

EDITORIÁL

Dvacáté druhé číslo *Sešitu* obsahuje texty, které propojují předměty zájmu a metody dějin umění a filmové vědy. Obě tyto tradiční uměnovědné disciplíny v posledních letech čerpají cennou inspiraci z oblasti vizuálních studií, mediální archeologie a dalších mezioborových přístupů. Mezioborovost je důležitá nejen pro pochopení dnešní postmediální umělecké tvorby, ale i pro novou kontextualizaci historického umění. Současné přístupy umožňují produktivní znovunavštívení kulturní historie, kde obzvláště nová filmová historie nabízí klasickým dějinám umění nečekané úhly pohledu. „Filmové“ číslo *Sešitu* proto netradičně otevíráme překladovým textem Françoise Albery „Za epistemografií montáže. Východiska“. Albera patří k vlně současných badatelů, kteří při pohledu na dějiny filmu pracují s pojmovým aparátem a metodologickými impulsy Michela Foucaulta (diskurs, dispozitif). V předloženém textu se Albera montáží zabývá nikoliv jako konkrétním filmovým postupem, ale jako dobovým diskursem, který můžeme strukturovaně vnímat na různých epistemologických úrovních. To nám poté umožní lépe pochopit, jakou roli hrála montáž v kultuře přelomu devatenáctého a dvacátého století a jak ji film pomohl formovat.

Blok původních studií otevírá stať Matěje Strnada. V první rovině sleduje historii verze filmu Marcela Duchampa *Anémic Cinéma*, která obsahuje i další neautorizované záběry. Příběh této „chybné“ či „kontaminované“ kopie klasického díla filmové avantgardy však odkazuje k obecnějším otázkám: jak lze filmové dílo vůbec definovat, jak se na jeho podobě podílejí specifika filmové distribuce a jakým způsobem se utváří – oproti výtvarnému umění – kánon filmové historie. Text Tomáše Pospiszyla navazuje na

jeho předchozí výzkum koláží Jiřího Koláře z přelomu čtyřicátých a padesátých let, které na první pohled obsahují prvky převzaté z filmové montáže. Podrobnější pohled však směřuje ke zjištění, že filmové elementy jsou v Kolářových dílech zprostředkovány skrze širší souvislosti moderní kultury, především prostřednictvím dobového grafického designu. Esej Václava Krůčka se zaměřuje na analýzu času, přesněji jeho pohybu, či naopak nehybnosti, v kultovním filmu Michelangela Antonioniho *Zvětšenina*. V lineárním plynutí tohoto filmového díla se jako řez objevují záběry a snímky z londýnského parku Maryon, jejichž prázdnota, nehybnost i zrnitost jsou podle Krůčka využity jako prostředky, kterými lze vyvolat obraz-čas. Text Kateřiny Svatoňové se pak pokouší nahlédnout dílo současných českých umělkyň a umělců – Zbyňka Baladrána, Barbory Kleinhamplové, Tomáše Svobody a Adély Babanové – skrze poznatky německé filosofie a teorie médií. Autorka ukazuje, že přesunutí filmových prvků do kontextu vizuálního umění prezentovaného v galeriích vynáší do popředí samotnou medialitu filmu.

Číslo uzavírají dvě recenze. Karel Císař se zamýšlí nad knihou amerického historika umění Noama M. Elcotta *Artificial Darkness*. Podnětnou publikaci, zabývající se dějinami umělé temnoty, tj. kontrolovaného prostředí produkce a distribuce předfilmových obrazů devatenáctého století, Císař interpretuje jako polemiku s názory Rosalind Krauss: Elcott opouští tradiční pojetí uměleckého média ve prospěch dispozičního vnímání, se kterým se setkáváme v historickém bádání ovlivněném Foucaultem, v německé teorii médií nebo mediální archeologii. V druhé recenzi pak Tereza Hadravová hodnotí antologii Kateřiny Krtilové a Kateřiny Svatoňové *Medienwissenschaft*, která do českého prostředí přináší některé zmiňované metodologické podněty.

Děkuji redakci *Sešitu*, která mne k tomuto číslu přizvala jako hostujícího editora, a budu doufat, že vám jeho obsah přinese zajímavé čtení.

Tomáš Pospiszyl