

Filozofická fakulta UK v Praze
studijní program Obecná teorie a dějiny umění a kultury
Posudek oponenta disertační práce
Sylva Poláková: Konvergence filmu a architektury: Příklad Praha

Předkládaná disertační práce se pouští do tématu konvergence filmu a architektury, spojuje a konfrontuje v sobě různé metodologické přístupy a teorie z oblasti filmu, nových médií a výtvarného umění. Zvláštní důraz Sylva Poláková klade na odkaz Zdeňka Pešánka a na případové studie z Prahy v letech 1989-2010. Film je v jejím pojetí, ovlivněném novou filmovou historií, chápán v rozšířeném poli jako druh specifického kulturního interface. Autorka věnuje velký prostor definování terminologického pole, po kterém se bude pohybovat. Dobře se orientuje v mezioborové literatuře. Snad bych jen doplnil některé další autory nebo konkrétní tituly, které Poláková pravděpodobně zná a v nichž by mohla hledat alternativní inspiraci: Friedrich Kittler, Laura Mulvey a *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Gabriele Pedulla nebo Jonathan Crary a jeho *24/7*. Tato doplnění ovšem v žádném případě nejsou zásadní. V práci s literaturou se Poláková někdy pouští do zbytečně extenzivního resumování zpracovávaného textu (Lev Manovich, částečně i pro studii klíčový Pešánek), které ne vždy bezprostředně souvisí s jejím tématem.

Od oponenta se očekává konstruktivní kritika, začnu drobnými faktografickými chybami při překlady. Ty se objevují především ve vlastních jménech: Bruce Nauman, nikoliv Neumann (s. 53), Vojtěch, nikoliv Viktor Fröhlich (s. 182). Frank Gehry není autorem budovy Guggenheimova muzea v New Yorku, pouze jeho nerealizovaného návrhu (s. 98). Theodor Adorno se analýze uměleckého provozu věnoval dávno před konceptuálním uměním či Marthou Rosler a je zkratkovitě dávat ho do přímé souvislosti s institucionální kritikou (s. 128). Ze stylistického hlediska si nejsem jistý vhodností způsobu, jakým Poláková užívá termíny valorizace nebo soukmenovci.

To jsou vcelku běžné chyby, které by snadno odstranila pozornější korektura. Mé závažnější kritické připomínky se však týkají celku disertační práce. Poláková obsáhle a opakovaně formuluje své cíle i metodiku, méně přesvědčivá je ale v jejich dosažení. Práce nepůsobí jako celek, ale spíše samostatné kapitoly. Ty jsou, pravda, věnovány značně heterogenním oblastem: vymezení a charakteru filmu „mimo kino“, exkursu do architektury posledních desetiletí, zpracování názorů Zdeňka Pešánka tak, jak je prezentoval ve svém spise *Kinetismus*, nebo příkladům umění ve veřejném prostředí Prahy, které spojuje vztah k pohyblivému obrazu a architektuře. Syntéza těchto oblastí je jen naznačena. Závěry a poučení z jednotlivých kapitol nenajdeme aplikované v oddílech následujících, o zcela nedostatečném závěru ani nemluvě.

Za problematickou považuji i proporcii textu disertační práce. Téměř tři čtvrtiny rozsahu jsou věnovány pasážím, které působí dojmem pouhé „dělostřelecké přípravy“ k vlastní syntetizující analýze. S případovými studiemi se začíná pracovat až od strany 165, často bez ohledu na již vybudované teoretické pozadí. To platí i o kapitolách věnovaných Pešánkovi. Dozvíme se podrobně, o čem v *Kinetismu* psal, autorka však tento obsah nevyužívá k tomu, aby ho podrobněji nahlédla perspektivou nové filmové historie či dalších postupů. Jak práci a myšlení Pešánka ovlivňoval filmový dispositif? Lze to ukázat třeba na příkladu


jím koncipovaných světelných reklam (pouhý náznak na straně 147)? Jak se jeho vize města coby filmu promítla do jeho spolupráce na snímku *Světlo proniká tmou*? A co je nejdůležitější: lze Pešánka vřadit do kontextu českého avantgardního filmu? Co by toto vřazení znamenalo pro nové definování filmové avantgardy i pro uvažování o soudobém umění pohyblivého obrazu?

V kapitole o architektuře Poláková až v samém závěru formuluje zásadní tezi: Chápání prostoru v současné architektuře se blíží filmovému utváření prostoru. To je myšlenka, kterou bych chtěl vyargumentovat a dokázat na konkrétních příkladech. Nebo je to myšleno jako metafora? Můžeme vést vážnou komparaci mezi prostorem architektonickým a filmovým? (To by změnilo pojetí případových studií) Lze mluvit o filmovém prožívání reality, které může být podníceno architektonickým zpracováním okolního prostředí? Lze chápat Maroldovo *Panorama* jako film? Nebo aleje a stromořadí, jak tvrdí Martin Čihák? Zní mi to přesvědčivěji, než do konvergence filmu a architektury zařazovat *Tančící dům*.

V závěrečné kapitole Sylva Poláková shromažďuje příklady nedávných uměleckých děl, které spadají do oblasti veřejného umění vytvářeného pomocí videoprojekcí nebo světelných projekcí. Jejich souvislost s architekturou je někdy, jak přiznává i sama autorka, volná: Neprašovy videosochy mohou být umístěné kdekoliv. Někdy je naopak problematický vztah jmenovaných děl k filmu (*Socha dopravní zácpy* Jana Fabiána). Jindy Poláková pracuje s příklady, které se vymykají časovému vymezení do roku 2010 (projekty uskupení Macula). Jako u všech studií, které se zabývají novým tématem, je snadné najít další příklady konvergence filmu a architektury, které autorka neuvedla.

Z historických třeba *Projektivní panel* Roberta Wittmanna z roku 1966. Zážitky s CCTV si pražská veřejnost užívá již nejméně od roku 1974, kdy bylo zprovozněno metro. Monitory na jeho nástupištích autora těchto řádků připravily na pozdější setkání s dílem Bruce Naumana. Stejně monitory pak pro své dílo *Plavci* v roce 2003 využil Jakub Nepraš. S filmem a prostorem souvisejí audioprojekty Tomáš Vaňka či jeho kinetická animace na bývalém tramvajovém mostě do Troje. Architektonicko-filmový charakter měl i projekt veřejného informačního systému pro FAMU od Petra Babáka.

Přes uvedené nedostatky předkládaná disertační práce splňuje podmínky kladené na tento typ práce a doporučuji ji k obhajobě. Navrhuji klasifikaci prospěla.



Tomáš Pospiszyl
Katedra teorie a dějin umění
Akademie výtvarných umění v Praze
U Akademie 4
170 22 Praha 7

tomas.pospiszyl@avu.cz
+420 602 373076