

Posudek na disertační práci PhDr. Kateřiny Svatoňové

“Odpoutané obrazy: Archeologie (českého) virtuálního prostoru”

Předložená disertační práce je pro mne oním pověstným vrcholkem ledovce, pouhým ve finále viditelným zlomkem intenzivní čtyřleté práce doktorandky, v podstatě ovšem započaté již před nastoupením na doktorandské studium, kdy přehledně ve své diplomové práci „Prostor (ve) filmu: teoretické koncepce prostoru od reality k intermedialitě“ zmapovala možné postupy „čtení“ prostoru filmového díla. Komplexnost tématu tehdy mimo jiné shrnula poněkud aforistickým a provokativním závěrem, že film představuje vlastně 2 ½ dimenzionální prostor, který stojí i v titulu, pod nímž byla její diplomová práce posléze vydána. Tato práce již předjímalá další výzkum, protože končila uvítáním čtenáře v prostoru na pomezí filmu a reality.

Přestože se daná diplomová práce zaměřila na film a možnosti analýzy konkrétního filmového prostoru, již v ní bylo zcela jasné, že zájem Kateřiny Svatoňové přesahuje filmovou mediální specifičnost mnohem dále k širší vizuální kultuře a především pak směřuje k prostorům nových médií v užším slova smyslu, tedy k audiovizuálním aparátům a produktům, které se dotýkají oblasti tzv. virtuálních či iluzivních realit. Právě zkoumáním tématu virtuálnosti a iluzivnosti započala nejdříve svůj doktorandský výzkum, a mám-li alespoň stručně shrnout jeho průběh, pak postupné ohledávání tematického terénu a hledání konceptuálního rámce probíhalo nejprve na velmi široké ose iluzivní – virtuální prostor (a tedy i iluzivní – virtuální umění). Zkoumané pole se tak na samém začátku dělilo na dvě základní linie organizující nefixované obrazy, které mohly expandovat buď za obrazovou plochu, nebo před prostor fixovaného obrazu (šlo tedy obrazy typu „balkon“ a „lodžie“, popř. *epieikon* a *apophasma*, jak je autorka jednu dobu označovala). Prostor mezi iluzí a virtualitou pak skýtal různé možnosti analýzy podle toho, zda je iluze fixovaná či nefixovaná, zda se aparát obrazy tvořící skrývá, nebo je naopak s určitou mírou fascinace odhalován a předváděn. Mezi leitmotivy, které se během prvního roku neustále vracely, byla jednak anamorfóza jako finesa závislá na zákonitostech perspektivní projekce a sofistikovaném využití projekčních aparátů, na druhé straně pak iluzivní malba, závislá na architektonickém umístění, ale zároveň mu unikající a transformující prostorová omezení, tj. vrhající obraz “nad prostor”.

V této fázi se ještě pole výzkumu až nebezpečně blížilo určité „teorii všeho“, materiálová základna byla zcela rozostřená, zahrnující vše od perspektivních návrhů přes chrámové malby či anamorfotické hříčky ke stereoskopům, sensoramě, planetáriím a k interaktivním novým médiím, ať již imersivním instalacím typu Cave či virtuálním prostředím typu Second Life. Pod vlivem bádání v oblasti imerse (především pak studií Olivera Graua), úvah o cestě k binokulárnímu diváctví (à la Jonathan Crary) a definic forem rámované vizuální zkušenosti od renesance po „digitální dobu“ u Anne Friedbergové se stále více jako ústřední materiál ukazovaly intermediální fúze a obrazy bez rámu, či dokonce bez plátna (Friedbergové „screenless images“), tedy obrazy uvolněné a odpoutávající se („unbound“). Tuto fázi je možné označit za archeologickou a všezahrnující, v jistém smyslu totalizující.

V průběhu druhého roku bádání se už objevilo zúžení tématu a materiálu přímo na tzv. odpoutané obrazy, tedy obrazy unikající rámu, perspektivě i médiu, a nastupuje také stále větší metodologická orientace na archeologii virtuálního prostoru. Jako zásadní se pak v dalším vymezování tématu jeví rozhodnutí omezit materiál čistě na české mediálního prostředí a proces odpoutávání vztáhnout k dobové mysli, respektive proměnám diskurzů definujících jak obraz, tak i jeho vnímání. Tím příprava práce vstoupila do fáze druhé, která byla především lokalizující a díky posunu zájmu od díla jako „archeologického“ artefaktu ke vztahu diváka a mediálního produktu stále více také fenomenologická.

V tomto poli se pak drží předložený text, který v zaměření na několik historických dob a podob zobrazování klene příběh odpoutávání obrazů jako proces určitého zápasu mezi perspektivním a aperspektivním zaměřením mysli, přičemž perspektiva je zde v roli hegmona a aperspektiva je fenoménem, který jakoby ze zálohy neustále perspektivní omezení, „normalizaci“ světa nahlodává. V nastíněném poli, které ale v žádném případě není nějakou teleologickou chronologií, se pak nejbližší přiblížení k aperspektivě nachází nejen předvídatelně v oblasti nových médií, ale také v prostoru tzv. vnitřních obrazů, které nejsou nutně dobově či technologicky podmíněné. Těch několik historických ploch, ve kterých se příběh „aperspektivizace“ pohybuje, zahrnuje jak notoricky známé, tak i dosud zcela opomíjené oblasti a tvůrce/badatele. Obojí se ale v předložené práci ukazuje jako objevné – počínaje tím, že autorka nepojedná vstupní část o modernitě tradičně jako sekundární výtah z existující obsáhlé (především americké a německé) literatury k tomuto tématu, ale při znalosti

zásadních zahraničních filmologických prací o modernitě plně vytěží dosud z pohledu vizuálních studií překvapivě nezpracovaný heterotopický prostor legendární Výstavy architektury a inženýrství v roce 1898 (v němž se setkávají Kříženeckého projekce, Maroldovo panorama i stereoskopy). Nejde přitom o pouhou aplikaci, ale skutečné vytěžení daného materiálu a časoprostoru lokalizované modernity, jeho organické využití pro rozkrytí mechanismů odpoutávání a následného (znovu)spoutávání obrazů prostřednictvím procesů fragmentarizace, imersivnosti a kinetizace obrazového pole/aparátu v průběhu formování moderní společnosti a vizuální kultury.

Příběh moderní mysli a moderního vidění se po tomto úvodu překloupí k pozornosti věnované mysli pozdně moderní, odklánějící se od eukleidovské racionality prostoru k vícedimenzionálnímu, v širokém slova smyslu okultnímu či magickému vnímání a zobrazování – zde autorku inspirují jak fikční literární světy, tak i matematické/geometrické a fyzikální koncepce prostoru, a svůj hlavní materiálový zdroj získává především v raném, resp. před-abstraktním díle Františka Kupky. Nejen, že zde přesně vybírá a novátorsky analyzuje ta Kupkova díla, která dovolují sledovat zobrazování „jiného prostoru“ (a také využívají pohledu skrze moderní aparáty – např. významně rentgen), ale ze záplavy literatury o všech těch astrálních zracích či čtvrtých a dalších dimenzích formuje jasnou linii uvažování o neeukleidovském (čas)prostoru a jeho nutně subjektivní (tedy uchopitelné pouze ve vztahu k subjektu) existenci/povaze, aniž by se ztratila v pojmově poněkud rozptýlených esoterických textech.

Další stadium uvažování o obraze a prostoru, postmoderní mysl, je pak představen pomocí vnitřně dynamického archivu fragmentů, především pak prostřednictvím autorkou objeveného „warburgovského“ soukromého archivu Josefa Svobody. Právě fragmenty odpoutávající se z kontextu a zároveň vybízející k imersi skrze vnitřní dynamiku možné vizuální skládanky umožňují vznik tzv. „afilmů“, tedy montáž vizuálních zlomků v Svobodových a Činčerových známých „aparátových“ inscenacích (ať již jde o multiprostory imersivního prostředí v Diapolyekranu, Polyvizi, Cinelabyrinthu či scénografie pro Laternu magiku a iluzivně participační projekt Kinoautomatu). Pandánem k tomuto typu imersivního prostoru je exkurz do zábavně-naučného labyrintu sférické projekce v „holonogickém“ prostoru planetária (jímž se materiál zajímavě vrací k tématu panoramatu.)

V poslední kapitole se pak pozornost stáčí od materializovaných či vnějších odpoutaných obrazů ke světu vnitřních projekcí, tedy obrazů mentálních. Zde je největší pozornost věnována zcela unikátnímu dílu psychiatra Svetozara Nevoleho, který svým zájmem o vnitřní vidění v mnohém završuje dřívější výzkumy Rittera, Goetha, Purkyněho či jejich pozdějších následovníků. „Obrazy očí samých“, tedy obrazy halucinační a snové, tzv. syrové vidění a jejich reflexe nás opětovně, ale přitom ze zcela nové perspektivy vrací ke čtvrté dimenzi, zájem o niž v Nevoleho díle směřuje až k projektu hyperstereoskopu, aparátu pro vhled *za* dimenzi třetí. Stručným appendixem zde zůstává analýza multimedialní inscenace Lilith, ale i z tohoto drobného otevření tématu přímo do sféry nových médií je jasné, jak výrazně provedená archeologická práce jejich analýzu usnadňuje.

Předložená práce je tedy mapuje širší teoretický oblouk osvobozování, unikání diktátu perspektivního vidění a myšlení, zároveň se ale také jedná o zcela průkopnickou, s velkou suverenitou provedenou lokalizaci témat a konceptů vizuálních studií na české prostředí. Příběh odpoutávání a spoutávání obrazu, příběh odhalení geometrického vidění jako naučené symbolické formy se tu jeví v postupném zaměření na čtyři základní tématické linie: dobovou mysl, percepci, odpoutaný obraz, prostor. Lokální zacílení a časová posloupnost ale neskládá žádnou přísnou chronologii či dokonce teleologii odpoutávání, a přestože práce postupuje po časové ose k přítomnosti od prostoru atrakcí (od kterého se odpichují tradičně přehledy nové filmové historie), neustále svou časovou linii ohýbá či dokonce cyklí „chapidly“ odkazujícími jednak k renesančnímu, perspektivnímu myšlení, a na druhé straně barokní myslí, která zde ovšem do jisté míry nabývá také statut „ideálního“ diskurzu či symbolické formy. Zároveň se ale práce vyhýbá nástrahám jednoduchých analogií, které tak často archeologické (a anarcheologické) práce diskriminují – není tu mechanické překlopení mezi „ranou“ a „pozdní“ dobou, není tu vypreparovatelná vývojová linie ani víra v technologickou determinaci.

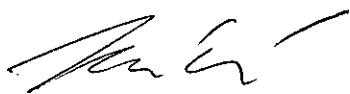
Metodologicky je práce samozřejmě z podstaty interdisciplinární a tím i nutně eklektická, inspirující se jak současnou teorií vizuální kultury a nových médií, tak i texty dobových teoretiků, kritiků kultury, vědců i umělců (dlužno dodat, že v úctyhodném záběru). Díky archeologickému (a místy plánovaně i náhodně anarcheologickému) přístupu je zároveň historická i ahistorická, neaspirující na úplné doplnění historické mřížky a nevyhýbající se trans-historickým vazbám a spojením.

Přesto je práce soudržná, téma je sledováno i přes značnou šíři v pevně sevřeném tvaru, a i přes nutně fragmentární a vlastně „náhodnou“ povahu zvoleného materiálu nepůsobí rozdrobeně.

Zpracované téma představuje v kontextu českých vizuálních studií výrazný krok vpřed, a to jak v šíři záběru, tak i kvalitě zpracování. Přímo si říká také o prezentaci na mezinárodním fóru, a doufám, že se v další fázi autorka nezaměří pouze na dopracování práce do knižní podoby, ale bude uvažovat i o možnostech zahraničního publikování jednotlivých studií.

Jednoznačně doporučuji předloženou práci k obhajobě.

V Praze dne 31.8.2010



PhDr. Petra Hanáková, Ph.D.