

**VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ**  
BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY



**FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ**  
FACULTY OF FINE ARTS



**ATELIÉR INTERMÉDIÍ**  
INTERMEDIA STUDIO

**Vysokoškolská kvalifikační práce:**  
**ATELIÉROVÁ ČÁST MAGISTERSKÉ**  
**DIPLOMOVÉ PRÁCE (D)**

University Qualification Thesis:  
MASTER'S DEGREE DIPLOMA THESIS – STUDIO PART (D)

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**DIPLOMA THESIS**

**AUTOR PRÁCE**  
**AUTHOR**

**VOJTĚCH MAŠA**

**VEDOUCÍ PRÁCE**  
**SUPERVISOR**

**MgA. PAVEL STEREC**

**OPONENT PRÁCE**  
**OPPONENT**

**Prof. PhDr. PETR KOŽÁTKO, CSc.**

**BRNO 2016**

# DOKUMENTACE VŠKP

## ANOTACE

V diplomové práci nazvané *Ateliérová část magisterské diplomové práce (D)* se snažím naplnit protokol, který je uveden v těchto bodech:

- získat za ateliérovou část své diplomové práce klasifikační stupeň „D“,
- pokud nezískám z ateliérové části diplomové práce klasifikační stupeň „D“, nesplnil jsem její zadání a cíl, proto by práce neměla být považována za úspěšnou a měla by být klasifikována stupněm „F“.

Samotná diplomová práce nemá vizuální charakter. Práci je právě onen „koncept“ popsany ve výše uvedených dvou bodech spolu s tím, jak se bude vyvíjet. Můj autorský vklad je pouze navození této situace. Tento text, jak sám jeho nadpis naznačuje („Dokumentace VŠKP“), je pouhou textovou částí dokumentace, slouží pro snadnější pochopení a zasazení práce do kontextu; je tedy slovním (a v případě diagramu uvedeného níže i grafickým) komentářem k práci a nemá být předmětem hodnocení. Další formou dokumentace bude zvukový záznam obhajoby pořízený nahrávací společností. Můj výkon u obhajob rovněž nemá být chápán jako performance, a proto by neměl být hodnocen.

## MOTIVAČNÍ ÚVOD

Téma této práce jsem si nevybral zcela dobrovolně. Přivedly mě k němu zkušenosti, které jsem získal během svého studia na umělecké škole. Původně jsem chtěl předložit intimní dílo, na kterém už delší dobu pracuji. Prezentovat jako školní práci osobní tvorbu je ale riskantní – složení komise bývá známo jen krátce před termínem obhajob, pedagogové mívají omezený čas, energii, senzitivitu, schopnost empatie... Prostředí není vhodné a lidé nemusí být vhodní. Konceptuálně laděný projekt bez citového zaujetí se tak zdá být pro závěrečnou práci vhodnou volbou.

## CÍL PRÁCE

Práci považuji za test / zkoušku hodnotícího systému školy v neobvyklých podmínkách. Cílem je získat známku D.

## POPIS PRÁCE

Zdržím se naznačování jakýchkoli ponaučení, osobních komentářů, kritiky a „promlouvání do duše“, i když by se takové úvahy mohly nabízet. Omezím se na pouhé provedení experimentu. Pokud výsledek dopadne jednou z možností, na kterou jsem se připravil ve své analýze, budu postupovat tak, jak jsem si věc předem naplánoval (viz kap. *Vývojový diagram*). Jestliže nastane možnost, se kterou jsem nepočítal, svůj plán upravím a budu podle něj pokračovat dál. Komise tedy může navrženou známku předat na vstup do mého algoritmu a přibližně zjistit, jaký bude výsledek celé akce. Některé větve algoritmu však nemohou být v této chvíli podrobněji rozpracovány, protože záleží na vnějších podmínkách (např. vyjádření rektorátu ke stížnosti). V takovém případě je nutné počítat se všemi možnými variantami nebo počkat, až daný stav skutečně nastane.

Při běžném hodnocení diplomní práce komise vynáší soud na základě splnění zadání práce studentem, její kvality, kvality studentovy obhajoby, posudku vedoucího, posudku oponenta a dalších aspektů. Student ovlivňuje výslednou známku svým celkovým výkonem.

V situaci, kterou navozuji, narušuji akt hodnocení, tedy svobodné vůle komisařů. Komise se svým výkonem stává součástí díla, proto její hodnocení je součástí díla a tím dílo zpětně ovlivňuje, čímž vzniká cyklus.

Žádoucí klasifikační stupeň, respektive známka D, byla zvolena následovně:

- vyloučil jsem známku F, protože bych tím nepřipustil možnost práci úspěšně obhájit a vynucoval bych si tím neúspěch,
- vyloučil jsem známku A a E, protože jde o krajní hodnocení, které by mohlo experiment zatížit nežádoucími interpretacemi,

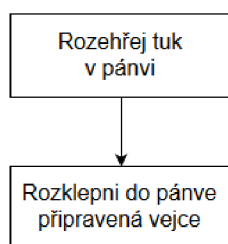
- vyloučil jsem známku B a C, protože tímto stupněm jsou hodnoceny závěrečné práce na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně často.<sup>1</sup> Pravděpodobnost, že by komise udělila hodnocení B nebo C ne z donucení, ale z vlastní vůle, by byla podle mého soudu vysoká.

## VÝVOJOVÝ DIAGRAM

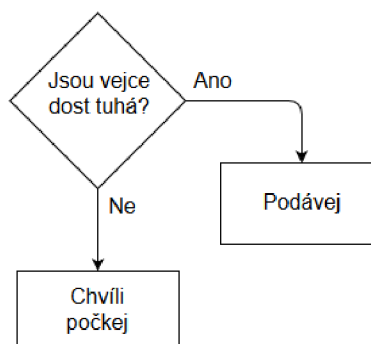
Vzhledem k tomu, že se situace může působit nepřehledně, a přestože nemám rád, když se umělecká díla (nebo chcete-li projekty) hemží grafy a myšlenkovými mapami, rozhodl jsem se usnadnit pochopení pomocí vývojového diagramu – věřím, že tím hodnotící potěším. Vývojový diagram je druh diagramu, který slouží ke grafickému znázornění jednotlivých kroků algoritmu, pracovního postupu nebo nějakého procesu. Obsahuje **obrazce** různého tvaru navzájem propojené pomocí **šipek**. Obrazce reprezentují jednotlivé kroky, šipky tok řízení.<sup>2</sup> Pro vývojový diagram jsem zvolil následující grafické prvky (zvolené grafické prvky vycházejí víceméně ze standardních symbolů používaných ve vývojových diagramech):

- **počáteční a koncový stav** je označen elipsou,
- do obdélníku píšeme příkazy nebo **činnosti**,
- v kosočtverci jsou **podmínky k rozhodnutí**, jakou cestou v diagramu pokračovat,
- symbol mraku reprezentuje stav, o kterém **nemám v současné chvíli dostatek informací** na to, abych rozhodl, zda je to stav koncový, nebo v sobě skrývá další algoritmus.

Pro jistotu uvádím ukázky symbolů s vysvětlivkami převzatých z vývojového diagramu, který popisuje, jak připravit míchaná vejíčka.<sup>3</sup>

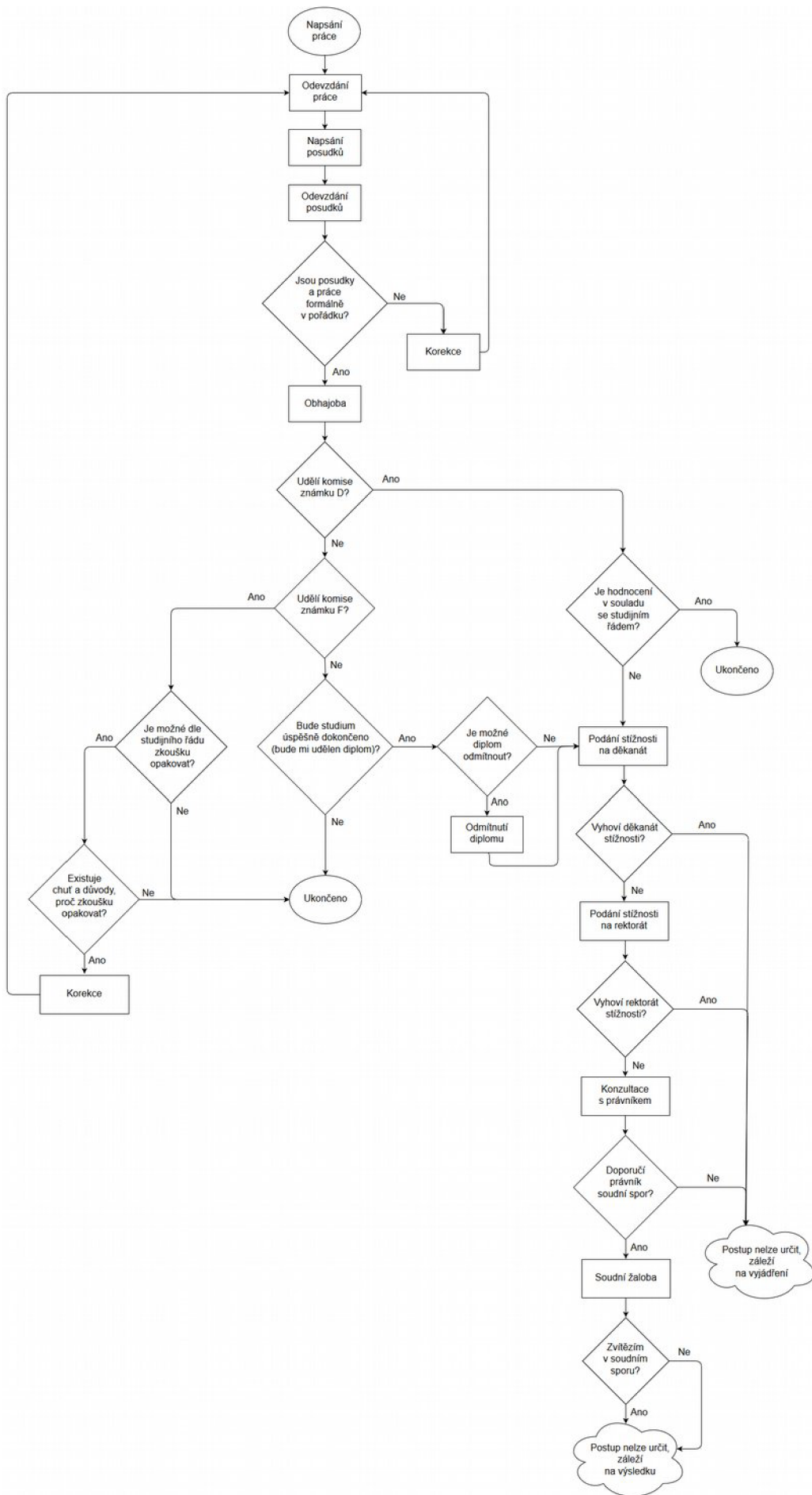


Obr. 1: Symbol pro činnosti



Obr. 2: Symbol pro rozhodování

1 Nejčastější hodnocení „B“ a „C“ je patrné např. ze seznamu závěrečných prací spolu s jejich posudky na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně – k dispozici [zde](#) (cit. 11. dubna 2016).  
 2 SEVOCAB, *Software and Systems Engineering Vocabulary*, termín „flowchart“ (cit. 5. dubna 2016).  
 3 Dan LESSNER, „[Vývojový diagram míchaná vejíčka](#)“, *Informatika pro každého* (cit. 5. dubna 2016).



Z uvedeného diagramu je vidět, že poměrně velká část akce končí symbolem mraku. To znamená, že přesně nevíme, jak se věci budou vyvíjet. Je to dáno nepředvídatelností rozhodnutí institucí, které jsou do procesu zapojeny.<sup>4</sup>

---

4 Z českých umělců ve své tvorbě používal vývojové diagramy v 90. letech minulého století Petr Svárovský, například v díle *Schéma sexuálního chování člověka*. Svárovský a umělecká skupina Silver, kterou spoluzakládal, působí na poli nových médií, především virtuální reality, internetového umění, interaktivních zvukových instalací a softwarového umění.  
Srov. Kateřina PIETRASOVÁ, „[Petr Svárovský](#)“, *Artlist – Databáze současného umění*, 2009, (cit. 10. dubna 2016).

# KONTEXTUALIZACE PRÁCE

## INSTITUCIONÁLNÍ KRITIKA

Předkládanou diplomovou práci lze považovat za institucionální kritiku. Jedna z definic říká, že institucionální kritika je umělecká praxe, která kriticky nahlíží přítomnost umění v galeriích, muzeích, jeho pojetí a sociální funkci. Tento postoj byl vždy součástí moderního umění, nicméně nabyl na intenzitě koncem 60. let 20. století, kdy se díky společenským zvrátům doby a novým přístupům konceptuálního umění stala institucionální kritika samostatnou disciplínou.<sup>5</sup>

Podle Andrey Fraser byla institucionální kritika odjakživa institucionalizovaná. Mohla povstat a fungovat pouze v rámci instituce umění, tak jako všechno umění, a je to jejím paradoxem.<sup>6</sup> Autorům zařazovaným mezi institucionální kritiky – Danielu Burenovi, Michaelu Asherovi a dalším – se dostalo velkého uznání v rámci provozu současného umění. Lze však soudit, že se opomenula kritická tvrzení, která jsou s díly těchto autorů spojena. Jak může umělec kritizovat instituci umění a zároveň být součástí kánonu dějin (současného) umění?<sup>7</sup>

Od konce 60. let minulého století se pojetí instituce umění rozšiřuje. Nezahrnuje pouze muzea, ale také místa, kde se umění vytváří, distribuuje a uchovává: kanceláře nadnárodních společností, domovy sběratelů, veřejný prostor... Hans Haacke ve svém pojetí rozšířil kritiku institucí z konkrétních prostorů, míst, lidí a věcí na síť sociálních a ekonomických vztahů mezi nimi. Jak je vidět na jeho dílech *Condensation Cube* (1963–1965) nebo *MOMA-Poll* (1970), galerie a muzeum už nejsou samy o sobě předmětem kritiky, ale jsou spíše nádobami, ve kterých se mohou zviditelnit vysoce abstraktní, neviditelné síly a vztahy propletené sociálním prostorem.<sup>8</sup>

Touha pochopit mocenské struktury muzea, jež zásadně ovlivňují kulturu, a snad i na těchto strukturách poněkud zvrhlým způsobem participovat, vedla Marcela Broodthaerse ke vzniku vlastního fiktivního muzea. Na podzim roku 1968 otevřel *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXe siècle* v přízemí svého domu. Hosté pozvaní na otevření muzea mohli spatřit expozici sestavenou z mnoha prázdných dřevěných beden určených pro přepravu křehkých objektů, pohlednic s motivy slavných francouzských maleb přilepené na stěnu a venku stojící prázdnou dodávku, jež blokovala výhled z okna pokoje. Není snad třeba podotýkat, že muzeum žádné skutečné sbírky nemělo, během čtyř let změnilo několikrát místo, a v roce 1970 se jej kvůli údajnému bankrotu snažil Broodthaers dokonce prodat. Právě ona fiktivnost vznáší podle Broodthaerse širší otázky na umění (např. klam, podvod...) a zároveň se snaží vnést světlo do mechanismů umění, uměleckého života a fiktivnosti.<sup>9</sup>

Michael Asher následně ukázal, že institucionalizace umění nezávisí na jeho umístění, tedy například na jeho přítomnosti v muzeu, ale na způsobu jeho vnímání a koncepce. Jeho *Installation Münster (Caravan)* z roku 1977 sestává z půjčeného karavanu zaparkovaného během jeho vlastní výstavy každý týden na jiném místě. Muzeum slouží pouze jako referenční bod, kde mohou návštěvníci najít informace o tom, kde se ten který týden karavan nachází. Nicméně karavan sám nejeví žádné známky faktu, že by měl být uměním. Pro náhodného kolemjdoucího, který o výstavě nebo Asherovi nic neví, je to pouhý karavan.<sup>10</sup>

Z autorů, kteří se dotkli institucionální kritiky v kontextu školy a výuky, je třeba zmínit Josepha Beuyse a jeho projekt *Škola všem*. Beuys od roku 1961 vedl ateliér sochařství na Kunstakademii v Düsseldorfu, kde roku 1971 zrušil přijímací zkoušky. To mělo za následek velké institucionální třenice. Beuys přijal do svého ateliéru 142 neúspěšných uchazečů o studium. 16 z nich nabídku přijalo,

5 Alexander ALBERRO – Blake STIMSON, *Institutional Critique, An Anthology of Artists' Writings, Overview*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2009.

6 Andrea FRASER, From the Critique of Institution to an Institution of Critique, *Artforum International*, září 2005, č. 44(1), s. 104.

7 Tamtéž, s. 100.

8 Tamtéž, s. 103.

9 Anna REMEŠOVÁ, *Institucionální kritika a její projevy ve vybraných dílech českého a slovenského umění*, bakalářská práce, Ústav pro dějiny a umění, FF UK Praha 2014, s. 30.

10 Andrea FRASER, From the Critique of Institution, s. 103.



Beuys se s nimi ve škole opevnil a studenti nakonec byli přijati. Jeho vztahy s vedením školy se ale zhoršily.<sup>11</sup> Beuysovo následné propuštění, které odmítl přijmout, provázely protesty studentů, umělců a kritiků.

Do podobné kategorie spadá i diplomová práce Kateřiny Šedé na Akademii výtvarných umění v Praze nazvaná *Šedá komise* (2005). Šedá označila Akademii pojmem „uzavřená společnost“, který dobře vystihoval nejen problémy uvnitř školy, ale především její izolovanost od tzv. normálních lidí. Podle Šedé je propast mezi divákem a autorem natolik velká, že přestala obě strany zajímat. Autoři míní, že obyčejný divák není schopen jejich dílům porozumět, a diváci jim to vracejí něčím daleko horším – lhovostí. Šedá ve snaze tuto komunikaci otevřít sestavila z osmi členů své rodiny, kteří se umění nikdy nevěnovali, *Šedou komisí*, která po dobu dvou dnů před oficiálními obhajobami podrobila skupinu dvanácti diplomantů své vlastní zkoušce. Každý student ústně prezentoval svou práci, pak následovala diskuse s komisí. Ta nakonec vypracovala písemný posudek. Úplně na závěr zhodnotila komise práci samotné Šedé a svůj názor potom prezentovala při její oficiální závěrečné zkoušce.<sup>12</sup>

Ondřej Brody, další bývalý student pražské Akademie výtvarných umění, v rámci svého studia v letech 2000 – 2005 jednu ze svých klauzurních prací prezentoval přes komunikační program Skype. Fabuloval, že není přítomen v ČR, před komisí zmiňoval neexistující autory a tvářil se, že by je měli všichni znát. Následně k překvapení komise vyšel z vedlejší místnosti, což vyvolalo ze strany komise značnou nevoli.<sup>13</sup>

Brodyho kritika školní instituce vyústila v účast na konkurzu na vedoucího Ateliéru nových médií na pražské Akademii, kam se hlásil společně s Evženem Šimerou v roce 2010.<sup>14</sup> Na konkurz pozvali kuchaře – molekulárního gastronomo – a společně s ním vařili před komisí pomocí tekutého dusíku. U toho v deseti bodech představili svou koncepci ateliéru. Bylo to v době, kdy probíhala *Iniciativa AVU*, sympóziu, na kterém nespokojení studenti komentovali tehdejší situaci na škole. Brody s Šimerou na pozici nebyli přijati a v reakci na to založili uměleckou školu Scholastika (mezi její pedagogy dále patří Robert Šalanda, Pavel Karous, Terezie Nekvindová a další). Počínaje akademickým rokem 2015/2016 získala scholastika oprávnění udělovat titul diplomovaný specialista.<sup>15</sup>

Institucionální kritikou se systematicky zabývá také Dominik Lang. Z jeho projektů zmíním nenápadnou akci, kterou podnikl během svého studia na Akademii výtvarných umění v Praze (2002 – 2008). V budově Akademie doplnil zaměstnanecké schránky na poštu o schránky nové pro umělce, jež by rád v instituci viděl jako vyučující; tímto počinem tak pomyslně rozšířil pedagogický sbor školy.<sup>16</sup>

## VYNÁŠENÍ SOUDU, HLASOVÁNÍ, HODNOCENÍ

Vedle vztahování se k umělecké instituci lze v mé diplomové práci spatřit i kritiku procesů hlasování, vynášení soudu a hodnocení obecně. Proto jsem se rozhodl zařadit několik příkladů z umělecké praxe, které se těchto témat dotýkají.

Mnichovský kolektiv *Department for Public Appearances* uskutečňuje participativní projekty a intervence do veřejného prostoru od roku 1995. Skupina v městském prostředí oslovuje a zapojuje členy vybrané komunity a přímo na místě shromažďuje informace, na základě kterých podává zprávu o náladě a názorech kolemjdoucích.<sup>17</sup> Snaží se nastolovat otázky, které danou komunitu aktuálně trápí. V rámci mezinárodní přehlídky uměleckých děl ve veřejném prostoru *Public Dreams* v Ústí nad Labem konané v na přelomu let 2005–2006<sup>18</sup> uspořádala skupina anketu týkající se

11 Lucrezia DE DOMIZIO DURINI, *The Felt Hat: Joseph Beuys A Life Told*, Milano: Charta 1997.

12 Kateřina ŠEDÁ, „Šedá komise“, [webové stránky Kateřiny Šedé](#) (cit. 9. dubna 2016).

13 Založeno na telefonickém rozhovoru s Dominikem Langem, 9. dubna 2016.

14 Ondřej BRODY, Evžen ŠIMERA, „[Chcete studovat i v létě? Ptali jste se vedení Scholastiky](#)“, *Lidovky.cz*, 18. 7. 2012 (cit. 18. 4. 2016).

15 „[Rozhovor s Ondřejem Brodym a Evženem Šimerou, autory projektu Scholastika](#)“, *Webový portál PhatBeat* (cit. 9. dubna 2016).

16 Telefonický rozhovor s Dominikem Langem, op. cit.

17 Ralf HOMANN, „[Department for Public Appearances – Personal Opinion as Public Appearance](#)“, *E-Flux*, 15. května 2014 (cit. 9. dubna 2016).

18 Michal KOLEČEK, „[Životopis](#)“, *Akademie múzických umění v Praze* (cit. 18. dubna 2016).



chemické továrny v blízkosti středu města. Umělci položili následující otázku: „Myslíte si, že zachování pracovních míst dostatečně kompenzuje případné ohrožení, které by mohla způsobit chemická továrna poblíž centra města?“ Do exponovaného prostoru v blízkosti magistrátu byly umístěny fotobuňky a lidé svým průchodem mohli hlasovat, nebo mohli fotobuňky obejít a zdržet se hlasování. V průběhu akce se ve městě rozpoutala vášnivá debata. Vedení chemické továrny např. chtělo vypovědět smlouvu s Univerzitou J. E. Purkyně, která se na akci podílela. Po spočtení hlasů se ale zjistilo, že lehce nadpoloviční většina hlasujících je pro zachování továrny – lidé tedy upřednostnili zaměstnanost.<sup>19</sup> (Ve svém projektu *Tokio metro*, o kterém se zmíním dále v tomto textu, jsem použil pro „hlasování“ podobnou metodu.)

Umělecká dvojice Vitaly Komar a Alex Melamid roku 1995 spustila projekt *The Most Wanted Paintings* a *The Least Wanted Paintings*.<sup>20</sup> Pokouší se v něm zjistit, jak by mělo vypadat skutečné „lidové umění“. Za pomoci profesionální marketingové firmy spustili průzkum, ve kterém zjišťovali, čemu dávají Američané přednost v malbě, tj. co si v malbě přejí nebo nepřejí. Na základě výsledku ankety potom namalovali obraz *America's Most Wanted* a *America's Least Wanted*. Následně umělci práci zopakovali ve více než deseti dalších zemích (např. ve Francii, Turecku, Keni, Dánsku, Německu, Číně...).

Ve většině zemí lidé na malbě upřednostňovali venkovní výjevy, divoká zvířata, lidé by na obrazech měli být oděni, nejlépe v „historickém oblečení“. V případě Spojených států byl „ideální obraz“ velký jako myčka. Nejméně žádoucí malby byly většinou abstraktní a velikosti brožury. (Jedna z výjimek bylo Nizozemsko – nevíce žádoucí malba byla modro-zeleno-červený abstraktní obraz velikosti časopisu a nejméně žádoucí byl výjev z iteriéru s kočkou a krucifixem připomínající impresionisty.)<sup>21</sup> Práci lze mj. považovat za kritiku principu demokratického hlasování – lze očekávat, že podobně jako „nejlepší malba Spojených států“ mohou vypadat zákony a politická rozhodnutí, která konají zvolení reprezentanti.

Projekt sponzorovala *Chase Manhattan Bank* a zaštitila *Dia's Art Foundation* – reprodukce maleb a podrobné výsledky ankety v jednotlivých zemích jsou k vidění na webových stránkách <http://awp.diaart.org/km/>.<sup>22</sup>

Z domácích umělců, kteří se zabývají vynášením soudů, resp. soudy často vynášejí, zmíním uměleckou skupinu *Pode Bal* a její projekt *Malik urvi* (2000). Umělci v něm zveřejnili 36 portrétů bývalých spolupracovníků československé Státní bezpečnosti (StB), KGB, důstojníků StB a komunistických funkcionářů, kteří si zachovali vlivné pozice i po pádu komunistického režimu v Československu. Projekt se následně dočkal pokračování *Malik urvi II* (2010) a *Malik urvi III Coming Soon?* (2012).

## HODNOCENÍ PRACÍ NA UMĚLECKÝCH ŠKOLÁCH

Hodnocení a klasifikace je ústředním motivem mé diplomové práce. V tomto textu ji nebudu analyzovat z hlediska pedagogické teorie. Myslím si však, že by takový rozbor mohl být zajímavý a do budoucna uvažuji o spolupráci s odborníky – pedagogy, kteří by mohli rozvést dopady a významy mého experimentu v pedagogice. V následujících odstavcích se problematiky hodnocení na (uměleckých) školách jen lehce dotknu.

Pedagogové nehodnotí pouze formou známek. Za školní hodnocení lze považovat všechny hodnotící procesy a jejich projevy, které bezprostředně ovlivňují školní výuku nebo o ní vypovídají.<sup>23</sup> Hodnocení má mnoho stupňů formálnosti. V případě umělecké školy je méně formálním hodnocením například důvěrný rozhovor mezi studentem a vedoucím ateliéru, formálnějším potom slovní hodnocení komisaře při klauzurní zkoušce a nejformálnějším hodnocením může být například klasifikace

19 Michal KOLEČEK, „Poznámky k místům: příklady participačních uměleckých intervencí do veřejného prostoru“, *Čtení místa*, 29. – 31. března 2011 (cit. 11. dubna 2016)

20 Umělecká dvojice dále uskutečnila roku 1996 podobný projekt *The Most Wanted Songs* a *The Least Wanted Songs*, viz <http://awp.diaart.org/km/musiccd.html> (cit. 18. dubna 2016).

21 Vitaly KOMAR, Alex MELAMID, „*The Most Wanted and The Least Wanted Paintings*“, *Dia Art Foundation* (cit. 11. dubna 2016)

22 Cit. 18. dubna 2016.

23 Jan SLAVÍK, *Hodnocení v současné škole – východiska a nové metody pro praxi*, Praha: Portál 1999, s. 16.

diplomové práce. V kontextu uměleckých škol lze vyslovit domněnku, že čím je hodnocení formálnější, tím má pro hodnoceného menší bezprostřední přínos. Naopak, čím je hodnocení formálnější, tím lépe se hodí k hromadnému zpracování, srovnávání či k sestavování nejrůznějších metrik.

Otázka po smyslu hodnocení a klasifikace prací na uměleckých školách může vyvolat diskuse. Běžně jsou na nich studenti klasifikováni kolektivem. Skupina pedagogů chodí po ateliéru a diskutuje známky, jde o obecnou shodu na známce skrze dialog.<sup>24</sup>

Hodnotitelé často bývají zároveň umělci. Susan Orr se ve své studii ptala několika pedagogů – aktivních umělců, jak se naučili hodnotit práci svých studentů umění:

*„Jak jsem se naučil hodnotit studentské práce? No, řekl bych, že stejně, jak jsem se naučil hodnotit umění.“ S. T.*

*„Vždy jsem byl aktivním umělcem a jako umělec musíte neustále hodnotit svou vlastní práci, máte nějakou svou strukturu, v rámci které pracujete – myslím, že když hodnotíte studentské práce, má tam tato struktura své místo.“ D. R.<sup>25</sup>*

Zdá se tedy, že hodnotit studentské umělecké práce může mít smysl, pokud připustíme, že má smysl hodnotit umělecká díla. Otázka zní, jak je hodnotit. Většina vysokých uměleckých škol používá při hodnocení klasifikaci pomocí známek. V České republice je to čtyřstupňový systém (1 – 4) nebo pětistupňový (A – F), případně jeho varianta „ECTS“<sup>26</sup> udávající, kolik procent studentů musí získat danou známku (např. stupeň A 10 % nejúspěšnějších studentů, stupeň E nejméně úspěšní studenti, kterých by mělo být také 10 %).

K popsané praxi pochopitelně existují alternativy. John Baldessari při svém působení v California Institute of the Arts v 70. letech minulého století spolu se svými kolegy zrušil známkování. Používala se pouze dvoustupňová klasifikace: prospěl / neprospěl. Baldessari tvrdí, že známky nelze používat jako donucovací prostředek – aby studenti chodili do výuky, aby dělali to nebo ono.<sup>27</sup> Je však otázkou, zda Baldessari používal k vynucování chování či výkonů ono hodnocení prospěl / neprospěl; jeví se mi jako pravděpodobné, že ano, protože jinak by i jeho dvouhodnotový systém postrádal význam a mohl by být také zrušen.

## MÁ PŘEDCHOZÍ SOUVISEJÍCÍ TVORBA

Podobného tématu, které řeším v předkládané diplomové práci, jsem se dotkl v akci a obraze *Velká žádost* (2010). V ní však byla kritika plně vyslovena, ačkoliv není jediným klíčem, podle kterého lze práci číst: reagoval jsem na nedostatek pracovního prostoru. Napnul jsem plátno formátu 400 × 270 cm a umístil jej do auly na Fakultě výtvarných umění v Brně – největší místnosti v budově školy. Na plátně byl namalovaný formulář žádosti adresované fakultě. Žádal jsem o povolení pracovat na onom obraze (tj. na obraze *Velká žádost*) po celou dobu svého studia. Aula se v dané chvíli využívala jako galerie, nicméně kromě vernisáží byla téměř celou dobu bez návštěvníků. Kurátoři tvořící výstavy by museli s mým obrazem pracovat a nějakým způsobem ho začleňovat do výstav.

Klauzurní komise mou žádost doporučila ke schválení a všichni členové komise ji podepsali. Následně jsem si domluvil schůzku s tehdejší děkanem fakulty Michalem Gabrielem. Ten se po hodinovém rozhovoru rozhodl žádost podepsat, ale neschválit. Odepnul jsem ji tedy z rámu, sroloval a školní aula zůstala dále ne příliš navštěvovanou galerií. Nicméně dílo mělo vcelku pozitivní ohlas a fungovalo i v galerijním provozu mimo školu.

Manipulaci spojenou s nátlakem vynést předem rozhodnutý verdikt – takový, jaký vyvíjím na členy komise v diplomové práci – jsem uplatnil v projektu *Tokio metro* (2010). V zastávce tokijského metra jsem před čtyři brány kontrolující jízdenky cestujících umístil šipky. U dvou průchodů byly červené

24 Susan ORR, „‘Being an artist you kind of, I mean, you get used to excellence’: Identity, Values and Fine Art Assessment Practices“, *International Journal of Art & Design Education*, 2011, č. 30(1), s. 38.

25 Susan ORR, s. 40.

26 European Credit Transfer and Accumulation System.

27 John BALDESSARI, Michael CRAIG-MARTIN, „Conversation“, in: *Art School (Propositions for the 21<sup>st</sup> Century)*, Cambridge, MA – London: MIT Press 2009, s. 42.

šipky s nápisem „jsem šťastný“ a u dvou modré šipky s nápisem „nejsem šťastný“, přičemž u nejširší a nejfrekventovanější brány byla modrá šipka. V blízkosti bran stály asistentky a pomocí ručních počítadel sčítaly procházející lidi. Lidé se museli rychle rozhodnout. I v případě, že si nápisů nevšimli nebo je ignorovali, hlasovali pro tu nebo onu možnost.

V mé bakalářské práci *Jedna práce* jsme si prohodili role s vedoucím ateliéru Václavem Stratilem a kritikem Jiřím Ptáčkem. Stratil měl roli studenta, Ptáček byl jeho vedoucí a psal posudek vedoucího na černou kresbu, kterou Stratil předkládal jako závěrečnou práci – měla jeho dílo reprezentovat jako celek. Já jsem byl Stratilův oponent a psal jsem mu oponentský posudek. Vznikl sešit s šesti komorními texty. Stejně jako má diplomová práce byla *Jedna práce* založena na mechanismech spojených se závěrečnou zkouškou na vysoké škole a dotýkala se soudů, které jsou v kontextu uměleckých škol a umění vůbec vynášeny. Oproti předkládané diplomové práci však byla *Jedna práce* osobní a založena na poznání, doznání a upevnění mezilidských a profesních vztahů.

## ZÁVĚR

Médiem mé diplomové práce je byrokratický proces. Nejde o explicitní kritiku a záleží na recipientovi, jak k testu a jeho výsledkům přistoupí: zda je bude považovat za akt instituci kritizující, nebo potvrzující. Věřím, že se dílo netýká jen umělecké školy, ale vypovídá o jakékoli organizaci, lidech či lidské činnosti, o které někdo vynáší soud. Proto snad bude práce rezonovat i v jiném kontextu a přesáhne prostor školy a umění.

Po skončení akce (což odpovídá koncovým stavům vývojového diagramu) nebo v případě, že se proces dostane do cyklu,<sup>28</sup> připravím stručnou zprávu o celé akci. Bude obsahovat popis činností<sup>29</sup> předcházející obhajobě, popis průběhu obhajoby a následujících kroků.

---

28 Cyklus sice není ve vývojovém diagramu patrný, ale může být skrytý v dosud nejasné části algoritmu, tedy pod některým ze symbolů mraku.

29 Termín *činnost* zde používám ve smyslu, jak jsem jej definoval v kapitole *Vývojový diagram*.