

**Posudek oponenta disertační práce PhDr. Lenky Šimkové
“AKČNÍ UMĚNÍ, LAND-ART A FOTOGRAFIE JAKO (NE)SPOLEHLIVÝ SVĚDEK”
předkládané v roce 2022 na Ústavu pro dějiny umění FF UK**

Stručná charakteristika práce

Disertační práce „Akční umění, land-art a fotografie jako (ne)spolehlivý svědek“ mapuje široké téma zejména na příkladech z prostředí Československa 60. a 70. let (Ságlová–Ságl, Štembera, Miler, Mlčoch, Kovanda, Havlík ad.) a umění západní Evropy a Ameriky (Kaprow, Burden, Smithson, Long, Klein ad.). Kromě stručného přehledu dějin tohoto typu umění a popisu různých typů využití nebo dokonce nevyužití fotografie k dokumentaci nabízí v jednotlivých kapitolách také kontextualizaci z prostředí divadelní fotografie a fotografie tradičních uměleckých děl. V kapitole věnované teorii fotografie pak nastiňuje klíčové problémy spjaté s fotografickým zobrazením, a reflexí jeho užívání. Následně se zabývá i různými dalšími způsoby uchování a prezentace tohoto typu umění (text, reenactment, fyzické pozůstatky).

Stručné celkové zhodnocení práce

Základní (a zásadní) problém předložené práce spočívá ve zvolené tezi, která je příliš vágní. Obávám se, že hledání odpovědi tudíž už z povahy položené výzkumné otázky s největší pravděpodobností nemůže přinést nové poznání zkoumaného tématu: „Je proto třeba se ptát, co pro naše vnímání a hodnocení těchto děl [akčního umění a land artu] tato skutečnost [že je fotografie vnímána jako jeden z nejdůležitějších způsobů dokumentace a zdroj informací] znamená, jak jednotliví umělci s takovou dokumentací nakládali, kdo a s jakým záměrem ji vytvářel a jaké byly následné strategie prezentace děl prostřednictvím takové dokumentace“, nebo jinými slovy, podle formulace v závěru práce: “Jak fakt, že díla akčního umění a land-artu většinou známe pouze prostřednictvím (především) fotografické dokumentace, ovlivňuje naše vnímání těchto uměleckých děl, jejich hodnocení a orientaci diskurzu s nimi spojeného“?

Rozhodnutí autorky nepracovat s archivními materiály a čerpat výhradně ze sekundární literatury je samozřejmě legitimní, bohužel v tomto případě ale vede k tomu, že nemohu ocenit ani materiálový přínos práce. Ve výsledku proto musím konstatovat, že se jedná o práci, která nepřináší ani nový materiál ani nové uchopení již známého materiálu, pouze dosavadní bádání shrnuje a doplňuje je o dílčí komentáře. Chybějící jasnější metodologické uchopení se pak promítá i do pasáží, které by mohly být velice přínosné, jako je uvedení do teorie fotografie, kde ovšem postrádám jakékoli odůvodnění výběru citovaných autorů, kteří se ve svých textech zabývají fotografií.

Podrobné zhodnocení práce a jejích jednotlivých aspektů

Struktura argumentace

Text je srozumitelně formulovaný, práce je přehledně členěna a nevykazuje žádné hrubé formální nedostatky.

Pokud bych měla v tomto ohledu přece jen něco vytknout, pak by to bylo poměrně velké množství citátů, které by leckdy bylo možné jen parafrázovat a především víc okomentovat (viz zejm. s. 121–136 a 141–155). Tomu odpovídá i nadužívání vágního slova „zajímavé“.

Četnost v odborném textu nepatřičně působících vyjádření typu často opakovaného „u nás a ve světě“ zbytečně upozorňuje na metodologickou nevyhraněnost práce. Jestliže například v případě prací vycházejících z výzkumu pramenů často řešíme, jak naložit s náročnou kombinací lokálního materiálu a zahraniční literatury k tématu, v případě práce založené čistě na sekundární literatuře by toto dilema mělo zcela odpadnout a výběr konkrétních příkladů, ať už lokálních nebo zahraničních, o něž se výklad opírá, by měl být zřetelně vyargumentován. Bez toho není zřejmé, proč se výběr více méně omezuje na příklady z českých a západních dějin umění. Snaha postavit vedle sebe „domácí“ a „světové“ autory a „podpořit tak začlenění především našeho či obecně východoevropského umění [přičemž kontext východní Evropy jinak práce nijak nezohledňuje] do světového kontextu“ vypovídá o ignorování nebo nepochopení aktuálních metodologických diskuzí.

Formální úroveň práce

Autorka bez problému ovládá práci s poznámkami pod čarou, bibliografickými odkazy apod., stejně jako dobře vládne češtinou, cením si, že důsledně překládá citáty z anglické literatury a nedopouští se pravopisných chyb. Práce je přehledná a po formální stránce k ní nemám výtky.

Práce s prameny či s materiálem

Bohužel musím konstatovat, že autorka není vždy konzistentní při využívání sekundární literatury, z které čerpá. Kolegyně uvádí správně zdroj citací v poznámkách pod čarou, zároveň ale současně nejednou přejímá i širší argumentaci, či výběr dalších citovaných autorů a publikací, a to už bez odkazování na pramen. Jakkoli dobře vím, že při zpracovávání podobného tématu nevyhnutelně dochází i k recyklaci myšlenek a zdrojů, musím na tomto místě upozornit na pasáže, které se podobají příliš.

Zejména pátá kapitola čerpá z mé diplomové práce obhájené na tomto Ústavu víc, než je zřejmé z autorkou citovaných pasáží. Je samozřejmé, že takto zvolené téma bude přinášet řadu podobností, je ale žádoucí vždy jasně oddělovat vlastní přínos od

převzatých myšlenek. Lenka Šimková tak např. stejně jako já v diplomové práci cituje tvrzení Donalda Precioziho, že dějiny umění jsou „dítětem fotografie“, jmenuje André Malrauxe a Waltera Benjamina, jejichž jména v této souvislosti opravdu nelze nezmínit, takže by to nemuselo být ničím zvláštní, a Barbaru Savedoff. Jestliže mi tenkrát například oponent mé práce právem vytkl, že mu ve výše uvedeném výčtu vedle Benjamina a Malrauxe chyběl Aby Warburg, to samé bych nyní mohla vytknout autorce této práce. Po úvodu referujícím teoretickou literaturu následuje ve zmíněné kapitole předložené dizertace pasáž věnovaná problematice úhlu pohledu, osvětlení, barvě, dekontextualizaci, měřítku – což opět až příliš připomíná řazení informací v mé diplomové práci, kde se po úvodu věnovaném výše zmíněným autorům v jednotlivých podkapitolách věnuji indexikalitě, objektivitě, úhlu pohledu, měřítku, detailu, osvětlení, dekontextualizaci – „vylopnutí předmětu z obalu“ či barvě. Autorka na mou práci ale odkazuje pouze v momentě, kdy oceňuje příklady práce se světlem, které tam uvádím. Jestliže v diplomové práci vyzdvihuji přínos Mary Bergstein a cituji ji („fotografie sochařských děl jsou stejně kulturně determinované, stejně datovatelné, stejně sebestředné a stejně individuální jako uměleckohistorické eseje, které je doprovázejí“), zarazí mě pak v předložené disertaci formulace využívající stejného slovního spojení „kulturně determinované“, která ovšem není nijak ozdrojovaná: „Ize předpokládat, že stejně jako jiné fotografie či vlastně jakékoli kulturní počiny, jsou i fotografie uměleckých děl dobově a kulturně determinované a někdy proto mohou být i ‚zastaralé‘“. Jinde je bez dalšího komentáře ocitována stejná pasáž z Hanse Beltinga: „Podobný postřeh má i Hans Belting: ‚Naše fyzická přítomnost před tradičním dílem představuje už jen jakési připomenutí, které stále častěji nahrazujeme pouhou informací o díle na neosobní obrazovce.“ (Šimková) x „Poznámka k problematice vnímání reprodukce a originálu najdeme i u Hanse Beltinga: ‚Naše fyzická přítomnost před tradičním dílem představuje už jen jakési připomenutí, které stále častěji nahrazujeme pouhou informací o díle na neosobní obrazovce.“ (Buddeus)

Nerada bych, aby to vyznělo tak, že si myslím, že to ode mě Lenka Šimková jednoduše opsala. Je totiž evidentní, že veškerou literaturu, kterou používá, sama dohledala a poctivě přečetla. Tyto příbuznosti by proto byly snadno akceptovatelné, pokud by byly výrazně doplněné o další, a zejména aktuální literaturu k tématu. Doplnění je ovšem zrovna v případě této kapitoly nedostačující, chybí jeho současná, široká reflexe, a to nemluvím jen o možná někdy obtížněji dostupné zahraniční literatuře, řada textů k tématu už byla v posledních letech publikována i v českých nakladatelstvích (Buddeus – Lahoda – Mašterová (eds.), *Instant Presence: Representing Art in Photography*, Praha 2017; Dvořák (ed.), *Fotografie, socha, objekt*, Praha: 2017; Karel Thein, „Tactility, detail, and scale in the photography of sculpture“, *Umění/Art* LXVI, 2018, č. 5, s. 350–367 ad.).

Podobně je zářející, že v případě mé práce věnované problematice fotografické dokumentace performance autorka necituje verzi publikovanou nakladatelstvím Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze v roce 2017, ale disertační práci

obhájenou v roce 2015. Z mé dizertace pak Lenka Šimková opět vybírá například zmínku o doslovu v knize Lucy Lippard, což může nebo nemusí být shoda okolností, ale jiné pasáže opět prozrazují až přílišnou podobnost, jako např.: “Nakonec, pokud už se umělci rozhodli dokumentovat, vždy z dostupných možností vybírali ty vizuálně nejspokojivější snímky – ať už záměrně či zcela intuitivně.” (Šimková) x “Primárním cílem pořizování fotografické dokumentace sice nebylo vytváření komponovaných fotografických obrazů, přesto – celkem logicky – docházelo při výběru nejvhodnějšího záběru k preferování esteticky a obrazově uspokojivých snímků.” (Buddeus)

Mohla bych takto pokračovat dál, například kapitola nazvaná „Performativní fotografie“ – podobně jako moje kapitola „Od performativní fotografie k fotografické dokumentaci performance“ – je postavena na stejném citátu z textu Philipa Auslandera. Jako příklady tu dále Šimková uvádí opět řadu stejných jmen a děl – zejm. Petra Štembery a Karla Milera, jejichž volba může být odůvodněná jednoduše tím, že se jedná o jména nejdůležitějších představitelů performance v lokálním kontextu; vybírá si, a přidává postřehy odjinud, a tam, kde chce odkázat na něco konkrétního poctivě cituje.

Přes jmenované podobnosti je nicméně třeba zdůraznit, že jako celek tato práce vůbec nekopíruje tezi mé práce, zabývá se zcela jinými otázkami, neřeší např. různou materialitu fotografie, reprodukce v tištěných médiích nebo výstavy fotografické dokumentace atd. Musím přiznat, že hodnotit takovou práci je pro mne velice obtížné. Úzus psaní odborného textu sice dodržuje, ale z výše uvedených důvodů je velmi problematická.

Byť to zdaleka nepovažuji za největší problém, ráda bych na tomto místě ještě upozornila na dvě faktické nepřesnosti. Není pravda, že z akcí Petra Štembery z přelomu šedesátých a sedmdesátých let, které realizoval v přírodě, se až na jednu výjimku – *Přenesení dvou kamenů* – nedochovala žádná fotografická dokumentace. Viz např. Klaus Groh, „Aktuelle Kunst in Osteuropa“ – ČSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, USSR, Ungarn. DuMont Schauberg, Köln 1972 (dostupné online na monoskop.org). Stejně tak není pravda, že přístup Jiřího Kovandy k fotografické dokumentaci je “s léty neměnný”, našla by se řada příkladů, kdy jsou jeho práce prezentovány jinak, než na papíru formátu A4 opatřeném fotografií a textem psaným na psacím stroji.

Vlastní přínos

Práce je přínosná svou srozumitelnou formou, kterou shrnuje dosavadní bádání, pojmenovává různé aspekty fotografické dokumentace (fotografie jako důkazní materiál nebo komunikační kanál, identifikace dokumentace se samotným dílem, ale i její absence) a přidává některé dílčí, v českém prostředí v tomto kontextu zatím ne zcela zohledněné perspektivy. Oceňuji schopnost zorientovat se v široce rozkročeném tématu a zprostředkovat klíčové problémy. Sama autorka považuje za nejdůležitější 6. kapitolu, v níž se vyrovnává s rozsáhlou teoretickou literaturou

věnovanou médium fotografie (zachycení skutečnosti, umění, magie). Jedná se o dobře poskládané, komentované výpisky z četby kanonických textů z dějin fotografie (Barthes, Bazin, Krauss, de Duve, Belting, Sontag, Didi Huberman, Costello, Berger ad.), které pojednávají široké spektrum témat spjatých s médiem fotografie (pravdivost, řez časem, rámování, autorství). Do souvislosti s hlavním tématem práce jsou ale uvedeny až v samotném závěru práce, a to pouze v náznacích. Kapitulu věnovanou pravdivosti fotografického zobrazení například uzavírá tvrzení o důležitosti důvěryhodnosti zdroje, které ale není nijak vztažené k fotografiím akčního umění a land artu; téma času je zakončeno dále neokomentovaným citátem z Petra Rezka, který se jediný vztahuje k prožívání času při tzv. nezapomenutelných událostech, k nimž patří i happening atd. Proto nezbyvá než konstatovat, že množství práce a přečtené literatury se bohužel nepodařilo propojit tak, aby o ně bylo možné opřít nějaký nový pohled na zvolené téma, a aby byla práce přínosem metodologickým.

Dotazy k obhajobě

Co sama považujete za největší objev práce?

Jak jste vybírala příklady konkrétních děl, o které svoji práci opíráte? Proč je výběr omezen na české a západní umělce, snad s jednou výjimkou (Marina Abramović)? Proč v práci nedostal větší prostor Jan SágI, jehož spolupráci se Zorkou Ságlovou zmiňujete jako jednu z motivací pro volbu daného tématu a do jehož archivu máte přístup?

Pracujete s pojmem „profesionální fotograf“. Co znamená, že mezi všemi, kdo akce fotografovali byli profesionální fotografové pouze Jan SágI a Helena Wilsonová? Můžete prosím vysvětlit, jak tento pojem používáte? Znamená to členství ve Svazu? Absolvované studium na FAMU? Mezi absolventy FAMU najdeme třeba i Jaroslava Anděla, Vladimír Ambros také, byť až později vystudoval FAMU; ani brněnští Dušan Klimeš nebo Marie Kratochvílová nebyli amatéři.

Závěr

Předpokládám, že pokud byla předložená disertační práce školitelkou v této podobě akceptována, splňuje požadavky kladené na disertační práci, a proto ji s výše uvedenými poměrně závažnými výhradami doporučuji k obhajobě a předběžně ji klasifikuji jako prospěl/-a.

V Praze, 17. 2. 2022

Hana Buddeus