

Oponentský posudok dizertačnej práce

Názov práce: Obrazy filozofie a telesná mysl

Autor práce: MgA. et MgA. Aleš Zapletal

Vedouci práce: doc. Vladimír Skrepl

Oponentka: MgA. Katarína Hládeková, Ph.D.

Predložená dizertačná práca nesie názov Obrazy filozofie a telesná mysl a vznikla v rámci umeleckého výskumu „který je ve svém institucionalizovaném pojetí pokusem o propojení umění a vědy/filozofie.“ (s. 118) Prácu vnímam ako dôkaz veľkého úsilia, zahĺbenia sa v téme a zároveň odvahy prepájať rôzne oblasti odborných výskumov. Oceňujem na nej vôľu preniknúť do zložitých systémov, bystrosť, s akou autor nachádza analógie medzi zdanlivo nesúvisiacimi disciplínami a hľadanie a overovanie experimentálnych metód, ktoré by mohli započat' nové metodologické cesty ako pre oblasti dejín a teórie umenia, tak pre diskurz kognitívnej lingvistiky. Verím, že práve v hybridnosti môže ležať jeden z potenciálov umeleckého výskumu či výskumu umením – a to vniesť do širšej medziodborovej debaty „nový víťaz“ v podobe inovatívnych príspevkov, ktorých vznik by bol na pôde hermeticky uzatvorených odborných debát nemožný.

Jednou z výziev vytvárania takýchto „príspevkov“ je iste požiadavka zrozumiteľnosti naprieč disciplínami. Zaujímavé je (a zdá sa mi, že to nie je náhoda), že jednou z priorít výskumu Aleša Zapletala je sledovanie vizuálnych zobrazení prizmou teórie jazyka, konkrétne: sledovanie tzv. obrazov filozofie prizmou Obrazových schém Marka Johnsona. Autor sa v dizertačnej práci pohybuje na pomedzí histórie a teórie umenia, filozofie a kognitívnej lingvistiky (ktorá je sama ako súčasť kognitívnych vied rozkročená medzi lingvistikou, filozofií, psychológiou, antropológiou a ďalšími). S pomocou teoretického zázemia kognitívnej lingvistiky sa snaží porozumieť tomu, akým spôsobom komunikujú obrazy filozofie, tj. obrazy a ilustrácie, „které vznikly v přímé reakci na určitý filozofický text“ (s. 7) a ktoré sa objavujú už v samotnom názve dizertačnej práce *Obrazy filozofie a telesná mysl*. Kým pracovnú definíciu „obrazov filozofie“ definuje autor hneď v prvej vete, to, čo myslí pod pojmom „telesná mysl“ nám práca explicitne neodhaľuje a dozvedáme sa to len v náznakoch a sprostredkovane (mnoho je naznačené). Rada by som sa zastavila pri tejto (možno zámernej a autorskej) nedôslednosti a predtým, než sa pustím do analýzy a hodnotenia konkrétnej obsahovej náplne práce, zhodnotím jej formálne a metodologické spracovanie. Text je členený do ôsmich kapitol. Z toho je päť kapitol číslovaných, tri nečíslované. V prípade číslovaných kapitol ide o zrejme o telo práce, nečíslované sú: „Úvod“, „Seznam obrazových reprodukcí z externích zdrojů“ a „Literatura a další zdroje“. Kapitola nazvaná „Záver práce“ chýba. Za záver by sa dala podľa umiestnenia v texte považovať kapitola Ohľadnutí, z hľadiska operácií, ktoré v nej autor uskutočňuje, však táto kapitola (nelogicky na konci textu) podľa môjho názoru skôr supluje absenciu kapitoly venovanej metodológii. Pokiaľ to viem posúdiť, práca neobsahuje zásadné gramatické chyby. Text i obrazová príloha sú pomerne starostlivo ošetrované poznámkovým aparátom a ako celok (s výhradou neštandardne radených kapitol) práca zodpovedá štandardom akademického textu. Autor v drvivej väčšine výskytov používa akademický plurál. V niekoľkých (subjektívne ladených) častiach preskakuje do Ich-formy. Napriek miernej stylistickej kostrbatosti a niektorým ďalším výhradám menšieho rozsahu konštatujem, že autor naplnil formálne požiadavky na dizertačnú prácu (Porovnáam s dizertačnými prácami, ktoré vznikli na akademickej pôde umeleckých vysokých škôl.) Okrem nezvyčajného členenia kapitol a netradičného umiestnenia metodológie (ak by sme prijali návrh priradiť kapitole „Ohľadnutí“ funkciu metodológie) totiž chýba textu i kapitola reflektujúca preštudovanú literatúru a pramene. Tu sa zastavujem a pripomínam si, že nejde o klasický akademický text, ale o výsledok umeleckého výskumu. Nejde teda o to, dodržať formálny úzus, ale prichádzať (v komunikácii s vlastnou umeleckou praxou a za použitia experimentálnej metodológie) k inovatívnym záverom. Navyše, podstatnú časť práce tvoria autorské ilustrácie, ktoré vznikali paralelne za prebiehajúceho výskumu a ktoré mali výrazným spôsobom ovplyvniť podobu dosiahnutých záverov. Práca ale akoby až do poslednej chvíle pracovala s mantinelmi odborného akademického textu

a dôležitosť subjektívnej roviny zdôrazňuje a odhaľuje viac-menej až vo svojom závere (viď hlavne časť „Autorovy kresby v disertácii Obrazy filozofie a tělesná mysl“, ktorá je podkapitolu kapitole č. 4 „Jsou obrazy filozofie uměním?“). Táto sebareflexívna podkapitola popisuje štruktúru autorskej typológie prístupov, ktoré inovujú stratégie tvorby vizuálnych zobrazení komentujúcich filozofické myslenie analyzované v celej dizertačnej práci. Z neznámeho dôvodu je jej textovej reflexii však venovaná len pomerne malá časť pozornosti. Umeleckú časť dizertačného projektu tvorí séria autorových kresieb. Oceňujem formálnu ľahkosť prejavu i snahu pracovať s médiom kresby vo vzťahu k textu a to nie len na ilustratívnej úrovni. Napriek veľkým sympatiám, ktoré mám voči predstavenému súboru, by som ale rozhodne ocenila väčší rozsah kresieb a sebavedomejší prístup autora voči role kresieb ako partnera dialógu celého predloženého textu.

Ak by som sa vrátila k na začiatku spomínanej požiadavke zrozumiteľnosti naprieč disciplínami, musím priznať, že napriek voľbe veľmi zaujímavej témy je orientácia v práci zložitá. Nepodarilo sa mi v nej nájsť jasne vytýčený cieľ, k už spomínanej metodológii mám určité výhrady a výskumné otázky, ktoré sú položené až v závere (v kapitole „Ohlédnutí“) práca rieši (ako vysvetlím neskôr) len selektívne. Absentujúce náležitosti, ktoré sa mohli v práci objaviť pred samotným textom by iste sprehládnili nie len orientáciu čitateľky, ale hlavne by pomohli autorovi lepšie sa zorientovať vo vytýčenej téme a skonkrétniť inak pomerne tvrdé metodologické operácie, ktoré sú na spektrum rozmanitých kapitol skôr mechanicky aplikované, než že by autora viedli k formulácii odpovedí na jeho výskumné otázky. Odpovede, ktoré by mali plynúť z výsledkov výskumu, autor formuluje pomocou selektívnej reflexie sekundárnej literatúry. Aj napriek tomu, že vybrané zúženie pozornosti na renesančné plurálne obrazy a na dve vybrané diela súčasného umenia ponúkajú zaujímavý náhľad na problematiku a otvárajú množstvo nových otázok, v podobe, v akej je práca predložená, vidím prínos výskumu hlavne v spracovaní veľkej rešerše „analógií“. Citujem autora, ako sa k vymedzeniu skúmanej oblasti stavia na konci textu (a znovu pripomínam, že táto operácia mala prebehnúť vôbec pred zahájením práce na výskume): „Nejnáročnejší fází celého výzkumu pro mě bylo již zmíněné ohraničení zkoumané látky. Díky mému zkušenostnímu zázemí v oblasti výtvarného umění jsem si byl vědom, že ono příslovečné „ohraničení zkoumané látky“ vlastně nemá být jen mechanickým ohraničením, vycházejícím z příslušnosti předem existujícího pojmu k předem existující množině věcí, nýbrž že jde o současnou proměnu pojmu vykonávajícího toto ohraničení. K pojetí obrazů filozofie jako jednotné skupiny mi paradoxně napomohla problematičnost příslušnosti obrazů filozofie k nějaké etablované doméně (např. umění, či filozofii).“ (s. 122). Z tohto citátu sú zrejmé dve snahy: A.) snaha o zmysluplné zúženie skúmanej témy obrazov filozofie, B.) snaha o vytýčenie metódy, ktorá by zohľadnila historickú premenu chápania vzťahu „etablovaných domén“ k zvolenej téme. Ak by som mala reagovať na to, ako sa autorovi v práci tieto snahy darí naplňovať, tak A.) zadefinovanie obrazov filozofie zostáva v priebehu textu nemenné a presne vytýčené, aj keď autor v rámci snahy o podanie historického exkurzu formuluje jednoducho spochybniteľný záver – a to, že existuje cézura medzi používaním obrazov filozofie od konca renesancie do súčasnosti. B.) tým, že si potrebu vytýčenia metódy, ktorá by zohľadnila „premenu pojmu“ postavil do pozície vyústenia práce, sám sebe si zamedzil hlbšie pátranie po kontextualizácii, príčinách a prejavoch tejto premeny, ktoré mne osobne v práci veľmi chýbali. Tieto pomerne abstraktné postrehy sa nižšie pokúsim doložiť na konkrétnych príkladoch.

Práca začína predstavením vybraných statí z teórie kognitívnej lingvistiky so zámerom aplikácie konkrétne Obrazových schém na obrazy filozofie. Táto operácia je motivovaná údivom nad skutočnosťou, „že i vysoce abstraktní filozofické myšlenky mají fyzický a zkušenostní základ, což filozofické obrazy, jsou-li nahlíženy v kontextu Obrazových schémat, ukazují“ (s. 8) Pojmom „obrazy filozofie“ autor vymedzuje okruh diel prepájajúcich „vizuální vyjádření a filozofické myšlení“ (s. 3) a „[s]pecifické fungování Obrazových schémat v obrazech filozofie tyto obrazy umožňuje lépe pochopit a zdůvodnit jejich epistemický statut v různých obdobích a kontextech“ (s. 7). Autor si uvedomuje experimentálny charakter učinenej aplikácie a starostlivo analyzuje možné trecie plochy zvolenej metódy. V kapitole č.2 „Obrazy filozofie a jejich fyzicky-zkušenostní základ v historickém kontextu“ autor ďalej predkladá aplikáciu Obrazových schém na vybrané príklady vizuálnych diel z dejiny umenia. Kapitulu uvádza stredovekými geometrickými schémami a pokračuje rozborom dvoch príkladov plurálnych obrazov filozofie charakteristických pre obdobie od neskorej renesancie do

počiatkov vedeckej revolúcie. Potom so zdôvodnením existencie tristoročnej odmlky (vid' s. 64) pokračuje analýzou a aplikáciou Obrazových schém na diela súčasného umenia – ilustrácií knihy Armena Avanessiani a Andreasa Töpfera *Spekulativní kresba 2011 – 2014* a ilustrácií diela *Tisíc plošin* od Gillesa Deleuza Félixu Guattariho, ktorých autorom je umelec Marc Ngui. Je možné, že trable so zúžením zažíval autor práve pri selekcii analyzovaných príkladov vizuálnych diel. Aký kľúč volil? Kapitola je koncipovaná ako chronologizovaný historický exkurz selektívnej povahy, ale nie ako „vybrané state“ (teda selekcia, ktorá by si nenárokovala na obsiahnutie celého vývinu a autor by sa mohol vyhnúť napríklad tvrdeniu o cézure). Univerzitné tézy, medzi ktoré patrí aj napríklad analyzovaná grafika *Typus necessitatis logicae ad alias scientias Capessendas* (Paríž, 1622) rytca (delineatora, prípadne sculptora) Léonarda Gaultiera a filozofa (inventora) Jeana Cherona, napríklad pokračovali aj v 18. storočí. Nejde mi o malicherné určovanie letopočtov, ako skôr o upozornenie na problém práce s malým množstvom sekundárnej literatúry a so žiadnymi primárnymi zdrojmi (ktorých je mimochodom i v českých zbierkach pomerne veľa: Národní knihovna ČR, Národní galerie v Praze, Národní muzeum, Strahovská knihovna atd.). Z prameňov by bolo tiež vhodné nevynechať napríklad notoricky známu príručku Cesare Ripy – *Ikonologia*, ktorá mimochodom vyšla v roku 2019 i v českom preklade a ktorá sa bežne používala ešte v 18. storočí. Spodobnenie zobrazovanej témy mohlo byť na univerzitných tézach totiž typologicky rozdielne. Rozbor na jednom výskyte nedokazuje existenciu ustálených jazykových výrazov. Naviac, keď sa jazykové výskumy (z ktorých autor z časti preberá metodológiu) uskutočňujú na čo najväčšom korpuse. Do sekundárnej literatúry by kontextualizácii pomohlo zaradiť práce, ktoré sa venujú ikonografii, konkrétnym témam ako sú dejiny univerzitných téz alebo napríklad aj *Metodologii dějin umění* od Jiřího Kroupy (Brno, 2010), ktorá by autora odkázala na ďalšie zdroje. Už z tohto naznačeného výpočtu sa ale dá predstaviť, že by si táto problematika vyžiadala samostatnú dizertačnú prácu. Takto redukovanej podobe analýza totiž bohužiaľ nemôže byť relevantná (hlavne pre kunsthistorický kontext, s ktorým autor vedie dialóg) a nutne vedie ku generalizácii a zavádzajúcim výkladom. Absencia obrazov filozofie sa totiž dá vykladať napríklad aj ako zmena paradigmy a rozpustenie úzov do rôznych dielčích foriem, ako premena, ale nie cézura. Osobne mi v práci chýba tiež rozbor histórie foriem, ktoré (možno) nahradili univerzitné tézy (plurálne obrazy) – komixu, vtipu (satiry ako ako autonómneho žánru) ako i vedeckej vizualizácie, ktoré mali určite vplyv na diela obrazov filozofie, ktoré vznikli po proklamovanej cézure. Na tieto žánre sa totiž autor priamo pri analýze diel súčasných obrazov filozofie odvoláva a to bez predchádzajúceho uvedenia. Citeľné je to napríklad pri prezentácii pojmov z teórie komixu, ktoré autor používa pre analýzu kresieb z knihy *Speculative Drawing: 2011 – 2014*. V texte jednak nie sú zazdrojované, ale hlavne v bibliografii práce je uvedený ako jediný titul venujúci sa teórii komixu kresebné dielo Scotta McClouda (New York, 1994), ktoré je samo komixom v emancipovanej podobe a v širšom slova zmysle tautologicky i súborom obrazov filozofie. Ako progresívne a veľmi cenné vnímam hľadanie súvislostí s konkrétnymi filozofickými smermi, ich kľúčovými dielami a dejinami filozofie vôbec za premien vizuálnej formy obrazov filozofie (zo schematickej, geometrickej na voľnejšiu, špekulatívnu) a porovnanie používaných motívov s filozofiou samotnou. Rada by som na tomto mieste zopakovala, že aj napriek určitej arbitrárnosti v narábaní s literatúrou a metodológiou veľmi oceňujem pôvodnosť práce. Porozumenie paralelnému vývoju dejín umenia a dejín filozofie a zároveň systematizácia diel oboch oblastí, ktorým autor v rámci vymedzenia práce venuje pozornosť si iste vyžiadalo enormné úsilie a množstvo práce.

Výskumné otázky práce sú vytýčené nasledovne: „...proč v jisté době filozofické obrazy přestaly být součástí vědy a filozofie (?) a zdali jsou obrazy filozofie uměním (?)“ (s. 120). Ich zodpovedaniu sa venuje druhá polovica jadra práce, teda dve kratšie kapitoly – tj. kapitola č. 3 a č. 4. Otázky autor formuluje až v kapitole „Ohlédnutí“ a sama sa nemôžem ubrániť pocitu, že vznikli nejak ex post. Na to, aby vyjadrili skutočný výskumný zámer autora, by si zaslúžili opätovnú formuláciu a opätovnú odpoveď. Autor naznačuje ukotvenie problému údajného dočasného vymiznutia obrazov filozofie vo filozofii René Descartesa, jeho Rozprave o metóde, počiatkoch priemyselnej revolúcie a spája ich s objektivistickou teóriou významu. Exaktnosť jazyka, ktorú požaduje proklamovaná hegemonia objektivismu súčasného akademického sveta iste vysvetľuje, prečo z vedeckej vizualizácie vymizli metaforické zobrazenia. Zároveň sa ale domnievam, že vizualizácia z filozofie a ani vedy v skutočnosti nevymizla. *Spekulativní kresba: 2011 – 2014* sa dá považovať za dobre zvolený príklad precedensu, ktorý odhaľuje otvorenosť špekulatívnych filozofických tendencií voči voľnejšiemu

výkladu filozofie (čiže možnosť vzniku tejto metódy tvorby obrazov filozofie je priamo podmienená vývinu filozofie). V tomto ohľade práca naráža skôr na nejasne uchopenú hranicu medzi *Kunstwissenschaft* a *Visual studies*, teda rozdielných kontextov interpretácie toho, čo je a môže byť považované za umenie.

Prácu napriek kritickým pripomienkam považujem za odvážny a originálny iniciačný krok pre ďalšie bádanie a to i s ohľadom na aktuálnosť zvolenej témy. Zároveň ju považujem za veľmi prínosnú pre hybridný medziodborový výskum. Odporúčam ju k obhájeniu a jej autorovi Alešovi Zapletalovi odporúčam udeliť titul Ph.D.

Námety pre diskusiu:

Sledovali ste kognitívnu lingvistiku v podaní iných autorov než Lakoffa a Johnsona? Aké sú jej najaktuálnejšie problémy? Sú relevantné voči Vašej téme?

Nezvažovali ste vytvoriť v rámci umeleckej časti dizertačného projektu autorskú „príručku“, ktorá by obsahovala príklady Obrazových schém v obrazoch filozofie?

Filozofia, na ktorej stoja uvedené výskyty obrazov súčasnej filozofie, teda *Tisíc plošín* od Gillesa Deleuza a Félixu Guattariho, ako i *Spekulatívni kresba: 2011 – 2014* od Armena Avanessianana a Andreasa Töpfera, je určitým spôsobom prepojená. Práca nemenuje ďalšie výskyty obrazov súčasnej filozofie. Existujú? Mohli by ste menovať? Sú filozofickým zameraním príbuzné uvedeným dvom titulom?



V Brne dňa 21. 3. 2021.

MgA. Katarína Hládeková, Ph.D.