

Oponentský posudek na bakalářskou práci Akce v díle Zorky Ságlové (Ondřej Čech, FHS UK)

Vytкну před závorku fakt, že už jen pokud nahlédneme do seznamu autorem citované či zohledněné literatury, týkající se díla Zorky Ságlové, pak nelze úplně vážně tvrdit, že by se jednalo o umělkyni „*opomíjenou*“. Snad méně známou, leč i to záleží na úhlu pohledu – mají opomíjené umělkyně výstavy v Národní galerii, zvláště pak pod vedením Milana Knížáka (v roce 2006, včetně katalogu)? Ale to skutečně nechávám stranou; pouze připomínám, že co se týče článků a monografií, pak se Zorka Ságlová neocitá úplně na chvostu plejády spřízněných umělců její generace. Leč k samotné bakalářské práci.

Ondřej Čech odevzdal text, který bohužel neobsahuje tvrzení, závěr, argument či poznatek, který by bylo možné považovat (i co do kompilační hodnoty) za autorský. Chápu, že bakalářská esej nemusí nutně mít, snad ani nemá mít, ambici být vědecky objevná, leč i co do zpracování tématu autor prokazuje zcela zásadní neschopnost pracovat s literaturou a postupovat alespoň rámcově metodicky. Z tohoto neopominutelného selhání pak pochopitelně vyplývají pochybení, jež se však vzhledem k takto závažnému nedostatku jeví jako podružné. Jelikož Ondřej Čech nedokázal z vybrané literatury sestavit kvalifikační odborný text, **nedoporučuji práci k obhájení.**

Problém je v citacích; autor využívá katalogů, časopiseckých i odborných článků, recenzí či rozhovorů, aniž by však rozlišoval, kdy se jedná o tvrzení, z něhož lze vycházet, a kdy se jedná o hodnocení, ze kterého lze možná interpretačně vyjít, ale které nelze v žádném případě využít jako dokládajícího výroku. Nehledě na neschopnost rozlišovat relevanci citovaných textů, které mnohdy postrádají odbornost (kupříkladu text Alice Štefančíkové v katalogu k výstavě v Galerii Benedikta Rejta skutečně jako zdroj využít nelze).

Autor navíc cituje dosti anarchistickým způsobem a nechápe, že citace mají své odůvodnění v případě, kdy je nutné doložit zdroj nesamozřejmé informace, pojmu, výroku apod., či kdy se jedná o přejatý argument. Autor naopak cituje způsobem, že **v celém textu** neodděluje systematicky rozvíjený argument od čistě subjektivního, citově zabarveného hodnocení či od faktografických tvrzení. Hodnocení tak cituje jako tvrdá fakta, namísto aby je kriticky reflektoval. A co víc, vůbec nerozlišuje, kdo co říká a kdy to říká či v jakém kontextu: autoři z různých časových období jsou tak citováni jako JEDEN autor, respektive: Ondřej Čech vůbec nebere v potaz autorství těchto přejatých výroků. Proto i jeho vlastní text v posledku kopíruje styl, který až hraničí s plagiátem a který neobsahuje žádnou argumentaci a postrádá logiku. A tedy **NIC** neříká. Nebudu v tomto případě odkazovat na jednotlivé stránky, neboť doklad výše řečeného lze najít na **JAKÉKOLI** libovolně otevřené stránce.

Autor rovněž nereflktuje fakt, že zejména v 60. a 70. letech bylo poměrně obvyklé psát způsobem, který sám o sobě s odstupem vyžaduje silnou reflexi, kritiku a interpretaci; například co do hojného využívání pojmů bytí, mýtus, rituál, které v houfch prostupují dobovými katalogy (k tomu viz níže).

Abych byl alespoň zástupně konkrétní; jakýmsi vedlejším produktem naprosté absence pochopení, co je metoda a argument, je celá plejáda naivních vět, jež prostě nelze brát vážně. Namátkou: na straně 29 autor píše, že „*nové umělecké formy tedy reagovaly na situaci vztahu člověka a světa.*“ Jízlivě mám nutkání Ondřeje Čecha požádat, zda by se nepokusil vyjmenovat „*umělecké formy*“, které na tuto „*situaci*“ explicitně nereagují. Na straně 58 vyloženě humorně píše, že Kladení plen u Sudoměře (1970) bylo v kontextu husitských válek (!) „*oslavou ženského odboje*“. K tomu není co dodat.

Autor stejně tak nesplňuje cíle, které si vytkl, totiž tematizovat akční tvorbu Zorky Ságlové; celá práce se vyčerpává jakýmsi historickým úvodem, který není užitečný, a vzhledem k výše řečenému ani není důvěryhodný, neboť je slepen z přejatých či parafrázovaných a do značné míry **hodnotících** soudů z různých monografií. Souvislost s ZS

je omezena na střípky typu ‚Hugo Demartini ovlivnil či je podobný dílu Zorky Ságlové‘ (to parafrázuji), což bez nutné konkrétní aplikované a rozvedené interpretace celou věc nezachrání. K samotným akcím, respektive jejich popisům dojde až na straně 49 (!), přičemž předchozí text je zcela zbytečný. Nástin interpretace je až od strany 67 (!!!), ovšem zůstává pouze nástinem. Znovu zdůrazňuji, že naprostá neschopnost jakkoli pracovat s literaturou a nepochopení toho, že text má svůj kontext a autora, a tudíž napsaná věta prostě není slovo Boží a musí se reflektovat, prochází celým textem; čili i poslední kapitolou, čímž ji znehodnocuje.

Abych však odůvodnil ofenzivní tón svého posudku: na straně 36 se autor věnuje motivu králíka v díle ZS. Namísto regulérní interpretace však pouze vyjmenuje několik významů motivu králíka v indoevropské kultuře a následně odkáže na přílohu, zřejmě kdyby měl NĚKDO zájem, „*jelikož pochopení všech významů je důležité pro proniknutí do díla Zorky Ságlové.*“ A tu práci má udělat KDO? V kontextu celé práce tuto větu považuji za vyloženou drzost.

Víceméně mimo samotný posudek zmíním ještě dva motivy, u kterých je možné se pozastavit.

1) Na straně 12 autor využívá k definici akčního umění Waltera Otta a jeho krátký text Mýtus, epos, logos; ponechávám stranou fakt, že autor mýtus zřejmě redukuje na jakýsi interpretační návod k životu, což ne zcela odpovídá Ottově koncepci. Otázka zní: opravdu lze akční umění nejlépe definovat prostřednictvím mytického *"nevšedního prožívání určitého časového úseku"*? Konkrétně v případě Demartiniho se jedná o nesmysl (viz též strana 21 či 55...). A co třeba Štembera, Mlčoch, Miler, o nichž v práci mimochodem narozdíl od Brikciuse či Knížáka nepadne ani slovo (jsou zmíněni v jedné poznámce, že existovali...)? Na jedné straně se jedná o formulaci příliš vágní, na straně druhé zavádějící. Jsem si vědom toho, že v 60. a 70. letech byly odkazy na mýtus, rituál apod. velice oblíbeny, ale jedná se o nyní již dobový kontext, který sám o sobě stojí za interpretaci. Autor v tomto případě postupuje minimálně zcela slepě a nekriticky, což prostě nelze pominout. Slovy prožitek, mýtus, rituál se text jen hemží, ale bez kontextu, ukotvení a interpretace dobových pramenů prostě nic neznamenají. Autor de facto přejímá jistý dobový, silně expresivní, mnohdy intuitivní a citově motivovaný výtvarný slovník, aniž by vzal v potaz, že pojmy jsou užívány v čase.

2) Na straně 13 se vynořuje poměrně problematický odkaz na institucionální teorii George Dickieho. Chápu okouzlení institucionální teorií, která má tendenci vysvětlit vše za cenu toho, že ve skutečnosti nevysvětlí nic (poměrně výstižnou a zároveň v souvislosti s Duchampem velmi trefně pronesenou kritiku Dickieho provedl Arthur C. Danto). Pokud však autor v odpovědi na otázku „Je nové umění uměním?“ využívá pouze tohoto přístupu, a to **pro práci příznačným způsobem**, totiž bez vyznačení argumentačního stanoviska (autor sice píše, že se jedná o jednu z možných odpovědí, ale již nepíše, proč si vybral právě tuto, přičemž využití Dickieho není dále nijak ospravedlněno – což považuji za nemístný akademický alibismus), pak je de facto argumentačně bezcenná a zavádějící, neboť namísto argumentace se nám dostává fragmentárních a de facto slepých konstatování.

Střelivo proti tomuto použití Dickieho pak nalezneme hned na následující straně 15, kde autor píše, že se *"dostáváme ke změně v chápání uměleckého díla, která by se dala formulovat jako přechod od estetiky ke konceptu."* Jenže - pomínu-li fakt, že pojem estetiky je zde použit poměrně nemístně - to není tak docela pravda, neboť institucionální teorie de facto na statusu uměleckého díla v posledku příliš nemění; pouze čistě technicky vysvětluje rozšíření hranic, v rámci kterých se o uměleckých dílech bavíme. Nikoli však – řekněme –

ontologicky. Velmi stručně řečeno, problém je mnohem hlubší – Dickie sice může říci, jak se Duchampova Fontána stane uměleckým dílem, třeba že ji jako takové uzná muzeum, kritici, kurátoři apod., ale již nijak neosvětlí, JAKÉ je to tedy umělecké dílo, CO jej tedy činí uměleckým. Zůstaneme-li na institucionální rovině, není žádný principiální rozdíl mezi Thráckou Venuší, Fontánou a mým zapalovačem. A tedy ani nemůže dojít k nějaké podstatné změně. Opět chápu, že Duchamp - u nás i vinou Chaluppeckého – je povětšinou vykládán ve smyslu „přinesl, ukázal a udělal revoluci“, leč jakmile dojde na otázku v čem vlastně, pak se vysvětlení paradoxně jeví velmi poplatná estetickému, mnohdy dosti zmatenému myšlení, jež Duchamp domněle „kritizuje“; bez ohledu na jeho vlastní texty.

Nechci samozřejmě autora jakkoli vinit z chyb Dickieho a Chaluppeckého; jenže autor Dickieho využije na straně 64, kde bezelstně tvrdí, že signací králíkárny Ságlová povýšila danou věc na umělecké dílo. To však není pravda ani v rámci Dickieho tezí. Tento výsostně marginální bod eseje rozvádím vzhledem k mnohem podstatnějším výtkám zbytečně rozsáhlé; jedná se však o jediný osten práce, se kterým lze alespoň nějak polemizovat. Bohužel zcela mimo zvolené téma.

Ondřej Váša
v Praze 2. 9. 2009