

Obhajoba v reakci na posudky disertační práce

Děkuji oběma oponentkám za pečlivě vypracované posudky méj disertační práce, jsou pro mne velmi přínosné.

Na jejich základě vyvstává kritika v několika následných bodech.

1. Nereflektovala jsem otázku toho, zda existuje, a jaké tedy je „objektivní“ kritérium toho, kdo jsou „úspěšní“ umělci.

A také: K jakému úspěchu, naplnění role umělce, vystavování, živení se uměním, se zkoumaní umělci hlásí.

2. Práce je plná porozumění s širokou masou absolventů AVU v oboru volného umění, kteří během svého života nebyli z různých důvodů rozpoznáni, ale na druhou stranu jsem v práci neprojevila žádné sympatie k oboru profesionálního restaurování - konzervování uměleckých děl ani k historikům umění a kritikům.

3. Vyvstává otázka, jak ovlivnila zkušenost absolventů AVU doba, ve které studovali a následně žili a pracovali. Například, před a po letech 1968 a 1989.

A dvě přímé otázky v Oponentském posudku Barbory Klímové:

A. 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?

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

Odpovím postupně:

1. V mnohém jsem se svojí disertační prací snažila podrýt kategorie vztahující se k profesionálnímu umění. Jak zmínila Irit Rogoff při úvodu své přednášky na istanbulském bienále v roce 2009. Sami nevíme, co to znamená, když se řekne slovo *umění*. Jde o to, co učí vysoké umělecké školy, nebo snad lidové školy, či snad další tvůrčí počiny komunit bez uměleckého vzdělání, tvorba tatérů, atd., atd.? Do doby, kdy jsme nevěděli, co dělají absolventi AVU, jejichž práce nevidíme na výstavách, jsme si mohli myslet, že první znak úspěšnosti je mít výstavy, galeristu nebo pozornost teoretiků umění. Na tom jsou stavěné žebříčky úspěchu umělců (např. artlist.cz, artnet.com, artifacts.com). Mimo žebříčky úspěšnosti, do kterých umělce dosazují převážně soukromé galerie, je evidencí úspěchu účast na mezinárodních bienále, Manifestě a Dokumentě, ocenění (například CJCH, nebo Future Generation Art Prize) a také realizace zakázek, které mají respekt umělecké scény a díky kterým je možné se uživit.

Dnes s popisem dalších uměleckých aktivit (příklady několika umělců v mé práci, realizujících svoje druhé kariéry, apod.) se mi v mnohém tento obzor otvírá šířeji a je evidentní, že dosud evidovaný úspěch umělců má svou váhu, ale už ne výhradní. Jedna věc je mít výstavy v institucích umění a žít z takových příjmů, jiná je ale, že se nemusí jednat o prostředí, ve kterém nutně vzniká nezávislé a progresivní umění. To je totiž často do galerií teprve druhotně přeneseno. Ten, kdo vidí do zákulisí temné hmoty uměleckého prostředí (podle G. Sholetta) a nechce se spoléhat jen na to umění, co uvidí v galeriích, si tento posun v pojetí pojmu *umění* uvědomuje.

A v tomto ohledu bych řekla, že moje práce odkrývá příběhy lidí a umění daleko za již definovanou fascinací těmi, kteří se paradoxně proslavili svým odchodem z uměleckého světa (Drop out).

A k druhé části otázky. Ani pro absolventy, se kterými jsem mluvila, není snadné najít uspokojení v tom, co dělají, pokud jsou označováni za neúspěšné jen proto, že nemají výstavy apod. Pro mnohé je bohužel situace nepřehledná, a jediné k čemu se mohou vztáhnout je, že jejich spolužák se stal profesorem na vysoké škole umění, nebo měl několik výstav a je kamarádem / kamarádkou s tím a tím teoretikem / teoretičkou, kdežto oni ne. Nevidí hodnotu v tom, jak pracují se svou kompetencí a uměleckým myšlením, protože to není obecně uznávaná hodnota.

Velmi často říkají: „Já nic kromě malování neumím,“ Nikdo se ale o jejich tvorbu nezajímá, a proto se jim často jeví být jejich život zkažený, beze smyslu.

2. Ráda bych zmínila, že při vyhledávání a dotazování se absolventů AVU volného umění pro moji práci nehrálo roli, zda dotyčný/á tvoří z mého pohledu zajímavé umění. O jejich tvorbě jsme často vůbec nemluvili, pokud tyto souvislosti sami nezmínili.

Celá moje práce je ovlivněná metodickým způsobem vedení rozhovoru, (BNIM) kdy položím jednu obecnou otázku a požádám je, aby mi vyprávěli svůj život. To, jak věci vypráví, jak si je pamatují, o čem se zásadně rozhodnou nemluvit, to už já neovlivním. Měla jsem tedy na stole jejich zkušenost, jejich úvahy a s těmi jsem pracovala. Tematickou analýzu jsem realizovala až na základě toho, co jsem se dozvěděla od skupiny svých respondentů.

Pokud mi tedy několik absolventů řeklo, že vystudovaní restaurátoři k nim cítili profesní zášť z toho a toho důvodu, tak je to pro mě důležité sdělení a v

práci ho tematizují. Pakli-že mi mnozí sdělí, že nemají rádi systém toho, jak umělecký svět složený z kritiků umění, kurátorů a ředitelů galerií a muzeí umění vybírá umělce, se kterými budou spolupracovat, opět je to projev nějaké emoce, kterou zažívají a bylo nutné s ní pracovat.

Kdyby moje práce byla naopak zaměřená na umělce, kteří se proslavili, těmi, co mají rozpoznání a podporu systému, pracovala bych nejspíš s tématy spříznění mezi teoretiky a umělci, spoluprací mezi těmito odbornostmi s výsledky ve formě výstav, autorských knih, odborných publikací apod. Moje práce se snaží zviditelnit osudy lidí, kteří mají své silné emoční vjemy, ale zůstali v pozadí - nikdo se dosud o jejich zkušenost nezajímal.

Nutno ale zmínit, že můj zájem není podobný často se objevujícímu zájmu kurátorů a teoretiků, kteří hledají v ústraní tvořící umělce, aby je vyzdvihli a tímto retrospektivním pohledem rehabilitovali v auře objevování neprávem zapomenutého.

Cílem mé práce není umístit konkrétní absolventy, se kterými jsem vedla rozhovory, na mapu umění. Hledala jsem raději, jak jejich zkušenost pojmenovat a prozkoumat.

3. Jistě, například důraz na sociální realismus a podobně ovlivnil řadu studentů a absolventů AVU. Někteří absolventi, kteří absolvovali ještě před rokem 1968 (zhruba polovina lidí z mého výzkumu absolvovala krátce před rokem 1968), mluvili o lásce k abstraktnímu umění, pro které oficiálně nebyl prostor, a jejich práce tedy měla odezvu jen mezi nimi samotnými navzájem. Jiní mluvili o Nové figuraci a grotesce, které se začali věnovat, a měli například úspěch jen po krátkou výšeč doby jejich praxe. Nebylo ale pravidlem, že by ti úspěšní byli vždy ti, kteří pracovali v souladu s uměleckými směry doby. Silnější vliv selekce a s tím spojeného pocitu neúspěchu mělo to, jestli šlo o ženy či muže, průbojné či solitery, ti co měli jasný styl práce, ti co ještě hledali a zkoušeli a podobně. Někteří absolventi se

ztotožnili s ideologickým vedením Akademie, jiní ale měli u některých profesorů otevřené dveře věnovat se neoficiálně také tomu, čemu věřili víc. Například několik absolventů se zmínilo, že studovat u profesora Jana Smetany bylo svobodnější. Zdá se, že pocit úspěchu měl vždy mnoho tváří a nemít respekt svých podobně orientovaných kolegů bylo často horší, než nemít výstavy, například po roce 1969, kdy byl znovu založen Svaz českých výtvarných umělců čítající jen 65 členů (4 ženy a 61 mužů¹), pouze ti mohli vystavovat.

V žádné z výpovědí absolventů, se kterými jsem mluvila, jsem nezaznamenala signifikantní popis a přehled toho, jak fungovaly oficiální instituce umění. Nebýt rozpoznáný jako umělec a umělkyně je citlivé téma. Vždy totiž hrozí zraňující pocit, že autor není dost dobrý/á.

V mé práci bylo nejzajímavější najít osoby, které si vytvořily svůj vlastní svět, ve kterém umění mělo svůj výhradní smysl. A to bez ohledu na momentální trend a směřování oficiálního umění a politickou situaci.

Základ uměleckého vzdělání a nabytí způsobilosti je apolitické. Jde o zručnost, senzibilitu a způsoby myšlení.

I v těch nejobtížnějších dobách se studenti vztahovali k citlivosti, kterou nacházeli v práci svých uměleckých vzorů, například Jana Kremanová (ukončila AVU v roce 1970) mluvila o lásce k dílům Karla Černého, Oskara Kokoschky, Jana Zrzavého, nebo Petr Paderlík (ukončil AVU v roce 1972) zmiňuje jako svůj vzor Josefa Šímu. Tyto vzory jsem považovala za očekávatelné, konzervativní, nevyvolaly ve mně zvědavost.

Všechny okolní vlivy je však možné v mé práci zaznamenat (například jaké bylo být ženou umělkyní, nebo žít a pracovat v totalitním režimu ve

¹ Jedním z těchto členů je Zdeněk Rybka, se kterým jsem také vedla rozhovor. Jeho výpověď byla zatížena značnou nespokojeností a nenaplněním velkých očekávání souvisejícím s výtvarným úspěchem. V jeho případě nebyla kritika doby směřovaná k totalitě, ale spíše k dnešním poměrům na umělecké scéně.

výpovědi Jany Kremanové - slepý panel č.3. a v kapitole Restaurování důstojnosti), politickým souvislostem ale nebyla věnovaná zvláštní vymezená kapitola.

Musím tedy přiznat, že věnovat se přímo politické souvislosti tvorby by bylo příliš velkým odbočujícím tématem, které jistě už mnozí reflektovali² z úhlu pohledu teorie umění, a pro které nebylo v mé práci místo.

A. Ne, neobjevila jsem ve výzkumu lidi, pro které by bylo umění až druhou profesí podobně jako to bylo například u Petra Štembery.

Je to proto, že jsem si vymezila sféru výzkumu striktně na absolventy AVU.

Téma je to ale zajímavé. Mnozí se hlásí na AVU v době, kdy jsou ještě velmi mladí a nevidí tuto profesi ve všech souvislostech. Často je na oboru láká spíše romantická představa tvorby, než možnosti transformujícího média nebo angažovaného sociálního působení. Rozhodnout se být profesionálním umělcem v dospělosti musí být založené na velmi uvědomělém postoji.

B. (Tato otázka souvisí s mou reakcí k bodu č.3.)

Odpověděla bych ještě příměrem z mé vlastní zkušenosti a zkušenosti mé rodiny. Moje matka Elzbieta je sochařka, vystudovala Akademii výtvarných umění ve Varšavě (absolvovala v roce 1966). Celý svůj život kontinuálně pracovala na uměleckých dílech a žila z jejich prodeje (pouze po několik let od roku 1973, po návratu do Prahy, dostávala z podniku Dílo zakázky na repliky Habánské keramiky). Udržuje kontinuální proces jak mentálně, tak i

² Například Symposium *České umění 1938 - 1999 Programy a impulzy* pořádané VVP AVU zahrnovalo mnohé úvahy o době politických převratů v českém oficiálním umění, ke kterému se i umělci stojící mimo oficiální i undergroundové rozpoznávající struktury, se kterými jsem vedla rozhovory, také vztahovali. Určitou reflexi poskytuje také text v doprovodné publikaci a výstava kurátora Marcela Fišera *Diplomové práce na Akademii výtvarných umění v Praze 1969–1989*, uskutečněná v Galerii výtvarného umění v Chebu v termínu 11. 1. – 1. 4. 2018.

fyzicky ve svém ateliéru. Její vlastní otevřený proces práce jí umožňoval dát vzpomínkám na dětský koncentrační tábor za války, nešťastná manželství, totalitní režim a podobně "umělecký tvar". Moje sestra Kateřina nedostudovala pražskou Akademii, protože v roce 1980 emigrovala do Švédska. Rozhodnutí být především umělkyní je pro ni důležité, a umožňuje jí akceptovat někdy také práci, které by se nevěnovala, kdyby jejím výdělkem nepodpořila svoji praxi uměleckou. Pro mou matku je tématem jejích uměleckých děl válka, katastrofy, rozpad, zborcení; pro mou sestru je to pocit odcizení, ohrožení a já pracuji svými vlastními prostředky v rámci diskurzu institucionální kritiky. Zároveň jsme se ale shodovaly na významu výstav, které nás všechny tři formovaly, například výstavy na Pražském hradě v 90. letech autorů Hermanna Nitsche, Josepha Kossutha, Jannise Kounellise a Jamese Turrella.

S oběma generacemi umělekyní v mé rodině se tedy dokážu ztotožnit. Všechny sdílíme velmi podobný základ studia (knihy z knihovny mé matky mi stačily k tomu, abych prospěla v teoretických předmětech AVU) a důvěry ve vlastní tvůrčí proces i přesto, že se náš vztah k umění tvořil v jiné době, za jiných podmínek.

Tímto vysvětluji, proč se zdá, že představa o tom být umělkyní se příliš za tři generace nezměnila. Všechny tři jsme zatížené historií, na kterou navazujeme, na kánon, způsob života atd. A v tom vidím základ mnohých zklamání v uměleckém prostředí. Je to pouze několik málo absolventů, kteří dokázali překlenout tíhu tohoto etosu.

V Praze dne 5. 4. 2020

Isabela Grosseová