

## OPONENTSKÝ POSUDEK NA DIPLOMOVOU PRÁCI Bc. Petra Scholze *Důsledky rekonceptualizace povahy novomediálních uměleckých děl*

Problémem předložené diplomové práce je její přílišná ambicióznost, které neodpovídá míra znalosti kontextu, lépe řečeno tradice, vůči které se práce svým zaměřením vymezuje. Práce je tak navzdory obeznámenosti se současnými trendy ve výsledku zjednodušující a de facto na vytčené otázky po povaze „novomediálních uměleckých děl“ odpovídá z pozice nereflektovaných předpokladů.

Po formální stránce splňuje předložený text nároky na úroveň diplomové práce, její úroveň nicméně snižují občasné neobratné formulace, které v posledku postrádají smyslu. Viz například S. 60: „*Tento napodobovaný kód však vychází tradiční obrazotvornosti.*“ Co mimochodem znamená „*vysoce neuspořádaný estetický zážitek*“ (S. 28)? Dále viz například S. 27, kde autor píše: „*Definice uměleckého díla je otázka v čase proměnlivá a závislá na pragmatice.*“ Což na první pohled zní rozumně, co však autor míní onou „*pragmatikou*“? Zvláště pak v kontextu S. 60, kde autor reaguje větou „*kritická debata se nesla zejména ve velmi pragmatické rovině*“ na komentář počítačem vytvořeného „*generického*“ Rembrandtova obrazu: „*Tento nový obraz je Rembrandtova raného stylu, který byl prosvětlený, dynamický, brilantní. Nicméně, když umělec prožil svůj život a trpěl ztrátou manželky, jmění či statusu, opustil ‚styl‘, aby vyprávěl syrovou pravdu. A jeho obrazy byly v tomto procesu stále drsnější, mrzutější a sugestivnější. Pouze tím, že by někdo (nebo něco) žil Rembrandtův život by mohl chtít tvořit jeho umění. Jak by mohl počítač napodobit lidskost Rembrandtova portrétu jeho lásky Hendrickje Stoffels? Nejprve by s ní musel jít spát.*“ Popřípadě v kontextu S. 80, kde autor píše, že „*v pragmatické rovině tedy v případě umělých organismů při hodnotícím soudu nedochází k zohlednění, zda se jedná o simulaci, či nikoliv. Estetický vjem je tak stejné hodnoty jako v případě reálných přírodních objektů. V pragmatické rovině tak dochází ke ztrátě referenčního bodu simulace. V případě umělého života se tak spíše jedná o hyperrealitu biologického života podléhající estetické klasifikaci, než o svébytná umělecká díla.*“

Citované odstavce si pak zaslouží i věcnou kritiku. Co se definice uměleckého díla týče, autor na ní naráží například na S. 62, kde píše, že „*Téměř 100 let poté, co byla umělecká obec konfrontována s otázkou, jež přeformulovala definici uměleckého díla a vztyčila řadu nových otázek, s jejichž dozvuky se tvůrci a kritici v určité formě vypořádávají dodnes, stojí současné výtvarné umění a zejména pak digitální novomediální tvorba před výzvou obdobných rozměrů, jakou byl rok 1917, kdy Marcel Duchamp vystavením slavné Fontány otrásl základy, o které se opíral například umělecký status předmětu, ale také samotný status autorství.*“ Jaká však ona původní definice uměleckého díla tedy byla a jaká by byla ona post–duchampovská reformulace? Historicky vzato se navíc jedná o velké zjednodušení; velice stručně řečeno, jednou věcí je (především) konceptuální a samo o sobě specificky vyhraněné tázání po limitech kategorie autorství, druhou věcí je její stále ještě převažující dominance v dějinách umění. Autor navíc implicitně sjednocuje otázku autorství, řemeslného autorství a jedinečnosti daného díla, což jsou ve skutečnosti tři různé otázky, a to i v případě Duchampova díla, jehož ready-mady byly sice průmyslovými výrobky, nicméně skrze kontextuální vazbu na Poincarého neztrácely na své (metafyzické) jedinečnosti.

Podobných zjednodušení je mimochodem v práci vícero. Nelze tak tvrdit, že „*futurismus, tvaroslovím odvozen z pointilistické metody, se zajímal o dynamické rozložení forem na barevné a světelné chvění.*“ (S. 18) To je z historického hlediska skutečně omyl. V práci, jež zohledňuje využívání algoritmů v umění, nadto podivuhodně chybí jakákoli

zmínka o Zdeňkovi Sýkorovi, který v tomto ohledu patří k celosvětově relevantním pionýrům, což bohužel prozrazuje vysokou a zároveň deformující selektivnost autorova přístupu.

Jistou pochybnost v tomto vzbuzuje až příliš nahodilá práce s primární i sekundární literaturou. Jako jeden příklad za všechny jmenujme S. 47, kde autor nepochopitelně přeskakuje mezi autory, jejichž odlišnost pak sám tvrdí na S. 49: „*Baudrillard tím popisuje určitou mutaci našeho bytí-ve-světě, kterou se na další úrovni zabýval také český filosof Vilém Flusser. Flusser přináší další pohled na technickou (r)evoluci z přechodu od tradičních obrazů k technickým. Při popisu a analýze posunu od tradičních k novým médiím Jay David Bolter a Richard Grusin sledovali dvojí logiku, na jejímž základě oba druhy médií pracují. Lev Manovich se pak zaměřil na rozdíly a představil principy, které digitální revoluci charakterizují. Flusserovy úvahy se zaměřují na odlišné ontologické postavení tradičních a technických obrazů, přičemž (obdobně jako Baudrillard) pracuje s několikastupňovým modelem, v němž popisuje odcizování člověka od konkrétního.*“

Co se v práci důležitého příkladu Rembrandta týče, nelze souhlasit s (autorem přejatou) tezí, že „*imediace se dopouštěl sám Rembrandt: lineární perspektiva a realistický styl malby se zase snažil popřít proces malby, aby divákovi poskytl dojem ‚reálného‘ prostoru.*“ (S. 60) Je velký rozdíl mezi realističností malby ve smyslu reprezentace skutečnosti – v případě Rembrandta navíc nijak vyhraněnou – a snahou o popření procesu malby. Velice, velice zjednodušeně řečeno: Proč tedy Rembrandt své výjevy nemaloval výhradně v životní velikosti? A jak je možné, že je jeho rukopis na první pohled osobitý, tedy čitelný, nijak nezakrývající znakovou rovinu barvy? Jak to, že svůj rukopis a tahy štětce více neciseloval a nezjemňoval, například na způsob pozdějšího amerického hyperrealismu či – abychom zůstali v jeho době – na způsob dobově populárního trompe l’oeil? Stejně tak nerozumím větě na S. 61: „*Když se tedy ozývá kritický ohlas, že stroj nikdy nenabude emočních pohnutek, se kterými Rembrandt tvořil, opomíjí fakt, že i toto ztvárnění samotným mistrem je záměrem, který se po realizaci stává simulakrem (znak reflektuje, napodobuje základní realitu – emoci).*“ Opírá-li se autor převážně o Baudrillarda a jedná-li se o srovnání implicitně se opírající o současnost a o poslední řád simulaker, pak v tomto kontextu nedává toto srovnání smysl, neboť porovnává přiznanou reprezentaci s typem reprezentace vyprázdněné, tedy bez vlastního objektu nápodoby. Vrátime-li se v tomto kontextu k citovanému odstavci výše, v němž se hovoří o umělých organismech coby „*hyperrealitě biologického života,*“ pak i tato formulace nedává valného smyslu, lépe řečeno: hovoříme-li o *organismu*, jaký je tedy rozdíl mezi organismem umělým a „*přirozeným*“? A hovoříme-li o organismu živém, v jakém ohledu je tedy rozdíl mezi životem jednoho a životem druhého, který by umožňoval smysluplně hovořit o hyperrealitě? Autor nicméně stejně jako v případě umění vlastní vymezení pojmu „*života*“ či „*organismu*“ pomíjí, čehož důsledkem se argumentačně motá v kruhu (jistým východiskem by na úrovni tvorby mohly být úvahy o „*neosobní*“ tvorbě Rogera Caillois).

S řečeným volně souvisí zmatené či spíše všeobsažné formulace, kdy autor na S. 27 autor píše, že „*stěžejním prvkem v případě generativního umění je, že má tvůrce částečnou nebo úplnou kontrolu nad výsledkem. Nicméně nedílnou část algoritmů často tvoří také určitá nezáměrnost.*“ Viz dále S. 28: „*Nicméně právě tento aspekt, tato určitá nepředvídatelnost a chaos přibližují chování automatizovaných systémů přirozenému životu, který je spíše složitý a chaotický, než jednoduchý a náhodný.*“ Troufám si říci, že zvláště první citovaná formulace se vztahuje víceméně na veškerou tvorbu, viz kupříkladu gestická stejně jako pečlivě kontrolovaná malba Jacksona Pollocka, o němž autor na S. 43 tvrdí, že „*Výsledný efekt Pollockových gest, tedy barevná skvrna, je tak obdařen významem vycházejícím z umělcova*

*záměru, z kauzálního původu jejího vzniku a z vlastních symbolických kvalit.* “ Jakou „vlastní“ symbolickou kvalitu však Pollockův cákanec barvy má, jaký význam může klást „*kauzální původ jeho vzniku*“ a co to vlastně je, hovoří-li autor i o záměru? A jaký je tedy onen Pollockův záměr?

To jsou samozřejmě poněkud hrubě formulované otázky, jejich hrubost by nicméně neměla zastřít, že autor porůznu přeskakuje mezi textem a vizualitou (S. 21, 23), otázku autorství implicitně redukuje na otázku „dokonalosti“ = věrnosti reprezentace (S. 29, 30), jako kdyby nápodoba byla stěžejním účelem uměleckého díla. Viz též S. 46: „*S vynálezem fotografického aparátu a s příchodem umělého obrazu, který bylo možné masově duplikovat, došlo ke změně paradigmatu o tom, co je věrné ztvárnění skutečnosti. V této nové fotografické realitě začal mizet původní objekt obrazu: kopie se stala hlavním zájmem, jejímž prostřednictvím se snažíme dojít k ideálnímu obrazu světa. Postmodernita tak přinesla nový cíl, který se od původní reality odklání: touha již nespočívá ve zručnosti, jakou byla schopnost skutečnost napodobit, umělci začali vytvářet obrazy světa, které realitu maskují a převyšují.*“ K čemuž lze navíc dodat, že právě „*převyšování*“ reality by dokonale sedělo i na renesanční či barokní umění.

Autor navíc s autorstvím pracuje zcela bez ohledu na související polaritu čtenáře, s čímž souvisí zjednodušující pojetí záměru implicitně pojímaného jako vědomý a jasně definovatelný účel, bez ohledu na „predeterminovanost“ znaků (lépe řečeno událostí tvorby coby událostí významu) či komplexní povahu vztahu mezi materiálem, výrazem a autorským vkladem, který je interpretovatelný z pozice svébytného „čtení“. Dobrým příkladem jsou Boudníkova „čtení“ plesnivých libeňských zdí, které v pravém slova smyslu nedomalovával, ale autorizoval vybranou translací jejich zákonité stavby (jejich plíseň je výsledkem práce „algoritmu“ přírody) na svébytný rukopis. Zdá se však, že autor redukuje otázku „kreativních aparátů“ na schopnost připodobnit se umělci, pojímaného implicitně v intencích génia. Je pak na místě dodat, že když na S. 58 autor uvažuje o využití Turingova testu v případě počítačem generovaného Rembrandtova plátna, pak – kromě zjednodušení úvahy samotného experimentu, který nespočíval v komunikaci počítače a člověka, ale v náhodnosti odpovědí člověka a stroje – de facto klade zavádějící otázku, neboť otázku autorství a záměru – otázku smyslu – redukuje na otázku podobnosti provedení (mimořádně, kde zůstal Searl a problém čínské místnosti?).

Velice stručně řečeno, k závěru zdůrazňujícímu nutnost proměny statusu autorství dochází práce proto, že usvědčuje chybění zjednodušené figury autora tam, kde z povahy věci být nemůže

Předloženou práci hodnotím stupněm 3.

V Praze 12. června  
Mgr. Ondřej Váša, Ph.D.