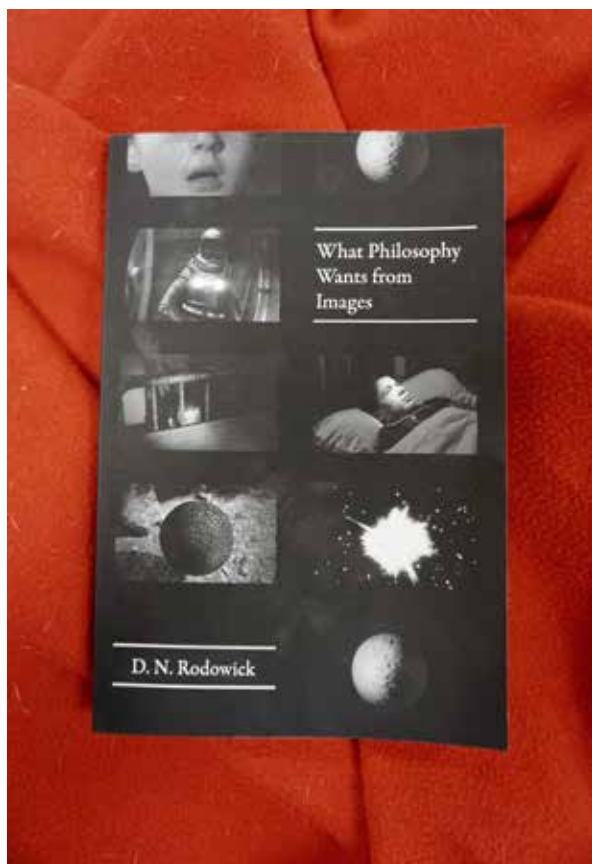


Noemi Purkrábková – Jiří Sirůček

Hledání
ztraceného
obrazu-času.

Poslední
kniha Davida
Rodowicka
zkoumá ontologii
digitální doby



Filozofie je příliš vážná záležitost,
než aby byla ponechána jen filozofům.

François Laruelle¹

V průběhu posledních čtyřiceti let se s příchodem digitálních technologií radikálně proměnil svět médií a s ním i rytmus každodenního života a samotná temporalita našeho vnímání. V přímém důsledku těchto změn bylo logicky potřeba přehodnotit celou řadu dosavadních představ, pojmů a teoretických přístupů nejen k jednotlivým médiím, ale také k celé fluidní situaci, kterou s sebou postupná digitalizace (nejen) kulturní sféry přinesla. Digitální nosiče, osobní počítače, smartphony, nové možnosti záznamu reality, a především nástup webu 2.0 a sociálních sítí radikálně přepsaly mediální krajinu i celý horizont dosavadního pohledu člověka na okolní svět. Rozsáhlá a názorově velmi rozrůzněná diskuze, která tento proces provází, přinesla mnoho negace a odsouzení, ale i nadšeného techno-optimismu. Jejím společným závěrem však bezesporu je, že povaha digitální doby se od té analogové v mnohém liší a nutí nás klást si odlišné otázky nebo přímo hledat nové teorie či filozofie,² jež by nás mohly digitálním světem navigovat. Podobným hledáním je i zatím poslední kniha Davida N. Rodowicka *What Philosophy Wants from Images*.

Rodowick reagoval na změny spojené s digitalizací již na začátku milénia v *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media* (Čtení figurálna neboli Filozofie po nových médiích, 2001) a výrazně pak v knize *The Virtual Life of Film* (Virtuální život filmu, 2007).³ V druhé ze jmenovaných knih tvrdí, že digitální média postrádají svoji specifickou ontologii, jelikož jsou pouhým číselným přepisem a nikoli „skutečným“ otiskem reality. Na rozdíl od analogového materiálu tedy prý nejsou schopna zaznamenat „stopy událostí“,⁴ a představují tak pouze abstraktní série čísel bez přímé vazby na svět. V případě kinematografie pak podle Rodowicka není digitální zápis schopen „vyjádřit trvání se stejnou fenomenologickou intenzitou jako analogový film“,⁵ a nedokáže proto vytvořit deleuzovský „obraz-čas“⁶ – tedy zachytit mnohvrstevnatou časovou zkušenost vlastní doby.

- 1 François Laruelle. *Struggle and Utopia at the End Times of Philosophy*. Minneapolis: Univocal Publishing, 2012, s. 238.
- 2 Filozofie v množném čísle zde píšeme úmyslně v návaznosti na Laruellea a především na Anne-Françoise Schmidovou, která hovoří právě o nutnosti spojovat jednotlivé filozofie ve vzájemné spolupráci, místo toho, abychom je stavěli proti sobě. Anne-Françoise Schmid. „L'épistémologie entre science et philosophie“. 1997. Publikována in: *Archive ouverte en Sciences de l'Homme et de la Société*. 2. 12. 2005. [on-line, cit. 9. 9. 2019]. Dostupné z: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00006573/document>
- 3 Tomuto tématu se zčásti věnuje i rozhovor Petra Szczepanika a Jakuba Kučery s D. N. Rodowickem pro časopis *Illuminace*. Viz: Petr Szczepanik – Jakub Kučera. „Virtuální život filmu. Rozhovor s Davidem Normanem Rodowickem“. *Illuminace*. 2003, roč. 15, č. 3, s. 89–106. Dostupné také z: http://www.illuminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/rodowick_2_03.pdf [cit. 29. 8. 2019].
- 4 David Norman Rodowick. *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 2007, s. 9.
- 5 David Norman Rodowick. *What Philosophy Wants from Images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2017, s. x.
- 6 Gilles Deleuze. *Film 2. Obraz-čas*. Přeložil Čestmír Pelikán. Praha: Národní filmový archiv, 2006.

V knize *What Philosophy Wants from Images* však Rodowick výrazně přehodnocuje své dřívější stanovisko a přiznává i „novým formám digitální temporality“⁷ určitou uměleckou autonomii, a tedy i schopnost rozvíjet naše vnímání pohybu, času a historie.

V Rodowickově knize opakovaně zaznívající otázka „co chce filozofie od obrazů“ v sobě rovnou nese nutnost specifického nastavení vztahu mezi filozofií a uměním. Takového vztahu, v němž umění nepředstavuje pouze pasivní předmět k vnějšímu nahlížení, ale stává se pro filozofii inspirací nebo dokonce rovnocenným partnerem v tvoření pojmů. Tato pozice je v knize formulována především na základě uvažování Gillesse Deleuze a Félixse Guattariho a jejich společného vlivného pozdního textu *Co je filozofie?* (*Qu'est-ce que la philosophie?*, 1991). Deleuze s Guattarim považují filozofii, vědu i umění za stejně tvůrčí akty,⁸ jež spolu, pokud chtějí vytvořit „budoucí formu“, která by dokázala vzdorovat repetitivní přítomnosti a vnést do ní něco skutečně nového, musejí spolupracovat (ač každý trochu jinými prostředky).⁹ Podobně uvažuje například i již zmíněný francouzský filozof François Laruelle, jenž rovněž vyžaduje nehierarchický vztah mezi filozofií a dalšími způsoby přístupu ke světu, a to do té míry, že filozofii obviňuje z přílišné arogance a „sebe-umístování“ nad ostatní disciplíny. Podobně jako Deleuze a Guattari tím Laruelle upozorňuje na to, že „filozofie se nemůže spokojit s tím, když je uchopena pouze filozofickým či pojmovým způsobem, nýbrž že se ve své podstatě obrací také k nefilozofům“,¹⁰ tedy například – i když nejen – právě k umělcům.

V přímé návaznosti na uvažování Deleuze a Guattariho zdůrazňuje Rodowick ve své poslední knize, že vždy věřil, že umění má před filozofií jistý náskok, jelikož přichází s něčím, co filozofie ještě přesně nezformulovala. Rozsáhlý prostor, který věnuje popisu a rozboru několika vybraných děl pohyblivého obrazu, ve spojení s opakovaným důrazem na svou vlastní tvorbu, knihu jasně a vědomě staví do jakéhosi meziprostoru, v němž se setkávají teorie a praxe. Stejně jako se její autor cítí být filozofem i umělcem, usiluje kniha o to ukázat svou příbuznost s uměleckými obrazy. Právě ty se podle Rodowicka stávají v reakci na „proměnlivé ontologie světů na obrazovkách“¹¹ potenciálním zdrojem odpovědí na dilemata, která tato nestálost vyvolává.

7 Tamtéž, s. 22.
8 Gilles Deleuze – Félix Guattari. *Co je filozofie?*. Přeložil Miroslav Petříček jr. Praha: OIKOYMENH, 2001, s. 10.
9 Tamtéž, s. 96.
10 Tamtéž, s. 40.
11 D. N. Rodowick. *What Philosophy Wants from Images*, s. 23.

Budoucí paměť filmu

Proměnlivá povaha nových médií a uměleckých děl, která jsou skrze ně vytvářena, nás podle Rodowicka nutí přehodnocovat dosavadní kritéria pro určování a chápání samotné kategorie pohyblivého obrazu. Síla současného umění proto podle něj spočívá právě v tom, že odráží a prezentuje tuto „pojmovou krizi“ (*naming crisis*) a vnáší nejistotu do našich pojetí obrazu, pohybu, času nebo historie. Nejsme si jisti, co ony „nové“ obrazy jsou ani co pro nás znamenají. Tato krize je pochopitelně zapříčiněna postupným (vy)mizením analogových médií fungujících na principu indexikality (tedy světelného otisku snímaného objektu na filmový pás) a jejich nahrazením numerickým přepisem digitálního obrazu. Ten Rodowick považuje za obtížně zařaditelný do dosavadní genealogie pohyblivých obrazů a za ještě obtížněji uchopitelný ve smyslu jeho možné „anticipační síly jako posla budoucích vztahů k obrazu“.¹² Nejenže se rozpustily starší kategorizace fotografie nebo filmu, ale zároveň s nimi zmizel i určitý druh fenomenologické zkušenosti – nové digitální obrazy s sebou proto přinášejí přímo nové způsoby bytí. A podle Rodowicka umožňuje filozofii právě „současné umění pohyblivého obrazu“ tyto změny sledovat, a v důsledku je i pojmenovávat.

Největší důležitost pro Rodowicka přitom má takový pohyblivý obraz, který se přímo vztahuje ke starším médiím fotografie nebo filmu. Obsahuje v sobě totiž specifický druh virtuality, „vzpomínku na zkušenost“¹³ (*the memory of an experience*), která je už ztracená, ale stává se tím silnější, protože už ji nelze vyvolat přímo. Toto ožívání „rozsáhlého archivu kulturní zkušenosti“ (*a vast archive of cultural experience*) se pro něj stává způsobem, jak díla mohou produkovat tzv. „budoucí paměť filmu“ (*the future memory of cinema*).¹⁴ – Nezabývají se totiž pouze minulostí obrazu a mizením určitých forem, ale zároveň zkoumají, čím se obraz stává a co z něj vzniká. Na příkladu několika děl pohyblivého obrazu od různých autorů a dvou vlastních projektů¹⁵ se proto Rodowick pokouší nahlédnout potenciál digitálního obrazu, který pro něj leží především v odkrývání nových vrstev filmové či fotografické kolektivní kulturní paměti.¹⁶

12 Tamtéž, s. 4.
13 Tamtéž, s. 3.
14 Tamtéž, s. 5.
15 V rámci pohyblivého obrazu se David Rodowick soustředí na tato díla: *Glider* (2001, Ernie Gehr); *Capitalism. Child Labor* (Ken Jacobs, 2006); *Meteor* (Christoph Girardet – Matthias Müller, 2011); *Hôtel Berlin* (Victor Burgin, 2009); a dále na širší průřez tvorbou Haruna Farockiho. Ze své vlastní tvorby Rodowick pracuje se snímky *Waterloo* (2012) a *Plato's Phaedrus* (2015–2016).
16 D. N. Rodowick. *What Philosophy Wants from Images*, s. 3. Navracení se k archivu naší kulturní zkušenosti bezprostředně souvisí s pojmem, který volně překládáme jako „vzpomínaný film“ (*remembered film*). Ten si Rodowick půjčuje od Victora Burgina (viz: Victor Burgin. *The Remembered Film*. London: Reaktion Books, 2004.) a označuje tak typ vrstevnatého filmu, v jehož rámci se vzpomínky na pomíjející podoby kinematografie stávají „materiálem pro budoucí formy a koncepty děl pohyblivého obrazu. [...] [Vzpomínaný film] se tak vrhá do kolektivní, kulturní paměti filmu a projektuje anticipační obraz nebo ideu, schopnou vyvolat vznik nových forem a nových konceptů.“ Tamtéž, s. 4–5.



Většina v knize rozebíraných děl proto různými postupy pracuje s archivním materiálem, který skrze změnu kontextu nebo juxtapozici s dalšími obrazy nahlíží novým způsobem. Ať už se jedná o found footage, filmové záběry z klasických děl světové kinematografie, fotografie míst dějinné paměti nebo digitálně oživený stereoskopický snímek z viktoriánské éry, v prezentovaných dílech probíhá hledání ve vrstvách paměti, kde se často mísí uvědomělost s nostalgií a fantazie se záznamem (historické) reality. Podle Rodowicka jsou tyto obrazy minulosti zároveň anticipační, jelikož v sobě poji „ještě nezmizelou minulost“ (*not-quite-disappeared past*) se „stále se objevující a nenaplněnou budoucností“¹⁷ (*a still emerging and unfulfilled future*), a mohou tak skrze napojení na kolektivní kulturní paměť filmu provokovat vznik nových forem a konceptů.¹⁸ Podobný pohled do minulosti s cílem ji nějak přehodnotit a najít v ní cosi relevantního pro současnost (a snad i budoucnost) je hlavním rysem tzv. „archivního impulsu“ (*archival impulse*) či „archivního obratu“ (*archival turn*). Podle teoretika a kritika umění Hala Fostera je jednou z ambic tohoto obratu právě snaha vracet se k minulým vizím „v umění, literatuře, filozofii a každodenním životě možnými scénáři alternativních společenských vztahů,

17 Tamtéž, s. 14.

18 Tamtéž, s. 70.

přetvořit ne-místo archivu na ne-místo utopie“.¹⁹ Nespokojenost se současností se skrze archivní přístup stává podnětem k přehodnocování minulosti a znovupromyšlení jejich neuskutečněných vizí.

Hranice mezi produktivním ohlédnutím do minulosti a uklidňujícím nostalgickým prodléváním v dobře známých formách však může být tenká. David Rodowick uvádí, že jednou z hlavních tendencí současného umění je reflektovat nově dějiny filmu jakožto média a zprostředkovat tak divákům „problémy dějin, paměti a obrazu novými způsoby, způsoby, jež ve skutečnosti posouvají dané koncepty mediálního umění“.²⁰ Pohled zpět by tedy měl umění i filozofii sloužit především jako prostředek nacházení skutečně nových forem, představ a impulzů, které by dokázaly do současnosti vnést něco, co zatím nebylo její součástí. Jedině tak se stává prostředkem narušení *statu quo*: repetitivního a normativního „modelového obrazu“²¹ (*model image*) dominujícího podle Rodowicka naší (vizuální) přítomnosti. Mnozí autoři, jako například Fredric Jameson nebo Mark Fisher, ale upozorňují, že přítomnost je naopak přeplněná obrazy minulosti, které uzamkávají kulturu do určitého bezčasí, v němž už v jistém smyslu přestává být možné odlišit současnost od minulosti.²² Právě nostalgie se tak může stát i zábranou, která nám znemožňuje vytvářet obrazy, jež by přivolávaly vnější a budoucí.

V tomto ohledu se zdá poněkud problematická volba autorů „současného umění pohyblivého obrazu“, kteří Rodowicka při hledání nového obrazu-času provázejí. On sám v již zmíněné knize *The Virtual Life of Film* vyslovuje myšlenku, že ti, jejichž subjektivita byla utvářena klasickou filmovou kulturou, nejsou možná schopni „percepčně, psychologicky nebo filozoficky zhodnotit“²³ digitální média, protože ontologie nových médií jim nepřísluší a je jim cizí. Taková generalizace je v mnoha ohledech problematická a je nepochybně pozitivní, že se Rodowick napsáním *What Philosophy Wants from Images* do tohoto vyhodnocování přece jen pouští. Skrze své úvodní kapitoly staví kniha „pohyblivý obraz“ zcela jednoznačně do kontextu galerie,²⁴ když na základě známé teze teore-

19 Hal Foster. „An Archival Impulse“. *October*. 2004, č. 110, s. 22. Archivní impuls je podle Fostera velmi komplexní tendence, která zahrnuje i řadu uměleckých a kurátorských aktivit, jež se „archivem“ k žádné konkrétní minulosti nevracejí a využívají např. jen princip sběru materiálu apod.

20 D. N. Rodowick. *What Philosophy Wants from Images*, s. 6.

21 Tamtéž, s. 2.

22 K tomuto tématu: Mark Fisher. *Kapitalistický realismus. Proč je dnes snazší představit si konec světa než konec kapitalismu*. Přeložil Radovan Baroš. Praha: Rybka Publishers, 2010; Mark Fisher. *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester: Zero Books, 2014; Fredric Jameson. *Postmodernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu*. Přeložili Olga Sixtová a Josef Šebek. Praha: Rybka Publishers a SOK – Sdružení pro levicovou teorii, 2016.

23 D. N. Rodowick. *The Virtual Life of Film*, s. 181.

24 To je podpořeno nejen Rodowickem užívaným slovním spojením „současné umění pohyblivého obrazu“ (*the moving image in contemporary art*) a jeho zasazením do kontextu ostatních uměleckých médií, ale např. i četnými poznámkami o sledování děl v galerijním prostředí.

tičky umění Rosalind Kraussově²⁵ rozvíjí úvahy o mediální (ne)specifitě fotografie a sochy. Zřejmý apel na mazání hranic mezi uměleckými médii a jejich výrazovými prostředky je pochopitelně záměrně provázen vitanou snahou nezařazovat umělce do uzavřených kunsthistorických škatulek. Pokud se nad kontextem jejich tvorby však přesto pozastavíme, působí v této zdánlivě volnosti trochu zarážejícím dojmem, že většina autorů, jichž se Rodowick dovolává, jsou experimentální filmaři nebo tvůrci známí pro svou starší tvorbu například na poli strukturálního filmu (např. Ernie Gehr a Ken Jacobs). Kromě Victora Burgina, který se proslavil především jako teoretik a konceptuální umělec, se tak jedná o generačně a kontextově poměrně homogenní skupinu.²⁶ Na takový výběr má autor pochopitelně nárok, z hlediska rozmanitosti a šíře současného umění pohyblivého obrazu se však jeví trochu omezený a „nepravdivý“ ve vykreslení toho, jak současné umění pohyblivého obrazu vlastně vypadá a kdo tuto podobu utváří. Pokud totiž cílem této selekce má být „testovat naše kritéria toho, co považujeme za ‚pohyblivý obraz‘“, ²⁷ měl by tento výběr možná více zohledňovat i současnou uměleckou tvorbu, která zdaleka přesahuje praxi experimentálního filmu a pro niž je pohyblivý obraz jedním z nejčastějších prostředků vyjádření. Většina postupů, které experimentují s formálními možnostmi filmu jako záznamového média a jež Rodowick u zmiňovaných tvůrců popisuje, se stala už zcela běžnou součástí toho, co zastřešujeme pojmem pohyblivý obraz. Digitální obraz však dnes přináší i celou řadu uměleckých prostředků, které hranice klasické filmové technologie nejen posouvají, ale jež zcela překračují například i užití kamery (ať už se jedná o analogovou Super8 či digitální GoPro)²⁸ skrze počítačově vytvářený obraz (tzv. CGI). Podobné postupy představují mnohem radikálnější útok na naše dosavadní kategorie.²⁹

V kontextu Rodowickovy výše zmíněné obavy z nezvratné odlišnosti myšlení či tvoření v analogovém filmu tento jednostranný výběr trochu svádí k otázce, zda umělci, kteří buď většinu své tvůrčí praxe pracovali s analogovým filmem, nebo jsou jím dlouhodobě fascinováni, mohou skutečně pojmenovat digitální ontologii. A také, zda ji skrze jejich díla skutečně pojmenovává sám Rodowick. Leží opravdu hlavní potenciál digitálního obrazu v jeho schopnosti remediovat klasický film a fotografii?

25 Kraussová ve svém slavném textu *Sochařství v rozšířeném poli*, který prvně vyšel roku 1979 v časopise *October*, sleduje, jak umělecké postupy nejsou již nadále organizovány na základě materiální specifity média, jak bylo typické pro modernu, ale jak se naopak čím dál více rozpouští hranice mezi jednotlivými uměleckými druhy. Více viz: Rosalind Krauss, „Sochařství v rozšířeném poli“. In: Karel Císař (ed.). *Stav věci*. Brno: Dům umění města Brna, 2012, s. 131–143.

26 Více než polovina jmenovaných autorů je dokonce na různých místech zmiňována v souvislosti s berlínskou galerií Campagne Première, v níž vystavoval i sám David Rodowick a jež je vlastněna jeho přáteli, jak v knize i sám uvádí.

27 D. N. Rodowick. *What Philosophy Wants from Images*, s. 21.

28 Název Super8 označuje 8milimetrový analogový film, který byl pro svou cenovou dostupnost dříve používán umělci nebo amatérskými filmaři. Drobná kamera GoPro vstoupila ve velkém na trh kolem roku 2007, a ačkoli byla původně určena pro outdoorové sporty, stala se v podstatě synonymem pro jednoduché digitální natáčení ve Full HD a dnes už i 4K obrazové kvalitě.

29 Mezi nejznámějšími tvůrci pracujícími se specifiky digitálního a/nebo počítačem generovaného obrazu můžeme jmenovat třeba Hito Steyerlovou, Cécile B. Evansovou či Lawrence Leka.

Odkrývá se nám v těchto dilech skutečně něco nového o digitálních médiích a rychlém a proměnlivém světě, v němž žijeme, nebo nám digitální přepis pouze vytváří rámec pro přehledné zhodnocení minulých formátů? Tuto pochybnost přitom často nevyvolávají díla samotná, ale spíše Rodowickův přístup k jejich čtení, které jako by se neustále vracelo k formálním možnostem analogových technologií. A to například i u děl, která jsou natolik mediálně bohatá jako ta od Haruna Farockiho, jemuž Rodowick rovněž věnuje jednu kapitolu.

I přes snahu překračovat hranice specifity jednotlivých médií se zdá, že jsou to pro Davida Rodowicka především prostředky analogového filmu, které v nových médiích přetrvávají a v nichž je žádoucí neustále cosi hledat a zpětně (re)definovat. Jako by digitální obraz ve skutečnosti pořád nedisponoval žádnou vlastní vnitřní silou a byl pouze šikovným, byť hybridním, rozšířeným rozhraním pro stříhové a kombinační operace nepřilíši odlišné od těch uskutečnitelných v analogovém filmu. Toto projektování analogového obrazu do digitálního ale v důsledku zužuje zorné pole našeho pohledu na jeho možnosti, a svazuje tak potenciál digitálního obrazu kategoriemi vzniklými pro jiný typ média v odlišném dějinném a časovém kontextu – v ontologii, která již neodpovídá současnosti.

Nejistota ohledně reálné přínosnosti a moci digitálního obrazu (i obrazu obecně) je trochu umocňována i tím, že většina děl, na nichž kniha stojí, je buď předem silně konceptualizovaná samotným autorem (ať už teoreticky nebo na úrovni kritického gesta), nebo se zakládá na jasném formálním vzorci. Namísto předpojmové síly, již obrazu připisují Deleuze a Guattari, tak ve většině Rodowickem zmiňovaných děl nacházíme spíš autorský koncept demonstrováný obrazem nebo obraz dodatečně propojený s filozofickým či teoretickým konceptem, nikoli inspiraci filozofie obrazem jako takovým. Rodowick cituje i známou pasáž z *Co je filosofie?*, která staví umění do pozice narušitele známého řádu, který je schopen vytvořit onu pověstnou trhlinu ve slunečníku konvencí a mínění,³⁰ jímž se chráníme před vším neznámým. Z předcházejících popisů děl však není příliš jasné, jaká radikální jinakost do myšlení díky umění vlastně může vstoupit a v čem představuje kontakt s něčím nepojmenovaným a zcela vnějším. Koncepty jako by v knize obrazům vždy předcházely, místo aby se jimi text nechal zasáhnout a ovlivnit. Nemá se však filozofie v umění střetnout naopak s něčím, co konceptualizované není? A nemůže obraz vyjevit jiné věci, které jsme je do něj předem úmyslně nevložili?

30 G. Deleuze – F. Guattari. *Co je filosofie?*, s. 177.

Senzibilita digitálního obrazu

Jakoby v reakci na tuto pochybnost se poslední kapitola knihy zaměřuje naopak na roli náhody. Podle Rodowicka se totiž umělecká tvorba může oprostít od normativního optického uspořádání onoho modelového obrazu a dosáhnout novosti právě vpuštěním nahodilosti do tvůrčího procesu. Oproti předem důkladně a racionálně zváženým postupům, které jsou vždy již apriorně spoutány zaběhlými konvencemi a klišé, může umělec svá estetická rozhodnutí řídit „náhodou“ (*chance*). Ta skrze improvizovanou manuální gesta ruky, jež vede kameru, překračuje hranice zvyku a vnáší do díla nové a netradiční obrazy. Nahodilost jako tvůrčí strategie rozbíjí „geometrii a tonalitu figur, umožňuje modulovat linie a barvy dříve neviděnými způsoby“,³¹ a přivádí tak divákovu pozornost k nedávno pouze potenciálním možnostem. Pro Rodowicka je náhoda důležitým principem proto, že nás osvobozuje od rozumových a předem propočtených konstrukcí a přivádí nás k afektivnímu rozměru díla (a k hmotě samotné).

Rodowick tak na pohyblivém obrazu neoceňuje pouze formální aspekty, ale většinu děl volí především s důrazem na jejich schopnost vyvolat „senzaci“ (*sensation*). Stejně jako v případě výše zmíněné náhody vychází tento pojem z myšlení Gillesa Deleuze, především z jeho knih *Francis Bacon – Logique de la sensation* (Francis Bacon – Logika senzace, 1981) a *Film 1. Obraz-pohyb* (Cinéma 1. L'Image-Mouvement, 1983). Senzace nás podle Deleuze (i Rodowicka) napojuje na chaotické síly hmoty, přibližuje nás k „vnějšku“ a „přenáší naši pozornost od formy uměleckého díla, ať již reprezentačního nebo abstraktního, k povaze jeho střetu s dalšími těly“.³² Zkušenost senzace nás proměňuje, jelikož se přímo dotýká naší fyzičnosti, ovšem zároveň překračuje hranice našeho těla a propojuje nás s okolním (a nelidským) světem a jeho trváním. Když to výrazně zkrátíme a zjednodušíme, dá se říci, že senzace se podle obou autorů odehrává na rovině „cítění“, a umožňuje nám tak kontakt s procesy, které nejsou racionálně zachytitelné. Zde pro Rodowicka hraje důležitou roli další Deleuzův termín – „diagram“. Ten je totiž schopen zachytit nejasnou a náhle se zjevující a mizející senzaci a obdařuje ji trváním a zřetelností, jelikož organizuje nahodilou senzaci do vnímatelné podoby. Z tohoto estetického diagramu se může filozofie „poučit“ a přiblížit se tak (nejen) skutečnému světu, jeho pohybu a času. Filozofie tedy musí také cítit, „riskovat kontakt s chaotickou senzací – musí se stát skrze senzaci jinou“.³³

31 D. N. Rodowick. *What Philosophy Wants from Images*, s. 117.

32 Adrian Parr. *The Deleuze Dictionary. Revised Edition*. 2. vydání. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010 [1. vydání 2005], s. 250.

33 D. N. Rodowick. *What Philosophy Wants from Images*, s. 133.

Rodowick není jediným ani prvním autorem, který přenáší deleuzovskou afektivní linii myšlení³⁴ na oblast digitálního filmu. Můžeme zmínit knihu Stevena Shavira *Post Cinematic Affect* (Post-filmový afekt, 2010), v níž se americký filozof zabývá rolí afektů současné (populární) kultury. Shaviro reflektuje změny, kterými prošly technologie (a s nimi i naše žitá zkušenost) skrze digitalizaci a zkoumá soudobé videoklipy a filmy, jež podle něj zrcadlí „*jaký je to pocit, žít ve 21. století*“.³⁵ Právě srovnání těchto dvou autorů může znovu upozornit na problematičnost Rodowickovy volby nacházet specifika digitálního obrazu v oblasti relativně uzavřeného světa experimentálního filmu. Shavirovo pojetí děl současné digitální produkce jako „afektivních map“, které „aktivně utvářejí a performují sociální vztahy, toky a pocity, o nichž pojednávají“, tak v jistém smyslu poskytuje více prostředků, jak „poučit“ filozofii o současných mechanismech definujících naši realitu a každodenní zkušenost. Jeho výchozím bodem je nacházení „všudypřítomné senzibility“ v pohyblivých obrazech. Ta je dnešní době vlastní, jelikož je produkována současným videem a filmem, v nichž se nám také může odkrývat. V digitální kultuře nachází Shaviro cesty, jak konceptualizovat realie globalizované společnosti a vnášet je do filozofického diskurzu. I přes to, že kniha *Post Cinematic Affect* je výrazněji politizovaná, vychází ze stejného deleuzovsko-guattariovského základu a ve své snaze „pojmenovat“ dnešní svět projevuje v obrazech tvořených dnešními technologiemi mnohem hlubší víru.

Tvůrčí filozofie a etická transformace světa

Při kontaktu s konkrétními díly se čtenář většinou příliš nedozvídá, proč vlastně potřebujeme, aby obrazy produkovaly nové. Často se může až zdát, že Rodowickovi jde především o formální posuny některých konvencí médií ve prospěch objevování neznámých způsobů uměleckého vyjádření. Na několika místech však kniha poměrně jasně uvádí, že ohledávání nových teritorií (skrze umění i filozofii) může (a má) mít širší společenský dosah, a podílet se tak dokonce na pozitivní proměně okolního světa. Už v jeho knize *Elegy for Theory* (Elegie za teorii, 2014) hraje tento etický rozměr podstatnou roli. A také Rodowickem často zmiňovaní autoři Stanley Cavell a Gilles Deleuze považují film za určitý způsob, jak měnit sebe sama a nacházet „šťěstí“ (*happiness*)³⁶ nebo se obracet k „příštím lidu“ (*people to come*), a předznamenávat tak novou a lepší zemi.³⁷

34 Srov.: Jiří Anger. *Afekt, výraz, performance. Proměny melodramatického excessu v kinematografii těla*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2018. Knize se podrobně věnovala ve své recenzní studii Tereza Hadravová. Viz: Tereza Hadravová. „Filmová poetika afektu“. *ArteActa*. 2018, roč. 1, č. 2, s. 107–120.

35 Steven Shaviro. *Post Cinematic Affect*. Washington: Zero Books, 2010, s. 2.

36 Stanley Cavell. *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

37 G. Deleuze – F. Guattari. *Co je filozofie?*, s. 97, 154. Zmínky o nové zemi a novém či příštím lidu však prostupují i další společné texty obou autorů.

David Rodowick v epilogu recenzované knihy *What Philosophy Wants from Images* apeluje na to, aby obrazy byly vnímány zcela volně jako něco, co přesahuje všechny rámy, zdi a obrazovky. Jako něco, co je mnohem spíš než z konkrétního materiálu utkáno ze senzací, perceptů a afektů, jež společně vytvářejí z obrazu „událost“ (*the event*). Obraz – nebo událost – tak mají moc mazat dosavadní hranice – skrze senzaci a afekt se proměňují vztahy mezi naším tělem a okolím, naše individuální existence se rozpouští a my se stáváme aktivní součástí světa. V tomto vzájemném *stávání* se se přibližujeme druhým, přehodnocujeme své postoje a nacházíme nová stanoviska (nebo se je alespoň učíme tolerovat): „V reakci na konflikt s rozsáhlými homogenizujícími sociálními a kulturními silami v sobě nacházíme sílu vytvářet nové identity, nové hodnoty, nové mody chování, nebo dokonce nové sexuality.“³⁸ Obrazy narušující normativní představy současné společnosti nás tak vedou k porozumění okolí, pomáhají nám „naslouchat a hovořit s ostatními a užívat si naší aktivní pozice v sociálním a estetickém obrazu“.³⁹ To přitom nezahrnuje pouze mezilidské vazby, ale – po vzoru Deleuze a například i Henriho Bergsona – skutečně všechny vztahy ve vesmíru.

Umění a filozofie by tedy podle Rodowicka měly být etické a pomáhat rozvíjet demokratické hodnoty a vzájemný respekt a toleranci, a tím pádem disponovat přímo aktivní transformační silou schopnou měnit vztahy, sebe sama i okolní svět. Taková transformace musí být nutně produktivní – musí do světa vpouštět něco nového, vnějšího či budoucího, co podobnou změnu umožní nebo započne. Většina knihy se ale ve výsledku více zaměřuje na transformaci „věcí a lidí ve filmu“⁴⁰ či v obraze, nebo na transformaci jednoho média v rámci druhého, než že by ukazovala na nějakou možnost transformace světa skrze obraz. V důsledku toho nutně opětovně vyvstává otázka, zda jakákoli libovolná juxtapozice, propojení nebo kombinace převážně minulých obrazů může produkovat skutečnou novost, jež by požadovanou etickou společenskou transformaci přinesla. Teoretik a umělec Simon O'Sullivan píše, že v momentě, kdy se umění zabývá „světem tak-jak-je“ (*world as-it-is*), vzdává se už předem části své síly. Jakmile srovnává, kritizuje a opakuje, nastavuje zrcadlo světu, který se ale ve své současné podobě stává natolik jeho objektem, že spolu vytvoří pouhou „melancholickou komnatu ozvěn“ (*melancholic echo chamber*).⁴¹ Jako jeden z příkladů přitom uvádí právě archivní obrat, který podle něj má určitou hodnotu ve shromažďování vědění, ale není ve skutečnosti schopný nabídnout cokoli vnějšího mimo svět tak-jak-je.

38 D. N. Rodowick. *What Philosophy Wants from Images*, s. 141.

39 *Tamtéž*.

40 *Tamtéž*, s. 39.

41 Simon O'Sullivan. „Myth-Science and the Fictioning of Reality“. *Paragrana*. 2016, roč. 25, č. 2, s. 81.

Podobně pochybuje například i filozof Armen Avanesian o tvůrčí síle kritického umění. Dodnes často převládající negativní dialektika, s níž Rodowick skrze Theodora W. Adorna⁴² rovněž výrazně pracuje, se podle Avanesiana odráží ve filozofii, teorii, umění i politice právě snahou o neustálé pozměňování a překračování hranic jednotlivých oblastí vedoucí ke vzniku stále nových rozšíření (expanded cinema, expanded academia). Tato neustálá vzájemná „reflexe“ však podle Avanesiana nedokáže přinést víc než „pouze kosmetické změny“.⁴³ Důvodem je podle něj přitom právě princip vymezení se. Jeho čistě negativní charakter totiž způsobuje, že odraz v nastaveném zrcadle pouze legitimizuje objekt, jenž nahlíží, aniž by produkoval něco nového. Obraz je tedy dialektický, ale není sám o sobě produktivní vzhledem ke světu. Ani homogenní přítomnost obrazových databází a on-line platform nekonečně šířících to, co Rodowick označuje za modelový obraz, ani nostalgická minulost, jež nás uzavírá do komfortní zóny dobře známého, ovšem podle Avanesiana i mnoha dalších teoretiků a umělců nepotřebují další a další zrcadla, v nichž by se mohly multiplikovat.

Umění ani filozofie tedy nemusejí vytvářet „nové“ skrze střet se starým, ale naopak se mohou orientovat na imaginaci budoucího. Namísto kritiky lze postavit produktivní poetiku nebo přímo spekulaci. A právě umění dokáže skrze svou orientaci na budoucnost, kterou nacházíme už u Deleuze a Guattariho,⁴⁴ zhmotňovat obrazy, jež se, slovy Simona O'Sullivana, „zdají přicházet odjinud, aniž by přitom ztrácely relevanci se světem“.⁴⁵ Digitální média jsou navíc nebývale dostupným nástrojem pro zcela radikální mísení časových a prostorových možností. Dovolují vytvářet stále dokonalejší digitální světy, a to mimo jiné i díky 3D animačním technologiím, jejichž „realističnost“ dnes již často překračuje rozlišovací schopnosti lidského oka.⁴⁶

Aby tedy filozofie byla „tvůrčí“, ne reflexivní,“ jak po ní požaduje například i Bernd Herzogenrath,⁴⁷ musí se podle Deleuze a Guattariho neustále setkávat s neznámem,⁴⁸ s chaosem. A pokud mají být filozofické koncepty nějak relevantní pro současný svět (a přispět tak skutečně k jeho transformaci ve svět nový a lepší), musí sama filozofie neustále riskovat a pouštět se do neznámých vod. David Rodowick tuto myšlenku opakovaně zmiňuje a v mnoha ohledech pečlivě rozvíjí důležité etické, filozofické i estetické otázky, jež si dnes skutečně žádají řešení. Jeho přístup k současnému umění jakoby však tuto otevřenost novému a neznámému

42 Rodowick nejvýrazněji vychází z jeho knihy *Estetická teorie*. Viz: Theodor W. Adorno. *Estetická teorie*. Přeložil Dušan Prokop. Praha: Palagios, 1997.

43 Armen Avanesian. *Overwrite. Ethics of Knowledge – Poetics of Existence*. Berlin: Sternberg Press, 2017, s. 41, 44.

44 G. Deleuze – F. Guattari. *Co je filosofie?*.

45 S. O'Sullivan. „Myth-Science and the Fictioning of Reality“, s. 82–83.

46 *Tamtéž*, s. 85.

47 Bernd Herzogenrath. *Film as Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017, s. XIII.

48 G. Deleuze – F. Guattari. *Co je filosofie?*, 172.

trochu postrádal. Ačkoli je Rodowickova větší vstřícnost k možnostem digitálního obrazu vítaná, vzít jej na milost dlouho poté, co se stal nedílnou součástí naší práce, zábavy, komunikace i umění, jež dnes nutně vyrůstá právě z podmínek digitální a globální společnosti, možná nestačí.

Pokud se, jak píše Deleuze a Guattari, máme zpoza obzoru vracet s „červenými očima“,⁴⁹ znamená to, že se tam musíme setkat s něčím, co námi skutečně otřese. Takové transformativní setkání se však může uskutečnit jedině tehdy, pokud hledíme až na absolutní horizont současného dění, a dovolíme si opouštět zaběhlé trajektorie, nebýt slepí k novým podnětům a „napojit se na neobvyklé formy estetické zkušenosti“,⁵⁰ jež mnohé současné umění (pohyblivého obrazu) nabízí. Jedině tak bude naše konceptualizace dnešní digitální ontologie nejen ohleduplná, etická a aktuální, ale snad i skutečně transformativní.

D. N. Rodowick. *What Philosophy Wants from Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

Noemi Purkrábková a Jiří Sirůček jsou studenti katedry filmových studií FF UK a členové umělecko-teoretického audiovizuálního kolektivu BCAA system. Zabývají se především vzájemnými vztahy mezi současnými technologiemi, uměním, ekologií a politikou.

49 Tamtéž, s. 41.

50 D. N. Rodowick. *What Philosophy Wants from Images*, s. 6.