

GEORGY BAGDASAROV
ALEXANDRA MORALESOVÁ
(et al.)

**BUENOS
AIRES
EXPERIMENT**

Obsah

Úvod	7
<i>Georgy Bagdasarov</i>	
Grupo Goethe: epicentrum argentinského experimentálního filmu	21
<i>Andrés Denegri</i>	
Tísňivý, neprobádaný a neproniknutelný	49
<i>Antoinette Zwirchmayrová</i>	
Hold Caldinimu	59
<i>Pablo Marín</i>	
Krize a experiment	67
<i>Alexandra Moralesová</i>	
Argentinský experimentální film a jeho nezávislé praktiky: obrana těžko zařaditelných filmů	85
<i>Mariela Cantúiová a Paulo Pécora</i>	
Orchestrace světla: poznámky k filmům Sergia Subera Espectro a Pabla Mazzola Fotooxidación	99
<i>Federico Windhausen</i>	
Archeologie a narace v expozici: Andrés Denegri – byli jsme očekáváni	109
<i>Alexandra Moralesová</i>	
Rozhovor s Pablem Mazzolem	123
<i>Alexandra Moralesová</i>	
Rozhovor s Benjaminem Ellenbergerem	133
<i>Alexandra Moralesová</i>	
Rozhovor se Sergiem Suberem	145
<i>Alexandra Moralesová</i>	
Obrazová příloha	149
Summary	153
Resumen	155
Jmenný rejstřík	157
Rejstřík filmů	160

TÍSNIVÝ, NEPROBÁDANÝ A NEPRONIKNUTELNÝ

Antoniette Zwirchmayrová

Bachelard mluví ve své knize *Poetika prostoru* o skřínce,¹ která v sobě ukrývá tajemství. Domníváme se, že by touto skřínkou mohla být i kamera. Můžeme ji jako skříňku otevřít a zaujímá místo ve vnějším prostoru. Bachelard píše, že jakmile se otevře, neexistuje žádná dialektika. Podobné je to s kamerou: jakmile se otevře, světlo zničí vše, co se nachází uvnitř (emulze filmového materiálu bude okamžitě osvětlena). Obrazy exponované na filmovém pásu (pokud byl již filmový materiál použit pro záznam) budou vymazány a tím i nenávratně ztraceny. V tomto případě bude tajemství skříňky/kamery viditelné jen pro osobu za objektivem, protože obrazy již existují pouze v její paměti: zachycené motivy se stávají *imaginárním předmětem*.² V kameře stejně jako v paměti filmaře či filmařky se vzájemně setkává minulost, přítomnost i budoucnost. Tak se ze skříňky/kamery stává paměť nepamětného a uvnitř skryté vzpomínky se neosvobodí. Když se tento poklad (filmový materiál) dostane ven, vstupuje do hry tísnivost. „Tísnivé je podle něj [Schellinga, pozn. překladatele] všechno, co mělo zůstat tajemstvím a v skrytu a vyšlo na světlo,“³ píše Sigmund Freud. Přesně tato tísnivost, neprobádanost a neproniknutelnost je pro filmy Narcisy Hirschové charakteristická. Skrze své obrazy

¹ Gaston Bachelard. *Poetika prostoru*. Přeložil Josef Hrdlička. Praha: Malvern, 2009, s. 94.

² *Tamtéž*, s. 101.

³ Sigmund Freud. „Něco tísnivého“. In: Týž. *Spisy z let 1917–1920*. Přeložili Miloš Kopal, Ota Friedmann. Praha: Psychoanalytické nakladatelství Jiří Kocourek, 2003, s. 179.

zkouší ukazovat nový jiný svět. Možná tyto filmy vyvstávají z nespokojenosti s realitou, jsou jistou únikovou cestou. Podle Susan Sontagové jsou fotoaparáty „vysněnými stroji, jejichž užívání je návykové“.⁴ Tato dychtivost vidění také znamená vlastnit: „Vidět [...] znamená mít. Vidí svět a má svět.“⁵ Zaznamenávat znamená moci přetvořit včerejšek ve dnešek a okamžik ve věčnost. Pro Narcisu Hirschovou, jež patří k zakladatelkám Grupo Goethe, sdružení argentinských filmařek a filmařů v Buenos Aires, se při filmování setkává vnitřek a vnějšek: „Obraz se rodí na prahu matérie–světla v protínání bytí a myšlení jako nová realita.“⁶ Její filmy můžeme popsat jako svéhlavé, představují autonomní typ soudobé kinematografie. Jsou plně neklidu a vyvolávají tíseň, neboť smrt je opakujícím se motivem. Ženství a dospívání představují další z ústředních témat. Ve filmu *Mujeres* (1985, *Ženy*) vidíme silně nalíčenou ženu strnulou v neurčitém prostoru, a proto působící jako bez života. Tento obraz provází citace z *Druhého pohlaví* od Simone de Beauvoirové „Člověk se ženou nerodí, ale ženou se stává“,⁷ čímž odkazuje na kulturní předobraz ženy. Skrze obrazy prázdné argentinské krajiny vyskytující se ve všech jejích filmech se rozvíjí i silný pocit osamělosti.

Filmové dílo Narcisy Hirschové pochází z velké části ze sedmdesátých a osmdesátých let, kdy umělkyně pracovala s filmy formátu Super 8, 8 mm a 16 mm. Později své práce digitalizovala a znovu editovala. Její tvorba prakticky zahrnuje jen krátké filmy s délkou od několika minut do půl hodiny. Kvůli křehkosti materiálu filmů Super 8 a 8 mm již dnes skoro není možné tato díla promítat v originálním formátu. Narcisa Hirschová zdůrazňuje v rozhovoru s Alejandrou Torresovou, že materiál neoplakává: „Nic jako nostalgie. Ne. Nic jako nostalgie ani melancholie. Jenom vynalézání nových forem ze zbytků života.“⁸ Domnívám se, že její snímky ukazují specifické vlastnosti filmového materiálu, které u videa nemůžeme najít. Za příklad mohou sloužit nečistoty na filmovém pásu, poškození

⁴ Susan Sontagová. *O fotografii*. Přeložil Pavel Vančát. Praha: Paseka, 2002, s. 19.

⁵ G. Bachelard. *Poetika prostoru*, s. 84.

⁶ Adrián Cangi. „Una autobiografía en imágenes“. In: Alejandra Torres (ed.). *Narcisa Hirsch: Catálogo*. Argentina: Casa del Bicentenario, 2010, s. 13.

⁷ *Mujeres* [film]. Režie Narcisa Hirschová. Buenos Aires, 1985, 00:10:45. Citace ve filmech jsou ve španělštině, pro účely tohoto článku je budeme překládat do češtiny. (Pozn. překl.)

⁸ A. Cangi. „Una autobiografía en imágenes“, s. 16.

předchozími projekcemi nebo velmi specifický barevný rozsah Super 8 filmu. Svůj přístup k filmování popisuje umělkyně takto: „Jsem velmi soustředěná, ale zároveň ne ve smyslu pevné pracovní morálky, protože jsem nikdy nepracovala jako ti spisovatelé, kteří říkají: vstanu v devět hodin ráno a pracuji až do jedné. Já pracuji velmi nahodile, velmi neorganizovaně, velmi impulzivně a bez přehnané disciplíny.“⁹

Narcisa Hirschová také často sahá po svých starších snímcích a včleňuje je do různých filmů. Při pohledu na její celkové dílo vytváří tyto opakovaně použité záběry pocit důvěrnosti. Pomocí montáže autorka pozmění kontext, a nabízí tak nové interpretace svých snímků.

Vedle motivů, jako je smrt, autoportrét nebo ženství, je na díle Narcisy Hirschové zajímavý zejména její ženský pohled na mužský objekt. Na příkladech filmů *A-Dios* (Sbohem/Bohu, 1979),¹⁰ *Patagonia* (Patagonie, 1972) a *Mujeres* (1985) bychom se rádi mimo jiné zabývali právě tímto ženským pohledem.

A-Dios (1979)

Na začátku tajuplného dvacetiminutového experimentálního filmu *A-Dios* se objevuje následující text:

„Věnováno Jungovi a všem ostatním mužům, kteří mi pomáhali žít

s muži

s hrdiny

a s alchymisty“.¹¹

Ve filmu *A-Dios*¹² se často opakují různé motivy: mužský akt, muži jezdicí na koni argentinskou krajinou či zpomalený záběr oblohy. Struktura filmu se postupně zahušťuje. Housle, které obraz provází, jsou ke konci

⁹ Alejandra Torres. „Ver(se) mirar a la cámara“. In: Táž. *Narcisa Hirsch: Catálogo*. Argentina: Casa del Bicentenario, 2010, s. 60.

¹⁰ Originální název filmu v sobě nese určitou dvojznačnost. Může jít jak o dedikaci Bohu, tak o výraz rozloučení. (Pozn. ed.)

¹¹ *A-Dios* [film]. Režie Narcisa Hirschová. Buenos Aires, 1979, 00:00:24.

¹² Viz obrazová příloha, obr. č. 2.

prudší a neklidnější. Obrazová rovina je doplněna novými nevysvětle-
nými motivy, jako je například found footage materiál exploze atomové
bomby nebo dva líbající se lyžaři.

Nezvykle pro ostatní umělkyně a umělce své generace, kteří byli silně
ovlivněni feminismem, obrací Narcisa Hirschová záměrně svůj pohled
na mužské tělo, a jedná tak jinak než většina jejích vrstevnic. Například
Carolee Schneemannová nebo Ana Mendieta ve svých dílech naprosto
rezignují na zobrazení muže. Filmy Narcisy Hirschové se oproti tomu
vyznačují veskrze erotickým pohledem na mužský objekt. Její práce pře-
vrací teorii Laury Mulveyové, která ve svém esejí *Vizuální slast a nara-
tivní film* píše: „Ve světě uspořádaném nerovností pohlaví, je slast z dívání
se rozštěpena na aktivní (mužskou) a pasivní (ženskou) pozici.“¹³ Nar-
cisa Hirschová opouští pasivní ženskou roli, stává se díky kameře tou
aktivní složkou a nechává muže stát se pasivním objektem před objekti-
vem kamery. Simone de Beauvoirová k tomu píše:

„Žena, která nechce být otrokyní muže, se mu rozhodně nevyhýbá,
spíše se ho snaží proměnit v nástroj své touhy.“¹⁴

Film *A-Dios* je formován ženským pohledem na mužský objekt a je
protkán citacemi z knihy Simone de Beauvoirové *Druhé pohlaví* z roku
1949. Černobílý found footage materiál, který ukazuje skokana na lyžích
ve volném pádu, může znamenat padlého Boha a vázat se k následující
pasáži: „[muž] se považuje za ztroskotaného boha a jeho neštěstí je v tom,
že spadl ze zářných nebes“.¹⁵ Okolo plující mraky, které se vždy znovu
vrací, odpovídají takřka dokonale zobrazení „zářných nebes“. Ostatní
citace textu Beauvoirové však nejsou tak snadno k rozpoznání.

Pěkné mužské tělo divákům a divačkám neukazuje svůj obličej. Kvůli
tomu, že je osvětleno svíčkami, vypadá jako by hořelo a pokoušelo se
otočit do tmy, do nicoty. Může představovat uvězněnou duši v tělesné
schránce. Bezchybné tělo stojí naproti muži, jenž kulhá a přichází ke
kameře. Tato scéna může odkazovat na následující úryvek:

¹³ Laura Mulvey. „Vizuální slast a narativní film“. Přeložila Petra Hanáková. In: Libora
Oates-Indruchová (ed.). *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministic-
kého myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998, s. 123.

¹⁴ Simone de Beauvoir. *Le deuxième sexe 2*. Paris: Gallimard, 1949, s. 178.

¹⁵ *A-Dios* [film]. Režie Narcisa Hirschová. Buenos Aires, 1979, 00:04:27.

„Chtěl se zdát nezbytným jako čistá idea, jako jedinnost, celek, absolutní duch, ale cítí se vězněm omezeného těla v místě a čase, jež si nezvolil, kam nebyl pozván, neužitečný, neohrabaný, absurdní.“¹⁶

Narcisa Hirschová nás ve filmu *A-Dios* velmi nepříjemným způsobem konfrontuje s realitou lidského stáří. Černobílé mužské portréty ukazují postavy, které se skoro všechny dívají přímo do kamery. Nejde tolik o jejich vztah k autorce filmu. Mnohem více jde o to, co se nám pokouší jejich pohledy říci bez schopnosti promluvit. Poslední portrét je přefilmovaná fotografie. Je otázkou, zda se nejedná o mladého C. G. Junga, neboť v textu citovaném na začátku filmu se Hirschová k Jungovi obrací. Přefilmovaná fotografie může odkazovat na smrt – pohled muže (Junga?) je ztuhlý. Poté je možné vidět dva mladé muže, kteří ukřižovávají živou žábu.

Zdá se, jako by Narcisa Hirschová stavěla jednotlivé stavební kameny filmu na základě pasáží z knih Simone de Beauvoirové. Zkouší tak najít filmovou řeč, která by spíše text rozšířila, než by ho nahradila.

Hudba spolu s obrazy skrze montáž tvoří dokonalý souzvuk, přičemž ani jeden z těchto elementů – obraz ani zvuk – nedominuje tomu druhému.

Patagonia (1972)

Osmnáct minut trvající 16 mm film *Patagonia* je v první řadě poctou argentinské krajině. Úvodní scénu představuje téměř třiminutový portrét mladého muže, který se zpočátku dívá do kamery se sebevědomím, postupně je však nejistější a nejistější. Portrét a záběry neúrodné půdy splývají ve dvojité expozici. K tomu zní píseň brazilského hudebníka Caetana Velosa, který zpívá „*it's a long, long road, it's a hard and long way*“. Tím může Narcisa Hirschová poukazovat na cestu dospívání, která stojí před oním mladým mužem. Prostřední části filmu dominují neokázalé záběry stád dobytka a ovcí, pracujících lidí nebo objektů, jako jsou skleněné lahve, případně obrazy potulujícího se psa a zvířecí kostry. Tato banální zobrazení nechávají vyznít ještě silněji nejnaléhavější obraz filmu. Ten je jediným inscenovaným obrazem, ostatní mají dokumentární charakter.

¹⁶ *Tamtéž*, 00:04:50.

Záběr ukazuje ležící nahé mužské tělo, které leží u moře vedle vyplavených tuleňů.¹⁷ Ani muž ani tuleni nevypadají, že by byli při životě. V první řadě si vzpomeneme na spícího muže a na mysl přijde Paul Virilio, který říká, že „v souvislosti se spánkem se mluví o smrti, z níž se navracíme“.¹⁸ Nebo se neznámý nachází ve stavu polospánku? Herakleitos píše: „Spící žijí v oddělených světech, bdící sdílí jeden a tentýž svět.“¹⁹ Záběr, který ukazuje hrob na hřbitově, však dává tušit, že se jedná o mrtvé tělo. Ke konci filmu zjistíme, že tuleni ještě žijí. Pokoušejí se dostat do moře, do jejich životního prostoru. Mrtvé tělo muže zmizelo, zdánlivě se rozpustilo.

Patagonia je snímek, který obzvláště zřetelně ukazuje materialitu analogového filmu. Narcisa Hirschová kupříkladu přeruší filmový pozitiv (záběry argentinské krajiny), aby pokračovala s jeho negativem. Vertikální zelené filmové pásy se kříží s horizontálními obrazy. Hirschová ukazuje existenci fotografie ve filmu tím, že stříhem řadí obrazová pole, která ukazují argentinskou krajinu, vedle polí černých. Díky tomu se obrazy jen krátce zablesknou a zmizí s následujícím. Velmi hravě působí filmový trik několikanásobného přiblížení na travnatou plochu. Závěrečná scéna ukazuje, jak Narcisa Hirschová natáčí samu sebe v zrcadle. Tím ukáže přístroj, který se stal součástí jí samotné. V esejí *Pocit stísněnosti v kultuře* z roku 1930 charakterizuje Sigmund Freud člověka jako „protézového boha“, který vynalézá protézy, aby dosáhl „podobnosti Boha“.²⁰

Mujeres (1985)

Ve snímku *Mujeres* se střídají černobílé záběry s barevnými, celý 25 minut trvající film je doprovázen zvuky Panovy flétny a zvonícího zvonu. Podobně jako ve filmech *Testamento y vida interior* (Závěť a vnitřní život, 1976), *Ama-zona* (1983) nebo *A-Dios* (1989) je zde pár motivů, které se stále vracejí. Velmi nápadná je žena oblečená v černém, která nám jde vstříc bezútěšnou argentinskou krajinou během sněhové bouře. Tuto scénu

¹⁷ Viz obrazová příloha, obr. č. 3.

¹⁸ Paul Virilio. *Estetika mizení*. Přeložil Michal Pacvoň. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 32.

¹⁹ *Tamtéž*, s. 30.

²⁰ Sigmund Freud. „Pocit stísněnosti v kultuře“. In: Týž. *Spisy z let 1925–1931*. Přeložil Miloš Kopal. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2007, s. 350.