VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ

BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

FACULTY OF FINE ARTS

ATELIÉR INTERMÉDIÍ

STUDIO OF INTERMEDIA

REALITY

DOKUMENTACE DIPLOMOVÉ PRÁCE
MASTER'S THESIS DOCUMENTATION

AUTOR PRÁCE
AUTHOR
BcA. Šimon Kadlčák

VEDOUCÍ PRÁCE
SUPERVISOR
MgA. Pavel Sterec, Ph.D.

OPONENT PRÁCE
OPPONENT
MgA. Jiří Havlíček

BRNO 2017

DOKUMENTACE VŠKP

Obsah:

Obrazová část s. 3 – 5
Textová část s. 6 – 11

Obrazová část:

Reality, video, 16:32 min., 2017

Reality, video, 16:32 min., 2017

Reality, video, 16:32 min., 2017

Reality, video, 16:32 min., 2017

Reality, video, 16:32 min., 2017

úvod

Základem mojí diplomové práce *Reality* na FaVU VUT v Brně jsou dokumentární záběry fotbalových fanoušků, které jsem spolu se štábem spolupracovníků pořídil během zápasu 24. kola 1. ligy mezi SK Slavia Praha a FC Hradec Králové na jaře 2017. Prezentace formou vícekanálové videoinstalace umožňuje sledovat paralelně se odehrávající děje. V celkovém záběru můžeme sledovat tribunu, na které sídlí slávistický kotel, v podobě mohutného, vysoce koordinovaného mnohohlavého davu. Simultánně natáčené detailní záběry dávají nahlédnout individuality, které v celku zůstávají ukryty v mase. Juxtapozice těchto záběrů otevírá otázky po povaze a vzájemném vztahu jednotlivce a kolektivu. Ten se v závislosti na perspektivě (pohled z dálky/pohled zblízka) může zdát jednou jako provázaný a podruhé jako vzájemně nezávislý. Jakkoli se stavím za názor, že autor nemusí nutně rozumět vlastnímu dílu a jeho interpretace je otevřený kolektivní proces, naznačím v následujícím textu několik myšlenek týkajících se právě vztahu jednotlivce/kolektivu a některých dalších souvisejících problémů: role kulturní i jiné podmíněnosti ve vnímání tohoto vztahu, povahy času, nebo role a závažnosti pohledu či pozorování.

realita/reality

Po určitou dobu po narození prý ještě nevnímáme realitu jako členitou – jako řadu oddělených věcí a jevů, jimiž jsme obklopeni – ale jako spojitou. Malé dítě, které se teprve učí "správně" vnímat (ani smyslové vnímání není danost, ale musíme se mu postupně naučit) chápe okolní svět jako neoddělitelný od sebe sama. Zažitým žargonem západní filozofie řečeno: subjekt nerozlišuje sebe sama od objektu. Novorozeně v mysli neodděluje to, co vidí, slyší nebo cítí, tedy smysly zprostředkované počitky vnějšího světa, a vlastní vnitřní fyzické a psychické pocity. Vše zažívané je součástí jedné velké nedělitelné reality (a můžeme si představit, jaká to musí být křivda, pokud v takovém světě najednou něco není podle našeho úmyslu). Koncept odděleného subjektu a okolního vnějšího světa se ustavuje až později, spolu s tím, jak se vyostřují smysly dítěte a především spolu s tím, jak se učí mluvit a pojmenováním rozlišovat jednotlivé věci ve svém okolí.

Vědomí vlastního já je základem společným asi všem lidským bytostem. Chápání exteriority vně vlastního já se už ale může různými způsoby lišit. Příčiny těchto odlišností mohou být různé, od rozdílných kulturních návyků, jazyka a jeho vlivu na strukturu myšlení, až po následky individuálního duševního rozpoložení. Tak například umělec Zdeněk Košek (1949 – 2015) byl přesvědčen, že řídí světové počasí a touto skutečností byl nucen do vyčerpání kresebně a písemně zaznamenávat jeho nepřetržitou proměnu. Faktickou spojitost zdánlivě nesouvisejících jevů si Košek uvědomil, když svými excentrickými meteorologickými zápisky mimoděčně způsobil Sametovou revoluci a za prezidenta dosadil Václava Havla.

Méně výstřední příklad se týká nikoli jednotlivce, ale celých kultur. V Japonsku je postavení, právům a svobodám jednotlivce nadřazen šintoistický princip obecné harmonie *wa*. V takto definované kultuře se očekává, že jedinec dokáže ve správných momentech odhadnout situaci a upozadí své individuální potřeby (včetně těch základních, tj. tělesných) ve jménu sdíleného kolektivního dobra. Podobné společenské koncepty fungují i v konfuciánské tradici dnešní Číny a v některých dalších asijských zemích a jsou zdrojem trvalého vzájemného

nepochopení kolektivně orientované východní kultury a egocentricky zaměřené kultury západní.

související práce

Pro účely své diplomové práce jsem zaměřil tři kamery na fotbalové fanoušky v průběhu jednoho ligového zápasu. Všechny tři kamery simultánně snímaly Tribunu Sever v pražském Edenu. Tribunu, na níž se zápas co zápas scházejí slávističtí ultras a vytvářejí atmosféru, jež je pravidelně různými zdroji označována za nejlepší v českém prostředí. Po dobu devadesáti minut jednoho fotbalového zápasu jsme spolu s mým štábem natáčeli slávistické fanoušky ze třech různých úhlů, jako celek, detail i polodetail.

Pravděpodobně nejznámější umělecké dílo s fotbalovou tématikou je film *Zidane: Portrét 21. století* od Douglase Gordona (*1966) a Phillipe Parrena (*1964) z roku 2006. Gordonův a Parrenův koncept spočíval v rozmístění sedmnácti kamer na fotbalovém stadionu Santiaga Bernabéu, které v průběhu zápasu španělské La Ligy mezi domácím Realem Madrid a Villarealem simultánně snímaly jediného hráče – největšího fotbalistu své éry, Francouze Zinedina Zidaneho.

Filmu *Zidane: Portrét 21. století* lze samozřejmě rozumět ve vícero rovinách, osobně za zásadní považuji autorskou apropriaci dobových konvencí ve snímání fotbalového přenosu a jejich jemný posun: od *kolektivní* míčové hry se pozornost filmařů plně přesouvá k *osobnímu* příběhu jediného aktéra zápasu. Tímto rozhodnutím Gordon s Parrenem buďto vědomě tématizují, nebo bezděčně naplňují princip egocentrického západního pohledu, který jednotlivce chápe jako svrchovanou jednotku. Jednotku, prokazující v každém okamžiku svoje schopnosti a dovednosti, jednotku, která svou veškerou aktivitou nepřetržitě obhajuje relevanci svého momentálního postavení v hierarchii, jednotku, která je sama strůjcem svého osudu. Ve vztahu k zažitému vnímání fotbalového zápasu jde v zásadě o ilustraci obecného principu, pouze dotaženou do extrému: na fotbale sice sledujeme kolektivní hru a jsme schopni ji tak i vnímat – ten koho však v posledku buď oslavujeme nebo zatracujeme je zpravidla jednotlivec. A největší očekávání jsou pochopitelně vždy vkládána do těch nejlepších (v tomto případě jde o Zidaneho, aktuálně by to byl třeba Messi, Ronaldo, Pogba nebo Ibrahimovič).[1]

Jestliže Gordon s Parrenem upřeli své pohledy na jednotlivce a vyčlenili ho tak nad rámec kolektivu, jehož je technicky vzato pouhou 1/11, pak Mark Leckey (*1964) ve svých videích zkoumá spíš individualitu rozpouštějící se v davu. V díle *Fiorucci Made Me Hardcore* (1999) Leckey kolážuje nalezené filmové materiály zachycující různé tanečníky. Záběry pocházejí z Británie a sledujeme

[1] Přísnější hodnocení vybraných jednotlivců se v týká pouze malého počtu těch nejlepších hráčů, jakkoli má samozřejmě i svou obdobu v postavách špílmachrů vůdčích týmů na lokální úrovni. Jinak ale platí, že čím průměrnější je klub, tím míň se psychologická zátěž soustředí na jednotlivce a rozkládá se tak rovnoměrněji na všechny hráče. I tak ale máme ve zvyku udržovat kult osobnosti a nakonec se i v těch nejotřesnějších ligových zápasech pravidelně volí "hráč utkání". Zcela samostatná kapitola, jíž však není prostor se zde dále věnovat, je trenér, který jako individualita osobně ručí za výsledky a úroveň hry celého kolektivu a přebírá za tuto masu velkou část zodpovědnosti ve vztahu k veřejnosti, novinářům i vedení klubu.

na nich příslušníky různých subkultur, od stoupenců první vlny disca v 70. letech, přes Northern Soul přelomu 70. a 80. let, až po rave 90. let, na který Leckey jako pamětník klade zvláštní důraz. V hypnotickém sledu záběrů se střídají tváře a těla zpocených teenagerů, prožívajících před našima očima pocity extatického vytržení pod vlivem taneční hudby a tanečních drog. Někteří psychologové a teoretici psychedelické zkušenosti tvrdí, že právě pod vlivem drog nebo repetitivní hudby získáváme dočasnou schopnost napojit se na obsahy kolektivního nevědomí.
Věřím (nebo nějak tuším), že při vysoce koordinovaných masových činnostech nebo během společného intenzivního soustředění na společnou věc[2] vzniká naopak nějaká forma kolektivního *vědomí*. Toto vědomí propůjčuje jeho účastníkům dojem nebývalé síly, což se většinou odráží v proměně jejich chování, kterým demonstrují mobilizační a bojový potenciál kolektivity. To je doprovázeno inkluzí ("jsme tu všichni spolu za společnou věc") na jedné a exkluzí ("všichni, kdo nejsou s námi, jsou proti nám") na druhé straně.
Jiný britský umělec, Jeremy Deller (*1966), pracoval se silou kolektivního vědomí v akci nazvané *The Battle of Orgreave* (2001). Deller, inspirován žánrem inscenovaných bitev, jimiž si skupiny nadšenců do vojenské historie připomínají o výročích významné ozbrojené střety z dějin vojenství, zrekonstruoval za pomoci zhruba osmi set účastníků průběh hornických nepokojů, které se odehráli v anglickém Orgreave v létě 1984. Na rozdíl od klasických inscenací, kdy se znovu přehrávají události obou světových válek nebo třeba napoleonská tažení, tedy událostí, jejichž političtí hybatelé i aktivní účastníci už jsou většinou po smrti, pracoval Deller s historií nedávnou a stále poměrně živou. Rekonstrukce střetu policie se stávkujícími horníky se odehrála na původním místě a účastnilo se jí na 280 reálných účastníků původních nepokojů. Deller tedy nepracoval primárně s nostalgií a historickým fetišismem, hlavními přísadami standardních bitevních inscenací, ale s promlčenými, nicméně stále živými emocemi, vášněmi a křivdami z doby vrcholného thatcherismu. Vzhledem k těmto okolnostem vážně hrozilo, že se plánovaná hra na násilí "jenom jako" může zvrtnout v násilí skutečné. K tomu nakonec nedošlo, pozornost, s níž k akci přistoupila policie, však výmluvně svědčí o těchto obavách.

o pohledu

Výše zmínění umělci ve svých dílech rozdílnými způsoby tématizovali vztah jednotlivce a kolektivu. Vedle toho však uvedená umělecká díla spojuje ještě jeden důležitý společný aspekt: fenomén pohledu. Jsme tady samozřejmě my, *diváci*, kdo upíráme zrak jednou na solitérního aktéra kolektivní hry, jindy na extatické tanečníky, nebo sledujeme fascinující tok davu, rozpohybovaného bojovým odhodláním. Je tu ale i pohled Leckeyho tanečníků, tak blízký, přesto neopětovaný a uzavřený do svého vnitřního světa. Nebo vzájemné pohledy horníků a policistů, kteří od sebe sice stojí na délku paže, přesto jsou každý na jiné straně barikády.
Borjana Dodova v textu *Pohled zvnějšku*[3] definuje pět typů pohledů: pohled *důvěrný*, při němž si dva subjekty v těsné blízkosti hledí navzájem do očí. *Specifikem důvěrného pohledu je vzájemnost. Druhý, který se dostává do centra*

[2] "Slavia gól, gól, gól!"
[3] Borjana DODOVA, *Pohled zvnějšku* in: Umělec 1/2016, Divus Praha (2016)

pohledu subjektu, pohled opětuje. V případě, že potřebuje pomoc, je těžké ho odmítnout. Pokud se jej chystá subjekt zabít, důvěrný pohled mu v tom brání. Protože důvěrný pohled může způsobit trauma nebo šok, mnoho lidí se mu vyhýbá.[4] Druhým typem je pohled *blízký*, který je konkrétní, zkoumavý, nicméně není opětovaný. *Nezanedbatelnou měrou uspokojuje zírací pud a je velmi oblíbený. Často se uskutečňuje poblíž dopravních nehod nebo na plážích.*[5] Třetí pohled je pohled *vzdálený*. Uskutečňuje se zpravidla na vyvýšených místech s dobrou viditelností. Dává nám pocítit jistou vznešenost rozlehlého okolního světa a Dodova ho dává do souvislosti také s pomyslnou vyvýšeností bohatších sociálních vrstev. Poslední dva pohledy, jež hrají v článku Dodovy klíčovou roli, avšak nás nyní tolik nezajímají, jsou pohled *zvnějšku*, který se nabízí astronautům (kosmonautům a tchajkonautům) z oběžné dráhy Země a umožňuje jim vidět rodnou planetu jako celek a pohled *prázdný*, který by se teoreticky uskutečnil při cestě vesmírem ve chvíli, kdy nejsou v dohledu žádné větší rozpoznatelné objekty, jenom tma rozlehlé kosmické prázdnoty.

V diplomové práci *Reality*, v jejímž základu stojí videozáznam fotbalových fanoušků, kombinuji několik typů pohledů. Celkový záběr "slávistického lidu" na Tribuně Sever, který považuji za ústřední, v podstatě naplňuje kritéria *vzdáleného* pohledu v definici Dodovy. Záběr je příliš distancovaný, než abychom rozeznali jednotlivé tváře. Rozeznáváme lidské postavy, jež se v houfu slévají do hemžící se masy působící dojmem přesně koordinovaného organismu, který se po chvíli rozpadá nejprve na oddělené hloučky a dál až k individualizovanému chaosu, který v nepředvídatelných intervalech znovu exploduje v momentech dokonalé synchronizace. I tento pohled, jakkoli bychom ho asi primárně neoznačili za přírodní scenérii, vyvolává dojem úžasu a setkání s jakousi bizarní formou vznešeného. Pohledy zbylých dvou kamer, střídající detailní a polodetailní snímání, jsou pohledy *blízkými*. Díky zoomovacím možnostem použitých teleobjektivů, mohli operatéři těchto kamer sledovat konkrétní fanoušky nepozorovaně, z bezpečné vzdálenosti a přesto detailně, takřka voyeurským způsobem. V konfrontaci s celkovým pohledem na Tribunu Sever, promítaným v instalaci synchronně s detailními záběry, tak vyniká kontrast mezi organizovaně působícím celkem a individuální různorodostí jeho jednotlivých skladebných prvků – fanoušků. Porovnáním simultánně pořízených pohledů vzdáleného i blízkého typu zjišťujeme, že zúčastnění fans sice fungují ve vysoce organizovaném kolektivu, který každý z nich pomáhá vytvářet, zároveň jsou ale na stadionu i každý sám za sebe, se svými myšlenkami, svým viděním okolní reality a ve svém vlastním individuálním čase. Jejich vlastní pohledy neopětují pohled kameře, ale směřují někam bokem, upřeně pozorují hru. Sportovní prostředí je v tomto ohledu jistým způsobem specifické: nedělí se na aktivní účastníky hry a pasivní publikum. Jak hráči tak publikum jsou aktivní, každý po svém způsobu a podle vlastních pravidel. Zatímco oči desítky tisíc fanoušků pozorují hru, oči diváků videoinstalace Reality sledují sledující fanoušky. Nemají ostatně jinou možnost, utkání samotné se odehrává mimo záběr. Pohled druhého člověka se tak stává předmětem našeho zájmu. Tak takhle vypadáme, když se díváme.

---

[4] Ibidem s. 7

[5] Ibid.

o závažnosti pohledu a sebevyjádření

V myšlenkovém experimentu, který později vstoupil do širokého povědomí pod názvem *Schrödingerova kočka*, navrhl rakouský teoretický fyzik Erwin Schrödinger (1887 – 1961) následující: do uzavřené neprůhledné krabice obsahující radioaktivní nuklid umístíme živou kočku. Tento nuklid se v určitém čase rozloží s přesně 50 % pravděpodobností. V krabici je umístěno také detekční a exekuční zařízení, které kočku usmrtí v případě, že k rozkladu nuklidu skutečně dojde. Tento experiment se vztahuje k elementární podstatě pravděpodobnostní interpretace kvantové fyziky: podle ní zaujímají hmotné částice konkrétní místo v prostoru pouze tehdy, jsou-li vystaveny pozorování. Když tomu tak není, částice se nacházejí v *superpozici*, stavu veškerých možných pravděpodobnostních variant. Pokud daná částice právě není detekována, lze říct, že vlastně neexistuje sama o sobě, ale je určitou pravděpodobností existence této částice. Pokud je tento předpoklad správný, pak po uplynutí daného času, ve kterém se radioaktivní nuklid rozpadne s 50% pravděpodobností, kočka v krabici živá i mrtvá současně. Tento stav trvá do doby, než někdo další krabici otevře. Potom se kočka objeví v jednom z těchto stavů – bude buď mrtvá nebo živá.

Tento myšlenkový pokus ilustruje roli *pozorovatele*, která je pro porozumění kvantové mechanice zásadní. S velkou dávkou zjednodušení ji lze interpretovat tak, že když se nikdo nedívá, nevykazuje realita žádné signifikantní projevy vlastní různorodosti. Částice v superpozici se nachází ve všech bodech universa a dokonce ani nemusí být částicí. Teprve ve chvíli, kdy je realita pozorována, začne vykazovat přesně definované a konkrétní rysy.[6]

Abychom tedy zjistili, jestli je kočka živá nebo mrtvá, potřebujeme někoho, kdo se na ní podívá. Ani tento vědec ale nežije ve vakuu. Teoreticky vzato, do chvíle, než se experimentátor podělí o výsledek pokusu s dalšími osobami, nachází se z jejich pohledu nuklid i kočka v krabici nadále v superpozici. Pro lidi, kteří vědí o zahájení pokusu, ale nikdy se nedozví jeho výsledek, zůstanou kočka s nuklidem v superpozici navždy.

Švýcarský biolog a filozof Adolf Portmann (1897 – 1982) poukazuje ve svém pozoruhodném díle na význam *sebevyjádření* živých organismů. Všímá si přitom úsilí, jaké organismy vyvíjejí za účelem demonstrace sebe sama vůči svému okolí. Všechny barevné, tvarové, pachové, či haptické variace rostlin i živočichů, hlasové projevy, pářicí rituály, varovné signály, apod. Portmann tvrdí, že do *jevení se* svému okolí vkládají organismy přinejmenším stejné množství energie, jako do rozmnožování, které standardní po-darwinovská biologie uznává za základní motor evoluce a expanze života.

---

[6] Je to pravděpodobně jenom má laická interpretace, ale *Schrödingerova kočka* z tohoto pohledu obsahuje přinejmenším dvě zásadní nejasnosti: jednak sama kočka je živou vnímající bytostí a účastníkem akce. Dále je přítomné zařízení, které detekuje, zda došlo, či nedošlo k rozpadu nuklidu a to lze, podle mě, považovat za pozorovatele. Pokud by tato námitka ale byla z pohledu teoretické fyziky relevantní, pravděpodobně by ji už vznesl někdo desítky let přede mnou. Takže asi relevantní není.

Zdá se tedy, že na jedné straně neustále vnímáme své okolí. Vlastně si nemůžeme pomoct, jsme obdařeni aparátem, který nás nutí toto okolí vnímat, analyzovat, poměřovat a vztahovat se k němu. Samotné naše vnímání ale nestačí k tomu, abychom byli. Možná dokonce není vůbec důležité být sám schopností vnímání obdařen: *být znamená být vnímán*. Jsme součástí nekonečného cyklu vzájemných i neopětovaných pohledů. Pohlížíme jeden na druhého a těmito pohledy vymezujeme podobu svého okolí, které zase svými pohledy vymezuje nás.

závěr

Realita, tak jak jsme si navykli ji vnímat, se zdá jako nevyčíslitelně členitá. Fotbaloví fanoušci, hráči na hřišti, rozhodčí, trenéři, realizační tým, maséři, kluboví lékaři, tři kameramani natáčející diplomovou práci, trávník, osvětlení stadionu, červené sedačky z tvrdého plastu, železobetonová konstrukce tribun, dřevěná střecha, zvukotechnika, mobilní telefony návštěvníků, přelétávající ptáci a mraky nad stadionem, se zdají být vzájemně oddělenými entitami. Přesto jsou součástí jediné konstelace. *Jeví* se sobě navzájem, fungují v neustálé synergetické interakci právě díky tomu, že na sebe upozorňují své okolí. Pozorují ho, jsou i jím zároveň pozorovány, vyjadřují sebe sama prostřednictvím souboru vlastních individuálních daností. Tyto entity tak demonstrují sebe sama jako entity prostřednictvím *odlišení se* od svého okolí. Zároveň jsou s ním však součástí jediného nedělitelného celku, který drží pohromadě díky pohledu, jevení se, vzájemné informační výměně.

Šimon Kadlčák, 2017