

AKADEMIE VÝTVARNÝCH UMĚNÍ V PRAZE

se sídlem U Akademie 4, 170 22 Praha 7

Oponentský posudek disertační práce Isabely Grosseové

Gravitace umělecké kompetence

V úvodu bych ráda podotkla, že posudek píši z pozice výtvarné umělkyně (a vlastně i neúspěšné uchazečky o studium na AVU v letech 1995/1996). Isabela Grosseová si mě jako oponentku dizertační práce zvolila díky uměleckému výzkumu, který jsem shrnula v publikaci *Navzájem, umělci a společnost na Moravě 70. a 80. let 20. století*. V některých ohledech byl příbuzný nyní hodnocené práci.

Podobně jako Isabela jsem při psaní textů publikace nebyla v pozici nezúčastněného pozorovatele, ale zkoumajícího i zkoumaného zároveň. Naše texty nejsou podle mě čistě teoretickou reflexí ani doslovnou dokumentací uměleckého procesu, ale spíš nedílnou součástí komplexnějšího projektu.

Textová a praktická část Isabeliny práce se zajímavým způsobem prostupují a tvoří nedělitelný celek, jsou skvělým příkladem tzv. projektového umění, jak o něm uvažuje třeba Claire Bishop, podle níž projekt „*aspiruje nahradit umělecké dílo jako dokončený objekt, poststudiovým, na výzkumu založeným sociálním procesem s otevřeným koncem, proměnlivou formou, rozšiřující se v čase*“. Vzhledem k charakteru práce budu hodnotit textovou část i praktické výstupy souběžně.

Projekt *Gravitace umělecké kompetence* se soustředí na absolventy AVU v letech 1957–1975, tedy v době, kdy umělecká komunita, podobně jako celá společnost, zažívala obrovské výkyvy v možnostech svobodného projevu. Politické kontexty umění ale Isabela neřeší. Zabývá se psychologickými aspekty očekávání a zklamání, které se pojí se studiem, statutem absolventa této školy, který na oficiální úrovni není a ani v minulosti nebyl dorečen. Dizertační práce ústí do navržení alternativního významu studia na AVU v možnostech tzv. druhé kariéry, kde se může uplatnit tvůrčí potenciál absolventů, kreativní myšlení, jednání, orientace a různé dovednosti.

Obecně si na předložené práci Isabely Grosseové cením důslednosti, s jakou přistoupila k uměleckému výzkumu i ke studiu, resp. dopadům, jaké práce na školu má.

Text svědčí o schopnosti propojení tvůrčích schopností a verbální reflexe. Použité zdroje jsou relevantní, a přitom také překvapivé. Struktura textu a vytyčení jednotlivých kapitol jsou podle mě objevné. Nesou sympatické známky humoru, což nemyslím ve smyslu zlehčování tématu, ale naopak. Jak formálně, tak i z hlediska obsahu má práce blízko k textům Blahoslava Rozbořila (hlavně mám na mysli nedávný *OSTENSOR RAMOSUS*, tedy latinsky Rozvětvené ukazovátko). Blahoslav je stejně jako řada dalších sociologů skeptický k možnostem expertních řešení, profesionalismu. Myslí si, že skutečné problémy světa přecházejí oborové hranice a že právě umělecká škola může své absolventy naučit procházet napříč obory, což hodnotí výše než špičkovou úroveň specialisty. Dlužno ale poznamenat, že jeho perspektiva je stejně jako ta moje ovlivněná pedagogickou zkušeností na FaVU v Brně, která nemusí zápasit s tak zatěžkávající tradicí, jakou se honosí AVU.

Velmi inspirativní jsou v Isabelině projektu použité metody výzkumu, výzkumné výstavy a biograficko-narativní interpretační metoda. Obojí využívá autorka velmi originálním způsobem. Výstavou *Způsobilst* se dotýká mj. i otázky prostředkování umění laické veřejnosti, které v poslední době nabylo v rámci českých uměleckých institucí na významu, a podle mě si zaslouží kritický přístup. Všechny výstavy projektu problematizují role umělce, kurátora, teoretika a také mediátora umění. A jsou zajímavé i kombinací tradičních výzkumných metod (rozhovor, dokumentace apod.) a klasických uměleckých žánrů (linoryt, kresba, litografie). Vše upevňuje autorčina schopnost práce s prostorem, architekturou výstav.

Využití metody BNIM nejsem schopna posoudit ze sociologického ani psychologického hlediska. Obecně mě ale fascinuje, jak zajímavým výpovědím se Isabela dobrala. Obdivuhodná je podle mě i schopnost přimět participující umělce k pantomimickému napodobení restaurátorských prací, provedených v minulosti. Souhlasím s jejím názorem, že zde roli hraje i její vlastní pozice a zkušenost umělkyně.

Pochybnosti mám ve vztahu ke zmíněné apolitičnosti práce. A připouštím, že to může být proto, že jsem se ve vlastním výzkumu zabývala umělci, kteří se zhruba ve stejné době na AVU nechťeli, nebo z politických důvodů nemohli hlásit, k umění přicházeli z jiných oblastí a lze je řadit do sféry Isabelou označené jako „temná masa“. (Josef Daněk v souvislosti s tehdejší uměleckým školstvím zmiňuje kastování kulturní komunity – jak ho vnímal – na profesionální a amatérské výtvarníky. Jako profesionálové byli automaticky označováni absolventi několika málo uměleckých škol v ČSSR. Amatérští výtvarníci podle něho byli nahlíženi jako méněcenní, nemohli požívat stejných výhod jako absolventi, především tedy nemohli mít statut tzv. bytí „na volné noze“.) Z Isabelina textu podle mě není jasné, k jakému úspěchu, naplnění role umělce, vystavování, živení se uměním, se citování umělci hlásí. K tomu před rokem 1989, který v některých ohledech znamenal i poplatnost politickému režimu, nebo k tomu po roce 1989, kdy se zase spousta očekávání umělců, spojená s otevřením hranic, nemohla naplnit? I když je mi nehodnotící, nemoralizující pohled blízký, kladu si otázku, jestli lze porovnávat školu, statut současného umělce v různých obdobích před rokem 1989 a po něm. Jestli je frustrace ze zdánlivého neúspěchu na poli současného umění porovnatelná, zobecnitelná napříč generační škálou lidí, kteří zahájili a ukončili studium před rokem 1989, zahájili před a ukončili po, nebo obojí po roce 1989? Jestli politický aspekt není pro různé fáze normalizačního období nevyhnutelný?

Nedořečený a možná do jednotlivých podkapitol až příliš rozdrobený se mi zdá závěr textu. Autorka například v kapitole Utopický závěr navrhuje, že by „...*Akademie výtvarných umění umožnila jako experiment alespoň v jednom ateliéru otevřenější formu studia a pomohla studentům rozvinout platformu, kde by mohli rozvíjet druhou plnohodnotnou profesi*“. Určitě se s autorkou shodnu na tom, že ke zklamání velkých očekávání spojených s uměním dochází spíše u lidí, kteří si jinou alternativu nikdy nedovedli představit. Zajímalo by mě ale konkrétněji, jak by kromě pozitivnějšího přístupu k mimouměleckým zájmům studentů měla takto vymezená výuka probíhat. Představuje si autorka například, že by každému studentovi byly individuálně doplňovány přednášky, kurzy? Nebo by škola měla poskytovat více všeobecně zaměřených předmětů, jako je například psychologie nebo sociologie? Myslím, že v tomto ohledu je důležitá zkušenost studentů, kteří k umění přichází jako ke své druhé profesi. Možná by zaměření instituce na oslovování a rekrutování osobností se zkušeností z jiných, mimouměleckých oborů, které se zatím dějí spíše na osobní bázi, nebylo až tak utopické. Podobně by mohly fungovat i mezioborové spolupráce školy, které se na mnoha místech dějí, a jejichž nastínění by práci posunulo od vztahování se k abstraktní akademii, místy působící, jako by to byla škola před padesáti lety.

I přes výše zmíněné polemiky považuji práci za skvělý příklad uměleckého výzkumu, který dokládá nejen hodnocený text a uskutečněné výstavy. Mezi řádky čtu také to, že Isabelino působení na AVU mělo i praktický dopad. Podařilo se jí upozornit na dosud upozaděné aspekty studia, nebo dokonce docílit pozitivních změn v jednání akademie se svými studenty a především absolventy. Proto na základě práce *Gravitace umělecké kompetence* doporučuji udělit Isabele Grosseové akademický titul Ph.D.

Otázky k rozpravě jsem uvedla v textu, doplním ještě:

Setkala ses ve svém výzkumu s osobnostmi, které by měly umění jako svou „druhou profesi“? Mohla bys případně zmínit, jaká je jejich zkušenost v porovnání s těmi, kteří ke „druhé“, mimoumělecké kariéře dospěli z nutnosti?

Existuje podle tebe nějaké pojítko mezi všemi těmi generacemi žijících absolventů? Co tě (kromě frustrace) spojuje s absolventy z let normalizace?

V Brně 2. 3. 2020