

Článek

MEZI OBRAZY

Josef Moucha

*Ostatně když se podíváme na nějakého člověka, nejsou naše oči
nikdy dlouho nehybné a obraz, který si v duchu vytváříme,
když na nějakou osobu myslíme, je vždy jakousi montáží.*

Ernst H. Gombrich¹⁾

Tvrdívá se, že fotografie není z okolí nějak zřetelně ontologicky vydělena a že v tomto ohledu výlučnější malba je předurčena své vydělení zdůraznit i pomocí rámu. Fotografický obraz se má údajně rozplývat. Nevidím to tak, ale rozumím, co tím má být naznačeno. Podobně bývá obecná iluzívnost obrazů spatřována v tom, že se – pomyslně vzato – díváme za ně, že hledíme do virtuálních hlubin zobrazených scén... Nejspíš je to věcí konvence, zvyku... Coby umělé znaky se kresby a malby z okolí vydělují principiálně stejně jako fotografie.

Jaromír Zemina v *Eseji o vznešenosti malby* uvádí: „Na spirituální podstatu malířství upozornil tedy Velázquez v onom raném bodegónu tak, že sakrální výjev umístil nad výjev profánní jako obraz v obraze a ohraničil jej rámem, podtrhujícím fakt, že je to malba, co dává viditelnou podobu idejím, o nichž se v bibli píše. Jeho umístěním do kuchyně pak zdůraznil všudypřítomnost duchovního principu světa, personifikovaného zde postavou Kristovou – všudypřítomnost, která malíře opravňuje a přímo vybízí k tomu, aby tento princip připomínal kdekoli, nejenom na místech posvěcených.“²⁾

Jako nedorozumění čtu naopak popis problematiky orámování u Petra Spielmanna, když zkratuje spojnici mezi Jiřím Valentou a Mistrem Theodorikem, „jehož malba přesahováním do roviny rámu zasahuje do reálného prostoru před obrazem, tj. do našeho, divákova prostoru“.³⁾ Byť Theodorik občas „přechází z roviny vlastního obrazu bez přerušení do roviny rámu“, je upřílišněné tvrdit, že „tím vzniká jakési antiilusionistické pojetí obrazového prostoru“.⁴⁾

Živými barvami malované polopostavy přece nejsou reliéfní, ač se Spielmannovi jeví vůči zlatavému pozadí mimoběžně; ani Theodorikovy rastry nepředstavují reliéf v pravém slova smyslu, tedy významově. Teprve k reproduované ukázce se regulérně vztahuje

1) Ernst Hans Gombrich, *Příběh umění*. Praha 1992, s. 510.

2) Jaromír Zemina, *Velázquez. Esej o vznešenosti malby*. Praha 1998, s. 16n.

3) Petr Spielmann, *Homme'a Mistr Valenta*. In: Mahulena Nešlehová (Ed.), *Jiří Valenta (1936 – 1991). Souborné dílo*. Praha 1995, s. 72.

4) Tamtéž.

následující komentář: „Nedílnou součástí obrazů jsou reliéfní pastiglia, která nejsou pravděpodobně dílem malíře, nýbrž jiného, specializovaného umělce.“⁵⁾ Mimochodem vyvstává otázka, omezuje-li se kolekce spojovaná tradičně se jménem Theodorikovým na dekorativní roli, kterou jí přisuzuje citovaný restaurátor Mojmir Hamsík. V hradě Karlštejnu vidí trezor, v kapli svatého Kříže „relikviář se stěnami obrácenými dovnitř“.⁶⁾ Leč interiér říšské pokladnice byl určen lidskému pohledu. Nástěnné malby znázorňují Zjevení Boha, sto devětadvacet deskových obrazů pak výsostně nebeské vojsko, jak bývá dovozováno ze zakládací listiny karlštejnské kapituly, sepsané roku 1357. Ke slovu lze tudíž povolat antispielmanovský, přísně iluzionistický interpretační vzorec Ernsta H. Gombricha: „Čím více se blížily používané kódy věrnosti realitě, tím snáze bylo možné, aby věřící spoluprožívali svaté scény [...]“.⁷⁾ Podkladová materie malby se ovšem může vzdouvat tak, že se dá – třeba právě u Valenty – právem hovořit o přesahu z prostoru iluzivního do diváky fyzicky, antiiluzivně obsazeného. A skalní či jeskynní malby nejenže nejsou ohraničeny rámy; zdá se dokonce, že nabízejí až příkladné využití nerovnosti terénu ve smyslu faktického zahrnutí plasticity a ponoukání k haptickým, v dotýcím případě jistě antiiluzivním prožitkům. To by ovšem představovalo neústrojný, ex post vedený výklad. Věrojatněji působí paralela mezi prehistorickou jeskyní a středověkou kaplí, hovořící ve prospěch iluzivnosti. Nebeská „klenba“ byla v obou prostředích znázorněna na zjevně neprůsvitném podkladu: ideální nadstavba Země tu tedy pro současníky výtvarníků figurovala pomyslně, nikoli však pouze dekorativně a tudíž svým způsobem neiluzorně.

Obraz filmové projekce se k reliéfnosti nevzpíná. Fyzicky – dejme tomu lištami – zarámovaná fotografie by v logice nadhozené úvodem sloužila co okno, čili opět jako zařízení svým způsobem vybavené k iluzivnímu „průhledu“. Antiiluzivně vyhlíží až fotografický obraz uzavřený rámcem perforace filmového pásu: zdůrazňuje se tak, že pohled vnímá obraz, jehož matricí je exponované pole filmu. Údajná přírodní povaha fotografie se tak ocitá v uvozovkách.

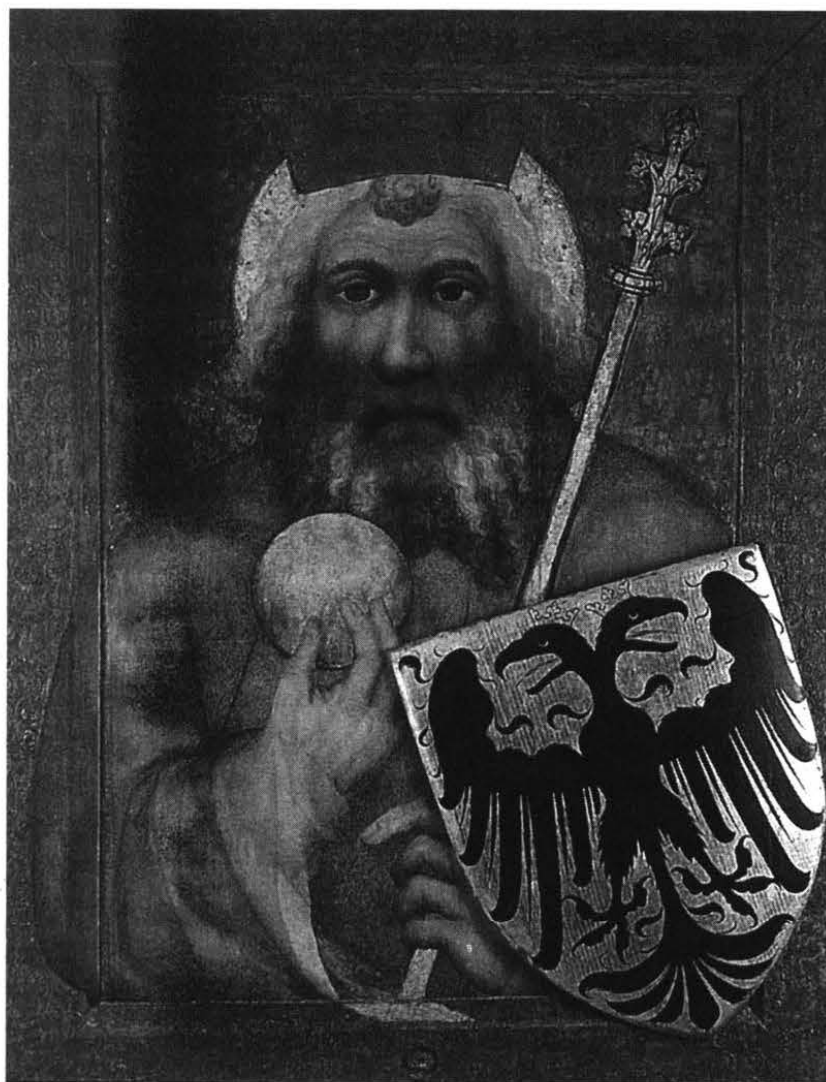
Filmový pás je v kameře a v projektoru unášen pomocí neexponované perforace okraje. Technologie promítání dovoluje nanejvýš přiznat mezeru mezi jednotlivými políčky, zde však v antiiluzivnosti bývá spatřováno pochybení. Přesto by mohlo jít o schválnost, nicméně vpravdě kreativní užití úkazu je možné teprve v případě filmu ve filmu.

Mimořádným zjevem této kategorie je snímek HOMO SAPIENS, třicetiminutový pořad připomínající multivizi. K desátému výročí trvání si jej objednala organizace United Nations Environmental Programme u Krátkého filmu Praha. Světovou premiéru měl roku 1981 na festivalu Ekofilm v Ostravě. Protože byl pořízen k projekcím ve více než stu zemích světa, byly nároky na obsluhu minimalizovány na jeden promítací přístroj 35 mm. Technologie natáčení spočívala v tom, že z modelu polyekranu variabilního počtu (až dvanácti) projekčních ploch byly postupem odvozeným z animace snímány jednotlivé (i co do tvarů

5) Mojmir Hamsík, *Magister Theodoricus. Restaurowané deskové obrazy z kaple sv. Kříže na Karlštejně*. Praha 1993, nestr.

6) Tamtéž.

7) Ernst Hans Gombrich, *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellungen*. Stuttgart 1984, s. 22.



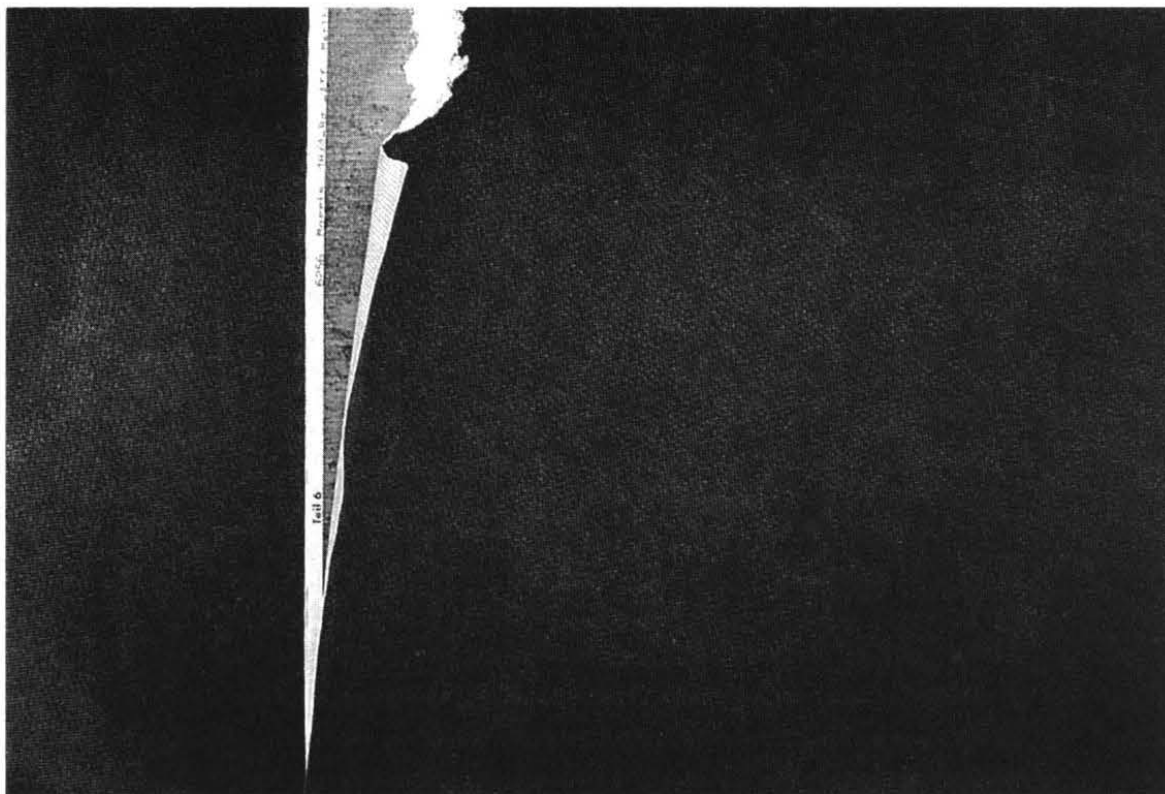
Mistr Theodorik: Svatý Karel Veliký (60. léta 14. století)

Foto archiv

a rozměrů) proměnlivé obrazové sestavy. Autoři Pavel Hobl a Jindřich Santar se při zadavatelem vyžádané ovladatelnosti i spolehlivosti filmového média nevzdali multivizního efektu. Ten by si za obvyklých technických požadavků pro tento případ vyžádal vedle kinetického promítacího přístroje dalších čtyřiašedeseti diaprojektorů a tudíž i složitý ovládací systém.

Výroba filmu trvala patnáct měsíců a vedle záběrů pořízených přímo za účelem vložené projekce bylo vybíráno z dalších čtyř set filmů.⁸⁾ Ale i po redukci zbylo příliš mnoho obrazů, čili příliš mnoho podnětů: naráz se nedaly obsáhnout všechny, natož uhlídat veškeré myslitelné vazby mezi nimi. Graficky dělené plátno se sice nebránilo vyústěním multivize do diptychů či do jediného obrazu, hlavní roli si však vybrala nasycenost podívané. Nehledě k jakosti údajů, odpovídal film svým způsobem dojmu ze soudobého světa. Exploze dat, která se mnohdy pouze podbízí za hodnotné informace, atakuje

8) Data jsou čerpána z osobního rozhovoru s Pavlem Hoblem a Jindřichem Santarem v květnu 1981.



*Jiří Valenta: bez názvu, bez data (rastr billboardu)
(přetištěno z katalogu Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem)*

člověka, jehož reakce je od určité fáze obranná. Buď se odvrací, aby se vyhnul zahlcenosti pseudoinformacemi, které se do jeho skutečných potřeb vlastně nehodí, anebo reaguje iracionálně. Faktografickou záplavu v tom případě „třídí“ podle energie, s níž podněty intervenují. V rámci filmu *HOMO SAPIENS* se ke všem možným proměnám kombinací statických obrazů, čili zároveň i následně působících fotografií, promítaly sledy kinematografických záběrů. A jakmile se iluze pohybu vyskytla vedle současně předváděných fotografií, strhla pozornost k sobě. Divácké asociace pak unášel kinetický proud.

Neudržitelný se v tomto světle ukazuje jistý předpoklad z *Poznámek k estetice filmu* Arne Hoška. Autor uvádí, že kinematografie vytváří „abstraktní prostor“ (v originále podtrženo), kde filmovaný pohyb zůstává jen optickou představou: „U filmu je výslednicí dojmů vlastně rozdíl jednotlivých vjemů,“ napsal Hošek. Budiž; jenže kritické zření údajně dovoluje sledovat projekci diferencovaně, ačkoli pohled prý „je připoután více k realitě obrazu, než k pohybu“.⁹⁾

Nevyhnutelně se tak dostává na řadu časový aspekt umělých znaků: prehistorií počínaje, slouží symboly k zapamatování, čímž cílí od pomíjivosti k trvání. Vybrané malby v jeskyních Lascaux a El Castillo nejnověji analyzoval Michael Rappenglück jako pravěkou topografii kosmu. Obsah obrazců ukazujících „šamanovu cestu po různých

9) Arne Hošek, *Poznámky k estetice filmu*. „Program D 40. Časopis pro umění“ 5, 1939, č. 1, s. 15 – 18.



*Zdeněk Pospíšil: Projekční plátno filmu Homo sapiens
(přetištěno z časopisu Film a divadlo 14/1981)*

vrstvách reality¹⁰⁾ zahrnuje předjímání periodických návratů určitých konstelací vesmírných těles. Takové schéma umožňovalo předávat spolu s osobní zkušeností její význam, kupříkladu souvislosti stavu hvězdné oblohy a sezónní migrace lovné zvěře.

Protipólem pohybu se zde stává pevná základna. Ať už je bází trvalé sídliště nebo výroční zastávka nomádů, zakládá identita pozorovatelný příležitost hromadit záznamy; teprve u vědomí pevného středobodu nachází časové okruží propracovanější obrazový výraz, než umožňovaly přenosné pomůcky. A právě to posiluje touhu propůjčit zdání věčnosti pomíjivému. Každopádně onu motivaci, projevující se jakožto civilizační hybatel, zdědily fotografie i film. Rychlé rozšíření těchto médií svědčí o univerzální přijatelnosti: šlo napříč rozličnými kulturami, neboť nepodléhalo jejich specifickým doktrínám.

Oba prostředky napájelo podloží daleko předcházející práh roku 1839, kdy Francie předala lidstvu k volnému užití daguerrotypii. Jenomže vítězný tah technických obrazů světem prozradil od té doby svůj šalebný rub. Stávají se svůdnými modely našich představ už tím, že nápadně připomínají zkušenost běžného pohledu, aniž by musely být na původní, nesmyslnou realitu přímo vázány. Fotografické a kinematografické pojetí staví souhlasně na optické reflexi, charakterizované specifickými rysy abstrahování: plošné

10) Viz Michal M o c e k, *Jeskyň v Lascaux skrývá nejstarší mapu nebe*. „MF Dnes“ 11, 10. 8. 2000, č. 185, s. 10.



Josef Moucha: 25 000 let starý portrét ve vitríně Ústavu Anthropos v Brně

schéma trojrozměrnosti sestává z výřezu, v němž se počítá s hodnotným průmětem každého z obvykle znatelných rysů scény přirozeného světa. Proto se pozorovatel cítí šizen, je-li mu předkládána přesprůliš řídká verze obrazu, ať už stojícího, nebo plynoucího. Určující kvalitou dnes dominantního umělého vizuálního signálu, totiž dálkově vysílaných pohyblivých obrazů, se však stává frekvence – ve smyslu dynamiky projekce i četnosti opakování. Nereflektovaná umělost u části populace ve své naléhavosti převládla nad prapůvodní směrodatností nezprostředkované skutečnosti.

Soudím, že pro představu nejen o míře, nýbrž i o principu vlivu fotografie a dalších obrazů – ať už tradičních nebo technických – je rozhodujícím ukazatelem kvantifikace, nikoli samotný technologický původ. Kvalita obrazu se cestou zmnožení mění co do intenzity sdílené působnosti, načež nejpozději v čase obepnutí planety televizním signálem byla překročena kvantitativní mez, za níž je všechno jinak: unikátní jevy nadále existují vedle náplav nesčetněkrát opakovaných mechanických úkazů – to znamená oslabeny, v některých ohledech dokonce suspendovány.

Sotva člověk zaznamenaný v obrazovém poli natolik silný podnět, jakým je změna jasové hladiny či prudký pohyb, podvědomě k němu soustředí pozornost. Je to odezva z řádu přírodních reakcí, provozovaných zvykově a mimovolně; běží o dílem lovecký, dílem sebezáchovný reflex. Zkřížení plynulého filmového promítání s mnohačetnou skladbou statických fotografií, proměňující se v oddělených krocích, představuje tedy experiment nerespektující standard lidského vnímání. Titul HOMO SAPIENS tak ovšem dokládá, že

statický, v určitém čase neměnný obraz nepoutá pozorovatele tou měrou, jako zároveň, ve stejném zorném poli běžící projekce zénónského šípu. Tím podvrací uvedenou tezi, že pohled „je připoután více k realitě obrazu, než k pohybu“.¹¹⁾

Daný efekt filmu ve filmu HOMO SAPIENS zůstává skoro stejně silný, jako dětské projekce vzplanutí celoidu. Dokonce včetně toho, že v časovém odstupu přestal trpět zahlcením vjemy: bez příslušného opakování optického zážitku se při paměťové evokaci pojednou zjevuje prázdno, veličina, kterou snad plně definuje obrat *někde nic není*.

Šamanské výpravy po různých vrstvách reality, zmiňované Michaelem Rappenglückem, předpokládají vědomí světa, čili spiritualizaci objektivní skutečnosti, pohyb z kosmické pustiny a z nevědomí k subjektivizaci. Před tím, než přestal Jiří Valenta docela malovat, umisťoval do bělavých ploch leštěné plátky kovu; tak zasvětil své obrazy nereprodukovatelnému zrcadlení astrálního svitu. Není to ústup subjektu zpět k nerozlišené, neosobní skutečnosti? Nepatří to k bezobsažným frázím postmoderní rétoriky, jež je mnohdy „víc bludným pohybem v kruhu než univerzálním vyjádřením světa, který se vzdává názorů a vyklízí prostor pro ikony a slogany velkého mediálního a virtuálního Prázdna“¹²⁾? Lze tedy u Valenty ještě uvažovat o korespondenci s theodorikovskými a velázquezovskými obrazy svrchovaných idejí či s kosmografií v lascauxské *Šachtě mrtvého muže*? Snad ano. Snad za tím, že Valenta přestal malovat, ale přitom fotografoval, aniž by však zároveň vyráběl zvětšeniny iluzivně multiplikuující svět,¹³⁾ snad za tím smíme vidět anti-iluzivní metaforu nekapitulujícího vědomí, které vystačí s konstatováním zázraku vidění, aniž by chtělo ilustrovat (S)tvoření.

Josef Moucha (1956)

Vystudoval fakultu žurnalistiky UK v Praze (obory periodický tisk a filmová a televizní žurnalistika). Po absolutoriu (1980) působil jako odborný asistent v oboru fotožurnalistiky na FŽ UK a v redakcích časopisů Architektura ČSR a Revue Fotografie. Od roku 1993 je fotografem ve svobodném povolání a od roku 1995 působí v redakčním kruhu mezinárodního fotografického časopisu Imago, vycházejícího v Bratislavě.

(Adresa: Lukešova 36, 142 00 Praha 4)

Homo sapiens

Krátký film Praha, 1981

Režie a scénář: Pavel Hobl, Jindřich Santar. **Kamera:** Jan Kališ. **Střih:** Ludvík Pavlíček. **Dramaturgie:** Kristián Topič. **Hudba:** Karel Odstrčil. **Zvuk:** Benjamin Astrug. **Výprava:** Vladimír Nývlt. **Odborná spolupráce:** Bedřich Moldan. **Komentář namluvil:** František Fröhlich. **Výroba:** Josef Tejchman.

11) A. Hošek, c. d.

12) Jiří Olšich, *Tvrdohlaví 1987 – 1999*. Praha 1999, s. 12.

13) Miroslava Hlaváčková, *Jiří Valenta. Fotografie*. Roudnice nad Labem 1998.

SUMMARY

BETWEEN IMAGES

Josef Moucha

This essay responds to the classification of images of technical origin associated with the mechanics of the projection in the camera, to a different ontological category from that to which – thanks to classical art theory – painting usually belongs. The inertia of the legacy of fine-art history in the past is shown in the attitude to framing painted pictures. From here develops one of the trains of thought tracing the story of a painter by the name of Jiří Valenta who, with the post-modern era, made the transition to photography. The painting tradition is confronted with an anti-illusive example, the admission of the technological origin of the photograph. The illustration for the essay comprises a shot of a portrait of a twenty-five-thousand year-old human being where a real model is documented in the form of an archeological find – a skull. The reproduced painting by Master Theodoric dates from the 1360s; it is accompanied by an attribute in relief – a shield – and its presence serves as an example of the mediaeval endeavour for realistic execution which was to ensure for the observer a similar, psychologically more intensive experience of the painting. The illusive character of the depiction increases with movement, a fact demonstrated with an analysis of the remarkable film *Homo sapiens*. The latter works with a projection on a single screen, divided graphically, whilst employing a combination of static photographic shots screened simultaneously with the motion picture within the film. The movement draws attention to itself and the static shots are left on the outside. From descriptions and confrontations of the individual motifs the essay moves towards its conclusions.

The globally victorious crusade of technical images acquired through the mechanical projection of the camera occurred without regard for the cultural peculiarities of the various civilisation domains, since it activates the consciousness of the viewer on a subconscious, reflexive basis, akin to the paleolithic nomads. The visual signals spanning the planet become seductive models for our ideas for the very fact that they are strongly reminiscent of the experience of the ordinary view without having to be directly linked with original authentic reality. The cinematographic concept builds on optical reflection characterised by the specific traits of abstraction: the planary scheme of three-dimensionality consists of a slot which allows for the worthwhile projection of each of the commonly recognisable features of the natural world. Frequency, however, has become the defining quality of the now dominant, remote-transmitted moving images – in the sense of projection dynamics and number of repetitions. The Czech theory in disputes on the ontological specifics of the origin of images neglects this to some extent.

Through multiplication the quality of the image changes, ultimately when the planet was encompassed by a television signal the quantitative margin was overstepped, beyond which everything is different: unique processes continue to exist alongside the flood of endlessly repeated mechanical phenomena – this means they are weakened and, in certain respects, even suspended.

Translated by Karolina Vočadlo