

O kině po kině

Lars Henrik Gass, *Film und Kunst nach dem Kino*. Köln: Strzelecki Books 2017.

„S kinem stvořil kulturní průmysl arkadické místo, do něhož se mlčky, neviditelně, pohrouženě uchyluji, schovaný v etuji času“ (s. 43). Těmito slovy končí Lars Henrik Gass, dlouholetý šéf oberhausenského festivalu krátkých filmů, první kapitolu svého eseje *Film und Kunst nach dem Kino*,¹⁾ vydaného v loňském roce. Autor se s několikaletým odstupem vrátil k původní verzi knihy, publikované v roce 2012 u hamburského nakladatelství Philo Fine Arts, aby ji přepracoval a rozšířil, přece však se záměrem totožného sdělení: „Text se přemaloval, *the song remains the same*“ (s. 15). První verze knihy se přitom podle Gasse setkala s nejhorším přijetím u lidí, kteří právě kino provozují: „Předkládali názory a čísla na důkaz, že na tom film a kino údajně nejsou tak zle. Zatímco mi tedy jedni vytýkali ‚kulturní pesimismus‘, postrádali druhí ‚lásku ke kinematografii‘ (která zpravidla spočívá v nekritickém zacházení s filmem).“ A tak je prý „nutnější než kdy dříve chránit kino proti těm, kdo ho provozují, jako i proti těm, kdo ho už k předvádění filmů nepovažují za nezbytné“ (s. 14).

Kniha ve vkusně střídém grafickém pojetí je

symbolicky orámována dvěma fotografiemi (jedinými ilustracemi v celé publikaci), které ukazují zpustlou fasádu zrušeného kina Eden v La Ciotat, nejstaršího biografu světa. Již v roce 2013 bylo však toto kino nákladně zrekonstruováno a ve snaze o novou programovou koncepci od té doby nabízí nejen aktuální distribuční filmy, ale především tematické festivaly a přehlídky. A právě krize dosavadních modelů existence filmu, kina i filmových festivalů a promyšlení nových alternativ je pro Gasse — a to nejen v této knize — stěžejním tématem. Základní tezi shrnul již v souvislosti s prvním vydáním:

Pohyblivé obrazy — jak to označuji — *migrují*; především do oblasti umění, ke zhodnocení na internetu a na filmových festivalech. To jsou tři oblasti, které v zásadě sleduji. Tvrdím, že pokaždé existují různé ‚institucionální logiky‘, jež se projevují takřkajíc i jako strukturální princip děl — nebo jinak: že okolnosti zhodnocení a vnímání jsou pokaždé zcela rozdílné a podmiňují i vnímání každého díla.²⁾

1) Ačkoli lze název knihy snadno přeložit jako „Film a umění po kině“, může být vzhledem k významovému posunu u slova *kino* tento překlad poněkud nepřesný, němčina totiž toto slovo používá i ve významu kinematografie. A přestože se L. H. Gass v celé knize věnuje především kinu coby prostoru, ani rovinu kinematografie zásadně otřesené novými formami předvádění filmu nelze v tomto kontextu zcela přehlížet.

2) Barbara Pichler – Chris Dercon – Lars Henrik Gass, *Orte des Films: Kino, Festival, Kunstmuseum. nach dem*

Zásadní problém pro Gasse v tomto ohledu představuje posun ve způsobu předvádění i vnímání filmu při jeho migraci z kina do výstavních prostor uměleckého provozu, vyhrazených původně výtvarnému umění. Filmem přitom rozumí „technické pohyblivé obrazy, bez ohledu na to, zda se jedná o analogové nebo digitální, bez ohledu na to, kde a jak jsou předváděny“ (s. 16), a vyhýbá se tak obvyklým problémům s vymezením pojmů právě na rozhraní kinematografie a výtvarného umění.

Vznik podmínek pro migraci filmového média ze svého kdysi výsostného prostoru kina vidí Gass ve dvou rovinách, přičemž obě souvisí s technologickým rozvojem videa a digitálních médií. Ten je obvykle oprávněně považován za impuls, který mimo jiné cenovou dostupností profesionálních softwarů a uspokojivou projekcí otevřel pohyblivému obrazu dveře také do výstavních síní: „Videoinstalace mohly být nyní předváděny nejen na malých monitorech, ale i na velkých plátnech, a to bez nákladů na techniku a bez hluku filmové projekce“ (s. 75). Gass však více pozornosti věnuje odvrácené straně technologického rozvoje, která se bytostně dotkla provozu kina a zapříčinila, že je „dnes efektivnější prodávat film na DVD či ho nabídnout *on demand* v digitální televizi nebo na internetu“ (s. 19). A i když „bude jistě prostor kina i napříště využíván k marketingovým účelům, zásadní tvorba hodnot se tu již neodehrává“ (s. 19). Gass proto cituje výrok režisérky Constanze Ruhmové, že kino „se už dávno stalo předmětem nostalgických reflexí“ (s. 19), a tvrdí, že „technologický rozvoj odřízl kinematografii od její vlastní historie“ (s. 20). Za zcela zásadní důsledek migrace filmu mimo prostor kina považuje Gass vymizení *prahové zkušenosti*, „kterou provází určité *kolektivní závazky* (být dochvilný, sedět v klidu, mlčet atd.)“ (s. 24). V důsledku úpadku kina zároveň filmy kvůli televizi a internetu přebírají také jejich

formy užití a vnímání a musejí vznikat s ohledem na stále menší přijímače (s. 23). Ale především — „Film je jiný bez plátna a bez kolektivu“ (s. 22).

Vedle samotných technologických podmínek spatřuje Gass významnou příčinu migrace filmu z kina v nefunkčním systému filmové podpory. Tvrdí, že „evropská filmová podpora ve svém aktuálním stavu odporuje svému historickému úkolu“ (s. 70). Naproti tomu „umělecký provoz dal filmovým tvůrcům příslib nové pozornosti a exkluzivity a částečně ho i naplnil. Každý krátký film má dnes na velkovýstavě už daleko více diváků, požívá většího uznání, než jakého kdy mohl dosáhnout v kině“ (s. 72). Gass ovšem postupně poukazuje na to, za jakou cenu může film v rámci uměleckého provozu fungovat. V případě experimentálního filmu, jehož tvůrci byli prý často objeveni i po své mnohaleté činnosti mimo oblast uměleckého provozu, se tak stalo za cenu odhiztorizování děl.

Leckterý filmový tvůrce, který byl „objeven“ uměleckým provozem, se stal obětí zakladatelského mýtu, neboť to nakonec není „originalita“ umělce, která odhaluje jeho „cenu“. Originalita zde musí být prokázána uměleckohistoricky, ne filmověhistoricky. Najednou byla na výstavách předváděna i starší díla těchto umělců, která vznikla a byla zamýšlena pro kino, bez ohledu na to, co se z nich mimo kino stalo (s. 72).

Převzetí filmu uměleckým provozem si tak vynutilo nové formátování tohoto média, jež „občas nabylo téměř exorcistických rysů vůči filmové historii, ale také vůči kulturní praxi kina, která byla coby konstitutivní metoda a pravá forma vnímání filmu negována“ (s. 73). Zatímco tedy „povýšení filmu jako umělecké formy pod podmínkou jeho *zúžení* (limitování jeho nákladu

a uvedení) bylo mnoha filmovými tvůrci přijato a trpěno, neboť jim přineslo (zčásti i finanční) uznání, jaké jim kinematografie dosud upírala“ (s. 75), upozorňuje Gass také na fakt, že „exkluzivita je [...] v uměleckém provozu privilegiem pro *Happy Few*“ (s. 75).

Je zjevné, že autor pozoruje zásadní problém migrace filmu do oblasti výtvarného provozu v odlišné podstatě veřejného předvádění i ekonomického zhodnocení filmu a výtvarného umění. Obšírněji se přitom věnuje již zmíněnému fenoménu *zúžení* (Verknappung), který označuje za princip stěžejní pro umělecký trh. Proti němu pak staví multiplikaci coby princip vlastní kinematografie:

Zatímco na filmovém trhu se film musí předvádět za všech okolností tak moc, jak je to jen možné, na trhu uměleckém se smí objevovat jen tak málo, jak je to možné, a pouze za určitých okolností. Jakýkoli snímek se musí v kině promítat co nejčastěji, aby se amortizoval. Nosič filmu, kopie, má pouze materiální hodnotu, nikoli imaginární. Na uměleckém trhu, který stále ještě stojí na ideji originálu, naproti tomu hodnotu díla garantuje teprve limitovaná edice, tedy exkluzivita, určitá nepřístupnost — někdy až neviditelnost (s. 96).

Podle Gasse „se tak stává, že po aukci z veřejnosti úplně zmizí nejen známé malby, ale také filmy, například práce britské umělkyně Gillian Wearingové, které se vynořují jen zřídka“ (s. 97). Takovéto praktiky, kterými se prý umělecký trh snaží napravit bytostnou tenzi mezi technicky reprodukovatelným filmovým obrazem a uměleckým dílem založeným na autorském originálu (jak ji ostatně popsal již Walter Benjamin³⁾), nazývá autor — zcela jistě v odkazu na klasika — *reauratizací*. Její nebezpečí přitom tkví v tom, že „umění je bráno veřejnosti a je postupně privati-

zováno; v první řadě zde totiž jde o hodnotu limitovaného objektu na uměleckém trhu“ (s. 97).

Vedle ekonomických aspektů přináší migrace filmu zásadní úskalí i při veřejné prezentaci — při promítání a vystavování. Právě této problematice, pro dané téma zcela stěžejní, se Gass věnuje hned na několika místech publikace (tak je tomu ostatně i u dalších dílčích témat a pojmů, k nimž se obvykle vrací napříč plochou celého textu bez ohledu na vymezení pěti ústředních kapitol). K vystavování filmu v galeriích a muzeích zaujímá autor — s ohledem na jeho zázemí a východiska očekávatelný — podezřívavý postoj, v jehož prospěch argumentuje pochopitelně archetypálním předobrazem sledování filmu v prostoru kina. Zásadní roli zde hraje již zmiňovaný termín prahové zkušenosti, neboť s ním úzce souvisí jeden z ústředních pojmů Gassových úvah — *přinucení vnímat* (Zwang zur Wahrnehmung). Ona prahová zkušenost totiž ovlivňuje všechny návštěvníky kina bez výjimky — „bez ohledu na to, kdo je v publiku, s jakým vzděláním a sklony, s jakými úmysly“ (s. 82–83). Právě *přinucení vnímat* je ale tím, čemu umění na kinematografii nikdy neporozumělo (s. 82). Je „rozdíl, zda divák prochází výstavou, libovolně vstupuje do black boxů a opět je opouští (tudíž pozoruje souběžné exponáty), či zda je v kolektivu *přinucen k jinému vnímání*“ (s. 82). V galerii je film uváděn pouze *přibližně* (s. 82).

Jak už bylo naznačeno výše, autor se v tomto kontextu pochopitelně pozastavuje nad galerijním uváděním filmů vzniklých původně pro kino a nad jejich významovým pokroucením. Zároveň upozorňuje na řadu „katastrofálních rozhodnutí“, která přineslo nové obrazové paradigma:

Například promítat filmy Lotte Reinigerové, jejichž základem byla černá a bílá coby estetický princip, v podobě videoprojekce, která — jak známo — nemůže černou zobrazit skuteč-

3) Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti. In: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*. Odeon: Praha 1979, s. 17–47.

ně černě. Filmy jsou promítány projektory o rozměrech kapesní knihy na stěnu prostor, jež zpravidla nejsou temné (či temné být nesmějí, aby se — jak se říká — předešlo úrazům). Filmy jsou uváděny ve špatných rozměrech, neboť chybí znalost obrazových formátů filmu. Kupříkladu jedna umělkyně, jež své práce již nechce ukazovat v kině, je nyní prezentuje v galerii promítané v chybném čtvercovém formátu. A pravidelně je na výstavách slyšet zvuk instalace odvedle, kterou návštěvník ještě neviděl (s. 99–100).

Na vině je podle Gasse pochopitelně snaha skloubit dva protichůdné principy, neboť „kurátorská řešení setrvávají v konvencích uměleckého provozu, který slibuje nezávislý a bezprahový přístup k estetické zkušenosti a tím ji zásadně zpochybňuje“ (s. 100).

Ačkoli lze v mnoha bodech souhlasit — kurátorem zcela nereflakované přepsání filmů do digitální podoby a jejich souběžné vystavení v nevyhovujícím prostoru bylo kupříkladu ukázkovým důvodem naprostého selhání nedávné instalace filmů Marie Lassnig ve Veletržním paláci⁴⁾ —, nelze se občas ubránit dojmu, že se při svém úhlu pohledu dopouští Gass zužujících výkladů, kterými poněkud účelově argumentuje ve prospěch své vlastní pozice. Projeví-li kurátor dostatek citu k prostoru, filmovému médiu i konkrétním dílům, nemusí galerijní instalace filmu uškodit. A to ani v případě práce s archivním materiálem, nezamýšleným původně pro tento typ prezentace. Příkladem může být letošní výstava filmových prací Any Mendiety v berlínské Martin-Gropius-Bau.⁵⁾ Instalace krátkých snímků — byť prezentovaných ve formě digitálních prepisů — v tmavě omítnutých výstavních sálech netrpěla ani souběžnou projekcí šestadvaceti snímků najednou,

ani jejich sledováním „za pochodu“. Kurátorský výběr totiž sestával z němých snímků obdobně krátké stopáže, takže se instalace navzájem zvukově nerušily a pro diváka nebylo ani nijak diskomfortní si u jednotlivých prací počkat na jejich začátek. Vizualně a obsahově spolu navíc filmy v rámci jednotlivých sálů obvykle poměrně dobře komunikovaly.

Prezentaci filmů ve smyčce přitom Gass ve své knize označuje za další z velkých problémů vystavování filmu. Právě kvůli promítání krátkých filmů či filmů vytvořených ve smyčce je již prý „jedno, kde je začátek a konec, nebo jak jsou [filmy] dlouhé. Existuje už jen prostředek“ (s. 123). Se vzestupem projekce filmů ve smyčce se pak měla proměnit i dramaturgie díla, „která je řízena motivy uměleckého provozu, okamžikem diváka, nikoli časem, který nutí vnímat. Tak najednou vznikly mnohé filmy, které jsou stále příliš dlouhé, které nechtějí být nikdy zhlédnuty celé, které jen trvají, ale neplynou“ (s. 125). V praxi velkých výstav a bienále je skutečně nezbytné instalace procházet v poměrně krátkém čase a rychle je hodnotit (s. 126), jen u vybraných se lze zastavit a soustředěně se jim věnovat. Rozsáhlejší díla pak takové sledování zcela vylučují, i třeba s ohledem na otevírací dobu výstavy. Gass proto oceňuje přístup Rogera M. Buergele, Ruth Noackové a Alexandera Horwatha, kurátorů kasselské přehlídky *documenta 12* z roku 2007, jejichž rozhodnutí „nenutit už filmy do nevhodné white cube, ale udělat kino součástí výstavy [...] bylo pravděpodobně jediným východiskem, jak na takové velkovýstavě hájit a historizovat kino jako pravé místo filmu, nehledě na mínění uměleckého provozu“ (s. 131–132).

Tuto Gassovu manifestaci kina navzdory všemu a všem je ale zajímavé dát do kontrastu s *documentou 14*, která proběhla o deset let později,

4) Moving Image Department #8: „Má animace je umělecká forma.“ Maria Lassnig, filmová tvůrkyně, 16. 2. 2018 – 16. 9. 2018, Národní galerie v Praze, kurátor Adam Budak. (Výstavě jsem se podrobněji věnoval v minulém čísle *Iluminace*: Matěj Forejt, Sama sobě objektem. *Iluminace* 30, 2018, č. 2, s. 150–152).

5) Covered in Time and History: Die Filme von Ana Mendieta, 20. 4. 2018 – 22. 7. 2018, Berliner Festspiele / Gropius Bau, kurátoři Howard Oransky a Lynn Lukkas.

tedy v loňském roce. Zatímco většina pohyblivých obrazů byla prezentována v galerijních prostorech a někdy v nich fungovala dobře (jako smyčka Billa Violy) a jindy vůbec ne (jako stoosmiminutová práce Anny Daučíkové), filmový portrét Jonase Mekase od Douglase Gordona⁶⁾ se jako jediný promítal v kinosále s konkrétně stanovenými začátky představení. Tato koexistence dvou principů se však při procházení výstavy ukázala jako návštěvnický nepraktická — skloubit mód fungování na výstavě a filmovém festivalu totiž není úplně snadné. Navíc vzhledem k faktu, že oním kinosálem byl zrušený sál multikina, působilo jeho začlenění do výstavy — ať už záměrně či nezáměrně — spíše jako demonstrace triumfu výstavního sálu nad kinosálem. Bylo by proto možná namístě zbavit se už konečně nostalgických nálad a nesnažit se hledat argumenty pro tu či onu výlučnou formu uvádění pohyblivého obrazu, ale spíše uvažovat, jak mohou různé formy v současném světě koexistovat. A možná s tím souvisí i potřeba větší diferenciací pojmů, kdy není zcela nezbytné každý pohyblivý obraz označovat jako film, a tím pádem od něj očekávat bezvýhradnou příslušnost k tradici klasické kinematografie i s jejími diváckými paradigmaty.

Bez ohledu na stáří a účel může uvedení filmu či pohyblivého obrazu v galerii jednomu dílu prospět a jinému uškodit. Záleží přitom na kurátorském výběru, prostorách, konkrétní příležitosti i třeba citlivém nakládání s digitalizací. Ani v galerii navíc není nevyhnutelné inscenovat filmovou projekci podle předobrazu kina, jakkoli se takový přístup nabízí a jakkoli může být i taková instalace někdy efektní. Instalací projekce v prostorech galerie lze zároveň nabourat výstavní archetypy black boxu i white cube, jež Gass ve své knize v různých souvislostech kritizuje. Sami někteří autoři působící na pomezí filmu a výtvar-

ného umění totiž svými pracemi znemožňují chápání kina a galerie coby dvou paralelních znesvářených světů. Filmovou projekci je pak třeba do galerijního prostoru integrovat novým způsobem v jejich vzájemné komunikaci. Příkladem zde může být William Kentridge se svými prostorovými projekčními instalacemi, v českém prostředí pak Tomáš Svoboda, který dokonce neváhal pro letošní výstavu v Domě umění města Brna⁷⁾ v souhrě s kurátorkou Marikou Kupkovou přestříhat svůj původní film do nového tvaru, jenž počítal s galerijní instalací. Je škoda, že na základě vlastního vymezení kinematografie a uměleckého provozu jako dvou protikladných pojmů se Gass podobným příkladům vyhýbá.

Ani přes tyto výhrady ale nelze Gasse nařknout z pouhého hájení tradičního statu quo. Přes svou inklinaci ke kinu jakožto archetypálnímu místu filmové projekce a přes kritiku exploatace pohyblivého obrazu uměleckým provozem předestírá i v takto vymezeném poli své vize možného fungování filmového média v soudobých podmínkách. Kromě dalších témat, která z ústřední linie své knihy odvozuje (patří mezi ně sledování vzájemných vlivů mezi filmem a hudebním videoklipem, zájem o found footage či kritika aparátových teorií), se totiž autor věnuje také možnostem přenastavení dosavadních ekonomických modelů. I zde přitom vychází ze svých starších úvah, které dlouhodobě formuluje coby šéf jednoho z nejvýznamnějších evropských filmových festivalů. V návaznosti na výše citovanou kritiku současné podoby filmové podpory v Evropě tvrdil již v roce 2009, že se právě filmové festivaly, „přínejmenším v evropském kontextu, mohou a musejí stát součástí koloběhu podpory a refinancování“.⁸⁾ Nyní tuto tezi rozvádí, když tvrdí, že „by bylo smysluplné zavést účast na festivalech nebo festivalové ceny coby druhý pilíř filmové podpo-

6) I HAD NOWHERE TO GO: A PORTRAIT OF A DISPLACED PERSON (Douglas Gordon, 2016).

7) Tomáš Svoboda — Jako z filmu: Adaptace, Dům umění města Brna, 21. 3. – 22. 4. 2018, kurátorka Marika Kupková.

8) Lars Henrik Gass, Vom Markt zur Marke. *Schnitt* 14, 2009, č. 2, s. 44.

ry vedle té udělované grémii či porotami, tedy automatickou podporu v závislosti na úspěchu, jež by mohla filmařům opatřit novou nezávislost na televizních společnostech a kinoekonomice“ (s. 60).

Gass se domnívá, že právě festivaly „se pro film vyvíjejí v nejdůležitější veřejnou platformu, tudíž přeberou tradiční funkci kina“ (s. 45). Dnes podle něj již není „ekonomicky obhajitelné udržovat subvencemi uměle při životě strukturu komerčních kin, a kulturně už vůbec ne, sledujeme-li jejich programovou nabídku“ (s. 60).

Kino může přežít jedině, když se jednotlivé biografy budou budovat jako mimořádná místa schopná sloužit rovněž festivalům a dalším kulturním událostem, když se kino stane místem, jaké se dnes už jako samozřejmé očekává pro současné umění: muzeem, jež je zproštěné trhu; nikoli v první řadě zařízením pro uložení minulého, ale *temporálním muzeem* pohyblivých obrazů, muzeem uměleckého filmu, sociální a intelektuální interakce (s. 60).

Je sice pozoruhodné, že i při své touze udržet filmové médium v uctivé vzdálenosti od výstavních sálů pracuje Gass právě s pojmem muzea, ovšem ani zde se svému podezřívavému postoji vůči existenci filmu v galerijním prostoru nijak nezpronevňuje. Za příklad si totiž bere instituci, která svým kvalitním programem dokáže dlouhodobě negovat úvahy o možnostech prezentace filmu mimo prostor kina, a připomíná: „Cedule u vstupu do Österreichisches Filmmuseum ve Vídni oznamuje návštěvníkům, co mají očekávat: „Výstavy se odehrávají na plátně““ (s. 60).

Lars Henrik Gass dlouhodobě sleduje a hodnotí trendy v uvádění a zhodnocení uměleckého filmu coby představitel jedné z nejdůležitějších institucí evropské kinematografické tradice. Tato pozice zcela jistě předurčuje jeho poměrně jasné postoje vůči uvádění filmu v prostoru kina i mimo něj a také vize ekonomických a kulturních modelů pro nadcházející období kinemato-

grafie po pádu kina. Nové vydání jeho rozsáhlého eseje *Film und Kunst nach dem Kino*, jenž kompiluje autorovy starší texty či rozhovory a – byť bez klasického citačního aparátu – přiznaně odkazuje na řadu inspiračních zdrojů, je důležitým hlasem z praxe a představuje velmi podnětné čtení, přestože – nebo právě proto, že – vybízí v řadě aspektů k polemice. Úvahy o *migraci filmů*, *přinucení vnímat*, či kině jako *temporálním muzeu* podporují autorovy vlastní teze, zároveň však coby mementa důležitých neuralgických bodů dávají inspiraci těm, kdo ze sváru kina a galerie chtějí hledat i další možná východiska.

Matěj Forejt