zkušeností diváka, avšak podobným účinkem jako u *Wipe Cycle*, se objevuje i v rámci výstavních projektů Paula Sharitse (např. *Shutter Interface*, 1975) či Michaela Snowa.<sup>27</sup> Posledně zmíněný kanadský umělec, známý především pro svůj strukturální snímek *Wavelength* (1967), v roce 1974 vytvořil také galerijní instalaci nazvanou příznačně *Two Sides of Every Story*. V té zavěsil přímo doprostřed místnosti plátno a nechal na něj z obou stran promítat komplementární filmy, které byly natočeny na dvě kamery z dvou protilehlých stran. Aby divák získal ucelený obraz o podobě snímků, filmovém prostoru v nich a situaci, jež se na plátně odehrává, musel v místě instalace přecházet z jedné strany plátna na druhou. Recipient je tu, na rozdíl od předchozího popsaného díla, donucený rozvržením projekce korzovat prostorem instalace. Těká vlastním tělem, nejen svým zrakem – jak tomu bývá v kině.<sup>28</sup> Nakonec tak odhaluje i kriticky zhodnocuje běžné procesy fungování kinematografického aparátu. *Two Side of Every Story* však také diváka nabádá hledat v galerijním prostoru bod/úhel, z kterého se na pohyblivé obrazy/filmy dívat, jak

---

<sup>26</sup> Kate Mondloch, *Screens. Viewing Media Installation Art*. Minnesota: University of Minnesota, 2010, s. 20-24.

<sup>27</sup> Oba jmenovaní jsou představiteli tzv. strukturálního filmu, jež vznikl v Rakousku jako zprvu nenápadná odnož experimentální kinematografie v průběhu 50. let 20. století a mezi jehož tamější pionýry se řadí filmaři Peter Kubelka a Kurt Kren. Strukturální film, který je možné charakterizovat jako film tematizující a reflektující sám sebe – svůj tvar, formu, materiál ale i divácký dispozitiv, se rozšířil v 60. letech na americkém území, kde s ním jsou spojováni právě Sharits či Snow. Strukturální film se tedy snažil o subverzi filmového média jako takového, naší filmové zkušenosti s ním i dispozitivů, v němž filmy vznikají a v kterém je jsme uvyklí vidat.

<sup>28</sup> Lenka Dolanová, Vstup „pohyblivých obrazů“ do galerie. *Illuminace* 15, 2003, č. 3, s. 97. Dostupný na <[https://is.muni.cz/el/phil/podzim2012/IM099a/um/Lenka\\_Dolanova\\_Illuminace.pdf](https://is.muni.cz/el/phil/podzim2012/IM099a/um/Lenka_Dolanova_Illuminace.pdf)> [cit. 2.7.2022].

dlouho a v jakém pořadí, čímž recipientovi do vlastní režie ukládá také principy a fungování filmového střihu.

Vrátíme-li se ještě k experimentům s videem a k propojení tohoto média s uměním, je možné je nalézt i na československém území od druhé poloviny 60. let. Klíčovou postavou pro slovenskou avantgardu a tamější videoart je v 60. letech slovenský umělec Stano Filko, který je spojován zejména s happeningy a multimediálními instalacemi<sup>29</sup>. Českými videoartovými pionýry 60. let jsou také manželé Woody a Steina Vašulkovi, kteří však svou tvůrčí dráhu rozvíjeli především po emigraci do Spojených států.<sup>30</sup> Zcela zásadními umělci se pro český videoart i experimentální film stali již zmíněný multimediální umělec Tomáš Ruller a výtvarník Radek Pilař. Oba k médiu filmu přistupovali z rozdílných pozic, Ruller jej jako akční umělec spojoval především s performancemi. Pilař, jako ilustrátor, malíř a grafik, naopak přistupoval k médiu filmu a pohyblivého obrazu především skrze disciplínu malby a grafických technik. V roce 1961 započal pokusy s filmovým médiem, videoartové projekty realizoval od první poloviny 80. let, kdy nové médium videa proniklo výrazněji i na naše území<sup>31</sup>. Společně s Petrem Skalou, dalším experimentálním filmařem, založili v roce 1988 oficiální platformu českého videoartu nazvanou Obor video, zaregistrovanou při Svazu československých výtvarných umělců. Skalovi se právě díky záštitě odborovou organizací na sklonku dané dekády povedlo jeho videoartové kusy, v nichž navazoval na svou předchozí, silně abstraktní a výtvarně stylizovanou filmovou tvorbu, uvést veřejně také v galerijním prostoru a klubech kultury.<sup>32</sup> Koncem 80. let a v průběhu následující dekády se i díky změně politického systému a celkovému uvolnění poměrů uskutečnilo mnoho výstav představujících videoartovou tvorbu u nás. Patřily mezi ně například *Absolutní opona* ve Vsetíně či videoperformance v galerii Václava Špály, konající se v roce 1990.<sup>33</sup>

Uvedené umělecké praktiky a přístupy hnutí expanded cinema rozvinuly a předznamenaly vzestup pohyblivých obrazů a filmů v galerijních i jiných prostorech v 80. a 90. letech. Tento rozkvět byl dán zcela zásadním příchodem digitálních technologií. Jejich

---

<sup>29</sup> Katerína Rusnáková, *Historia a teória medialného umenia na Slovensku*. Bratislava: Vysoká škola výtvarných umení, 2006, s. 52.

<sup>30</sup> Lenka Dolanová, Woody Vasulka. *Artist*. Dostupné na <<https://www.artist.cz/woody-vasulka-1697/>> [vyšlo nedat.; cit. 22.7.2022].

<sup>31</sup> Josef Brukner, *Radek Pilař: obrazy, ilustrace, animovaný film, video: 1931-1993*. Praha: Slovart, 2003, s. 104-132.

<sup>32</sup> Jan Křipač, Petr Skala. *Filmový přehled*. Dostupný na <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/petr-skala>> [vyšlo 5.5.2017; cit. 22.7.2022].

<sup>33</sup> Miroslav Klikvar, *Nová umění v Čechách*. Praha: Regulus, 2001, s. 70.

čím dál větší finanční dostupnost vedla také k jejich častějšímu využívání v umělecké tvorbě.<sup>34</sup> Počet experimentálních filmařů, umělců a děl pracujících s pohyblivým obrazem nebo filmem se počal znásobovat natolik, že je dnes obtížné utvořit jejich komplexní souhrn, obsáhnout a reflektovat je v plné šíři a hloubce. Díky novým technologiím se v galeriích také redukovalo přehrávání na televizních obrazovkách a rozšířilo se zde promítání pohyblivých obrazů a filmů na gigantické plochy. Rozmach ale zažily taktéž vícenásobné projekce, videoprojekce a multimediální instalace. Spolu s těmito změnami došlo k završení kinematografického obratu v rámci výtvarného umění, ke kterému se schylovalo od 60. let, a k novému uvažování o daných médiích.<sup>35</sup> V tomto období také svou tvorbu počínají umělci jako Bill Viola, Hito Stereyl, Douglas Gordon či Christian Marclay, kteří vytvoří zcela klíčová díla pracující s pohyblivým obrazem a filmem na poli vizuálního, výtvarného umění. Zvýšenou migraci pohyblivého obrazu a filmu do galerií odrážela v roce 1990 například i výstava *Passages de l'image*, která se odehrála v pařížském Centre Georges Pompidou a soustředěna byla na vzájemná protnutí filmů, videí a fotografií. V rámci českého výtvarného prostředí lze o kolektivní reorientaci na film a pohyblivý obraz mluvit s nástupem generace umělců narozených v 70. letech a později. Tito, mezi něž můžeme zařadit například Jána Mančušku, Michala Pěchoučka, Jana Havlíčka, Adélu Babanovou, Zbyňka Baladrána a také Tomáše Svobodu, jej ohlašují okolo přelomu tisíciletí, v době svého příchodu na výtvarnou scénu.

Jak tedy po expanzi pohyblivých obrazů<sup>36</sup> a filmů do galerií vypadá naše zkušenost s nimi, s jejich prezentací a percepcí, ale i tím, jaké myšlení konstruují? Thomase Elsaessera tvrdí, že průnikem pohyblivých obrazů a filmů do galerie se mění jejich status.<sup>37</sup> Díky této relokace se u nás utváří zcela nové chápání, percepce a vnímání daných výjevů. Teoretik Raymond Bellour o galerijním recipientovi pohyblivých obrazů/filmů mluví také jako o chodci, flâneurovi, jež je pozoruje – díky proplouvání a neustálému pohybu v galerii – rozptýleně<sup>38</sup>.

---

<sup>34</sup> Katerína Rusnáková, *Premietané obrazy v digitálnom veku*. Banská Bystrica: Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2018, s. 17–57.

<sup>35</sup> Tamtéž.

<sup>36</sup> V 90. letech byl americkým filozofem Noëlem Carollem v souvislosti s těmito událostmi také zaveden právě i pojem pohyblivý obraz. Carroll jím chce označit heterogenní typy „plynoucích“ obrazů, které chápe v jejich rozšířené definici. Film je dle Carolla jednou z etap v dějinách pohyblivého obrazu. Ten není vázán jen na film, jehož ontologická podstata bývala odvozována pouze od fotografické reality. Podle mnohých teoretiků a historiků filmu odstartovala historie pohyblivého obrazu již před zrodem filmového média. Konkrétně v období renesance nebo baroka, v nichž dochází k formálním experimentům s obrazy, které nás dovedly, až k tomu, co dnes chápeme jako filmovou zkušenost. Viz: Noël Carroll, Definování pohyblivého obrazu. *Illuminace* 13, č.2, 2001, s. 24.

<sup>37</sup> Thomas Elsaesser, Stop/motion. In: Eivind Røssaak (ed.), *Between Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, s. 110.

<sup>38</sup> Raymond Bellour, *Between-the-Images*. Zurich: JRP/Ringier, 2012, s. 20.

Instalace pohyblivých obrazů a filmů jsou dle něj místem průchodu, něčím mezi.<sup>39</sup> Dovolují filmu a pohyblivým obrazům stát se prostorovými. A stejně tak divákům a jejich tělům do těchto „trojrozměrných“, virtuálních světů vkročit, vybírat si, které obrazy, z jakého bodu a jak dlouho budou sledovat. Diváci se takto stávají součástí cirkulujících obrazů. Galerijní instalace, v nichž dochází k propojení filmů/pohyblivých obrazů a různých druhů výtvarného umění, umožňují plout *mezi* i *s* obrazy, kmitat uvnitř nich naším zrakem a tělem. Ale zároveň se také ve svobodně zvolený moment zastavit, nechat spočinout pohled na stále běžících snímcích, vrátit se k nim a revidovat spatřené. Změna divákovi fyzické i/mobility, narušení běžné projekční reality a zejména propojení filmu a pohyblivých obrazů s výtvarným a vizuálním uměním, jak ukazuje krátký historický exkurz, směřuje především k reflexi filmu a pohyblivého obrazu jako médií fluidní a intermediální povahy, které se staly v současnosti všudypřítomnými a infiltrovaly naši skutečnost.

V posledních dvou dekadách 20. století – kdy film začal hojně migrovat mimo televizi, prostory ulic, veřejných institucí, muzeí a galerií také na displeje počítačů, mobilních telefonů či na nejrůznější digitální platformy a sociální sítě – zesiluje rovněž reflexe této skutečnosti ve výtvarném umění. Jednou z praxí, jak na tuto skutečnost upozornit a nastínit možné přístupy k myšlení o ni a o pohyblivých obrazech, je také „zpětný“ převod filmově-výtvarných děl do klasických kinosálů.<sup>40</sup> Éra digitálních technologií s sebou přináší možnost převodu pohyblivých obrazů a filmů na binární kód, který je schopen simulovat jakékoliv médium a prostředí. David N. Rodowick označuje období po boomu digitalizace za „virtuální věk filmu“ a chápe pohyblivé obrazy jako nekonkrétní abstraktní reprezentační systém.<sup>41</sup> Teoretik Malte Hagener pak ve svém textu „Kde je (dnes) film? Film ve věku imanence médií“<sup>42</sup>, sepsaném v roce 2008, předestírá ideu, že spolu s rozvojem nových technologií a médií pronikly filmy i pohyblivé obrazy do struktur každodenního života natolik, že již postrádá smysl mluvit o tradičním vztahu filmu/pohyblivých obrazů a reality, ve kterém tyto obrazy náš svět pouze

---

<sup>39</sup> Raymond Bellour, Double Helix. In: Timothy Drucekrey (ed.), *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*, New York 1996, s. 192

<sup>40</sup> V pražském kinu Světozor byl například mezi lety 2005–2008 pořádán cyklus *Audiovisual*, který představoval audiovizuální díla různých umělců v prostředí kina. Podobně pak fungoval i projekt Martina Mazance a Michala Pěchoučka, který nesl název *Přátelský film* a odehrával po dva roky od roku 2006. Ten představoval tato díla, jak v rámci kin, tak galerií. Viz: Mazanec, Martin – Poláková, Sylva (eds.), *Katalog událostí českého pohyblivého obrazu 1*. Olomouc: Pastiche Filmz, 2011, s. 87

<sup>41</sup> David N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*. London: Harvard University Press, 2007. a Petr Szcspanik, Jakub Kučera, Virtuální život filmu. Rozhovor s Davidem Normanem Rodowickem. *Illuminace* 15, 2003, č. 2, s. 105.

<sup>42</sup> Malte Hagener, Kde je (dnes) film? Film ve věku imanence médií. *Illuminace* 23, 2011, č.1, s. 79–87 nebo Malte Hagener, Where is Cinema (Today)? The The Cinema in the Age of Media Immanence. *Cinema & Cie*, r. 11, 2008, č. 3, s. 15–2.

reprezentovaly a zobrazovaly. Hagener tvrdí, že jsme vkročili do věku imanence médií, v němž nelze vystoupit z filmové (či jakékoliv jiné) mediality, a to i v momentech, kdy se ocitáme mimo kina či další prostory, v nichž dnes pozorujeme různorodé audiovizuální formáty.<sup>43</sup> Právě i tento fakt se odhaluje skrze konvergenci výtvarného umění s pohyblivými obrazy a filmem. Mnohé pohyblivé obrazy a filmy v galeriích nám pomáhají odhalit, že již není místo, kde bychom mohli uniknout zprostředkovaným obrazům. Naše vědomí je vědomím kamery a naše myšlení se stalo filmovým.<sup>44</sup>

## 1.2. VIDĚT ZNAMENÁ VĚDĚT (?): UMĚNÍ JAKO NÁSTROJ VIDĚNÍ

*Vidění představuje zvláštní svět se svébytnými zákony, který známe jen málo, a v důsledku toho je i oblast viděného tajemným územím.*

*Světelný prales, Michal Ajvaz*

*Není nic těžšího než vědět, co vlastně vidíme.*

*Fenomenologie vidění, Maurice Merlau-Ponty*

Sochař, malíř a grafik Alberto Giacometti v jednom z rozhovorů v knize *Moje skutečnost* prohlásil: „Umění je jen prostředek k vidění. Ať se dívám na cokoli, všechno mě přesahuje a udivuje, a ani přesně nevím, co vidím. Je to příliš složité. Je tedy třeba se prostě pokoušet napodobit, abychom si trochu ujasnili, co vidíme.“<sup>45</sup> V návaznosti na tuto Giacomettiho úvahu, se dá o výtvarném a vizuálním umění (ale o umění obecně) smýšlet jako o snaze pochopit a obsáhnout komplexnost světa a jeho procesů bez zjednodušování. Je snahou pohnout člověka k jinému zření věcí, k vidoucímu vidění, které se liší od pouhé identifikace viděného předmětu.<sup>46</sup>

Ukazuje se tedy, že umění umožňuje balancovat na hranici (ne)viditelného, ale také ji překročit. Otevírá rupturu mezi naším zaběhlým zřením a poznáním a podněcuje nás přemítat o pozorovaném, vztahovat se k němu jinak než obvykle. K tomuto odlišnému vidění a následně

---

<sup>43</sup> Malte Hagener, Kde je (dnes) film? Film ve věku imanence médií. *Illuminace* 23, 2011, č.1, s. 83.

<sup>44</sup> Tamtéž.

<sup>45</sup> Alberto Giacometti, *Moje skutečnost*. Praha: Arbor Vitae 1998, s. 45.

<sup>46</sup> Teoretik umění Max Imdahl rozlišuje právě dva typy vidění, a to vidoucí vidění a vidění, při němž dochází k rozpoznání předmětu a procesu ztotožnění. Vidoucí vidění je opakem posledního popsaného, tíhne k tomu vytvořit trhlinu v běžném vidění a ukázat věci okolo nás jinak.

i pohnutému vědění nás dovádí forma uměleckého díla. Jeho specifický jazyk je řádem a způsobem myšlení. Skrze něj a formální uspořádání dochází k ztělesnění, stvoření a medializaci díla a jeho myšlenek. Je to okamžik uskutečnění se „skutečného“, událost a proces předání informace v neustále probíhajícím pohybu, jež právě recipienty podněcuje k onomu novému způsobu nahlížení věci a uvažování o nich. Jak v knize *Myšlení obrazem* poznamenává Miroslav Petříček: „Aby se informace odlišila od média, a tedy se stala informací, musí se pohyb odchýlit určitým směrem, protože jen tehdy se ukazuje něco jako smysl.“<sup>47</sup> K transportu informací, které nám umělecké dílo podává, tedy může dojít pouze při pohybu, ale také při jeho určitém vychýlení za limitu běžného. Záhy však Petříček dodává, že abychom něco jako *mysl* věci, spatřili „musí tu již být také určitý úhel pohledu, určitá perspektiva“<sup>48</sup>. Je třeba nalézt bod, v němž jsme schopni znovuobjevit chvilkovou stabilitu, zpomalit, ulpět pohledem „kdesi“ v ubíhající události odchýleného hledění, abychom se od ní náhle přesunuly k procesu přijetí a porozumění předávané informace, abychom „dokončili“ proces myšlení. K naplnění události, předání informace a k vyjevení se smysluplné skutečnosti, dochází tedy vždy v bodě či místě nacházejícím se někde „mezi“ – tam, kde něco končí a zároveň začíná, aniž bychom končící ukončili a počínající začali.<sup>49</sup>

### 1.3. FILM/POHYBLIVÝ OBRAZ MEZI KINEM A GALERIÍ V SOUČASNÉ ČESKÉM VIZUÁLNÍM UMĚNÍ: PŘÍPAD TOMÁŠ SVOBODA

*K pochopení filmu mohou vést různé možnosti rozboru. Třeba zkoumání daného média mimo něj samotné. Zkoumání skrz jiné disciplíny.*

Tomáš Svoboda

Tvorba současného českého vizuálního umělce, vedoucího ateliéru Nových médií 1 na pražské AVU a architekta výstav i filmů, Tomáše Svobody, se často objevuje na jakýchsi mezních územích – v přechodech. Ať již mezi architektonickou koncepcí výstavních či filmových prostorů, nebo na pomezí prezentace jeho děl v galerii a kině, tak i mezi různorodými médii, která se ve výsledné podobě jeho uměleckých projektů často prolínají. (V tomto přístupu jej pravděpodobně ovlivnilo i studium v rozličných ateliérech – nejprve v malířském ateliéru Jiřího Sopka a později Vladimíra Skrepla na pražské AVU, a nakonec i v Ateliéru sochařství na

---

<sup>47</sup> Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem*. Praha: Hermann a synové 2009, s. 23.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 23

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 26.

pražské Vysoké škole uměleckoprůmyslové, kde absolvoval doktorandské studium.)<sup>50</sup> Ve svých pracích se Svoboda, patřící u nás ke generaci umělců ohlašující filmový obrat v rámci výtvarného umění, zabývá a prozkoumává zejména vztahy mezi médií textu, zvuku a (pohyblivých) obrazů. Ty nahlíží skrze strukturalistické hledisko jako určitý znakový systém. Strukturu daného média pak často dekonstruuje prostřednictvím našich běžných, každodenních zkušeností s ním. Redukuje jej tak na základní principy jeho fungování a odkrývá, jak jsme jej zvyklí obyčejně chápat. Tento svůj silně konceptuální a teoretizující přístup zároveň mnohdy mísí s ironií a sarkasmem.<sup>51</sup>

V počátcích své tvorby se Svoboda věnoval zejména malbě a práci s textem. Poslední zmíněné médium například zprvu propojoval s architekturou, o čemž svědčí projekty *Na návštěvě* (2006), *Minimal House* (2006) či *Garden House* (2007). *Na návštěvě* kupříkladu představovalo venkovní instalaci tvořenou dřevěnou konstrukcí kopírující svou stavbou půdorys umělcova bytu. V každém pokoji této „kostry“ Svoboda zavěsil banner s abecedním seznamem předmětů, které se v reálném prostoru místnosti nacházely. Autor zde tak zkoumal jazyk jako nedokonalý systém komunikace, neboť každé slovo, jeho užití i převedení na konkrétní význam se u jednotlivců nemusí shodovat. Svoboda tedy ukazoval slovo jako abstraktum, které může u každého z nás vzbuzovat rozdílné představy. Médium textu ale umělec začal napojovat také na film a pohyblivý obraz, s kterými systematictěji operuje od roku 2003. Mimo jeho doposud nejvýraznější počín na tomto vizuálním poli – celovečerní, konceptuální snímek *Jako z filmu* uvedený v kinech a následovaný jeho instalací v galerijních prostorech Domu umění města Brna pod názvem *Jako z filmu: Adaptace* (obr. 10-12)– patří rovněž projekty ohledávající médium filmu a pohyblivého obrazu jako jsou například *Home Video* (2004), *Den nezávislosti* (2009; obr. 6), *Imagine Psycho* (2008; obr. 7, 8), *Dreamovie* (2009), *Úhel pohledu* (2011) či výstava *25 slov za sekundu* (2011).<sup>52</sup>

Tato Svobodova díla vždy velmi pozoruhodně mísila film/pohyblivý obraz s odlišnými typy médií, často pak právě s textem, a to jak psaným, tak mluveným. Bylo tomu tak i v rámci uvedení „snímku“ *Den nezávislosti*, který spadá do Svobodovy linie tzv. imagine film. Ta představuje umělcovu praxi, v níž eliminuje médium filmu, bourá jeho mechanismy i symbolické struktury tak, aby uvedl do chodu naší imaginace a zároveň také demonstroval

---

<sup>50</sup> Josefína Frýbová, Tomáš Svoboda – O umělci. *Artlist*. Dostupný na <<https://www.artlist.cz/tomas-svoboda-176/>> [vyšlo nedat.; cit. 29.7.2022].

<sup>51</sup> Sylva Poláková, Tomáš Svoboda/Jako film. *Cinepur*. Dostupný na <<http://cinepur.cz/article.php?article=3575>> [vyšlo 31.10.2018; cit. 29.7.2022].

<sup>52</sup> Josefína Frýbová, Tomáš Svoboda. *Artlist*. Dostupný na <<https://www.artlist.cz/tomas-svoboda-176/>> [vyšlo nedat.; cit. 29.7.2022].

skutečnost, jak moc je tato schopnost obrazotvornosti disciplinována filmovým jazyk a filmovými strategiemi. Daný „snímek“ *Den nezávislosti* tedy diváci neměli možnost zhlédnout, ale pouze zprostředkovaně vyslechnout skrze vystoupení samotného Svobody. Ten převyprávěl příběh celého filmu publiku sedícímu v kině před prázdným filmovým plátnem.<sup>53</sup> Podobně tomu bylo také v instalaci *Úhel pohledu*, v které se na pěti obrazovkách odehrávalo pět situací, jež byly divákovi představeny na základě „animovaného“ textu. Ten byl řízen běžnými kinematografickými postupy jako je například stop motion, nájezd či montáž, čímž došlo k eliminaci na pouhý „popis děje“. Avšak divák si příběhy mohl dotvořit sám, ve svých úvahách o viděném/čteném, které jsou ovlivněny jeho předešlou zkušeností s filmem a neustálým pronikáním ubíhajících obrazů do našich životů.<sup>54</sup>

Pro Svobodovy experimenty s filmem/pohyblivým obrazem je ovšem podstatná také změna prostředí, v kterých jsme tyto média zvyklí sledovat či ve kterých vznikají. Proto autor ve svých instalacích často pracuje s imitací kinosálů či filmových scén, které do jisté míry opět obnažují médium filmu až k jeho principům. Například v *Imagine Psycho* Svoboda doplnil pohyblivé textové obrazy, které na televizní obrazovce v jednoduchých větech popisovaly záběry slavného Hitchcockova snímku *Psycho* (1960), také 3D kulisami. Autor ke strohé deskripci scén filmu přistavil na protější stranu instalace také jeden ze scénických prostorů *Psycho* – prostranství před motelovým pokojem, v němž se protagonistka Hitchcockova snímku ubytuje a posléze je zde ve sprše zavražděna. *Imagine Psycho* tak představovalo setkání média textu, čteného z pohyblivých obrazů, a architektury, které zcela redukovaly filmové vyprávění. To tak bylo v podstatě utvářeno recipientovými představami, vzniklými na základě obnažené podoby snímku.<sup>55</sup> Kromě architektury a slova však Svoboda film propojuje také s médiem obrazu. Na výstavě *25 slov za vteřinu* (obr. 9.) například využil k ohledávání filmového média tři modrých pláten – tři bluescreenů. Každý z těchto „obrazů“ svými rozměry odpovídal třem nejužívanějším formátům video obrazu (16:9, 3:4, 2:3) a na divákovi tedy bylo, aby prázdná klíčovací plátna zaplnil pohyblivými obrazy vzešlými čistě z jeho imaginace.

Uvedenými projekty se autor nepřímou dotýká média filmu a pohyblivého obrazu, rozkročen je vždy mezi nimi a čímsi jiným. Sám zmiňuje, že „o filmu nejlépe vypovídá jiné

---

<sup>53</sup> Josefína Frýbová, Tomáš Svoboda. *Artlist*. Dostupný na <<https://www.artlist.cz/tomas-svoboda-176/>> [vyšlo nedat.; cit. 29.7.2022].

<sup>54</sup> Sylva Poláková, Tomáš Svoboda/Jako film. *Cinepur*. Dostupný na <<http://cinepur.cz/article.php?article=3575>> [vyšlo 31.10.2018; cit. 29.7.2022].

<sup>55</sup> Tomáš Svoboda, *Imagine Psycho*. Dostupný na <<http://www.tomassvoboda.eu/indexhibitv070e/index.php?/imagine-psycho/>> [vyšlo nedat.; 29.7.2022].

médium, třeba vizuální umění.“<sup>56</sup>. Tímto svým přístupem tak zejména reflektuje různé způsoby naší zkušenosti s filmem, jeho narativními mechanismy i s kinematografickým průmyslem. Abstrahuje filmové médium a vyprávění na určitý komunikační systém se specifickými technickými parametry i estetickými mechanismy a účinky. Zároveň se skrze tyto své počiny, dotýká fenoménu stírání hranic mezi skutečným a virtuálním, mezi životem a filmem.<sup>57</sup> Média filmu a pohyblivého obrazu Svoboda ukazuje vždy na jejich rozhraní s dalšími médii ve snaze je pochopit – ukázat je a nahlédnout jako struktury našeho myšlení, ale také jako nástroje naší imaginace i paměti. Filmy a pohyblivé obrazy aktivují nejen naši obrazotvornost, ale dokáží také oživit naši paměť, vyvolat v mysli již zapomenuté, ale viděné obrazy. V již zmíněném celovečerním snímku *Jako z filmu* pak tento umělec spojuje silně konceptuální a výtvarné vhledy do chápání filmu, které do té doby prezentoval v galerii, do tohoto až esejistického formátu. Navazuje zde na postřeh Malteho Hagenera v eseji „Kde je (dnes) film? Film ve věku imanence médií“, v níž tento teoretik v podstatě tvrdí, že v současné době „má množina reálný život a množina film průnik, ve kterém je těžké se zorientovat“.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Sylva Poláková, Tomáš Svoboda. Jako z filmu je i o životě. Rozhovor s Tomášem Svobodou. *A2 kulturní čtrnáctideník* 13, 2017, č. 10. Dostupný na <<https://www.advojka.cz/archiv/2017/10/jako-z-filmu-je-i-o-zivote>> [cit. 29.7.2022].

<sup>57</sup> Sylva Poláková, Film v každodennosti. *Art & Antiques*. Dostupný na <<https://www.artantiques.cz/film-v-kazdodennosti>> [vyšlo 02/2016; cit. 29.7.2022]. nebo Sylva Poláková, Tomáš Svoboda/Jako film. *Cinepur*. Dostupný na <<http://cinepur.cz/article.php?article=3575>> [vyšlo 31.10.2018; cit. 29.7.2022].

<sup>58</sup> Sylva Poláková, Tomáš Svoboda. Jako z filmu je i o životě. Rozhovor s Tomášem Svobodou. *A2 kulturní čtrnáctideník* 13, 2017, č. 10. Dostupný na <<https://www.advojka.cz/archiv/2017/10/jako-z-filmu-je-i-o-zivote>> /> [cit. 22.7.2022].

### 1.3.1. JAKO Z FILMU = JAKO ZE ŽIVOTA

*Celovečerní film vizuálního umělce Tomáše Svobody není o filmu. Nejedná se o esejistickou úvahu o pohyblivém obraze. Není komediální historkou z jednoho letního odpoledne. Nelze jej vnímat jako záznam pracovního postupu. Není ani převyprávěným filmem. A už vůbec není o technologii vzniku filmového záznamu. Je o životě.*

oficiální anotace k snímku Tomáše Svobody *Jako z filmu* (2017)

*Jako z filmu* Tomáše Svobody má silně konceptuální a experimentální povahu a jak napovídá jeho název autor se v něm snaží (často s humorem) poodhalit a nastínit odpověď na otázku, proč film natolik silně zakořenil do našeho pojetí a vnímání reality a proč nám některé situace ve skutečném životě připomínají spíše filmové obrazy a scény. Stejně tak se snímek zabývá i problémem, kdy a jak může film vůbec působit a jak je možné, že se film a život promísily natolik, že je od sebe mnohdy nejsme schopni rozlišit. Svobodův snímek je pozoruhodným jak svým tématem, tak i svou formou a následnou prezentací.

Složen je z pěti různých linií, které prezentují možné vlivy filmu na náš život a zastupují pět rozličných „druhů“ uvažování o filmu, ale také pět odlišných obsahových i formálních struktur. V první linii sledujeme přípravu přednášky filmové teoretičky, která má pojednávat o postupném smývání hranic a rozdílu mezi realitou a filmovou fikcí. Tato část je snímána ze subjektivního pohledu protagonistky a doplňována je knižními citacemi, ukázkami z filmů či texty z internetu i počítačovou hrou. Druhá linie snímku odkazuje k zákulisí vzniku filmů a k technologii jejich produkce. Kamera, která natáčí herce Miroslava Krobota před modrou plochou klíčovacího plátna, zde simuluje „reálnou“ kameru, která by danou sekvenci zabírala při skutečném filmování. Krobot během dané scény postupně kooperuje s běžně neviditelnými profesionálními složkami výroby od kostymérky, přes režiséra až ke kameramanovi, aby společně utvořili iluzi reality. Třetí linie pak představuje příběh setkání psychologa a jeho starého známého – filmového herce a scenáristy, který se nemůže zbavit představy, že jeho život je film. Celá tato linie je vytvořena dle pravidel tradičního filmového vyprávění obohacená je o reminiscence z hercova života a záběry využívající médium textu. Odlehčený a poklidný ráz daného „partu“ Svobodova snímku je nakonec uzavřen nečekanou akční scénou, v níž jsou oba hrdinové zastřeleni jednotkou vojáků, která náhle vtrhne do chalupy psychologa, aby zde našla svatý grál. Předposlední, čtvrtá, linie je

v podstatě „zhlédnutím“ filmu *Ostře sledované vlaky*. Ten je zde však pouze převyprávěn režisérem Jiřím Menzel, který za adaptaci Hrabalovy novely získal v roce 1968 oscarovou cenu v kategorii nejlepšího cizojazyčného filmu. Díky tomu se stáváme spíše posluchači filmu a snímek se odehrává čistě v naší imaginaci a mysli. Diváci v kině se tak jako posluchači filmového příběhu a pozorovatelé hovořícího režiséra Menzela stávají přítomnými intermediální události, kdy se jedno médium proměňuje v druhé. Konečná, pátá část *Jako z filmu* zachycuje výrobní proces krátkého experimentálního videa, v němž se jeho tvůrce – mladý umělec – zamýšlí nad pohyblivým obrazem. Video nakonec umisťuje na výstavu do galerie, kde jej divák Svobodova snímku zhlédne spolu s umělcem i kurátorkou konečně celý.

Popsané směry uvažování i stylu snímku se postupně proplétají a jsou do sebe navzájem rafinovaně prostříhány tak, aby se začaly jeden do druhého vpíjet a v závěru před nás předestřely jasnou zprávu o tom, že již nevidíme realitu, ale jen film, který žijeme. A který, jak zaznívá v textu hudby k závěrečným titulům Svobodova snímku, se pro nás stal tím, čím chtěl být – skutečnější a pravdivější verzí reality, než je realita sama. *Jako z filmu* je dílem, které ve své konečné podobě přemýšlí skrze film, ale také jiná média (jak bylo naznačeno), o filmu a jeho napojení na skutečnost. Dalo by se říct, že zde dochází k tomu, že médium filmu a pohyblivého obrazu myslí sice sebe samo, avšak je také myšleno skrze ostatní. Mizí v jiných médiích, „přepisuje se do nich“, aby se (přesto) nakonec (znovu)vyjevilo z čehosi odlišného. Právě v okamžiku ztráty vidění či objevení nejasné a neznámé skvrny v našem zorném poli se zdá dříve viděné našemu zraku náhle jasnější a bližší než kdy dříve. Z tohoto hlediska ztráty či zmizení uvyklého pohledu na film a pohyblivý obraz je fascinující také prezentace snímku v různých prostředích.

V celovečerním filmu určeném pro prostor kina Svoboda shrnuje úvahy o filmu, které byly doposud tematizovány převážně v prostoru galerií. Zároveň však o těchto značně odchylovajících se modech vnímání pohyblivého obrazu vypovídá spíše klasickým filmových jazykem (o čemž svědčí jak forma jednotlivých linií, tak i využití POV záběrů, plynulých pohybů kamery i jejich setrvávajících pohledy). Přesto do sebe film nakonec zahrnuje také myšlení skrze interface počítače, digitálního, virtuálního prostoru, který v sobě integruje a simuluje dosud existující druhy medialit, jejichž strukturu komentuje.<sup>59</sup> Tento případ konstrukce, založený na obsáhnutí různých přístupů uvažování o filmu (tedy přístupu pojícího se spíše s konceptuálním a neobvyklým vnímáním pohyblivých snímků v prostorech galerií

---

<sup>59</sup> Kateřina Svatoňová, *Život v obrazech a odchylovající se vidění: Úvahy nad medialitou pohyblivých obrazů v souladu s německou teorií/filosofií médií. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 2017*, č. 22, s. 101–104.

i s klasičtějším jejich pojetím v kinech), přesouvá naši pozornost z dlouho kladené otázky *co* je to film na dotaz *kdy* a *kde* něco jako film může *působit*. Následující výstavní projekt *Jako z filmu: Adaptace* převedl tuto analýzu vztahů skutečnosti a filmového média o rok později z kin do galerijní instalace. Jako podstatný díky ní vystupuje opakovaný transfer filmového a výtvarného světa, který umožňuje prostoupit napříč odlišnými diváckými zkušenostmi, srovnat je a transparentně nahlédnout okamžiky, v kterých ztrácíme schopnost odlišení „objektivní reality“ od jejího filmového zpracování. S neméně velkým důrazem a v neposlední řadě pak výstava artikulovala zejména otázku, jaký smysl má vyvázat film z jeho „filmových pravidel“.<sup>60</sup>

Za bližší prozkoumání a ohledání, mimo otázky, čím se stal film dnes, kde a jak působí, stojí také fenomény, které ve Svobodě snímku nemusíme vnímat jako hlavní, ale které úzce souvisí se současným filmovým vědomím. Je jím právě vztah médií filmu a pohyb živého obrazu a naší imaginace, ale také paměti, na něž mají značný vliv. Následující kapitoly, pro které bude Svobodův film tvořit jakési podkladové plátno či ilustraci, se budou zabývat danými tématy a nahlížet je prostřednictvím některých z teoněmecké teorie a filozofie médií ale také pomocí konceptu mezi-obrazí Raymonda Belloura či terciální retence

---

<sup>60</sup> Marika Kupková, Tomáš Svoboda, *Jako z filmu: Adaptace*. Dostupné na <<https://www.dum-umeni.cz/jako-z-filmu-adaptace/t5526>> [vyšlo nedat.; cit. 12.7.2022].

## 2. IMAGINE FILM: FILM/POHYBLIVÝ OBRAZ JAKO ZRCADLO A STRŮJCE NAŠÍ IMAGINACE

*obrazy kolem mne nabyly podmanivě výmluvné zřetelnosti, byly daleko zřetelnější, než jaká kdy bývá skutečnost...*

*Sled snů*, Hermann Hesse

Zatímco tato kapitola se bude věnovat vzájemnému vztahu imaginace a filmu/pohyblivého obrazu, následující bude ohledávat zejména téma paměti filmem/pohyblivým obrazem a utváření její podoby skrze tato média. První ze zmíněných částí se zpočátku letmo dotkne ohledávání imaginace a imaginárních prostorů mentálních obrazů v souvislosti s historickým vývojem optických aparátů pro jejich sledování. Poté přejde k reflexi filmově-teoretických koncepcí zabývajících se imaginárnem a imaginací ve vztahu k běžné recepční zkušenosti diváka v kině. Nakonec bude rozkryta proměňující se povaha a vnímání naší imaginace, jež souvisí s relokací daných médií do galerií a jejich propojením se s výtvarným uměním, které výrazně mění dosavadní divácké zážitky ze sledování filmu/pohyblivých obrazů. Tato kapitola se tedy zaměří především na rozkrytí současné povahy imaginace filmem, která bude ilustrována na Svobodově snímku *Jako z filmu* a jeho následné adaptaci, výstavě v brněnském Domě umění.

### 2.1. PŘEDSTAVOVAT SI, ZACHYTIT, UKÁZAT A SPATŘIT: IMAGINACE PŘENESENÁ (A SPOUTANÁ) DO FILMOVÝCH OBRAZŮ

Francouzský filozof a sociolog Edgar Morin v socio-antropologické eseji „Le Cinéma ou l’homme imaginaire“ (Kino aneb člověk imaginární) z roku 1956 poznamenává, že „film je mateřským strojem imaginace, tvůrcem imaginárního, a naopak je imaginárnem, tvořeným strojem.“<sup>61</sup> Z jeho slov vyplývá, že film a pohyblivé obrazy jsou úzce napojeny na imaginárno a obrazotvornost jako takovou. Samotný pojem imaginace (neboli obrazotvornost či fantazie) lze charakterizovat jako psychický proces, při němž člověk přetváří své představy v obrazy, a to s určitým odklonem od skutečnosti. Je v podstatě vizuálním myšlením, operujícím s vjemy

---

<sup>61</sup> Edgar Morin, *Le Cinéma ou l’homme imaginaire*, Paris: Les Éditions de Minuit 1956, s. 217.

Dostupný na

<[https://monoskop.org/images/9/90/Morin\\_Edgar\\_Le\\_cinema\\_ou\\_l\\_homme\\_imaginaire.pdf](https://monoskop.org/images/9/90/Morin_Edgar_Le_cinema_ou_l_homme_imaginaire.pdf)> [cit. 4.8.2022].

a idejemi v obrazech.<sup>62</sup> Samotné „tvorbě obrazů v mysli“<sup>63</sup> se bližšího ohledání dostává především na počátku 19. století, téměř celých sto let před spojením všech poznatků, které dají vzniknout filmu, jak ho (s trochou nadsázky) známe dnes.

Schopnost vyvolávat v mysli obrazy je úzce spjatá s naším subjektivním zrakovým vnímáním, které bylo intenzivně prozkoumáváno právě během 19. století. Za badatele na tomto poli lze příkladem uvést osobnosti jako byli Johann Wolfgang Goethe, Gustav Theodor Fechner či český vědec Jan Evangelista Purkyně. Posledně zmíněný ve svých „studiích“ subjektivního zření, vzniklých na základě radikálních experimentů na sobě samém, dochází k poznatku, že vidění je aktivní souhrou mezi sítnicovým vjemem a mozkovou činností.<sup>64</sup> Světelné, tlakové či jiné podněty působící na sítnici oka, vyvolávají nejen obrazy z oslnění, tenze či dokonce intoxikace (jak o výjevech, jež vidíme po intenzivním vnějším či fyzicko-psychickém stimulu Purkyně hovoří), ale také paobrazy, které Purkyně chápe jako jistý druh vnitřní vizuální paměti.<sup>65</sup> Vnější popudy a vjemy se tedy dle jeho výzkumů dají chápat jako cosi, co do jisté míry utváří, ale také ovládá mentální obrazy a přízraky objevující se v naší mysli. Ty je od vnějšího světa možné oddělit, sledovat je v čistě interním, subjektivním prostoru a jako volně plující.

Svět fantasmat a únik člověka z reality do jeho mentálních představ byly samozřejmě známy již v předchozích epochách, kdy byly hlavními zdroji vnitřních obrazových prožitků literatura, divadlo, ale částečně kupříkladu také hudba. Avšak v 19. století, jež se sebou přináší počátek průmyslové revoluce, expanzi nových technologií i zvýšený zájem o vědu, dochází simultánně s ohledáváním těchto fantastických, subjektivních obrazů také k pátrání po mechanismech, které by je dokázaly evokovat, simulovat a prezentovat reálně před naším

---

<sup>62</sup> Heslo „imaginace“ v Sociologické encyklopedii Sociologického ústavu AV ČR. Dostupný na <<https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Imaginace>>.

<sup>63</sup> Obrazotvorností a imaginací se zabývá podrobně také kniha *Obrazy mysli: Mysl v obrazech*, která byla publikována v roce 2011 u příležitosti mezinárodní výstavy, jež se odehrála v brněnské Moravské galerii a také v Drážďanech, v Deutsches Hygiene Museum. Kniha se pak zabývala především různými způsoby reprezentace lidské mysli a jejích obrazů napříč dějinami umění, ale také jejich vědeckými a lékařskými poznatky a nákresey ze středověku až po současnost.

<sup>64</sup> Kateřina Svatoňová, *Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru*. Praha: Academia 2013, s. 72.

<sup>65</sup> Paobrazy lze dnes spíše chápat právě ve smyslu negativního vidění obrazů, které bylo vyvoláno intenzivním vnějším impulsem na sítnici oka a v anglickém jazyce se pro něj ujalo označení afterimages. Více viz: Jan Evangelista Purkyně, Příspěvky k poznání zraku ze subjektivního hlediska. In: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.), *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha: Národní filmový archiv 2008, s. 75.

zrakem, jako vizuální (pohyblivé) obrazy.<sup>66</sup> Objevování těchto prvních vynálezů, sloužících ke vzkříšení fantasmat, se sebou ovšem přináší i jejich spoutání a kontrolu, jak upozorňuje Kateřina Svatoňová ve své knize *Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru*.<sup>67</sup> Nejrůznější nové technické aparáty a média, jako například Brewsterův stereoskop<sup>68</sup> či fotografický snímek, ohraničují doposud volně plující obrazy mysli. Fotografie představovala v době svého nálezu zcela objektivní záznam skutečnosti, její otisk, který byl často považován za přesvědčivější a vitálnější, než je realita sama. Ovšem i fotografický obraz byl vytyčován podobou skutečnosti a jejími strukturami. Stejně tak stereoskopie, rozvíjející sena našem území zejména od 50. let 19. století, budila skrze své specificky vytvářené obrazy u pozorovatele živější zření.<sup>69</sup> To bylo označováno až za *tělesné vidění*<sup>70</sup>, na jehož vzniku se podílel nejen fyzický kontakt s aparátem a jeho nasazení na oči, ale také virtuální interface, v němž se za sebou řadily jednotlivé plány představovaných fotoobrazů. Takovéto optické hračky typu stereoskopu izolovaly pohled uživatele, soustředily a usměrňovaly jej do konkrétního bodu, čímž paradoxně umožňovaly hlubší ponor do vnitřního světa fikčních obrazů, které byly vnímány jako autentičtější než prožívání v samotné realitě.<sup>71</sup>

Na jedné straně tedy dle Svatoňové vyplývá že již stereoskopické výjevy unášely pozorovatele do imaginativní krajiny plujících, do jednoty spojených, obrazových plánů. Avšak, na druhé straně můžeme sledovat, že i ty byly pevně „svazovány“ – a to jak jejich přesně stanovenou vzdáleností od recipientova zraku, tak i fotografickou povahou předkládaných snímků.<sup>72</sup> Posuneme-li se na časové ose o několik desetiletí dále, do období tzv. fin de siècle, narazíme zde na onen nově objevený „mateřský stroj imaginace“<sup>73</sup>, jak vynález kinematografu

---

<sup>66</sup> Už v polovině 17. století se objevuje jeden z prvních promítacích přístrojů, laterna magika. Ta umožňovala zobrazovat statické, nepohyblivé obrazy. Ještě před ní je ale podstatným objevem camera obscura, jejíž principy fungování byly údajně popsány již v 5. století př.n.l.

<sup>67</sup> Kateřina Svatoňová, *Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru*. Praha: Academia 2013, s. 78.

<sup>68</sup> Ten lze chápat jako pokračovatele panoramatických obrazů, které ovšem umožňovaly volný pohyb diváka v jeho prostoru, kde pouze geometrická struktura určovala pohled recipienta.

<sup>69</sup> Kateřina Svatoňová, *Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru*. Praha: Academia 2013, s. 78.

<sup>70</sup> Martin Pokorný, *Síly přírody a užívání jich*. Praha: I. L. Kober 1868, s. 168.

<sup>71</sup> Kateřina Svatoňová, *Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru*. Praha: Academia 2013, s. 72–91.

<sup>72</sup> Kateřina Svatoňová, *Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru*. Praha: Academia 2013, s. 91.

<sup>73</sup> Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Les Éditions de Minuit 1956, s. 217.

Dostupný na

<[https://monoskop.org/images/9/90/Morin\\_Edgar\\_Le\\_cinema\\_ou\\_l\\_homme\\_imaginaire.pdf](https://monoskop.org/images/9/90/Morin_Edgar_Le_cinema_ou_l_homme_imaginaire.pdf)>

[cit. 4.8.2022].

a médium filmu o více jak padesát let později popsal Morin. Film před zraky diváka, ve svém vnitřním prostoru, konstruoval podobný imaginativní, virtuálně-reálný prostor jako tomu bylo i v případě stereoskopu. Filmové obrazy však rovněž byly (a jsou), podobně jako stereoskopické výjevy, silně disciplinovány.

## 2.2. ÚZEMÍ MEZI IMAGINÁRNEM A REALITOU: FILM – OBRAZ MENTÁLNÍ I TECHNICKÝ

Jak bylo naznačeno, film se také ocitl na území virtuálna a reálna, podobně jako jeho předchůdci snažící se modernímu člověku vyjevit fantastické plující obrazy mysli. Právě virtualita filmu se váže na imaginární, mentální obrazy – tedy ty, které se snaží zobrazit momentální skutečnost i její prezenci – a zároveň je její i jejich existence z velké části závislá na reálných, tedy v podstatě materiálních aspektech prostoru filmu, které do jeho imaginárního území (prostoru ve filmu) vnášejí umělost reality a upozorňují na ni. Můžeme zde tak opět spatřit jakýsi paradoxně symbiotický vztah, dualitu mezi spoutanými a odpoutanými obrazy, stejně jako mezi již zmiňovaným virtuálnem a reálnem.<sup>74</sup> Přes tuto ambivalentní povahu virtuálního prostoru ve filmu a reálného, materialistického prostoru filmu se zdají být filmové snímky, běžící před námi na plátně, neustále v pokušení i ve snaze uniknout zpoza svého ohraničení. To je dáno především jejich ukotvením v materialitě<sup>75</sup>, pravoúhlým zarámováním a dvojdimenzionální projekční plátna. Jasně omezení obrazům udává ale také centrální perspektiva, skrze jejíž mřížku divák sleduje filmové obrazy, které se naopak z daných pravidel snaží spíše vyvázat. V neposlední řadě jsou však pohyblivé obrazy ukotvovány také skrze strojovou přesnost a technický aparát filmu samotný. Jak lze tedy seznat, film se předestírá nejen jako obraz mysli, ale také jako technický obraz. Český filozof Vilém Flusser tvrdil, že právě s příchodem fotografie, filmu i s pozdějším nástupem videa, počítačové grafiky a virtuálního prostředí se v naší společnosti objevily zcela nové typy obrazů, a to právě obrazy technické.<sup>76</sup> Ty se liší od klasických obrazů, které člověk znal v dřívějších dobách a které pouze reprezentovaly a reprodukovaly svět. Na rozdíl od nich, film (ale i další zmíněné vizuální výtvarnosti) dle

---

<sup>74</sup> Kateřina Svatoňová, *Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru*. Praha: Academia 2013, s. 98–100.

<sup>75</sup> Kateřina Svatoňová, *Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru*. Praha: Academia 2013, s. 101.

<sup>76</sup> Vilém Flusser, Náčrt teorie technoimaginace. In: Jiří Ševčík, Pavlína Morgánová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010. Texty a dokumenty*. Praha: VVP AVU 2011, s. 471–472.

Flussera leží ve svých základech na technologických objevech, vědeckých teoriích a v abstraktním myšlení. Svět nejen reflektuje a reprodukuje, ale také se spolupodílí na jeho podobě, je jeho projekcí i modelací.<sup>77</sup>

I přes veškeré úsilí filmových obrazů vyvážnout z daných sevření se ukazuje, že jsou neustále strhávány zpět do svého jasně určeného rámu a konstrukce. Toto médium představuje výdobytek nově nastoupivší moderní epochy, v níž je smyslová imaginace člověka náhle otřesena dynamickým, rychlým přerodem společnosti a začíná ustupovat jasné percepci a imaginaci racionální, jež umožňují tuto transformaci pochopit i vysvětlit. Racionální imaginace pak svého naplnění dochází především skrze technologické a vědecké objevy, mezi něž patří právě také film. Ten se stal zrcadlem oné roztěkané smyslové imaginace moderního člověka a přinesl její obrazy recipientovi jako obrazy technické, které obrazotvornost samu zdvojily, ale také ji – jak naznačuje Flusser – pravděpodobně počaly modelovat.<sup>78</sup> Filmové médium tedy umožnilo zachytit smyslové a mentální prožitky, reflektovat je a silně jimi působit na diváka, a to za pomoci technicko-vědeckých poznatků, díky nimž mohly/mohou být tyto plující obrazy myslí svázány. Tímto se filmu podařilo skloubit sféry racionálního a smyslového do jednoho celku.<sup>79</sup> Znovu tedy můžeme vidět, že filmové obrazy se utvořily na pomezí vědy, techniky a obrazů ducha, na rozmezí reálna a imaginárna. Posledně zmíněná oblast je spolu s imaginací nedlouho po vzniku kinematografie mnohými teoretiky prozkoumávána. U některých se dokonce začíná objevovat myšlenka, že film je médiem zásadně odvislým od lidské, smyslové obrazotvornosti, která se v moderní době zmítala v chaosu a stala se spíše upozadřovanou.

Walter Benjamin o filmovém obrazu ve své eseji „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“<sup>80</sup> konstatuje, že „sotva nám padne do oka, již zde není. Nemůže na něm utkvět.“<sup>81</sup> Všimá si tak především efemérní povahy ubíhajících snímků, která v jistém smyslu také zakládá onen imaginární a virtuální charakter tohoto média. K prchavosti filmových

---

<sup>77</sup> Vilém Flusser, Náčrt teorie technoimaginace. In: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010. Texty a dokumenty*. Praha: VVP AVU 2011, s. 471–476; nebo W. J. T. Mitchell, *Teorie obrazu: Eseje o verbální a vizuální reprezentaci*. Praha: Karolinum 2017.

<sup>78</sup> Vilém Flusser, Náčrt teorie technoimaginace. In: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010. Texty a dokumenty*. Praha: VVP AVU 2011, s. 471-476.

<sup>79</sup> Ivan Mucha, Jiří Bystřický, *Normy, zprostředkování a estetický význam*. Praha: Tiskárna a vydavatelství 1999, s. 113–195.

<sup>80</sup> Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Walter Benjamin, *Výbor z díla I: Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH 2009, s. 300–326.

<sup>81</sup> Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979, s.18.

obrazů se vrací ve svých úvahách také teoretik a filozof médií Friedrich A. Kittler, když píše, že představují v podstatě až jakési defilé fragmentů vybraných z reality, jež se v souvislý celek utváří až díky jejich propojení v divákově mysli – je to fantasma, kde střihy mají reprodukovat plynulost a spojitost pohybu.<sup>82</sup> Ve svých úvahách tedy dochází až k radikální ideji, že film je do jisté míry zformováním našich vnitřních psychických pochodů a procesů, podobným až snovým prožitkům či halucinačním stavům. Je uskutečněním se a vítězstvím divákovy představivosti a imaginace, které umožňují fúzi roztržitých pohyblivých obrazů.<sup>83</sup> Navážeme-li na Kittlerovu myšlenku, můžeme říct, že film je nejenže zrcadlem naší imaginace, ale je na ni závislý. Avšak v dnešní době jako podstatné vyvstává zejména přemýšlet nad otázkou, zda film naši imaginaci spíše specificky netvaruje k obrazu svému a nepodílí se tak rovněž na (modelaci) skutečnosti samé, jak ostatně naznačují i zmíněné úvahy Viléma Flussera. Pro pochopení aktuální podoby imaginace, její struktury, funkce a vlivu filmových obrazů na obrazotvornost samu, však nejprve nahlédneme do filmově-teoretických koncepcí, které se v průběhu 20. století zabývaly vztahem mezi modernou stvořeným médiem a naší schopností vyvolávat fantasijské obrazy v mysli.

### 2.2.1. V KINĚ: IMAGINÁRNO A IMAGINACE V ZAJETÍ FILMU/POHYBLIVÉHO OBRAZU

Imaginárnem filmových snímků, promítaných v setmělém sále kina, se v rámci filmových teorií nejvíce zabývali především Christian Metz, Jacques Lacan, ale i Jean-Louis Baudry, vycházející ze psychoanalytického a sémiotického ohledávání filmu. Právě Lacan označil již před rokem 1953 pojmem imaginárno určitou dimenzi obrazů, skrze níž se často vztahujeme k viděnému a také se s ní zrcadlově identifikujeme. S filmovou diváckou zkušeností v kině přímo souvisí jeho klíčový psychoanalytický koncept, s kterým přichází a označuje jej za „fázi zrcadla“. Je to proces, při němž se dítě při svých hrách před zrcadlem rozeznává jako subjekt, chápe samo sebe, ale zároveň se vidí jako schopnější a úplnější. Jakmile pak dítě v tomto imaginárním prostoru zrcadlení přijme dokonalejší iluzi sebe samého a tuto projekci/odraz pochopí jako svůj pravdivý obraz, začíná přecházet do stádia symbolického oddělování. V tom se začíná zapojovat do řetězce sociálních a kulturních signifikantů, jež

---

<sup>82</sup> Friedrich Kittler, *Gramofon, Film, Typewriter*. Praha: Karolinum 2017, s. 172.

<sup>83</sup> Friedrich Kittler, *Gramofon, Film, Typewriter*. Praha: Karolinum 2017, s. 168.

utvářejí žitou realitu.<sup>84</sup> Baudry poté ve svém zcela zásadním textu „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“ tvrdí, že právě koncept stadia zrcadla úzce souvisí s naší percepční zkušeností s filmovými obrazy.<sup>85</sup>

Imaginární ubíhající obrazy filmu a jejich sledování jsou dle Baudryho schopny konstruovat či také reprodukovat situaci sebeidentifikace a ztotožnění se s viděným, jako tomu je při našem rozpoznání se v odrazné ploše. V přítomném kinosálu se mezi divákem, jehož motorická aktivita je omezena na minimum, a promítacím plátnem vytváří imaginární vztah a povrch pro promítání se zde recipientovi stává jakousi plochou pro jeho vlastní reflexi i identifikaci – dochází k uvědomění (a zároveň odcizení) sebe samého prostřednictvím spatření „druhého“. Divák dospívá ke ztotožnění se s kinematografickým aparátem hned dvojnásobným způsobem – a to jak skrze samotný aparát (který umožňuje zabírat svět a zároveň centrální perspektivou svazuje tekoucí obrazy, aby tak umožnil vidět film), tak i prostřednictvím postavy prezentované fikce (toto dvojí ztotožnění přebírá i Metz). Díky těm se pozorovatel mylně spatřuje a rozpoznává v „dokonalejším“, jím sledovaném a iluzivním obrazu reality. Podléhá dojmu celistvosti a nabývá pocitu kontroly nad spatřovaným (tedy nejen nad sebou, ale i vyobrazovaným světem). Film tak dokáže vyvolat i ovlivnit některé psychické procesy související s naší identifikací, vnímáním skutečnosti, ale i s nabýváním dojmu „všemocného“ transcendentálního subjektu.

Zásadní je pro pochopení imaginární povahy filmu také text Christiana Metze, teoretika silně ovlivněného Ferdinandem de Saussurem, strukturalismem a sémiotikou. Ten v roce 1977 publikoval svou práci pod názvem *Imaginární signifikant*<sup>86</sup> a navázal v ní na Baudryho i Lacanovy úvahy, které se rozhodl rozvinout. Ve svém textu Metz sleduje percepci filmu v kině, a to zejména skrze vizuální aspekt fáze zrcadla. Konstatuje, že psychoanalytické myšlení o filmovém médiu vždy „odtrhuje symbolično od imaginárna, v němž tkví.“<sup>87</sup> Film pro Metz tedy představuje „techniku imaginárního“, která neustále komunikuje s nevědomím, jež se při jeho sledování vyzdvihuje.<sup>88</sup> Metz v podstatě poznamenává, že zkušenost s tímto médiem je podobná dennímu snění – film divákovi nabízí možnost reflexe jeho centrálního umístění v obraze či reflexi samotného percepčního zážitku. Zároveň upozorňuje, že pro vnímání filmu

---

<sup>84</sup> Petra Hanáková, Symbolično, imaginárno, reálno. *Cinepur*.

Dostupný na <<http://cinepur.cz/article.php?article=934>> [vyšlo nedat.; cit. 8.8.2022].

<sup>85</sup> Jean-Louis Baudry, Alan Williams, Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. *Film Quarterly* 28, 1972, č. 2, s. 39–47.

<sup>86</sup> Christian Metz, *Imaginární signifikant*. Praha: Český filmový ústav 1991.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>88</sup> Petra Hanáková, Symbolično, imaginárno, reálno. *Cinepur*.

Dostupný na <<http://cinepur.cz/article.php?article=934>> [vyšlo nedat.; cit. 8.8.2022].

je podstatná především aktivace imaginárního označování, kdy význam viděného vzniká skrze obrazy. Také se přesouvá k prozkoumávání signifikantů, jež jsou nositele významů viděného a jsou strůjci ponoření diváka do fikčního světa.<sup>89</sup> Rovněž však upomíná, že film není pouze příběhem, ale skrze své audio-vizuální signály vyvolává v mysli diváka filmovou realitu, jež vždy částečně přesahuje děj i jeho protagonisty a jejíž existence v recipientovi mnohdy přetrvává (i po ukončení sledování snímku v kině) jako alternativní skutečnost.<sup>90</sup>

K prozkoumávání vztahu filmu a imaginace se v pozdějších letech (především v průběhu 90. let) věnovali také někteří kognitivisté a filosofové mysli, příkladem může být Brit Gregory Currie. Jeho teorie se staví do opozice vůči (post)strukturalistickým filmovým teoriím a opouští zcela myšlenku filmu jako specifického jazyka, pro nějž divák potřebuje znát jazykové konvence. Currie jej naopak chápe jako čistě vizuální médium odvislé od naší schopnosti rozpoznávat viděné objekty.<sup>91</sup> Ve svých knihách<sup>92</sup> odmítá možnou analogii percepcie filmu s naším běžným viděním světa, stejně jako myšlenku, že film vyvolává iluzi reálnosti a přítomnosti fiktivního světa, jeho postav a událostí.<sup>93</sup>

Vezmeme-li v potaz úvahy zmíněných teoretiků, od Benjamina, přes Morina, Metzeho až ke Kittlerovi a Vilému Flusserovi, ukazuje se, že společným jmenovatelem se jim stává zejména film jako prostředek, který nejen přenáší, spoutává a prezentuje naše mentální, imaginativní obrazy, ale svým způsobem také umožňuje se s nimi identifikovat, konstruovat skrze ně náš vztah k realitě a tím i realitu samu. Jak píše Francesco Casetti, díky filmové zkušenosti jsme se naučili svět „vidět nově“<sup>94</sup> a „jako poprvé“<sup>95</sup>. Stalo se tak zejména díky technické povaze tohoto média i jeho jazyku. Ten, jak víme, disponuje jedinečnými prostředky, kterými je například stříhání a práce kamery, která vytváří na projekčním plátně iluzi prostorové hloubky

---

<sup>89</sup> Francesco Casetti, *Filmové teorie 1945–1990*. Praha: Akademie múzických umění 2008, s. 203–208.

<sup>90</sup> Christian Metz, *Imaginární signifikant*. Praha: Český filmový ústav 1991, s. 60.

<sup>91</sup> Jakub Kučera, Pavel Skopal, Petr Szczepanik, *Imaginace a mentální stavy v diváckém rozumění filmové fikci*. Rozhovor s Gregorym Curriem. *Illuminace* 15, 2003, č. 1, s. 87–88.

<sup>92</sup> Mezi jeho první publikace patří knihy jako *Frege, An Introduction to His Philosophy* (Brighton 1982);

*An Ontology of Art* (London 1989) či *The Nature of Fiction* (Cambridge 1990). Jeho hlavní prací je pak kniha *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science* (Cambridge 1995). Imaginací se zabýval i v díle *Recreative Minds: Imagination in Philosophy and Psychology* (New York 2002).

<sup>93</sup> Jakub Kučera, Pavel Skopal, Petr Szczepanik, *Imaginace a mentální stavy v diváckém rozumění filmové fikci*. Rozhovor s Gregorym Curriem. *Illuminace* 15, 2003, č. 1, s. 87–101.

<sup>94</sup> Francesco Casetti, *The Filmic experience: an introduction*. *Screen* 50, 2009, č.1, s. 57. Dostupný na <<https://francescocasetti.files.wordpress.com/2011/03/relocations-screenexperience1.pdf>> [cit. 8.8.2022].

<sup>95</sup> Francesco Casetti, *The Filmic Experience: An Introduction*. *Screen* 50, 2009, č.1, s. 57. Dostupný na <<https://francescocasetti.files.wordpress.com/2011/03/relocations-screenexperience1.pdf>> [cit. 8.8.2022].

a prezentuje do té doby nevídané pohledy na svět. K novému zření reality a k nové divácké zkušenosti ale přispělo i samotné prostředí kina, jež recipientovi umožnilo/umožňuje se ponořit do fikčního světa filmu, stejně jako do vyobrazovaných fantasmata a identifikovat se s nimi a také skrze ně. Film lze tedy chápat jako technickou hříčku, jež je „základní mocností ducha“<sup>96</sup> a jež mediálně zprostředkovává svět i fantazijní obrazy našemu smyslovému vnímání. Jak ale ve svých úvahách zmiňuje Vilém Flusser, technické obrazy, mezi něž se řadí i film, neumožňují pouze naši identifikaci a reprodukci našeho světa a mentálních stavů, ale jsou schopny tato fantasmata i naši skutečnost také specificky tvarovat.<sup>97</sup> Dané ideje Flusser rozvíjí a dodává, že (filmové) technické obrazy nás mohou osvobodit a rozvíjet naše uvažování, ale také jej (i nás) naopak silně zotročovat. Záleží na naší interakci s danými aparáty a obrazy. Proto navrhuje, aby společnost v souvislosti se sledováním těchto nových technických výjevů přistoupila k tzv. technoimaginaci<sup>98</sup> – novému druhu imaginace, která je v podstatě schopností rozpoznávat ideologický charakter daných obrazů, jejíž prostřednictvím můžeme nahlédnout, jak filmové či jiné obrazy konstruují náš svět, naše vnímání, jednání, myšlení či představivost. A to tak, aby bylo možné odvodit z dané reflexe případné požadavky pro rekonfiguraci zmíněných „oblastí“ našeho bytí.<sup>99</sup>

Vrátíme-li se tedy nyní k Morinově již zprvu zmíněnému tvrzení, ukazuje se, že film je skutečně „tvůrcem imaginárního a současně imaginárně tvořeným strojem“<sup>100</sup>, je rodištěm imaginace samé. Představuje nám skrze svou jedinečnou formu naše vnitřní mentální obrazy a zdvojuje je.<sup>101</sup> Zároveň se tedy jako podstatné vyjevuje, jak naznačují Flusserovy i další teoretické koncepty, že na podobě našich mentálních obrazů, stejně jako na podobě světa, se filmové médium rovněž intenzivně podílí a spoluutváří je. Proto je třeba reflektovat jaké podoby filmové obrazy myslí nabývají, jak je jimi konstruována naše imaginace a jaké uvažování či vnímání naší reality tato filmem disciplinovaná obrazotvornost ustavuje. Prostřednictvím této reflexe či technoimaginace můžeme analyzovat a nahlédnout vzájemný

---

<sup>96</sup> Ernst Cassirer, *Aufsätze und kleine Schriften (1927–1931)*. *Ernst Cassirer Werke*. Hamburge Ausgabe Band 17. Hamburg 2004, s. 172.

<sup>97</sup> Vilém Flusser, Náčrt teorie technoimaginace. In: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010. Texty a dokumenty*. Praha: VVP AVU 2011, s. 471-476.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 472.

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 472–474.

<sup>100</sup> Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris: Les Éditions de Minuit 1956, s. 217.

Dostupný na

<[https://monoskop.org/images/9/90/Morin\\_Edgar\\_Le\\_cinema\\_ou\\_l\\_homme\\_imaginaire.pdf](https://monoskop.org/images/9/90/Morin_Edgar_Le_cinema_ou_l_homme_imaginaire.pdf)> [cit. 4.8.2022].

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 37

vztah mezi námi, světem a technickými pohyblivými obrazy. Jak však již bylo naznačeno, je otázkou, zda v dnešní době dokážeme vůbec tyto filmové fantazijní výjevy nahlédnout s odstupem a kriticky se nad nimi zamyslet. Se stále stupňující se relokací filmu i rozvojem nových technologií se totiž ocitáme v současnosti, která je přehlčena nejrůznějšími audiovizuálními formáty. Jak píše Malte Hagener, „žijeme neustále v obrazech a obrazy žijí v nás.“<sup>102</sup> Ubíhající filmové snímky, stejně jako další z řady pohyblivých obrazů a rozličných vizuálních forem, které zaplavily náš svět, nás proměňují a vpisují se do nás. Jejich mechanismy a struktury jsou do nás vpity natolik, že se ukazuje, že filmem nejen myslíme, ale i imaginujeme. Je však vůbec možné zjistit, jak imaginace filmem vypadá, co znamená a jakou funkci může zastávat a nést pro současného člověka a společnost v době, kdy jsme obrazy zahlceny?

## 2.2.2. SVOBODNĚ PLOUT A ZRCADLIT SE V PROSTORU: IMAGINACE FILMEM/POHYBLIVÝM OBRAZEM V GALERII A SOUČASNÉM ČESKÉM UMĚNÍ

Die Welt der Kunst & Fantasie ist die wahre, the rest is a nightmare.

Arno Schmidt

Jak bylo naznačeno v předchozích teoretických koncepcích, naše recepční zkušenost s filmovými obrazy v kině se vyjevuje především jako zkušenost s ubíhajícími spoutanými obrazy zdvojujícími a zrcadlícími náš život, svět i vnitřní fantasmata. Jak naznačuje Malte Hagener, film i další média nás obklopila a prostoupila naším životem natolik, že je složité rozeznat, kde začíná život a končí film, a obráceně.<sup>103</sup> Jak ale již víme, technické mediální obrazy pouze nezdvoujují náš život a imaginativní obrazy myslí, ale zásadně se podílí i na jejich podobě. Abychom však vůbec mohli odhalit skutečnost, že imaginujeme filmem a také, že tekoucí obrazy utváří specifickou povahu naší obrazotvornosti jako takové, musíme se na médium filmu i pohyblivé obrazy podívat jinak, odkudsi „z boku“.

Postranní nahlédnutí umožňuje konvergence výtvarného umění a filmu/pohyblivého obrazu i relokace daných médií do nových prostorů – v rámci jejich propojení s výtvarnou sférou pak především do prostorů galerijních. Stejně jako je pro naše myšlení i imaginaci zásadní percepce filmových obrazů, pro pochopení způsobu, kterým toto médium tvaruje naši skutečnost, bytí a imaginaci, se stává klíčová právě jejich reflexe skrze výtvarné umění. Jak bylo naznačeno již v první kapitole tohoto textu, dané události konvergence a relokace mohou nabourat naše uvyklé vidění. Umění umožňuje vytvořit v dosavadním systému zobrazování

---

<sup>102</sup> Malte Hagener, Kde je (dnes) film? Film ve věku imanence médií. *Illuminace* 23, 2011, č.1, s. 87.

<sup>103</sup> Malte Hagener, Kde je (dnes) film? Film ve věku imanence médií. *Illuminace* 23, 2011, č.1, s. 79–87.

a vidění trhlinu, skrze níž lze znovu prohlédnout k podstatě pozorovaných věcí samých. V současném českém umění tedy snímek *Jako z filmu* Tomáše Svobody (ale i další jeho díla), migrující z kina do galerie, přináší do kinosálu výtvarně-konceptuální uvažování o filmu a odkrývá tak ideologické působení tohoto média i podobný vliv nových médií. Stejně tak ale tento film a jeho pozdější vystavení v galerii odhalují, jak silně dnes plující pohyblivé obrazy ovlivňují naši imaginaci a jaká je její podoba. Ale také nám umožňují přemýšlet, jak se skrze imaginaci filmem vztahujeme ke světu a jaké představy o něm tato obrazotvornost buduje.

Již samotný název Svobodova snímku naznačuje, jak moc se do nás médium film propisuje a zasahuje do našeho života. Skrze jednoduché slovní vyjádření, že něco je „jako z filmu“ se obvykle snažíme popsat průběh událostí, s nimiž jsme se setkali či setkáváme a které nám svým způsobem evokují filmové obrazy. Podobně tak můžeme mluvit o některých našich snech či fantasiích jako o čemsi, co na nás působí/působilo „jako by to bylo z filmu“. Právě skutečnost, že je dnes naše imaginace silně poznamenána filmem, a že v podstatě filmem imaginujeme, se Svobodovi ve snímku podařilo odhalit hned v několika momentech. Tuto problematiku daného média jako zrcadla a zároveň také strůjce naší imaginace potom nejvýrazněji reflektuje přímo v jedné z celkových pěti linií snímku. V této konkrétní části dochází k převyprávění děje filmu *Ostře sledované vlaky*. Příběh zde prezentuje sám jeho režisér Jiří Menzel. Zprvu však divák slyší pouze jeho hlas, který doprovází zrychlené filmové obrazy. Ty zachycují sekvenci záznamu z příprav na natáčení tohoto Menzelova „vedení“ snímku v potměšlém sále kina Lucerna. Téměř v závěru celé sekvence i vyprávění se na filmovém obraze objevuje sám Menzel, sedící v jedné ze sedaček tohoto kinosálu a dospívající ke konci popisu děje svého snímku (obr. 13). Pozorovatel Svobodova filmu sedící v kině si tak uvědomuje, že na plátně nahlíží do prostoru kina, v kterém se také nachází. Avšak v tomto kině uvnitř filmového světa se na plátně žádný film nepromítá. Naopak je zde eliminován a transformován do mluveného slova. Recipientovi tedy nezbývá než naslouchat filmovému příběhu a sledovat přípravy na natáčení, které odhalují, jak se vlastně filmový svět a filmové obrazy utváří - co se skrývá za touto iluzí pohyblivých obrazů. Tímto způsobem je tedy do chodu uvedena diváková imaginace. V jeho mysli se mohou vynořit konkrétní sekvence Menzelova snímku, kompozice konkrétních záběrů a tyto fragmenty se k sobě také mohou začít skládat po vzoru praktik filmového střihu. Naše obrazotvornost se tak ukazuje být poznamenána právě médiem samotného filmu.

Imaginace filmem však vystupuje jako dominantní způsob naší obrazotvornosti i v dalších okamžicích Svobodova snímku. Kupříkladu v jedné sekvenci linie filmu, v níž vystupuje postava herce-scénáristy věřícího, že jeho život se stal filmem. V této scéně daného

partu jede onen herec svým automobilem po silnici, uprostřed lesa. Divák v kině sleduje záběry ubíhající cesty snímané skrze přední sklo vozidla, z pohledu samotného protagonisty, herce-řidiče. Náhle ale tyto výjevy překryje řada za sebou střídajících se animovaných záběrů slov na bílém pozadí. V rychlém sledu se na plátně objevují jednoduchá a výstižná hesla popisující objekty, které řidič po cestě mívá, ale jako by je už neviděl, neboť mu je nahrazují právě promítající se textové obrazy. Ačkoliv recipient již danou filmovou scénou také nevidí, spouští se u něj imaginace filmem. Při četbě a sledování textových obrazů si tak představuje stále filmové záběry daných věcí – stromu, značky, patníku. Odhaluje se tak, že i v momentě, kdy filmové obrazy mizí z našeho zorného pole, zůstávají paradoxně stále (možná snad i více) před naším zrakem. Znovu se tedy ukazuje, že film a jeho struktura se usazují v naší mysli, neustále v ní vyvstávají a vpisují se silně do naší představivosti a její povahy. Podobný vliv filmu/pohyblivých obrazů na naši imaginaci však Svoboda nastínil i v rámci adaptace snímku pro brněnský Dům umění. Výstava nebyla koncipována jako prezentace celého filmu tak, jak jej mohl zhlédnout divák v kině. Svoboda snímek transformoval pro prostory galerie a vydělil konkrétní sály pro určité linie snímku. Stejně tak v každém prostoru odhaloval některé z typických postupů a tendencí, které využívá v rámci své tvorby. Do výstavy tak zakomponoval kromě pohyblivých obrazů i práci s obrazy statickými či s architekturou. V souvislosti s architektonickou koncepcí výstavy a propojením této oblasti s filmem/pohyblivým obrazem například Svoboda v galerii imitoval různá prostředí, vyskytující se v snímku samotném. V rámci některých dílčích instalací výstavy vytvářel až jakési extenze prostorů filmu, do nichž mohl návštěvník expozice vstoupit a ocitnout se jakoby uvnitř pohyblivých obrazů samých.

Imaginace filmem byla na výstavě tematizována a reflektována především skrze instalaci několika transparentních skleněných „obrazovek“. Na každé z nich pak byla napsána vždy jedna věta, která (i přes svou stručnost) často upomínala na některé notoricky známé filmové scény, motivy i momenty a oživovala je v mysli diváka (kupříkladu zde šlo narazit na větu jako „obraz postavy v protisvětle“ nebo „kývající se prázdná houpačka“) viz: foto příloha. Tyto věty však u návštěvníka kromě představy daného obrazu nechávaly v jeho mysli vytanout také další záběry, jež obvykle na daný výjev ve filmové naraci navazují. Obrazovky s textem tak u jejich pozorovatelů mohly vzkřísit nejen určitý filmový obraz, ale i scénu, či dokonce celý filmový děj, který měl recipient s danou větou-obrazem spojený. Podobného zpětného pohledu na naši imaginaci filmem se Svobodovi podařilo v rámci výstavy dosáhnout také skrze využití několika minimalistických čistě modrých obrazů. Ty zavěsil na zeď jedné z místností galerie. Jednotlivá plátna rozličných rozměrů, jejichž velikosti kopírovaly nejběžněji používané

formáty filmového obrazu, představovaly modré klíčovací pozadí. Na samotném návštěvníkovi-divákovi tedy bylo, aby tyto monochromatické plochy zaplnil skrze svou imaginaci právě filmovými pohyblivými obrazy, které mu při sledování prázdných, ultramarínově modrých pláten vyvstaly v mysli.

Pokud bychom se podrobněji zabývali podobou samotné imaginace filmem/pohyblivým obrazem, kterou Svobodův snímek i výstava zrcadlily, lze na předchozích příkladech najít jisté společné rysy toho, jaké povahy mohou nabývat mentální obrazy mysli, které tato média tolik ovlivňují. Typickým rysem imaginace filmem/pohyblivým obrazem se ukazuje být především integrace filmového jazyka, jeho formálních i stylistických prvků. V mentálních obrazech se tedy mohou často objevovat výjevy, které svou kompozicí upomínají k typům záběrů jako je velký detail, polodetail či k nejrůznějším hlediskovým záběrům. Stejně tak se do nich promítají postupy jako jsou nájezdy kamery či transfokace. Také střih se stal nedílnou součástí naší obrazotvornosti, který jednotlivá fantasmata dokáže spojovat nebo naopak oddělovat tak, aby tyto obrazy ve svém výsledném „sešití“ utvářely určité významy. Podobně silný vliv na naši imaginaci i prožívání mají rovněž filmové postavy, s nimiž se často personifikujeme, situujeme se do jejich role a snažíme se na svět dívat jejich očima, či přemýšlet podobně jako ony. Stejně tak se ale do naší obrazotvornosti výrazně propisují rovněž určité filmové scény, postupy filmové narace a některé z žánrových konvencí. Budeme-li se například někdy v životě omývat ve sprchovém koutě či zatahovat jeho závěs, jen málokomu, kdo viděl Hitchcockův snímek *Psycho*, se v této situaci nevybaví obrazy děsivé scény zavraždění Marion, stejně jako „melodie“ skřípějících smyčců, která tuto sekvenci filmu doprovází. Obvykle se nám tedy na základě recepce každodenních situací či objektů v našem životě v mysli vyjevují určité mentální obrazy či vzpomínky na viděné filmové scény a mnohdy i celé filmy. Podobných příkladů působení filmů na podobu naší imaginaci, ale i naší paměti, bychom našli mnoho. Nakonec i naše sny jsou mnohdy podobné spíše filmům a často tak nedokážeme rozlišit, odkud se k nám viděné obrazy dostaly, zda z reality, filmů či ze světa snů.

### 2.3. ZVĚDOMIT IMAGINACI FILMEM

K zrcadlení určité povahy, vlastností i působení filmového média občasně dochází i sledujeme-li klasické fikční snímky promítané v kině, které zjednodušeně řečeno myslí samy sebe – jsou sebereflexivními. Prostřednictvím takovýchto filmů se nám odhaluje často především produkční zázemí jejich vzniku, podoba a fungování kinematografického průmyslu či zákulisí jejich samotného natáčení. Také se nám odkrývají některé z formálních, stylových a estetických prostředků média filmu. Avšak skrze tuto sebereflexivitu filmu není možné odhalit nejrůznější procesy, stojící za výsledným médiem jako takovým. Tyto mohou být spatřeny právě díky relokaci filmů/pohyblivých obrazů do prostoru galerií a díky konvergenci daných médií s výtvarným uměním. Právě to umožňuje zcizení našeho uvyklého nazírání na film/pohyblivý obraz a nahlédnutí „z boku“. Jak můžeme vidět, podstatnými uměleckými postupy ve snímku i na výstavě Tomáše Svobody se stává deformace, proměna či eliminace filmového média. Jedině ty mohou odkrýt a reflektovat některé ze zmiňovaných procesů a také především skutečnost, že imaginujeme filmem. Díky konkrétním příkladům lze seznat, že mizení filmu a jeho přepsání do jiných médií, či jeho bytí na různých mediálních pomezích (text-pohyblivý obraz, film-malba) umožňuje zhlédnout nejen imaginaci filmem, ale obrazotvornost jako takovou. Svobodovy konceptuálně-strukturalistické praktiky dovolují zrcadlit imaginaci filmem a navracet k nám schopnost vytvářet mentální obrazy s uvědoměním si, jaký vliv na ně má naše každodenní setkání s filmovými/pohyblivými obrazy a jazykem filmu. Kromě odhalení imaginace však spolu s transformací či vytrácením se médií filmu a pohyblivého obrazu souvisí také odkrytí jejich mediality – tedy určitého potenciálu – prostoru a nástroje, který dovoluje změnu i pohyb na kulturním či myšlenkovém poli a má vliv na samotný proces uskutečňování se.<sup>104</sup> Jak naznačuje teoretik Dieter Mersch ve svém textu „Tertium datur“<sup>105</sup>, média, vytvářející silné mediální účinky, takto skrývají svou medialitu. „Nakolik něco vyjevují, natolik za to platí svým zjevováním. Jejich přítomnost má podobu nepřítomnosti.“<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Kateřina Svatoňová, Život v obrazech a odchylující se vidění: Úvahy nad medialitou pohyblivých obrazů v souladu s německou teorií/filosofií médií. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 21, 2017, s. 84–85.

<sup>105</sup> 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.

<sup>106</sup> 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

O podobném prostoru, místu mezi fyzickým a mentálním, jež umožňuje spatřit média i jejich proces stávání se těmito médii, hovoří také Raymond Bellour<sup>107</sup>. Označuje je za tzv. meziobrazí (l'entre-images)<sup>108</sup>, které se vynořuje z neobvyklých spojení filmových či pohyblivých obrazů s jinými médii a vytváří jejich nové konstelace a formy, ale také jejich nové chápání. Zobrazuje mezeru rodící se na jejich pomezí. Mezi-obrazí dokáže dle Belloura „znovupřetvářet naše vnitřní tělo, aby mu vnutilo nové polohy“<sup>109</sup> i vidění. Působí mezi různými obrazy a vždy zcela jedinečně.<sup>110</sup> Německý teoretik Joachim Paech daný Bellourův koncept dále rozpracoval a označil mezi-obrazí za „virtuální centrum vizuální reprezentace“.<sup>111</sup> To, dle něj, v procesu recepcí umožňuje představit pravou podstatu určitého obrazu i jeho mediální povahy jako takové, aniž by v daném výjevu toto centrum vystupovalo jako vnímatelné a zanechávalo za sebou stopy. Mezi-obrazí tedy umožňuje reflektovat principy dispozitivu a umožňuje konstituci obrazu v aktu percepce.<sup>112</sup> Jak bylo ukázáno na takovýchto principech a konceptech stojí právě i Svobodův snímek a jeho pozdější výstava. Snaží se skrze reflexi média filmu, nejrůznější umělecké postupy, stejně jako působení na různorodých mediálních rozhraních, vytvořit prostor, v němž by bylo možné přemýšlet o médiu filmu/pohyblivého obrazu. A zároveň by v tomto mezi-prostoru mohlo dojít k zahlédnutí jejich „stávání se médii“ jako takovými. Chce nám tak dovolit spekulovat a rozmýšlet o filmu jako o životě, stejně jako o naší pozici a možném jednání i myšlení v dnešním světě-obraze.

Jak lze však především vidět, jako podstatný z hlediska imaginace filmem a její reflexe skrze umění vystupuje zejména fakt, že jsme díky konvergenci výtvarného umění a filmu/pohyblivých obrazů schopni částečně osvobodit fantasijské výjevy, které tato média zobrazují, z područí jejich materiálních a technických rámců. Ačkoliv zůstávají poznamenány filmovým jazykem, dokážeme je navrátit zpět do prostorů mysli a nechat je v nich volně plout. A to ať již díky eliminaci filmového média samotného, deformaci plátna či pouhou změnou

---

<sup>107</sup> Raymond Bellour ve svém uvažování o filmu a dalších z (novo)mediálních umění silně navázal na Deleuzovy filosofické studie o filmu. Gilles Deleuze mu byl velkou inspirací a Bellour některé z jeho myšlenek také zdařile rozvinul, například ty, které se týkají zastaveného pohybu obrazu.

<sup>108</sup> Úvahy nad těmito místy, tzv. l'entre-images, uvnitř kterých dochází k přechodům mezi různými mediálními formami obrazů pak Raymond Bellour shrnul ve své *L'Entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo*. Více viz: Raymond Bellour, *L'Entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris: Les Editions de La Différence 1990.

<sup>109</sup> Raymond Bellour, *L'Entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris: Les Editions de La Différence 1990, s. 12n

<sup>110</sup> Tamtéž.

<sup>111</sup> Joachim Paech, Das Bild zwischen Bildern. In: Joachim Paech (ed.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart: J.B. Metzler Stuttgart 1994, s. 163–178. Český překlad: Joachim Paech, Obraz mezi obrazy. *Illuminace* 14, 2002, č. 2, s. 5–16.

<sup>112</sup> Joachim Paech, Obraz mezi obrazy. *Illuminace* 14, 2002, č. 2, s. 5.

prostředí a podmínek, v nichž filmy a pohyblivé obrazy obvykle sledujeme. Pohyblivé obrazy jako by se v galerii fyzicky „zprostorňovaly“ a my v nich mohli na okamžik pobývat. Dochází tak k vytvoření již zmiňované trhliny v našem vidění, která tyto obrazy umožňuje přenést zpět do našeho subjektivního mentálního prostoru. Díky zmíněným postupům jsme však také schopni sledovat ubíhající snímky vědoměji a reflektovat strukturu, kterou udávají naši obrazotvornosti. Jako zásadní se ale také ukazuje skutečnost, že reflexe filmové imaginace nám umožňuje si uvědomit, že filmové obrazy, pomocí technologií a jejich schopnosti dané výjevy svázat a zviditelnit, vytváří prodloužení našich duší, myslí i těl. Výtvarným uměním reflektovaná filmová imaginace nám dovoluje dojít k poznání, jak podstatná je tato obrazotvornost filmem, řídící se taktéž určitým ohraničením a specifickou strukturou tohoto média. Neboť tato svázání nám mohou pomoci konstruovat nejrůznější spekulativní scénáře, fikční prostředí a stávají se nástrojem rozšířeného vnímání i promýšlení dnešního světa. Nemusí nás od něj pouze odtrhávat a disciplinovat způsob, kterým vidíme naše okolí – záleží jen na našem způsobu interakce s nimi, jak zmiňuje Flusser.<sup>113</sup> Pokud k nim budeme přistupovat a nahlížet je, vědomi si všech jejich možných vlivů, mohou nám nabídnout osvobození, nové pohledy na svět a jakési imaginativní vzlety. Uměním reflektované filmové obrazy a imaginace filmem se mohou vyjevit nejen jako zrcadla našich duší a myslí, ale mohou nabýt také funkce koevolučních prostředků/nástrojů člověka a společnosti.<sup>114</sup> Skrze ně se můžeme učit konstruovat, vnímat a objevovat naši realitu intenzivněji. Umožňují nám lépe se vztahovat k aktuální skutečnosti a poskytují nám možnost se více účastnit na našem bytí, promýšlet jej, stejně jako naše konání i pozici ve světe-obrazu.

---

<sup>113</sup> Vilém Flusser, Náčrt teorie technoimaginace. In: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010. Texty a dokumenty*. Praha: VVP AVU 2011, s. 471-476.

<sup>114</sup> Edgar Morin ve své, zde již několikrát zmíněné, eseji *Cinéma ou l'homme imaginaire* konstatuje, že film je zrcadlem lidské účasti na světě. Jak se ale ukazuje, může být spolu s imaginací filmem vnímán také jako strůjce a iniciátor tohoto podílení se na podobě skutečnosti.

### 3. TO REMEMBER THROUGH FILM: FILM/POHYBLIVÝ OBRAZ JAKO MÉDIUM NAŠI PAMĚTI

Tato kapitola se bude věnovat vztahu mezi filmem/pohyblivým obrazem a pamětí. Ten bude prozkoumáván především z hlediska propojení daných médií se současným výtvarným uměním. Pozornost se nejprve v krátkosti zaměří na naše percepční zkušenosti s různými obrazovými reprezentacemi reality v průběhu dějin i na podobu vzpomínek a paměti, které tyto „zážitky“ i formy zobrazení skutečnosti budovaly a budují. Poté se text bude podrobněji věnovat především naší divácké zkušenosti s filmovými/pohyblivými obrazy a povaze paměti, která je skrze percepci daných médií i prostřednictvím těchto médií samých utvářena v galerii. K její reflexi a nastínění jejího charakteru dojde přímo v rámci ohledání Svobodova snímku a jeho výstavní adaptaci.

#### 3.1. OBRAZY-PAMĚŤOVÉ STOPY V BĚHU ČASU: FILM/POHYBLIVÝ OBRAZ JAKO (PRAVDIVÁ A REÁLNÁ?) VZPOMÍNKA NA SKUTEČNOST

Paměť je jako schopnost přijímat, uchovávat a vybavovat si různě prezentované informace, úzce napojená také na naši percepční zkušenost a na víru ve viděné. Již na konci 19. století se ukázalo, že právě informace, podávané skrze obrazy, působí na člověka svou vizualitou intenzivněji než ty, jež jsou mu předávány pomocí média textu.<sup>115</sup> Ačkoliv k záplavě či přesněji řečeno k „bouři obrazů“<sup>116</sup>, která se prohnala světem a oslabil tak dominantní pozici slova, došlo dle teoretika vizuálních studií Williama J. Thomase Mitchella krátce po počátku našeho milénia<sup>117</sup>, k narůstu moci obrazu nad textem již na přelomu 19. a 20. století. Dokonce už na sklonku 19. století se podle amerického mediálního teoretika a kritika kultury Neila Postmana v rámci zpravodajství a reklamního průmyslu přišlo na to, že „obrázek vydá za tisíce slov“<sup>118</sup> a sloveso „vidět“ se tak stalo synonymem pro slovesa „vědět“ či „věřit“.<sup>119</sup> Nové vizuální výjevy

---

<sup>115</sup> Neil Postman, *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*. Praha: Mladá fronta 1999, s. 83.

<sup>116</sup> O „bouři obrazů“ mluví Mitchell ve spojitosti s masivním mediálním přísunem obrazů, který se strnul po přírodní katastrofě způsobené hurikánem Katrina v roce 2005. Více v W. J. T. Mitchell – Mark B. N. Hansen (eds.), *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: The University of Chicago Press 2010, s. 35.

<sup>117</sup> W. J. T. Mitchell – Mark B. N. Hansen (eds.), *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: The University of Chicago Press 2010, s. 35.

<sup>118</sup> Neil Postman, *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*. Praha: Mladá fronta 1999, s. 83.

<sup>119</sup> Tamtéž.

technické povahy objevující se v průběhu 19. a 20. století počaly představovat působivější záznamy naší reality, které u svého recipienta budují specifickou podobu vzpomínek na viděné.

Podíváme-li se o několik století nazpět do historie vizuálních reprezentací skutečnosti, konkrétně pak do dějin malířství, je zřejmé, že klasické obrazy a portréty člověku vždy sloužily zejména jako prostředky pro zachycení a uchování určitého momentu či situace. Obraz sloužil jako zvětšení události nebo osoby i jejího společenského postavení pro další generace. Dnes obraz chápeme především jako symbolický relikv, který byl často do jisté míry stylizovaným odrazem skutečnosti, řídicím se estetickými i společenskými konvencemi doby, v níž vznikal.<sup>120</sup> Klasické obrazy tedy dnes povětšinou nevnímáme jako zcela objektivní záznamy skutečnosti, ale spíše jako její rafinovaně komponované výseky, jakési zkrácené důkazy a vzpomínky na viděné. Na konci 18. století propukla spolu se sociálními a ekonomicko-politickými revolucemi takzvaná doba „šílenství viditelného“<sup>121</sup>, v níž se pořizování i vytváření obrazů na zakázku stalo dostupnějším pro větší část společnosti, a to díky rozšíření zobrazovacích metod o nové, finančně dostupnější, grafické techniky (například litografii).<sup>122</sup> V průběhu tohoto období však počaly přibývat i nejrůznější vědecko-technické poznatky a objevily se dílčí vynálezy vedoucí ke zrodu fotografie.

Fotosnímek zaznamenal svůj příchod na svět v první polovině 19. století a ve své době se stal nejobjektivnějším odrazem skutečnosti.<sup>123</sup> Byl jejím strojově dokonalým otiskem, znehynělým záznamem reality bez příkras. Jak píše Roland Barthes ve své eseji „Světlá komora“<sup>124</sup>, fotografie se navíc stala „mechanickým opakováním toho, co se existenciálně nikdy opakovat nemohlo.“<sup>125</sup> Dodnes představuje „absolutní jednotlivinu“<sup>126</sup>, která se pro nás v okamžik jejího spatření stává již čímsi dávno minulým.<sup>127</sup> Je v podstatě paměťovou stopou toho, co se již odehrálo. Prostřednictvím zachycení jediné chvíle nám umožňuje spatřit pomíjivost věcí i našeho trvání/bytí. Zanedlouho po objevení fotografického obrazu se na scéně

---

<sup>120</sup> Například v období realismu se snažil umělec svým obrazem, co nejpřesněji zobrazit realitu, bez jejich příkras či zbytečných stylizací a deformací, kterým naopak holdovalo barokní malířství. Ovšem, jak ukázaly moderní malířské směry, stejně tak jako i barokní malba, silně stylizované obrazy Rubense, El Greca či Picassa, Muncha a dalších mnohdy zachycovaly skutečnost autentičtěji, než její přesný a strohý záznam. Více v Ernst Gombrich, *Příběh umění*. Praha: Argo 1997.

<sup>121</sup> Nicholas Mirzoeff, *Jak vidět svět*. Praha: Artmap 2018, s. 41.

<sup>122</sup> Tamtéž.

<sup>123</sup> Tamtéž.

<sup>124</sup> Roland Barthes, *Světlá komora*. Poznámka k fotografii. Praha: fra 2005.

<sup>125</sup> Roland Barthes, *Světlá komora*. Poznámka k fotografii. Praha: fra 2005, s. 13.

<sup>126</sup> Tamtéž.

<sup>127</sup> Miroslav Petříček, *Cítím, tedy vidím*. In: Roland Barthes, *Světlá komora*. Poznámka k fotografii. Praha: fra 2005, s. 117.

nových vizuálních médií ocitl také film. Ten, z hlediska zachycení reality, a stejně tak i utváření paměťových stop, představoval průlomový vynález.

Médium filmu umožňovalo, na rozdíl od ostatních technik reprodukce a záznamu skutečnosti, více než jen zakonzervování jediného okamžiku. Ve svém materiálním základu leželo na principu záznamu fotografických snímků. Ty byly při natáčení zachycovány na celuloidový pás a utvářely tak řadu za sebou jdoucích, jednotlivých výseků reality. Daná série fotosnímků byla pak spojena v iluzi souvislého pohybu prostřednictvím projekčního přístroje<sup>128</sup>, z kterého byly ubíhající snímky promítány na filmové plátno.<sup>129</sup> Na něm pak mohli pohyblivé obrazy v počátku minulého století sledovat – v okouzlení a úžasu – první filmoví diváci. Film byl tedy skrze svou fotografickou povahu rovněž chápán jako zcela objektivní záznam světa. Zároveň se ale díky své schopnosti zachytit i zobrazit život v běhu času a uchovat jej v tomto plynutí stal prodloužením reality samé, začal konstruovat její podobu.<sup>130</sup> Vyjevil se jako zcela nový způsob naší percepční zkušenosti se světem, který dokázal zachytit a zobrazit reálné prožitky člověka v jejich temporalitě, a to natolik přesvědčivě, jak se to předešlým zobrazovacím metodám ještě nepodařilo. Mnohým jeho recipientům se tedy mohl jevit ještě skutečnějším, než jaká byla skutečnost sama.

Skrze jedinečný pohled na svět, jenž médium filmu utvořilo, se mu podařilo tvarovat a ovlivňovat také podobu našich vzpomínek a paměti samé. Z tohoto úhlu pohledu se pro nás film stal především věrohodným důkazem reality i pravdivou vzpomínkou na ni. Díky této své vlastnosti tedy představoval zcela ideální prostředek pro zachycení nejrůznějších obrazů minulých i aktuálních událostí, o čemž svědčí především mnohé dokumentární i historické filmy a zpravodajské týdeníky, které byly natočeny. Ovšem i fikční filmové snímky se často vpisují do naší paměti. Události, které v nich pozorujeme, a které se mnohdy zcela podobají naší žité realitě, se ve formě útržků filmových scén či obrazů ukládají do naší mysli. Utváří vzpomínky na pozorované, jež se díky propracovanosti filmového jazyka i specifickému diváckému kino-zážitku, jeví jako opravdové, prožité v naší skutečné realitě. Vynoří-li se pak nějaká taková vzpomínka z hlubin naší paměti na povrch, často nejsme schopni určit, zdali jsme viděné zřeli na vlastní oči, či se nejedná pouze o určitý moment, který jsme spatřili v kině při sledování filmu.

---

<sup>128</sup> Uvnitř něj docházelo ke krokovému odvíjení pružné celuloidové podložky a zároveň k jejímu prosvěcování a zatmívání, snímky přenášeny na filmové plátno.

<sup>129</sup> Tom Gunning, *Estetika úžasu: raný film a (ne)důvěřivý divák*. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie*. Praha: Hermann & synové, 2004, s. 149-165.

<sup>130</sup> André Bazin, *Co je to film?* Praha: ČS filmový ústav 1979, s. 13–23.

Několik desetiletí po zrodu filmu se ale materialita tohoto média proměnila. Hlavním základem nebyly již analogově pořízené fotografické snímky, které se ve své ontologické podstatě vztahovaly vždy k minulosti a na nichž zčásti spočívalo také chápání filmu jako objektivního záznamu skutečnosti. Spolu s nástupem nových médií i digitálních technologií jsou filmy a pohyblivé obrazy zachycovány a utvářeny pomocí binárního kódu jedniček a nul. Dle amerického filozofa, umělce a kurátora Davida N. Rodowicka tak s příchodem digitální éry nastal virtuální život filmu.<sup>131</sup> Filmové médium zaujalo pozici vládnoucí estetické formy nejrůznějších výpočetních interfejsů.<sup>132</sup> Časoprostorové struktury, které tedy tyto nové technologie počaly modelovat a modelují, jsou stále filmovými, a to i přesto, že film je jen jednou z nesčetného množství funkcí, jež mohou počítače i další přístroje fungující na základě binárního kódování simulovat a utvářet.<sup>133</sup> Rodowick tedy vyvozuje, že ačkoliv dnes audiovizuální kultura nabyla této nové, digitální povahy, primárně stále nese filmovou podobu.<sup>134</sup> Z této úvahy tedy vyplývá, že film pro nás i nadále, a to i ve formě jeho simulovaných automatismů, představuje jednu z našich základních percepčních zkušeností se světem a je spoluvůrcem naší skutečnosti. Dané médium i jeho dnešní „digitální mimikry“<sup>135</sup> pro nás tedy rovněž přetrvávají jako pravdivé vzpomínky na realitu a jsou věrohodnými svědky událostí, které jsme mohli i nemohli vidět. Ba co více, digitální pohyblivé/filmové obrazy se dnes ukazují být nejen „pouhými“ objektivními záznamy naší reality a pravdivými vzpomínkami na prožitou skutečnost, ale v podstatě jako by byly našimi životy, realitou i vzpomínkami samotnými.

Jak ve své knize *The Virtual Life of Cinema*<sup>136</sup> (*Virtuální život filmu*) totiž Rodowick dále naznačuje, spolu s materiální změnou fyzického základu filmu se transformovala i naše percepční zkušenost s viděnými obrazy.<sup>137</sup> A spolu s ní tedy částečně také naše vnímání reality i podoba našich vzpomínek. Digitálně produkované pohyblivé/filmové obrazy se dle Rodowicka mnohem více počaly vázat k našim mentálním událostem v přítomnosti, čímž se tedy musely těsněji přimknout k naší žité realitě. S expanzí a větší finanční dostupností technologií, které umožňují tyto obrazy skutečnosti snadněji vytvářet i šířit, se ukázala být naše každodennost danými výjevy natolik protkána, že je v současnosti téměř nemožné z tohoto

---

<sup>131</sup> D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*. Harvard University Press 2007, s. 126.

<sup>132</sup> Tamtéž.

<sup>133</sup> D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*. Harvard University Press 2007, s. 133.

<sup>134</sup> Tamtéž.

<sup>135</sup> Philip Rosen, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. University of Minnesota Press 2001, s. 309.

<sup>136</sup> D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*. Harvard University Press 2007.

<sup>137</sup> Tamtéž, s. 213.

života-obrazu vystoupit. Tato úvaha nás tedy opět dovádí k postřehu Malteho Hagenera, že v naší době žijeme uvnitř filmových/pohyblivých obrazů a ony přežívají v nás.<sup>138</sup> Myslíme, imaginujeme, ale také si pamatujeme a vzpomínáme filmem/pohyblivým obrazem. Nutno však připomenout, že film nikdy není ani nebyl opravdovou, reálnou vzpomínkou na skutečnost, neboť se zrodil v prostoru mezi reálným a iluzivním. Film vždy představoval bytí skrze „pouhé“ zdání.

### 3.2. OBRAZY-PAMĚŤOVÉ STOPY II.: FILM/POHYBLIVÝ OBRAZ JAKO (PRAVDIVÁ A REÁLNÁ?) FALEŠNÁ VZPOMÍNKA NA SKUTEČNOST

*Útržek pohyblivé obraz [...], vzpomínka na něco, co neexistuje, neodbytná vzpomínka, která se vrací stále dokola*

*Jako z filmu (Tomáš Svoboda, 2017)*

O paměti lze uvažovat jako o širokém poli časově i dějově izolovaných vzpomínek s nejasnou hierarchickou strukturou. Tyto jednotlivé stopy se do rámce naší paměti mohou vpisovat jako útržky v realitě prožitých chvil, snů, halucinací či stavů omámení. Jak bylo v předchozím přehledu naznačeno, film od počátku svého vzniku představoval zrcadlo naší žité reality. Mnozí film vnímali jako její zcela objektivní odraz a některými byl nazírán dokonce jako skutečnější a opravdovější svět, než je/byla realita sama. (Jak však bylo naznačeno, ani film nikdy nebyl zcela pravdivým otiskem skutečnosti.) Spolu s nástupem nových médií a digitálních technologií začal film/pohyblivý obraz intenzivněji relokovat do nových prostorů, čímž těsněji přilnul k naší realitě. Dnes jsme tedy nuceni se sami sebe ptát, do jaké míry utváří film/pohyblivý obraz naše vzpomínky a jakou povahu tyto stopy vlastně nabývají vzhledem k našemu prožívání a vidění skutečnosti. Jakou paměť v nás budují?

Film/pohyblivý obraz a nejrůznější audiovizuální formáty dnes neustále migrují na nová území, navazují užší kontakt s realitou a upevňují tak svou dominantní mediální pozici. Jak ale můžeme pozorovat, stávají se v současnosti také velmi jednoduše manipulovatelnými typy médií, jejichž zkreslení je pro nás mnohdy jen velmi těžko odhalitelným. Tato iluzorní, klamavá povaha daných obrazů nás dnes obelhává více, než jsme si vůbec schopni uvědomit či připustit. O této skutečnosti svědčí například také virální video, jež se v nedávné době masivně šířilo mezi uživateli Twitteru. Dle svého popisku mělo zachycovat pětivteřinové zatmění Slunce na Severním pólu. Počet zhlédnutí daného výjevu – obřího měsíce, jež na okamžik zastínil naši

---

<sup>138</sup> Malte Hagener, Kde je (dnes) film? Film ve věku imanence médií, *Illuminace* 23, 2011, č. 1, s. 88.

nejbližší hvězdu – se vyšplhal až k pěti miliónům. Mnozí z členů této sociální sítě pak tento příspěvek sdíleli ve víře, že se jedná o záznam skutečné události. Jak se ale později ukázalo (a někteří z uživatelů Twitteru na tuto možnost upozorňovali), šlo o CGI počítačovou animaci vytvořenou ukrajinským grafikem a umělcem Alekseyem Patrevem, který se dlouhodobě věnuje tvorbě pohyblivých digitálních obrazů.<sup>139</sup> Podobných příkladů, kdy věříme v pravdivost takovýchto výjevů, která je však záhy vyvrácena, bychom dnes našli mnohem více. Můžeme přemýšlet, zda pro nás současné i dávnější filmové a pohyblivé snímky představují onen pravdivý a objektivní obraz naší reality. Ukazuje se, že jsou vždy spíše její transformací a mnohdy také až klamem. Šálí oko jejich pozorovatele skrze svou technickou povahu, dokonale propracovanou strukturu a filmový jazyk. Zaznamenávají vždy předstíranou či přetvořenou skutečnost, čímž v nás utváří falešné vzpomínky na (často) nikdy neexistující světy.

Jak již bylo naznačeno, pohyblivé obrazy/filmy, jež se dnes propojují s výtvarným uměním, korzující mezi galerií a kinem, nám mohou nastínit skutečnost, jak moc se daná média podílí na podobě naší paměti. Hledíme-li totiž na nejrůznější práce současných českých i zahraničních umělců (či experimentálních filmařů), kteří s pohyblivým obrazem/filmem pracují, můžeme objevit, že jejich díla často ohledávají jakousi vnitřní krajinu naší mysli společně s tématy paměti a vzpomínání. Samotný paměťový obrat v rámci výtvarného umění však není v dnešní době novinkou. Došlo k němu již v 70. letech minulého století a dominantního postavení pak nabyl v následující dekádě.<sup>140</sup> S prozkoumáváním paměti filmu pracují skrze médium pohyblivého obrazu umělci jako Douglas Gordon (obr. 5) či Christian Marclay (obr. 4). Gordon ji tematizoval ve své instalaci nazvané *24 Hour Psycho* (obr. 5) z roku 1993. V té si aproprioval Hitchcockův snímek *Psycho*, který promítal v prostorách galerie na plátno rychlostí dvou snímků za sekundu. Zpomalil snímek natolik, aby utvořil celodenní cyklus jeho promítání, jak napovídá název daného díla. Gordon zde tak v souvislosti s pamětí pracoval zejména se skutečností, že jisté zásadní snímky dějin kinematografie má divák v paměti uloženy natolik silně, že pouhým spatřením krátkého, silně deformovaného výseku z jeho děje (nebo podnětu, který nám film určitým způsobem evokuje), jej dokáže prostřednictvím vzpomínek znovu vyvolat k jakémusi jeho virtuálnímu životu. Druhý jmenovaný, Christian Marclay pak filmovou paměť ohledával především prostřednictvím své umělecké instalace *The Clock* (obr. 4), která byla prezentována v roce 2010. Tato představovala

---

<sup>139</sup> an., Fact Check-Viral video of the moon rising in the North Pole is computer generated. *Reuters*. Dostupný na <<https://www.reuters.com/article/factcheck-science-arctic-idUSL2N2WP22T>> [vyšlo: 27.4.2022, cit. 14.8.2022].

<sup>140</sup> Aleida Assmannová, *Prostory vzpomínání*. Praha: Karolinum 2018, s. 403.

24hodinový supercut, přehrávaný ve smyčce, poskládaný z různých filmových scén zaznamenávajících ubíhající obrazy hodin. Tyto fragmenty u diváka automaticky uváděly do chodu narativní schémata filmu, kterými je dnes a denně zanášena naše paměť a mysl. Skrze ně byl pak recipient schopen jednotlivé útržky obrazů složit do podoby smysluplného celku, tedy filmu. Vzpomínkami na filmové vyprávění divák ve své mysli utváří film.

Fascinace paměti v umělecké tvorbě však přetrvává i do současnosti, vyjevuje se jako stále aktuální a svého vrcholu tedy pravděpodobně zatím nedosáhla. Objevit ji můžeme ve zmiňovaném snímku Tomáše Svobody a rovněž v adaptaci tohoto filmu pro galerijní výstavu. Svoboda na problematiku paměti a vzpomínání nahlíží právě z pozice filmového média a pohyblivého obrazu jakožto „sil“, které nám umožňují vzpomínat a také naši paměť silně utváří. Ohledává zejména povahu našich vzpomínek a paměti konstruované filmem.

### 3.3. SVOBODNĚ REFLEKTOVAT PAMĚŤ ZANESENOU FILMOVÝMI/POHYBLIVÝMI OBRAZY

Tomáš Svoboda ohledával v rámci galerijní instalace svého snímku podoby filmové paměti hned v několika jejích částech. Pravděpodobně nejvýrazněji bylo toto téma zrcadleno a reflektováno pomocí zde již (v souvislosti s imaginací filmem) zmiňovaných transparentních skleněných „displejů“ či „obrazovek“, na kterých si divák mohl přečíst fragmenty vět evokujících určitý filmový výjev či scénu. Podobně jako u Marclaye či Gordona, dochází u čtenáře/diváka těchto textových obrazů k aktivování filmových narativních schémat a vzorců, kterými je jeho paměť tolik zanesena. Náhle se tak v jeho mysli počínají vyjevovat obrazy, které by se v rámci filmové narace vázaly k tomuto „snímku“. Ze vzpomínek a paměťových stop na viděné filmové příběhy se v divákově mysli utváří ucelený sled obrazů, který může představovat pouze krátkou filmovou sekvenci nebo se může utvořit až v celek filmu. K pozoruhodné tematizaci paměti filmu došlo také v architektonické rovině výstavy. Ta díky několika extenzím určitých prostorů, které se objevily ve Svobodě snímku, mohla návštěvníka výstavy, jež zhlédl i daný Svobodův film v kině, upomínat na tuto fiktivní universa i na jednotlivé linie či scény, které se v nich odehrály. Ba co více, umožnila divákovi projít se určitým mentálním paměťovým prostorem snímku, který se v galerii náhle zprostornil a dovolil mu tak zreflektovat prostor filmového světa i to, jak moc nám zanáší paměť falešnými vzpomínkami.

Podíváme-li se přímo na Svobodův snímek, lze v jedné z jeho linií nalézt velmi přesnou reflexi naší paměti utvářené filmem. Tato část *Jako z filmu* zachycuje postavu herce-scénáristy,

kteřý je srostlý s filmovým a pohyblivým obrazem natolik, že již reálný svět nedokáže odlišit od iluzivního, či jej vnímat jinak než filmově. Podobně jako tento aktér snímku si i my při zpětném pohledu na všední události a na setkávání se s všudypřítomnými pohyblivými obrazy uvědomujeme, že naše paměť a mysl jsou zanášeny útržky filmů a pohyblivých obrazů. Postupně se stáváme herci ve filmu *svět*, vše kolem je náhle pohyblivým obrazem/filmem, přestože ve skutečnosti setrváváme mimo tyto iluzivní, virtuálně-reálná prostředí. Do naší kolektivní paměti se propisují a znovu se z ní vynořují fragmenty ubíhajících obrazů – vzpomínky na něco, co se nikdy nestalo, co jsme neprožili, ale pouze viděli. Pohyblivé obrazy a film tedy vytváří dimenze, které před nás prostírají výjevy subjektivního zření a konstruuji tak nejen naše vnitřní mentální obrazy, ale i celkové lidské vnímání.

Právě skrze tento part Svobodova snímku se ale také ukazuje, že by šlo o novomediálních pohyblivých obrazech, nových technologiích i formátech uvažovat jinak než doposud. Nemusí plnit roli záznamů skutečnosti, které nám pouze zanáší naši paměť. Naopak, reflexe paměti filmem/pohyblivým obrazem, skrze výtvarné umění a jeho postupy, nám dovoluje přemýšlet o nich jako o nosičích paměti našeho vzpomínání, které by nás od usazování falešných vzpomínek byly zčásti schopné osvobodit. K filmům i pohyblivým obrazům bychom možná měli mnohem spíše přistupovat jako k archivům či (mezi)uložištím naší paměti a vzpomínek, které nám – skrze poskytnutí místa pro „uskladnění“ paměťových stop – v podstatě umožňují se vracet a rozpomínat na již viděné a dávno prožité – na to, co jsme už zcela zapomněli.

Francouzský filozof Bernard Stiegler v jedné ze svých úvah poznamenává, že nové industriální či technické audiovizuální prostředky, do nichž můžeme řadit i film, v podstatě zcela přeorganizovali naši paměť.<sup>141</sup> Proto dle něj člověk – jako výsledek náhody a zapomnění – musí znovu najít způsob, jak si pamatovat. Nahradit tento „chybný stav obstaráváním si protéz a nástrojů.“<sup>142</sup> Přistoupíme-li tedy k reflektivnímu a uvědomělému zacházení s filmovými/pohyblivými obrazy, například podobně jako se tomu tak mnohdy děje v rámci jejich konvergence s výtvarným uměním, může dojít k tomu, že se pro nás stanou nástroji

---

<sup>141</sup> Bernard Stiegler, *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Stanford, Calif.: Stanford University Press. Meridian (Stanford, Calif.) 1998, s. 169.

<sup>142</sup> Bernard Stiegler, *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Stanford, Calif.: Stanford University Press. Meridian (Stanford, Calif.) 1998, s. 114.

obnovení staré organizace naší paměti.<sup>143</sup> Právě tato Svobodova výstava, jeho snímek i dané prozkoumání paměti filmem nám ukazuje, že film/pohyblivý obraz byl vytvořen pro naši orientaci ve světě a rozpomínání si na něj. Avšak náš svět těmito výjevy pronikl dnes natolik, že se již dobrovolně a vědomě neřídíme pomocí nich, ale oni řídí (a často bez našeho většího povšimnutí) právě nás. Propojení výtvarného umění s danými médii nám tedy umožňuje si uvědomit a více promýšlet naši pozici a bytí ve světě-obrazu i možné řešení, jak v ní s těmito pohyblivými/filmovými obrazy koexistovat a navzájem se obohacovat i rozvíjet.

---

<sup>143</sup> Bernard Stiegler, *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Stanford, Calif.: Stanford University Press. Meridian (Stanford, Calif.) 1998, s. 169.

## 4. ZÁVĚR

*Umění neopakuje viditelné, ale činí viditelným.*

Paul Klee

*A přece se pokusit o měnlivou syntézu ve světě složeném z útržků, diskrétních, oddělených obrazů kinofilmu*

úryvek z básně Je průvan v hlavě, průvan ve světě; Sylva Fischerová

Jedna z linií Svoboda snímku sleduje mladého umělce, vytvářejícího krátký videofilm pro výstavu v galerii. Při jeho zkušební projekci ve výstavním prostoru pak spolu s ubíhajícími obrazy můžeme číst i tento text, který je doplňuje: „Film přijel vlakem. Nepochopený hned zpočátku. Světlo a pohyb vnímané jako záznam skutečnosti. Falešný záznam předstírané skutečnosti. Společná paměť uložená ve filmových sekvencích. Osobní vzpomínky zjevující se jako pohyblivé sekvence z temnoty všednodennosti. Falešné vzpomínky. Nerozlišuji. Žiju film.“ V této scéně Svobodova filmu samotné i v jejím doprovodném textu se názorně ukazuje, čím se v podstatě zabývala i tato bakalářská práce.

Text se pokusil sledovat a ohledat především vzájemné a specifické vztahy mezi filmem/pohyblivým obrazem a fenomény paměti i imaginace, které se rodí na pozadí konvergence zmíněných médií s výtvarným uměním a také na základě jejich relokace do prostorů galerie. Daná témata pak byla rozkryta a prozkoumána skrze tvorbu jednoho z českých novomediálních umělců, a to právě Tomáše Svobody. Imaginace a paměť filmem tak byly probádány především prostřednictvím ohledávání jeho snímku *Jako z filmu* a následné adaptace tohoto počínu pro jednu z brněnských galerií. Důraz byl přitom kladen na specifické postupy výtvarného umění, které Svoboda ve svých pracích volí a které nás vybízí k odchylicímu vidění média filmu/pohyblivého obrazu. Hlubší reflexe daných událostí konvergence a relokace i s ní související proměny našeho běžného diváckého zážitku s médiem filmu a pohyblivého obrazu, stejně jako širšího rozvinutí úvah o imaginaci a paměti filmem, pak bylo dosaženo skrze užití a rozvinutí některých filozoficko-teoretických konceptů Viléma Flussera, Malteho Hagenera či D. N. Rodowicka.

Jako podstatná se skrze přístupy a koncepce obsáhlé v této práci ukazuje zejména skutečnost, že výtvarné umění může rozšiřovat náš uvyklý způsob vidění světa. Propojení

výtvarného umění s filmy/pohyblivými obrazy nás nabádá tyto výjevy nevnímat jen jako cosi, co dnes naše myšlení, vědomí, imaginaci či paměť a svět zaplavuje a podmaňuje si nás tak. S konvergencí filmu a výtvarného umění vystupuje do popředí také fakt, že v dnešním světě se i člověk stává pouhým obrazem mezi obrazy. Vědomé nazírání obrazů, jež nás obklopují i tyto obrazy samy o sobě, mohou sloužit nejen jako nástroje pro vyrovnání se s dnešním životem ve světě-obrazu, ale také jako prostředky pomáhající reflektovat, kriticky zhodnocovat a účastnit se na utváření naší reality.

## 5. Seznam použité literatury

- ASSMANNOVÁ, Aleida, *Prostory vzpomínání*. Praha: Karolinum, 2018.
- BAUDRY, Jean-Louis, WILLIAMS, Alan, Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. *Film Quarterly* 28, 1972, č. 2.
- BARTHES, Roland, Světlá komora. Poznámka k fotografii. Praha: fra, 2005.
- BAZIN, André, *Co je to film?* Praha: ČS filmový ústav 1979.
- BELLOUR, Raymond, *Between-the-Images*. Zurich: JRP/Ringier, 2012.
- BELLOUR, Raymond, Double Helix. In: Timothy Druckrey (ed.), *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*, New York, 1996.
- BELLOUR, Raymond, *L'Entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris: Les Editions de La Différence, 1990.
- BENJAMIN, Walter, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Walter Benjamin, *Výbor z díla I: Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009.
- BERNÁTEK, Martin, KREJČOVÁ Kateřina, MAZANEC Martin, STRNAD Matěj (eds.), *Manifesty pohyblivého obrazu: barevná hudba*. Olomouc: Pastiche Filmz o. s. v rámci Edice PAF, 2010.
- BRUKNER, Josef, *Radek Pilař: obrazy, ilustrace, animovaný film, video: 1931-1993*. Praha: Slovart, 2003.
- CAROLL, Noël, Definování pohyblivého obrazu. *Illuminace* 13, č.2, 2001.
- CASETTI, Francesco, Elsewhere, The relocation of art. In: Císcar Casabán Consuelo (ed.): *Valencia 09/Cofines: Pasajes de las artes contemporneas*, Valencia: Institut Valencia d'Art Modern, 2009.
- CASETTI Francesco, *Filmové teorie 1945–1990*. Praha: Akademie múzických umění, 2008.
- CASETTI, Francesco, The Filmic Experience: An Introduction. *Screen* 50, 2009, č.1.
- CASETTI, Francesco, The Relocation of Cinema. *NECSUS European Journal of Media Studies* 1, 2012, č. 2.
- CASSIRER, Ernst, *Aufsätze und kleine Schriften (1927–1931)*. Ernst Cassirer Werke. Hamburge Ausgabe Band 17. Hamburg 2004.
- DOLANOVÁ, Lenka, Vstup „pohyblivých obrazů“ do galerie. *Illuminace* 15, 2003, č. 3.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Tisíc plošin*. Praha: Hermann & synové, 2010.
- ELSAESSER, Thomas, Stop/motion. In: Eivind Røssaak (ed.), *Between Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
- ENGELL, Lorenz, Mediální filozofie filmu. In: Kateřina Krtilová & Kateřina Svatoňová (eds.): *Mediewissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, Praha: Academia, 2016.

- FELCMAN, Jakub, *Kino v psacím stroji*. Praha: KFS FF UK, 2011.
- FLUSSER, Vilém, Náčrt teorie technoimaginace. In: Jiří Ševčík, MORGANOVÁ Pavlína, NEKVINDOVÁ Terezie, SVATOŠOVÁ Dagmar (eds.), *České umění 1980-2010. Texty a dokumenty*. Praha: VVP AVU, 2011.
- GIACOMETTI, Alberto, *Moje skutečnost*. Praha: Arbor Vitae, 1998.
- GOMBRICH, Ernst, *Příběh umění*. Praha: Argo 1997.
- GUNNING, Tom. Estetika úžasu: raný film a (ne)důvěřivý divák. In: Petr Szczepanik (ed.). *Nová filmová historie*. Praha: Hermann & synové, 2004.
- HAGENER, Malte, Kde je (dnes) film? Film ve věku imanence médií. *Illuminace* 23, 2011, č.1.
- HAGENER, Malte, Where is Cinema (Today)? The The Cinema in the Age of Media Immanence. *Cinema & Cie*, r. 11, 2008, č. 3.
- KITTLER, Friedrich, *Gramofon, Film, Typewriter*. Praha: Karolinum, 2017.
- KLIKVAR, Miroslav, *Nová umění v Čechách*. Praha: Regulus, 2001.
- KUČERA, Jakub, SKOPAL Pavel, SZCZEPANIK Petr, Imaginace a mentální stavy v diváckém rozumnění filmové fikci. Rozhovor s Gregorym Curriem. *Illuminace* 15, 2003, č. 1.
- MAZANEC, Martin, *Kino. Rekonstrukce filmového prostoru*. Praha: FAMU, 2012.
- MAZANEC, Martin, *Pohyblivý obraz filmu a videa 1*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2014.
- MAZANEC, Martin – POLÁKOVÁ, Sylva (eds.), *Katalog událostí českého pohyblivého obrazu 1*. Olomouc: Pastiche Filmz, 2011.
- MERSCH, Dieter, Tertium datur. Úvod do negativní mediální teorie. In: KRTILOVÁ Kateřina, SVATOŇOVÁ Kateřina (eds.), *Medienwissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filosofie a teorie médií*. Praha: Academia, 2016.
- METZ, Christian, *Imaginární signifikant*. Praha: Český filmový ústav, 1991.
- MITCHELL, W. J. T., – Mark B. N. Hansen (eds.), *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: The University of Chicago Press 2010.
- MITCHELL, W. J. T., *Teorie obrazu: Eseje o verbální a vizuální reprezentaci*. Praha: Karolinum 2017.
- MIRZOEFF, Nicholas, *Jak vidět svět*. Praha: Artmap, 2018.
- MONDLOCH, Kate, *Screens. Viewing Media Installation Art*. Minnesota: University of Minnesota, 2010.
- MORIN, Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris: Les Éditions de Minuit 1956, s. 37, 217.

- MUCHA, Ivan, BYSTRICKÝ Jiří, *Normy, zprostředkování a estetický význam*. Praha: Tiskárna a vydavatelství, 1999.
- MULVEY, Laura, Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16, 1975, č. 3.
- MULVEY, Laura, Vizuální slast a narativní film. In: Libora Oates-Indruchová: *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*, Praha: SLON, 1998.
- PAECH, Joachim, Das Bild zwischen Bildern. In: Joachim Paech (ed.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart: J.B. Metzler Stuttgart, 1994.
- PAECH, Joachim, Obraz mezi obrazy. *Illuminace* 14, 2002, č. 2–16.
- PETŘÍČEK, Miroslav, Cítím, tedy vidím. In: Roland Barthes, *Světlá komora*. Poznámka k fotografii. Praha: fra, 2005.
- PETŘÍČEK, Miroslav, *Myšlení obrazem*. Praha: Hermann a synové, 2009.
- POKORNÝ, Martin, *Síly přírody a užívání jich*. Praha: I. L. Kober, 1868.
- POLÁKOVÁ, Sylva, *Konvergence filmu a architektury. Případ Praha*. Praha: KFS FF UK, 2015.
- POSTMAN, Neil, *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*. Praha: Mladá fronta, 1999.
- PURKYNĚ, Jan Evangelista, Příspěvky k poznání zraku ze subjektivního hlediska. In: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.), *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008.
- RODOWICK, David N., *The Virtual Life of Film*. London: Harvard University Press, 2007.
- ROSEN, Philip, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. University of Minnesota Press, 2001.
- RUSNÁKOVÁ, Katerína, *Historia a teória medialného umenia na Slovensku*. Bratislava: Vysoká škola výtvarných umení, 2006.
- RUSNÁKOVÁ, Katerína, *Premietané obrazy v digitálnom veku*. Banská Bystrica: Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2018.
- STAIGER, Janet, Mody percepcie. In: Petr Szczepanik (ed.): *Nová filmová historie*, Praha: Hermann & synové, 2004.
- STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Stanford, Calif.: Stanford University Press. Meridian (Stanford, Calif.) 1998.
- SVATOŇOVÁ, Kateřina, *Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru*. Praha: Academia, 2013.
- SVATOŇOVÁ, Kateřina, Život v obrazech a odchylovající se vidění: Úvahy nad medialitou pohyblivých obrazů v souladu s německou teorií/filosofií médií. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 21, 2017.
- SZCZEPANIK Petr, Petr, KUČERA, Jakub, Virtuální život filmu. Rozhovor s Davidem Normanem Rodowickem. *Illuminace* 15, 2003, č. 2.

YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co, 1970.

## 6. Elektronické zdroje

an., Exhibition Guide. Nam June Paik. *Tate Modern*. Dostupný na <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/nam-june-paik/exhibition-guide>> [vyšlo nedat.; cit. 19.7.2022].

an., Fact Check-Viral video of the moon rising in the North Pole is computer generated. Reuters. Dostupný na <<https://www.reuters.com/article/factcheck-science-arctic-idUSL2N2WP22T>> [vyšlo: 27.4.2022, cit. 14.8.2022].

CINDLEROVÁ, Jana, *O theatergraphu*. Dostupný na: <<https://www.phil.muni.cz/udim/avantgarda/index.php?pg=theathergraph>> [vyšlo nedat.; cit. 19.7.2022].

DOLANOVÁ, Lenka, Woody Vasulka. *Artlist*. Dostupné na <<https://www.artlist.cz/woody-vasulka-1697/>> [vyšlo nedat.; cit. 22.7.2022].

FRÝBOVÁ, Josefína, Tomáš Svoboda – O umělci. *Artlist*. Dostupný na <<https://www.artlist.cz/tomas-svoboda-176/>> [vyšlo nedat.; cit. 29.7.2022].

HANÁKOVÁ, Petra, Aparát. *Cinepur*. Dostupný na <<http://cinepur.cz/article.php?article=109>> [vyšlo 02/2001; cit. 1.7.2022].

HANÁKOVÁ, Petra, Filmový divák jako dědic renesančního pozorovatele? Rozpory perspektivního ukotvení teorie filmového pohledu. *Slovo a smysl* 3, 2006, č. 5. Dostupný na <<http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/102>> [vyšlo nedat.; cit. 1.7.2022].

HANÁKOVÁ, Petra, Symbolično, imaginárno, reálno. *Cinepur*. Dostupný na <<http://cinepur.cz/article.php?article=934>> [vyšlo nedat.; cit. 8.8.2022].

KLONK, Charlotte, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven: Yale University Press 2009. Dostupný na <[http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/wp-content/uploads/2019/11/Klonk\\_Spaces-of-Experience\\_ohne\\_Bilder\\_komprimiert.pdf](http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/wp-content/uploads/2019/11/Klonk_Spaces-of-Experience_ohne_Bilder_komprimiert.pdf)> [cit. 1.7.2022].

KUPKOVÁ, Marika Kupková, Tomáš Svoboda, Jako z filmu: Adaptace. Dostupné na <<https://www.dum-umeni.cz/jako-z-filmu-adaptace/t5526>> [vyšlo nedat.; cit. 12.7.2022].

KŘIPÁČ, Jan, SKALA. *Filmový přehled*. Dostupný na <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/petr-skala>> [vyšlo 5.5.2017; cit. 22.7.2022].

MORGANOVÁ, Pavlína, České akční umění Akční umění 60. a 70. let / Místa činu. *Artlist*. Dostupný na <<https://www.artlist.cz/texty/akcni-umeni-60-a-70-let-mista-cinu-7269/>> [vyšlo nedat.; cit. 19.7.2022].

NEDELA, Jiří, Experimentální film: Díl I., *25fps*. Dostupný na <<http://25fps.cz/2007/experimentalni-film/>> [vyšlo 25.5.2007; cit. 19.7.2022].

POLÁKOVÁ, Sylva, Film v každodennosti. *Art & Antiques*. Dostupný na <<https://www.artantiques.cz/film-v-kazdodennosti>> [vyšlo 02/2016; cit. 29.7.2022].

POLÁKOVÁ, Sylva, Tomáš Svoboda/Jako film. *Cinepur*. Dostupný na <<http://cinepur.cz/article.php?article=3575>> [vyšlo 31.10.2018; cit. 29.7.2022].

POLÁKOVÁ, Sylva, Tomáš Svoboda. Jako z filmu je i o životě. Rozhovor s Tomášem Svobodou. *A2 kulturní čtrnáctideník* 13, 2017, č. 10. Dostupný na <<https://www.advojka.cz/archiv/2017/10/jako-z-filmu-je-i-o-zivote>> /> [cit. 22.7.2022].

SVOBODA, Tomáš, Imagine Psycho. Dostupný na <<http://www.tomassvoboda.eu/indexhibitv070e/index.php?/imagine-psycho/>> [vyšlo nedat.; 29.7.2022].

## **7. Seznam citovaných filmů**

*Ostře sledované vlaky* (Jiří Menzel, 1966)

*Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960)

*Jako z filmu* (Tomáš Svoboda, 2016)

## 8. Obrazová příloha



Obr. 1 (*TV Cello*, Nam June Paik, 1971)



**Obr. 2** (*Shower*, Robert Whitman, 1964 )



**Obr. 3** (*Wipe Cycle*, Frank Gilette a Ira Schneider, 1969)



**Obr. 4** (*The Clock*, Christian Marclay, 2010)



**Obr. 5** (*24 Hour Psycho*, Douglas Gordon, 1993)



**Obr. 6** (*Den nezávislosti*, Tomáš Svoboda, 2009)



**Obr. 7** (*Imagine Psycho*, Tomáš Svoboda, 2008)



**Obr. 8** (*Imagine Psycho*, Tomáš Svoboda, 2008)



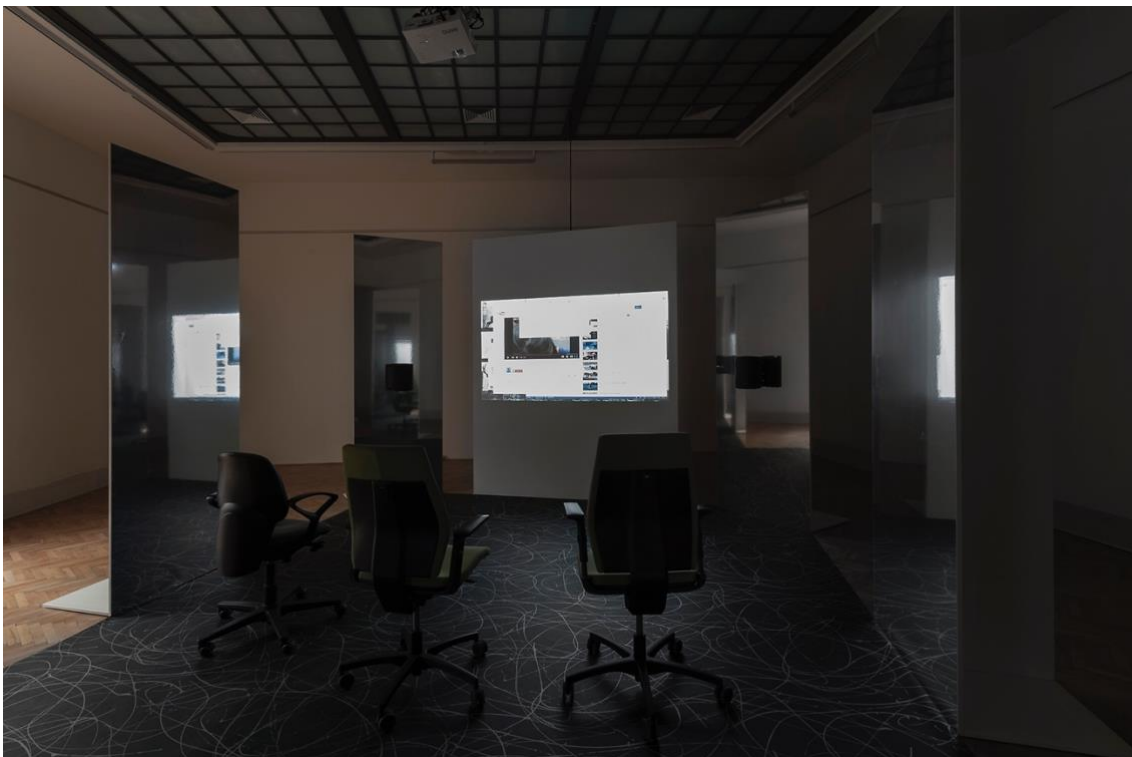
**Obr. 9** (*25 slov za vteřinu*, Tomáš Svoboda, 2011)



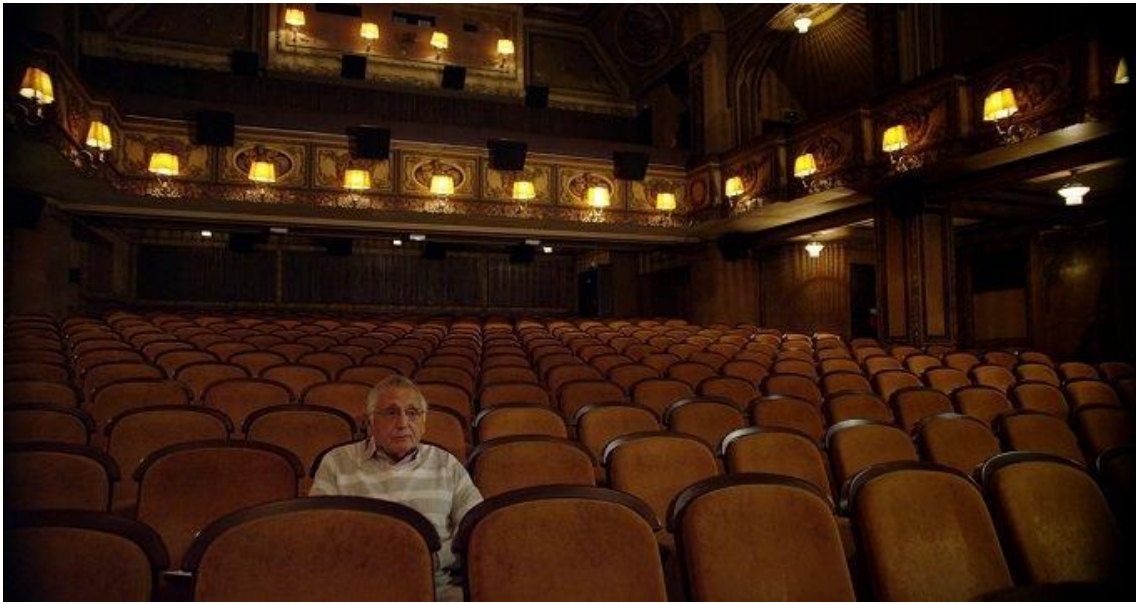
**Obr. 10** (*Jako z filmu: Adaptace* Tomáš Svoboda, 2018)



**Obr. 11** (*Jako z filmu: Adaptace*, Tomáš Svoboda, 2018)



**Obr. 12** (*Jako z filmu: Adaptace*, Tomáš Svoboda, 2018)



**Obr. 13** (*Jako z filmu*, Tomáš Svoboda, 2017)