UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Kristýna Kopřivová

Tendence současného výtvarného umění v reflexi mladé generace českých výtvarných umělců

Bakalářská práce

Praha 2012

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 06. 01. 2012 .....

podpis

Ráda bych poděkovala svému vedoucímu práce doc. PhDr. Jaroslavu Vančátovi Ph.D. za rady a podporu, Mgr. A. Svobodovi, který mi rovněž pomohl svým vyjádřením k výzkumu, přátelům a rodině. Dále patří můj dík také respondentům mého výzkumu: Aleši Novákovi, Julianě Hoschlové, Martinu Kohoutovi, Vojtěchu Fröhlichovi, Pavlu Stercovi, Vasilu Artmanovi, Alexeji Klyuykovi, Jiřímu Frantovi, Jiřímu Thýnovi, Paran Pour, Jiřímu Mahovi, Sylvě Březnové, Alexandře Atlasové a Matouši Lipusovi, kteří byli ochotni neanonymně a rozsáhle odpovídat na otázky, které jsem jim kladla a vést neúnavné rozhovory.

1. Úvod

Moje práce se bude zabývat současným uměním: zajímá mě, kam současné umění směřuje a jaké tendence, očekávání a postoje na jeho poli převládají. Nepředpokládám, že bych se dobrala, a ani se nebudu v této práci snažit dobrat, nějakého konkrétního stanoviska o smyslu a cílu výtvarného umění, ale pokusím se popsat a charakterizovat dnešní výtvarné postoje mladých umělců a směr umění jejich očima. Předtím se však ještě pokusím nastínit, jak se umění dostalo až do dnešní podoby a stanovím několik aspektů, kterým by se v debatách o umění měla věnovat pozornost. Uvědomuji si, že jsem se chopila problematiky dosti obtížné, ba někdy až nemožné, a že v rozsahu bakalářské práce není zcela možné se ji věnovat v plné hloubce a šíři a všech detailech. Dalo by se zde najít množství historických souvislostí a dalších aspektů, které by se daly jednotlivě analyzovat. Tímto směrem se však ubírat nechci a není to ani cílem této práce. Též jsem si vědoma, že se některé teze možná budou opakovat, ale pakliže se tak stane, bude to z důvodu, že jsou určité aspekty této dílčí problematiky natolik provázány. Proto je nutné je v souvislosti s další problematikou znovu zmínit.

Má práce tedy bude odkazovat na některé významné kunsthistorické texty, které vznikly v ne příliš dávné době. Jejich prostřednictvím budu interpretovat jednotlivé oblasti problematik současného umění, které jsem zde vytyčila. Avšak domnívám se, že pro hodnocení současné situace, se zaměřením na naší scénu, to není dostačující. Proto jsem pro práci zvolila také kvalitativní výzkum, prostřednictvím kterého budu zkoumat reflexe a stanoviska nejnovější generace umělců naší scény.

Práce je rozdělena na dvě části: teoretickou a výzkumnou. V teoretické vymezím osm kategorií, jimiž se budu dále analyzovat. Na základě těchto osmi kategorií jsem provedla kvalitativní výzkum – interview s vybranými 15 mladými umělci (viz .výzkumná část).

1.1.Úvod do problematiky

Kategorizovat předchozí etapy umění nemusí být příliš jednoduché, ale není to nemožné. V teoriích umění byly již různé tendence pojmenovány. Na základě toho se dá situace hodnotit a vycházet z ní. Od dob vrcholící moderny došlo k různým významným změnám společnosti a umění. Situace začala být nejednoznačná, avšak s odstupem času jsou

kunsthistorici schopni definovat určité tendence a směry. S postmodernou se do umění dostává pluralita směrů a žádný hlavní směr již nedominuje.

Posuzovat současnost, kterou doprovází absence určitého odstupu, který je třeba k určitému zpětnému zhodnocení je vždy ošemetné. A to ať už se toto „vyhodnocování“ týká jakékoliv disciplíny. V oblasti umění považuji tento úkol za obzvlášť obtížný a kontroverzní. Navíc na naší scéně panuje do určité míry „anarchie“ v pojmenovávání tendencí a současných směrů, a to z různých důvodů, které později také nastíním.

Podle Miroslava Petříčka se dialog uměleckého díla vede mezi *uměním na jedné straně a společností na straně druhé* (Petříček, M.:1998: s.11). Vlivem avantgard v moderně se tento dialog vedl jako prudká konfrontace či konflikt. Diváci byli na jedné straně konfrontováni s provokujícími uměleckými díly a umění se zase muselo bránit před společností a jejími institucemi. Zdá se, že v moderně byly strany *jasně rozděleny, karty rozdány, kostky vrženy, neboť taková je zhruba rovina, na které se o umění, hlavně moderním, diskutovalo* (Petříček, M.:1998: s.11). Co se však od 60. let začalo proměňovat, nebyl nějaký nový pohled na diskusi o umění, tím že by do ní vstoupili *noví hráči, anebo se úplně proměnili pozice v této rovině* (Petříček, M.:1998: s.11), ale změnila se rovina sama. V dnešním globálním světě, což je něco zcela odlišného od *tradičních evropských snah o univerzalizaci v geografickém i kulturním smyslu (...) v univerzu neredukovatelné mnohosti a ledasčeho jiného, filosofií počínaje a Internetem konče* (Petříček, M.:1998: s.12). Líbí se mi, jak Petříček interpretuje současnou situaci na základě pojmu filosofického pojmu roviny: *Pluralita je totiž nejen představa, která platí horizontálně, nýbrž její platnost je také, ne-li především vertikální. Mapa není deformací krajiny, nýbrž je to tatáž krajina v jiné rovině (...). Rovina může především znamenat kontext interpretace či rámec vidění, např. v určitém časovém měřítku…dá se říci, že rovina je určitý způsob zobrazování, což teď ale znamená něco docela jiného než obraz jako napodobování skutečnosti (...) Rovina však není žádná danost, mnohem spíše je to aparát transformace: to, co se ukazuje, transformuje rovina v něco, co se ukazuje…Rovina není danost, rovina je výtvor – výtvor experimentu, náhody, možná i únavy, možná i bezděčnosti, což vše jsou různé způsoby, jak najít jinou rovinu únikem z té známé* (Petříček, M.:1998: s.13).

Pro lepší pochopení současné situace bychom se měli zamyslet nad povahou, změnou a významem moderny a souvislostmi, které dovolily, aby se tato povaha umění prosadila. Vedle toho musíme přemýšlet i nad povahou situace ve společnosti a umění, jejím pokračováním

v postmoderně a tendencemi, které se v této etapě začaly vynořovat. Moderna se vymezovala vůči společenskému řádu, měla disidentskou povahu, aby tak usilovala o vlastní svobodu a nezávislost, a to uměleckými prostředky, které byly ve své době inovativní, šokující a mnohdy nepřijatelné (Gabliková, S.: 1995: s. 32). Již v počátcích moderny vzniklo mnoho absurdních až agresivních uměleckých forem a proudů, které na sebe vzájemně reagovaly, a mnohdy se i popíraly. Změnila se však zásadním způsobem povaha umění. Další etapa, postmoderna, datující se zhruba od poloviny 20. století, využívá uměleckých prostředků moderny a je tak trochu paradoxní sama o sobě. Na jedné straně její existence jasně dává najevo, že moderna již skončila (Foster, H.: 2007). Na straně druhé však postmoderna nabízí nové chápání a náhledy na modernu. Představuje tedy způsob, jak se znovu zabývat modernou a hojně ji používá, ale zároveň ji považuje za již mrtvou. V celé moderně, postmoderně a ani dnes nepanuje žádný jednotný styl. Od těchto dob tedy existuje na poli umění pluralismus, rušící možnost dominance jednoho stylu. Tento pluralismus vyúsťuje v různých otázkách a proměnách nejen na poli umění až do dneška. Mnoho teoretiků umění termín postmoderna užívá spíše k označení nové kulturní epochy než k charakteristice.

Není tedy jednoduché se ve zmíněné pluralitě bez patřičného odstupu jednoduše orientovat a určovat současné trendy. Proto jsem jako primární prameny pro svou práci zvolila díla autorů Suzi Gablikové (*Selhala moderna?*)[1], Jindřicha Chalupeckého (*Úděl umělce: Duchampovské meditace*)[2] a jako doplňující text i disertační práci Milana Knížáka (*Jeden z možných postojů, jak být s uměním*)[3]. Někdo by mohl namítat, že Chalupeckého text již není aktuální na to, aby byl použit pro analýzu současného umění. Jsem však přesvědčena, že si Chalupecký klade otázky týkající se role umělce a jeho postoje, které jsou nadčasové, a proto jsou jeho myšlenky stále aktuální.

Texty zmíněných autorů jsem se inspirovala i při sestavování podoby svého výzkumu. Sestavila jsem podle nich jednotlivé kategorie, do kterých jsem problematiku rozčlenila.

---

[1] Gabliková, S. Selhala moderna?. Vydání první. Olomouc: Votobia, 1999. 157 stran. ISBN80-85885-20-4.

[2] Chalupecký, J. Úděl umělce: Duchampovské meditace. Vydání první. Praha: Torst, 1998. 453 stran. ISBN 80 – 7215 – 050 – 2.

[3] Knížák, M. Jeden z možných postojů, jak být s uměním. Vydání první. Praha: Votobia, 1998. 156 stran. ISBN 80 – 7220 – 068 – 2.

Těmito kategoriemi jsou: *Situace současného umění v kontextu současné společnosti*, *Poslání umění*, *Umělcovy vlastní postoje k umění*, *Používané principy v současném umění*, Inspirace a *směr současného umění*, *Umění versus trh*, *Umění a jeho prezentace*, *Divácké obecenstvo a současná umělecká tvorba*

Každý tematický okruh teoreticky ukotvím a ozřejmím, v čem tkví jeho důležitost pro následný výzkum.

2. Teoretická část

2.1. Situace současného umění v kontextu současné společnosti

Žijeme v době, která na nás klade velké nároky, protože máme svobodu, a tak se musíme neustále rozhodovat a jednat sami za sebe. Často nevíme, co si s množstvím svobody vůbec počít. Tento společenský rozměr svobody se objevil i v umění s tím, jak se začala společnost v moderní době proměňovat a vrcholí v postmoderně, která se také potýká s problémem, jak s ní naložit. Tato svoboda s sebou přináší určitý chaos, který se nad námi tak trochu vznáší. A protože kultura, a tedy i výtvarné umění je obrazem společnosti, je to něco, prostřednictvím čeho bychom se měli snažit rozluštit a vysvětlit společenské a duchovní kódy naší doby. Není to jednoduchý úkol, protože ani definice postmoderny není dodnes zcela jednoznačná. Proč se vůbec snažit porozumět postmoderně a současnosti? Mělo by to být v našem osobním zájmu. Najít nějaké více méně konstantní body, ať se týkají širších společenských otázek či specificky výtvarného umění.

Nedávno jsem v práci jisté studentky četla: *Trápí mě bezradnost umělců, trápí mě nepřítomnost nějaké obecné pravdy a mnoho dalších postmoderních úkazů mě trápí. A tady je snad ten důvod, proč jsem si vybrala toto nás všech dotýkajících se téma. Mám totiž obrovskou touhu porozumět tomuto světu, a tím pádem také pochopit, co má, nebo jestli vůbec něco má pro dnešního člověka určitý smysl nebo hodnotu. Jak je vidět i v předcházející větě je možno vysledovat nejistotu a pesimismus z dnešní doby. Samozřejmě jako je nejistá nynější doba, je i nejistota v nás samých. Na tož abychom měli nějakou konkrétnější představu zítřka.*[4] Tento citát demonstruje zoufalou snahu mnoha jedinců porozumět komplikovanosti postmodernismu.

[4] http://web.sks.cz/prace/borovickova/postmoderna.htm

V posledních 100 letech totiž došlo k několika zásadním posunům jak v soukromých, tak i ve veřejných diskuzích o umění, jeho podstatě a funkcích. Tyto posuny je třeba brát v úvahu i z pohledu dějin jiných oborů. Umění postmoderní až do současnosti prošlo mnoha změnami, které na sebe reagovaly. Proměny společnosti změnily, jak povahu umění, tak i pohnutky a motivace tvůrců, což se pak zpětně odráží na uměleckých formách. *Nyní jsme v bodě, kde není nikoho, kdo by určoval pravidla* (Gabliková,S.: 1995: s. 7), co se v umění smí a nesmí. Během 2. poloviny 20. století svět umění postupně přesedlal ze stanoviska *umění pro společnost* spíše na stanovisko *umění pro umění*, což se zdá od té doby jako značný problém.

Umění před modernou bylo silně včleněno do společenského i duchovního řádu určité doby. V minulých dobách, než se západní svět postupně sekularizoval, doprovázely víra a naděje jakoukoli lidskou aktivitu. Umění tak bylo *neseno zřejmým konsensem* (Gabliková, S.: 1995: s. 9) a jeho místo ve společnosti bylo v podstatě nezpochybnitelné.

Autorka popisuje moderní západní společnost, kde dle jejích slov došlo k *převrácení hodnot*, kterými žili lidé v tradiční společnosti. Kořeny vidí v propojení dílčích idejí – sekularismu, individualismu, byrokracii a pluralitě – ty společně zformovaly jádro modernosti.

Názory na to, v jakém vztahu by umění ke společnosti mělo stát, se různí, lze je však shrnout do dvou protipólů. Prvním je zastávaný názor *umění pro umění*, naproti němu stojí *umění pro společnost*. Zastánci moderny prosazují *umění pro umění*, tedy, že umění nemusí sloužit nějaké skutečnosti či nějakému společenskému účelu. *Pro zapáleného modernistu je soběstačnost a nezávislost spásou* (Gabliková, S.: 1995: s. 17). Jako příklad takového postoje uvádí tato americká kritička Arnolda Schönberga. *Nic, co dělám kvůli nějakému účelu, nemůže být uměním* (Gabliková, S.: 1995: s. 19). Abstraktní umění je exemplární příklad takového stanoviska. Znamená nejen novou estetiku, ale zanáší do umění i jiný postoj. Estetická zkušenost a prožitek umělce tu představují hodnotu samu o sobě, *jediný způsob, jak si umění může zachovat svou pravdu, je, že si udrží dostatečný odstup od společenského prostředí, jedině tak zůstane čisté* (Gabliková, S.: 1995: s. 23). Tato umělecká vize se začala objevovat již mezi lety 1910 – 1930, v době různých typů krizí společnosti, které ji tak výrazně modifikovaly. Zavládal pocit, že ve společnosti není možné nalézt nějaký vyšší platný smysl, a proto je lepší jej hledat pouze v nás samých.

Protipól představuje stanovisko *umění pro společnost*. Jeho příznivci prosazují názor, že by umění mělo sloužit společnosti, nějakému účelu či být pro společnost prospěšné, jak tomu bylo přirozeně bylo až do doby moderny. Sama autorka se přiklání spíše k tomuto postoji a

domnívá se, že by umění nemělo být udržováno jen ze sebe sama. Exemplární příklad tohoto přístupu představuje přístup marxistický, který odmítá umění jen jako něco individuálního a estetického. Takového umělce marxisté označují jako buržoazního, neb se umění věnuje jako soukromé činnosti a vlastní seberealizaci. Avšak „skutečný“ umělec by, dle tohoto přístupu, měl zkoumat podstatu společenské či politické reality. Umění by nemělo být nějaká odtržená realita sama pro sebe.

Dle Gablikové tvoří tyto dva protipóly jeden z hlavních aspektů krize naší kultury, která by se dala vyjádřit jako dilema *držet se pravdy vůči sobě, nebo pravdy vůči společenským hodnotám* (Gabliková, S.:1995: s. 29). Za extrém považuje většinu umělců počátku moderny. Tehdy se umělecké dílo začínalo stávat jakousi nezávislou entitou, která měla svou vlastní duchovní podstatu, vlastní transcendenci života. Pokládá tak postoj *umění pro umění* za nutnou reakci umělce na společenskou realitu, se kterou už se dále nedokázal ztotožnit.

Dříve sloužilo umění jako náboženská pomůcka. Dnes by také mělo být transcendentní - do určité míry tedy také jako taková náboženská pomůcka. Značná část umění to ale nesplňuje a spousta lidí to nevidí a nechce vidět, protože v jejich životech transcendence bohužel nehraje žádnou roli. Domnívám se, že umění by nemělo řešit jen své vlastní problémy a fungovat jako samostatná entita, do které nejde proniknout. Na druhou stranu by za žádnou cenu nemělo být služkou veřejnosti a být ve spárách ekonomického trhu, aby ten tak s ním mohl podle libosti manipulovat. Myslím, že zmíněnou změnu - disidentskou povahu umění nastolenou modernou - bylo v počátcích moderny do umění nutné zanést, aby se tak mohlo stát jakýmsi přirozeným katalyzátorem společnosti, který společnost potřebovala. Nicméně, tak jako v jakékoli jiné sféře, ani zde nelze zajít do extrému. Pokud umělci chybí jakékoli společenské hodnoty, které nahradí pouze a jedině hodnotami estetickými, dochází k určité degradaci. Tuto substituci a estetický formalismus kritizuje autorka také, budu se mu však ve své práci ještě podrobněji věnovat.

Zmiňuji zde modernu, a jak se k jejím proměnám vyjadřují někteří kritici, což by se dalo považovat za příliš zpátečnické a neaktuální. Nicméně tyto dva protipóly a dilema se nesou uměním přes postmodernu až dodnes a právě v moderně tkví jejich počátek.

Je pochopitelné, že postavení umění ve společnosti není pořád stejné. To se liší od jedné kultury a společnosti k druhé. Umění vždy bylo jistým zrcadlem společenské situace a hlavně nikdy není neutrální a nikdy by být neutrální nemělo.

I když se někdy může zdát, že vztah mezi společenskou strukturou a uměním není v žádné souvislosti, vždycky existuje jistá korelace mezi směry, hodnotami či motivacemi (ať už jednotlivce nebo skupin) dané společnosti a uměním, jež produkuje. Gabliková ale ještě podotýká, že naše hodnoty nemohou být jedinou normou, podle níž lze umění chápat. Drží se přitom stanoviska, že *naše efektem plurality postižená* kultura postrádá jakékoli zaměření. I když může mít pluralita negativní, ale v určitých aspektech i pozitivní efekt. Zmíněná kritička o pluralitě hovoří především v tom smyslu, že se jí boří hranice mezi uměním a „neuměním", což podkopává integritu umění a jeho hodnověrnost. Gabliková zdůrazňuje nebezpečí, které se v umění řeší dodnes: pluralita ruší jakákoli omezení. Jediné, co z ní poté mnohdy zůstane, je *banalizace a zpochybnění hloubky našich konfliktů* (S. Gabliková: 1995: s. 82). Z plurality tedy vychází totální neurčitost. Člověk je zmaten a má tendenci si nevybrat vůbec nic.

Chalupecký rozebírá význam současného umění. Popisuje jej jako jakýsi malý hluk ve světě a odkazuje na Maurice Blanchota: *nic vážného, nic hlučného, stěží mumlání, které nic nepřidává k velikému zmatku měst, jímž – zdá se – trpíme* (Chalupecký, J.: 1998: s. 390). *Umění se nemůže do tohoto světa vmísit, nemůže mu nic říci. Přesto a právě proto dílo moderního umění nabývá dějinné platnosti* (Chalupecký, J.: 1998: s. 390). Současné umění si musí v pluralitě ve společnosti najít svou vlastní cestu, tedy v jakém vztahu bude fungovat v kontextu společnosti.

Směr, postoj v existující pluralitě, je potřeba najít v subjektivním vědomí jedince. *Čím blíže zkoumáme stav svobody v moderní společnosti, tím více narážíme na propast mezi našimi etickými a estetickými stanovisky* (Gabliková, S.: 1995: s. 41). Zmíněnou pluralitu nacházíme i v názorech, do jaké míry má současné umění vliv na současnou společnost, jaký vliv umění na společnost si představuje umělec atd. Vztah umění a společnosti je tedy stále aktuální otázkou, proto se stala i předmětem mého výzkumu.

Názor, že smysl umění spočívá ve vyjádření osobnosti, se mohl prosadit až poté, co umění ztratilo všechny ostatní účely (Gombrich, E. H.: 1995: s. 503)

2.2. Poslání umění

Jaké je vlastně poslání umění? To je další, stále aktuální otázka, vynořující se od dob moderny. Úzce souvisí s předchozí kategorií, někdy téměř až zaměnitelně. Souvisí tedy se

vztahem umění vůči společnosti a mnohdy se vymezuje do dvou výše zmíněných polarit: (*umění pro společnost* versus *umění pro umění*).

Pokud bych však v kontextu své práce zůstala jen u kategorie (2.1.), mohlo by to skončit u toho, že bychom na umění nahlíželi marxistickým pohledem a brali jej tak jen jako jakýsi společenský aspekt, z něhož by nic víc nezbylo. Poslání umění samozřejmě zasahuje do „společenského postavení" umění, ale domnívám se, že bychom se měli pídit za jakýmsi hlubším, přesahujícím smyslem umění. Měli bychom se tedy ptát, jestli má, či do jaké míry, umění vůbec tento transcendentní přesah. Z historického hlediska je tato otázka též poměrně mladá. Jelikož dříve (před modernou) umění sloužilo jiným účelům, nebylo třeba se ptát na jeho vlastní transcendenci.

Jak je již známo, v předmoderní době bylo poslání umění jednoznačné, např. Knížák zmiňuje jako jeden z předmoderních výrazů tohoto chápání protestantské odmítání umění jakožto něčeho „buržoazního"[5] – nadstandardního, modlářského, přepychového, odvádějícího k myšlenkám po zemský život. Avšak takováto koncepce upírá umění jakýkoli hlubší, tedy transcendentní smysl.

Současná situace je svým způsobem jedinečná. Existuje tu velké pole svobody, z čehož, stručně řečeno, pramení i současná snaha o nalezení nějakého vnitřního řádu (Knížák, M.:1998: s. 22).

I Gabliková poukazuje na smysl a poslání umění. Nestabilní situace umění v našich dobách podle ní přináší zmatek v jeho smyslu a poslání. Jak už jsem předtím zmínila, rozebírá americká kritička tyto aspekty spíše obecně na poli společenských změn. Upozorňuje však na fakt, že v tradiční společnosti existovaly náboženství, rituál a umění především jako podpora společenského řádu, z čehož jasně vyplývá, že umění jako by samo nemělo žádný vyšší smysl. Kdyžto v moderní[6] a současné době mnohdy žijeme bez určitých sdílených rituálů nebo bez jakéhokoli rituálu vůbec. To autorka označuje jako *paradox individualismu*. Na úkor síly obecně sdílené víry a pocitů je moderní vědomí samotářské. Zda dokážeme nalézt meze, meze objevování kulturních zkušeností, je dle Gablikové otázkou a odkazuje v této souvislosti na filosofa Herberta Marcuse: *Umění svou funkci v moderní společnosti naplňuje především svým odcizením* (Gabliková, S:1995: s. 32)

[5] Tento výraz se v souvislosti s protestantismem nehodí. Používám jen, abych ukázala, že toto chápání umění může být jakousi analogií k marxistickému pojetí umění.
[6] *moderní* zde míním v historickém kontextu (od té doby, co skončily tradiční společnosti, a nastala moderní doba).

Se sekularizací kultury se objevila idea umělce vzdávajícího se světských hodnot. Dle Gablikové přišel transcendentní postoj možná dokonce o veškerou svou přitažlivost. Autorka zdůrazňuje roli plurality dnešní doby i v této souvislosti. Tvrdí, že *v éře plurality, kdy neexistují žádná omezení pro to, co si představujeme, nebo chceme vytvořit jakožto umění, má jen málo lidí ponětí o tom, k čemu tu umění vůbec je* (Gabliková, S:1995: s. 102) a to je problém. Málo lidí chápe umění jako něco, co by nabízelo transcendentní rozměr v našem životě. Problém je však, že v dnešní době mnoho lidí tento transcendentní rozměr ani nehledá, a tak pak ani nevyhledává věci, které by jej mohly nabízet.

Umělcovo negativní setkání se světem, který ztratil svou božskou přítomnost, jen potvrzuje, že nám chybí jakékoliv pevné normy pro posuzování duchovnosti naší doby (Gabliková, S:1995: s. 42).

Umělci tradičně umění využívali jako materiální cestu k dosažení duchovního cíle. Západní společnost se do značné míry zbavila mystiky, což představuje největší změnu. Avšak důležité pro kulturu a umění je to, že věda má dnes jen máloco říci o duchovních hodnotách a o umění. Skutečný zdroj není v nás samých, jak nás k tomu vede naše společnost. Dle Gablikové se dnešní svět *ocitá se v nejistotě a zmatku, pokud jde o to, kde se moc skutečně nachází* (Gabliková, S:1995: s. 43).

Na samotnou otázku transcendence díla se zaměřuje i Chalupecký. Řeší otázku transcendence v umění samotném i přístup umělce k transcendenci. Píše, že předmětem umění, tedy jakýmsi ideálem, by měla být jeho bezbřehost, nekonečnost, což se nelze obsáhnout pouze v rámci vymezeného a konečného díla, které tuto nemateriální podstatu převádí do materiální roviny. Jakýsi pocit nedosažitelnosti, nerealizovatelnosti, nedostatečnosti provází výtvarná díla od dob moderního umění. Chalupecký to dokládá existencionální myšlenkou, že jsme *od narození do smrti jsme stále v tomto hmotném světě a v něm a jenom v něm musíme uskutečnit svůj život, jako v něm a jenom v něm může umělec uskutečnit své dílo, také jeho dílo je hmotné*“ (Chalupecký, J.:1998: s. 91). Otázku zmíněné konečnosti díla specifikuje tak, že *dílo trvá jen potud, pokud trvá jeho nehmotný význam, tedy pokud to bude někdo, kdo bude tento význam chápat, chtít a potřebovat* (Chalupecký, J.:1998: s. 92). Co se týče poslání umění, dá se jeho postavení chápat jako platný systém, podobně jako věda. Vědu mnozí považují za racionální a umění za iracionální. On sám ale pojmenovává umění ne jako iracionální, ale *transracionální*. To znamená, že nefunguje v rámci racionální sféry vědy, ale v jiné dimenzi, za „racionalitou“.

Toto hlubší poslání umění autor dále vyjadřuje: *umění, je tu proto, aby člověku přinášelo naději, že svět má smysl pro člověka, a naději, že člověk má smysl pro svět, avšak v civilizaci, kde pro umělce není místa, může umění naposled být jen jako nedostatek smyslu, jako prázdnota všeho smyslu: jako nějaká mezera ve světě, jako nějaká rána v něm, jako nějaká otevřenost k něčemu docela jinému, prázdnota významu je jeho významem, přiznat nesmyslnost hmotného světa je možné jen za předpokladu existence smyslu – byť si nepřítomného, vzdáleného, snad nedostupného*.(Chalupecký, J.:1998: s. 283).

Jakási zbožnost moderního umělce je však dosti vzdálená teologii i rituálu církví v tradičních dobách. *Umění má otevírat dveře k něčemu, co přesahuje skutečnost a zároveň ji prozařuje. Dílo má svým barevným působením zasahovat do žitého prostoru* …(Chalupecký, J.:1998: s. s. 371).

Autor se dále vyjadřuje k cíli umělce. Cílem není krásné nebo jenom krásné, což bychom mohli později i dnes přeložit jako jakoukoli „líbivost“ nebo jakoukoli snahu použít populární výtvarnou formu bez dalšího, hlubšího úmyslu. Této tendenci, jakožto i Gablikovou popsaného „estetickému formalismu“, se budu ještě později věnovat. Chalupecký ještě podotýká, že by se měl umělec snažit (právě tak, jak to dělal Duchamp) vyloučit z umění krásné a pouze smyslové, aby pozornost mohl soustředit k onomu transcendentnímu, k symbolickému významu. Domnívá se, že již ve své době se svět, ve kterém žijeme, zakládá enormně na materialismu. Náboženství postupně ztratilo mnoho ze své působnosti a již neposkytuje duchovní hodnoty. *Svět se slepě obdivuje k vědě, ale vědecká řešení se osobních řešení lidské bytosti ani nedotýkají (…) je na umělci, aby uchovával naživu velké duchovní tradice, s kterými i samo náboženství, zdá se, ztratilo kontakt*… (Chalupecký, J.:1998: s. s. 375). Dílo by tedy dle něj mělo být *největším tlumočníkem*.

Autor se dále odvolává na Solgera, podle něhož je *skutečnost sama je výtvorem božím, ale umělecké dílo zůstává pouhou estetickou iluzí*. (Chalupecký, J.:1998: s. s. 375) K tomu se však více dostává v souvislosti se zmíněným vztahem společnosti a umění, který je úzce spjat s posláním, v jehož rámci je estetický formalismus negativním produktem extrémního pólu umění sloužícímu společnosti. A právě v současné době je poměrně málo umělců, kteří by tento formalismus ve značné míře překračovali. Mnozí však raději zůstávají u osvědčených forem.

Opět se ukazuje, že jsou tyto nastolené otázky stále aktuální. Domnívám se, že i dnes bychom se měli tázat po přítomnosti transcendentna v umění (příp. podobnosti náboženství a umění),

cílů a ideálů v umění, přítomnosti estetického formalismu či vymezování vůči němu atd. Proto jsem tak i učinila dále ve výzkumu a dotazovala se na ně současné generace mladých umělců.

2.3.Umělcovy vlastní postoje k umění

Výše popsaná otázka transcendence v umění, jeho proměna postavení vůči společnosti, hrozba či přítomnost estetického formalismu, přítomnost či absence ideálů umění úzce souvisí a ovlivňuje i s postavení umělce a jeho postoje vůbec. Na tomto pozadí můžeme i sledovat, jak se jeho postavení s příchodem moderny až dodnes proměnilo. *Jestliže má umělec totální svobodu (...) jestliže uměním je opravdu cokoli, o čem umělec řekne, že jím je, znamená to, že umění už ničím víc nebude* (Gabliková, S.: 1995: s. 30).

Zde se tedy budu věnovat především postavení umělce (a proměně jeho postavení), morální zodpovědnosti a percepci umělcova vlastního postavení.

Po pozvolném vývoji historických slohů, přes myšlenkovou a technologickou odvahu 19. Století, se umění rychle dostává k traumatu moderny, kdy se umělec stává tak individuálním, že je povinen najít svou zvláštní cestu, která se vyznačuje i zvláštními vnějšími znaky, podle kterých je rychle čitelná. Současnost (v umění) je už těchto povinností zbavena, a to i povinností, které s sebou přinesla první vlna (uvědomění si) postmoderního způsobu žití. Mám na mysli onu povinnost neoriginality. Současné umění jakoby nemá povinností, není tu žádný jasný požadavek, hledá své oprávnění v sobě a v morálním kodexu tvůrce a velmi často nechce zaujímat žádné definovatelné postoje…Umělec ztrácí pocit jasného důvodu své činnosti a dostat se v současném, v některých oblastech přeintelektualizovaném, světě k přijmutí polohy bez důvodu, je obtížné, poněvadž takovéto přijímání často působí na okolí jako naivita či diletantismus (Knížák, M.: 1998: s. 24).

Knížák dále zmiňuje, že s tím, jak je v současném umění obtížnější rozeznat, o kterou uměleckou oblast či disciplínu se jedná, je naléhavost otázek ohledně smyslu umělecké tvorby ještě větší.

Moderna se podle Knížáka vyznačovala *závazkem originality*. Od umělce se očekávalo, že přijde s něčím novým, co tu ještě nebylo. Umělec byl typem jakéhosi vynálezce, dále pak disident vymezující se vůči společnosti. Postavení umělce se ale postupně posunulo a dnes se zdá, jako by byl mnohdy především interpretem. Na tom by samo o sobě nebylo nic špatného.

Záleží však na tom, jakým způsobem se této pozice zhostí. *Tvorba uměleckého díla není sdělováním něčeho už poznaného, něčeho už známého, ale poznáváním, je vlastní uměleckou praxí, dílo dělá umělce, nikoliv naopak* (Chalupecký, J: 1998: s. 371).

Gabliková dodává: *Dnes je umělec podivným rezervoárem paraspirituálních hodnot, jeho poslání je parareligiózní* (Gabliková, S.: 1995: s. 62).

O postojích umělce se Gabliková zmiňuje v úzké souvislosti s trhem, proměnami ve společnosti a dominancí trhu. Situaci dává do souvislosti se ztrátou morální autority umění, které dříve bylo zakořeněno v tradici. Podotýká, že se za posledních padesát let[7] radikálně změnilo i to, co umělec očekává sám od sebe.

Autorka rozvíjí esenciální myšlenku, že právě víra je jakýmsi *ontologickým dělítkem*, jež rozděluje tradiční dobu od moderny. Pokud se podíváme do minulosti, tak k zásadní proměně „umělce řemeslníka" v „umělce intelektuála" došlo v renesanci. Právě za renesance bylo poslání umělce dvojí. Jednak bylo dáno požadavky města a mecenášem, jednak to vyvstávalo z potřeby vyjádřit vlastní individualitu. Individualita šla s prvním aspektem ruku v ruce, protože to byla jedna z možností, ne výlučné postavení jako v moderně. Tuto individualitu však pozdní kapitalismus maximalizoval do enormní míry.

Jak již bylo řečeno, vynořila se role umělce jakožto disidenta vymezujícího se vůči společnosti právě v období moderny. Autorka však popisuje a kritizuje tendence nastupující během 60. a 70. let. Sleduje v nich čím dál tím více tendenci *samoúčelného formalismu*. Umělec už nemusí podřizovat tvorbu kolektivním zájmům, jeho charakteristika tedy spočívá ve vlastní nápadné jedinečnosti. To autorka nazývá jako *moderním důrazem na jedinečnost*. To ovšem znamená překážku pro rozvinutí jakéhokoli kolektivního stylu, což právě postmodernu charakterizuje spolu se zpochybněním jakýchkoliv estetických norem. Postavení umělce se tak stává méně čitelné. Gabliková vidí jako problematické, že se role umělce stala v moderní západní společnosti více méně okrajovou, protože naše společnost ji připravila o dřívější duchovní a estetické hodnoty. Takže to vlastně není primárně problém umění, ale problém společenský. Autorka jej považuje jako defekt v systému hodnot moderní společnosti – moderní život zbavil společnost víry v transcendentní hodnoty, takže problémem moderny je v podstatě problém víry – ztráty víry v jakékoli hodnoty překračující profánní život.

[7] Kniha byla napsána v 90. letech. Tyto teze se jeví ale stále jako současné.

V tradiční společnosti *umělec povznášel a velebil dominantní hodnoty své společnosti a naopak společnost se poznávala v umění, které vyjadřovalo její hodnoty* (Gabliková, S: 1995: s. 28). Naopak v moderní kapitalistické společnosti umělci společnost téměř nikdy neoslavovali, byla spíše předmětem jejich nelibosti. Ke společenskému řádu byli buď lhostejní, nebo nepřátelští.

Gabliková problematizuje také z velké části umělcovu osobní svobodu. *Jestliže má umělec totální svobodu…jestliže umění je opravdu cokoli, o čem umělec řekne, že jím je, znamená to, že umění nikdy ničím víc nebude* (Gabliková,S.: 1995: s. 30). S tím zdůrazňuje i skutečnost, že má fenomén individuální svobody v naší společnosti i svou odvrácenou stranu. Jako její negativní produkt vidí arogantní cynismus, schizoidní odcizení a zdůrazňuje, že i svoboda může vést k deprimovanosti. Jak už jsem zmínila, mnohdy současný člověk mnohdy totiž neví, co si s ní počít. Autorka zmiňuje Bergera, jenž se táže po tom, zda je moderní koncepce individuality krokem vpřed v jedincově seberealizaci či spíše dehumanizujícím fenoménem v historii lidstva. To je otázka, kterou nemůžeme bez časového odstupu jednoduše zodpovědět. Každopádně je to však novodobý fenomén, který vyvstanul s příchodem moderny. Celkem evidentní je ale skutečnost, že umělec, který se snaží v rámci současné společnosti podílet na jejích hodnotách, musí být ve společnosti aktivní a podílet se na jejím chodu. Nalézt v současné době relevantní pozici uměleckého odcizení je čím dál tím obtížnější, jestli vůbec možné. Potom je tedy umělec postaven před jakousi volbu mezi uměleckou nebo „morální sebevraždou“ (Gabliková, S.: 1995: s. 57). Jedinec si tedy musí zvolit nějaký kompromis.

Společenský model je dnes spíše takový, že je třeba usilovat o to, co by chtěla většina a v tomto duchu pracuje i řada dnešních umělců. Většina lidí uznává, že to tak je a má zato, že by to tak být mělo. Gabliková skepticky tvrdí, že morální kapitulace naší společnosti nemá v historii obdoby, což poznamenává všechny ve společnosti. Spousta dnešních umělců jako by spíše odrážela konzumní kulturu. Tento názor je jistě opodstatněný, avšak možná až příliš skeptický. V naší době, kdy je všeho tzv. „více“, je možná i více umění, a tedy více toho špatného. Minulost je nějak interpretována a tím pádem i nějak tříděna. Pokud se tedy zrovna nesoustředíme na fenomén každodennosti, dozvídáme se většinou spíše o tom významném a nějakým způsobem formujícím.

Dnešní umělci většinou málokdy slouží umění. Spíš umění slouží jejich kariérám. *Umělec musí žít, aby maloval, ne naopak* (Gabliková, S.: 1995: s. 61). To už mnohdy současné

společenské realitě neodpovídá a asi prvním takovým demonstrativním stylem, který na to udeřil, byl pop-art. Z umění se stala především výdělečná činnost a je tedy více světskou než duchovní záležitostí.

Tyto výše zmíněné teze (dnes ještě více v souvislosti s hudební oblastí, ale i s dalšími typy umění) tedy znamenají nástup psychologicky nového typu umělce. Dnes musí být umělec více byrokratická a organizační osobnost a musí se více podřídit kulturnímu a ekonomickému systému ve společnosti. Charakteristická období moderny je dávno pryč a nyní jdeme jiným směrem. Týká se to hlavně nového systému hodnot – morální odpovědnost a nezávislost ustoupily do pozadí a byly v určité míře vyměněny za pohodlí jistoty a konformity. To je v případě umělce a jeho činnosti v rozporu s jeho kreativitou. Umělec je více ve spárech ekonomické struktury a jeho svoboda a nezávislost je mnohdy dost rozporuplná.

Autorka připomíná, že budoucnost, kvality kultury záleží na tom, zda přežijí někteří odhodlaní tvůrci (podobní někdejší avantgardním tvůrcům), kteří by byli schopni rozrušovat etablované hranice. Ostatně tak, jak je tomu v každé době, ať už jde o jakoukoli revoluci, Národní obrození či jakýkoliv posun.

Tento, nejen umělecký problém, ale i obecně společenský, se promítá do svědomí jedince. Problém svědomí je dnes velmi aktuální a je rozhodující, do jaké míry dokážeme přemýšlet sami za sebe.

To vše posouvá měřítka hodnocení umění i motivace k jeho tvorbě. *Revolta doposud nedosáhla této druhé podstaty* (Gabliková, S.: 1995: s. 85). Dokud se dle autorky nezmění hierarchie našich potřeb a tužeb, pak nedojde ani k změně sociální. Pro další směřování umění je do značné míry důležité, jak samotní umělci vnímání své potřeby a aspirace, jak definují vlastní zájmy apod., proto jsem tyto otázky na ně směřovala ve svém výzkumu.

Jeden z aspektů, který odlišuje modernu od postmoderny, je skutečnost, že postmoderna odmítá morální stránku umění. *Morálka umění existuje. Znamená to být protihráč tohoto světa, který tak často podléhá amorálnímu materialismu, jenž se štve za úspěchem, a díky němuž se z umění velmi rychle vytrácejí všechny etické postuláty*, cituje autorka Herberta Marcuse (Gabliková, S.: 1995: 83). Tato slova vyřknul ale autor ještě za časů, kdy moderní kultura byla zcela disidentská.

Gabliková podotýká, že umělec dneška (od dob postmoderny) se postupně stal více prostředkem ekonomických zájmů jiných či svých vlastních. Dnešní uměleckou tvorbu

přirovnává autorka k *mentalitě běžícího pásu*, kdy tvůrce ztrácí kontakt s reálným životem a jeho aktivita se mechanizuje. To tkví v jednom z aspektů liberální společnosti, jež usiluje o to, aby vše šlo jednoduše, což formuje i lidskou povahu. Profesionalizuje se umění, což tedy vzápětí nenutí umělce hrát i morální roli. Autorka tak trochu vtipně a výstižně shrnuje postavení postmoderního a současného umělce a porovnává s dřívějším umělcovým postavením. Dnešní není dle ní období „pracujících asketů (Césanne)“, nebo „angažovaných outsiderů (Pollock), ale doba přeje spíše profesionálům s vysokými organizačními schopnostmi a zásadní vnitřní, duchovní postoj a oddanost tu většinou nejsou přítomny. *V míře, ve které materialistické a racionalistické hodnoty dostávají přednost, ztrácejí duchovní hodnoty na významu, znovupřipomínání si posvátných znaků je, jak se zdá, jedním z nejnaléhavějších úkolů umělce v době odcizené posvátným symbolům…předtím, než bude možné výtvarné umění úspěšně znovumytologizovat, musíme, jakožto společnost suspendovat vlastní nevíru* (Gabliková, S.: 1995, s. 102). Tzn. narušit tento aspekt moderní sekularizované společnosti.

V současnosti mnohdy funguje umělec většinou na poli současné scény a ani moc nemusí vyslovovat kritiku. Autorka si klade otázku, zda dnes můžeme zkoumat morální dopady umění tak, jak zkoumáme jeho estetický a sociální dopad. Morální, estetická a sociální stránka umění je totiž úzce spojena. Výtvarné umění není tudíž od morální stránky oproštěno, podobně jako věda. Řekla bych ale, že ve vědě, je otázka morálky nejvíc kontroverzní a „nebezpečná“. Zdá se tedy, že se tento aspekt nedá zkoumat v umění jako ve vědě se stejnou intenzitou. Je to ovšem také nezbytné stejně, jako u dalších „pilířů“[8] společnosti – vědy, filosofie a pochopitelně náboženství, i když se u umění třeba nedobereme jednoznačného výsledku.

Ač nad tím autorka polemizuje, dle textu se zdá, že nepochybuje o podstatě věnovat se této problematice. Tvrdí, že většina umělcových rozhodnutí nemá s morálkou mnoho společného, protože umělec funguje v síti kulturního systému, který spíše rozhoduje o jeho určení než o sám. Naráží zde opět na svou stěžejní myšlenku – existence, již strukturuje byrokracie, tkví v tom, že věci se dějí, ale nikdo za ně není odpovědný. To je ovšem fakt, nebezpečný nejen pro vývoj umění. Dokud však nereflektujeme tuto skutečnost, nemůžeme ani umění této doby pokládat za umění.

[8] Zde myslím Deleuzeho myšlenku o vědě, umění, filosofii a náboženství jakožto pilířích společnosti.

Jak jsem již popsala, proměna umělce tedy nutně souvisí s proměnou celé společenské situace. Aby společnost mohla přetrvat, musí mít pevné hodnoty, které budou resistentní vůči výkyvům a změnám. Postmoderní stav neexistence nějakých hranic a omezení není jen otázkou umění. Problém je, že když jsme se zbavili norem a nevíme, jakými pravidly se řídit, tak se nabízí otázka, proč se jimi tedy řídit. (Předpokládejme, že nějaká pravidla vyžadujeme, když nežijeme ve společnosti, v níž vládne anarchie…).

Gabliková ještě dodává, že je tvůrce pod neustálým tlakem být „moderní“[9], zároveň ale toho dnes nejlépe docílí, když bude tradiční. Pokud chce vytvořit něco nového, je nejlepší si to vypůjčit z minulosti. Práci s historickými prameny, modernou můžeme pozorovat třeba na práci D. Langa, který se ve svém díle rád vyjadřuje a zpracovává modernu. Ve Spícím městě v Benátkách pracoval se sochami, zanechanými po svém otci, které potom rozložil, aby tak znova nabyly na významu. Jde spíše o pracování s osobní minulostí. Můžeme zde vysledovat charakteristický postup rozpracovávání minulých modernistických a minimalistických prvků.

(…) Mně je minimalismus a modernismus z formálního hlediska blízký a sbírám spoustu materiálů z této oblasti. Zajímá mě, co např. věci znamenají, když uvíznou v čase a že je důležité věci v čase napravovat…, řekl mi nedávno k dílu sám autor.

Například právě Langově konstrukci uplácané ze sochařské hlíny, doplněné náčrtky torz a dobových fotografií je patrná důležitá tendence v současném umění. Ať už to někteří kritizují a jiní milují, více než klasická tvorba oslovuje tuto oblast figurální, modernistické kousky, které se nově zpracovávají a posouvá se tak jejich významy. Na „nová“ díla pak nahlížíme jako na hotové a aktuální dílo.

Zdá se, že čím větší má umělec svobodu, tím více se cítí impotentní (…) svoboda je nepříjemný stav, ta svoboda je těžká, komplikovaná věc a v každém člověku dříme chuť vrátit se do toho vězení, chuť usnadnit si život tím, že až tak svobody mít nebude. (Gabliková, S.: 1995, s. 93).

Role umělce jakožto samostatné a sebevědomého tvůrce se objevuje někdy během padesátých let mezi umělci. Historie byla vnímána jako překážka, přes kterou je nutné se přenést, a započít nové umění. *Umělec není odpovědný nikomu, jeho sociální role je asociální (…) má jen postoj k svému dílu, žádná komunikace s veřejností, nenabízí poselství, informace ani názor…* (Gabliková, S.: 1995: s.132).

[9] Zde ve smyslu aktuální.

Dnes často panuje neochota upřednostnit své přesvědčení na úkor své kariéry. Jak to bude dále a jak tento proces ovlivnit, záleží hlavně na tom, co si všichni myslíme o ideálech a nadějích, vzešlých z moderní doby. *A také na tom, zda umění má nějaký těsnější vztah k morálnímu řádu, nebo zda je jeho funkce jen čistě estetická* (Gabliková, S.: 1995: s. 135). Mám však za to, že jsou obecně pokládány za jakýsi ideál dodnes, ale ideál, který není udržitelný a slučitelná s jakoukoli pozdější dobou.

Chalupecký se zmiňuje již ve své době (což bylo v 80. letech. Domnívám se ale, že tato otázka by měla být otázka konstantní, takže v tomto případě nehraje roli, že kniha není napsána v současnosti), že cíl, kam by umělec měl vést umění, by měl být metafyzický a demonstruje to na postoji Duchampa: *mým uměním bylo žití*. (Chalupecký, J.: 1998: s. 385).

Aby umělci mohli dělat smysluplné umění ve společnosti, která se zbavila víry, je potřeba odstranit *ztuhlost specializace*, segregaci funkcí a aktivit, v rámci osobnosti i v rámci komunity. Skutečným řešením naší doby musí být ujasnění si našich očekávání a aspirací.

K těmto aspiracím se vyjadřuje právě Chalupecký: *Pokud se umění a umělec rozlišují, není to vlastně ještě umění a není to vlastně ještě umělec, je to jen člověk, který reprodukuje to, co se okolo něj právě pokládá za umění, a je tu dílo, do kterého nepotřebuje vložit svou biografii…Umění vždy do nějaké míry vniká do biografie svého autora a mění ji. Jen málokdo se umění zmocní natolik, aby se stal k ostatním lhostejný* (Chalupecký, J.: 1998: s. 225).

Pro umělce vidí v současné společnosti kompromis. Umělec se může docela volně věnovat svým dílům, ale ať nemění svou „biografii“ (viz výše). Tvůrci, který tak učiní se, společnost odmění *uznáním v podobě publicity, poct, slávy nebo bohatství* (Chalupecký, J.: 1998: s. 226). Právě Duchampa uvádí jako příklad umělce, který zůstal resistentní vůči takovýmto poctám a v tom tkví jeden z jeho hlavních významů, nikoliv jako člena dadaistického hnutí, jak bývá obvykle svým způsobem mylně interpretován.

Úkolem člověka, ať už umělce či kohokoli je, aby vedl smysluplný autentický život (...) životní účast (...) je přijmout jej v celé jeho šíři i nevyzpytatelnosti, včlenit se do něho, naplnit svůj život tím, že se stane součástí tohoto světa (Chalupecký, J.: 1998: s. 402).

2.4.Používané principy v současném umění

Tato kategorie je z hlediska nějakého vymezení asi nejošemetnější a nejobtížnější a v určitém směru se může zdát i neaktuální. Abych tuto kategorii nějak vymezila, nastíním zde události, fenomény, zlomy z moderny, postmoderny, jež nyní platí již za notoricky známé, avšak až dodnes v lecčems námi nepochopené a diskutované. Je otázkou, jak dneska některé formy a principy hodnotit. S tvorbou a vznikem uměleckého díla je totiž většinou spojena technika (technologie), kterou jsou díla vytvářena. I když se většinou zdá, že tato otázka už dnes není příliš aktuální, protože dnes již u mnoha uměleckých projektů se natolik mísí a můžeme hovořit spíše o technologii než technice, i tak se domnívám, že je vhodné se o této oblasti zmínit. Ráda bych napsala „problematika“, ale to je na tom právě to nejkontroverznější, jestli se jedná o problematiku: na jednu stranu se o používání dnes již dobře známých konceptů z moderny a postmoderny hovoří jako o určitém druhu úpadku, na stranu druhou lze v tomto ohledu zhodnotit současné tendence možná ještě obtížněji a záleží na tom, co od současného umění očekáváme.

Obecně je však otázka ohledně popisu nebo označení techniky, která je nutná pro vznik výtvarného díla, velice obtížná a jen málokdo je schopen relevantní odpovědi.

Toho ale asi nejde hodnotit jinak než subjektivně. Tzn., je vhodné se zeptat umělců, protože si s tím nevědí rady mnohdy ani vyučující na výtvarných vysokých školách. Já sama nejsem kompetentní říkat, jak se nyní situace přesně má, ale snažím se „probádat“ „jeden“ z možných pohledů v rámci téhle práce. Tento výrok do určité míry zpochybňuje moji práci, ale domnívám se, že není nutné tu určit striktní závěry, spíše tu formulovat otázky a nabídnout nějaký směr diskuse, jak je uchopit.

Abychom se mohli svobodně pohybovat, je znalost věcného a i vyjadřovacího teritoria nutná Neznalost svazuje, znalost věci umožňuje názorovou svobodu (Knížák, M.: 1998: s. 101).

Dnes je samozřejmě představa, že by umělec ovládal veškeré existující a možné techniky tak, jako tomu bylo třeba za renesance, naprosto nereálná (Knížák, M.: 1998). Z toho tedy dále plyne otázka, jaké techniky a do jaké míry by měl umělec různé techniky ovládat, aby mohl zodpovědně provádět svou uměleckou činnost. Někteří se domnívají, že není potřeba umět žádné technické dovednosti, jiní zase zastávají názor, že je nutné mít základy kresby, malby či modelování předtím než jedinec může přistoupit k jakékoli abstrakci. A jiní umělci jsou názoru, že je nutné pracovat s materiálem už s vizí výsledku, ale bez vyhraněného vztahu k technikám zobrazování.

Jak poznamenává Milan Knížák, profesionalita umělce se často (avšak myslím, že mylně) odvozuje od schopnosti zdatně ovládat nerůznější techniky. Avšak ta by se měla spíše soudit dle schopnosti umělce vybrat téma, a jakým způsobem se jím zabývá. Už totiž samo téma určuje způsob, jakým má být prezentováno nebo alespoň zavdává tomuto způsobu. Profesionalita a technická zdatnost by i dle něj měla být ukotvena především ve schopnosti koncentrace – a to ne jen při tvorbě samotného díla, ale už předtím, než jej umělec začne tvořit. Dále také v určité *askezi k dílu,* v morální odpovědnosti, která se nejspíš může projevit pouze v díle.

Knížák z takového pedagogického hlediska podotýká, že používání tzv. klasických způsobů výuky (tzn. realistické iluzivní kresby, malby, modelování) považuje za vhodné nejen proto, aby umělec mohl zvládnout určitou techniku, ale také v rámci výchovy k disciplinovanosti, kterou by studium mělo obsahovat.

Poslední dekády se vyznačovaly nástupem nejrůznějších materiálů a pracovních postupů v oblasti umění. Docházelo k rozostření hranic v této oblasti, až v podstatě odcházelo k jejich neexistenci (Knížák, M.: 1998). V historii umění tento princip odstartoval Duchamp, kterým posunul hranici vnímání uměleckého díla. Učinil tak „neumělecký“ předmět uměleckým a došlo k jakémusi *propůjčení uměleckosti* předmětu či jevu jeho vyvýšením, poukázáním na něj nebo dále pak dokonce existence uměleckého díla jen v představě bez jeho hmotné stránky. Tyto aspekty zkomplikovaly možnost nějak zodpovědět otázku po používaných technikách a potřebě jejich ovládnutí.

Duchamp je exemplární příklad moderního umělce. Přišel před sto lety s ready mady, což nastolilo novou estetiku v umění a bylo ve své době svým druhem protestu proti estetizaci umění. Symbolika ready madů se stala jakousi záhadou a je jí mnohdy i dodnes. *Věc je vytržena ze svého kontextu, je jí odebrán její praktický smysl* (Chalupecký, J.: 1998: s. 183). Tento aspekt je důležitý postup v umění, ale na jeho samotné vysvětlení nestačí. To by potom jakýkoliv odpadek či smetiště mohlo být uměním.

Objevilo se již mnoho teorií, snažících se vysvětlit, proč je ready made uměním. Málu z nich se to však podařilo. Jedním z nejznámějších je asi výklad Bretonův. Ten jejich uměleckost vysvětluje tak, že jde o *věci, které byly vyzdviženy k důstojnosti uměleckého díla umělcovou volbou* (Chalupecký, J.: 1998: s. 184). Chalupecký ale vysvětluje, proč tento výklad není dostatečný: *umělec není mág, jehož pouhé gesto by mohlo měnit neumění v umění* (Chalupecký, J.: 1998, s. 184). Naopak např. američtí estetici Danto, Dickie a francouzský

estetik Dufrenne se domnívají, že ready mady, které pozměnily dosavadní definice v umění, se stávají uměleckými tím, že jsou za ně uznány *uměleckým světem* (Chalupecký, J.: 1998: s. 184). Avšak právě Duchamp o toto uznání neusiloval, bylo mu jedno, jestli je uzná umělecký svět, a mnohdy ani některé ready mady nevystavoval. To by ještě nebyl takový problém, ale definice se takto zdá neúplná a sporná. Estetik Dickie navíc absurdně rozebíral estetiku Duchampova ready madu Fontána: *Dá se říci, že Fontána má v sobě více kvalit, jež je třeba vzít v úvahu – například je to její třpytivě bílý povrch. Lze dokonce říci, že určitými kvalitami připomíná sochařská díla Brancusiho nebo Moora* (Gabliková, S.: 1995, s. 37), což vlastně indikuje nepochopení Duchampova záměru – šel proti estetice.

Duchampův záměr byl ale složitější, než se k tomu vyjádřil Breton či další výše zmínění estetici. Předměty pro ready mady nebyly pouze vybrány, ale také umístěny do jiného kontextu, ovšem také nepatřičným způsobem – *jsou zavěšeny, převráceny, dostávají nový název* a vlastně ani nestačí říci, že si umělec tyto předměty prostě zvolil. *Ready mady se volají vás, abych tak řekl* (Chalupecký, J.: 1998: s. 185). Chalupecký vidí význam ready madu v tom, že věc, která již pozbyla významu, dostává význam nový a otevírají se tak její možnosti: *Věci na smetišti významu pozbývají stávají se pouhým tvarem, naposled jen hmotností. Duchamp ve svých ready madech přejímá hotovou věc, ale tím, že je vytržena ze struktur, do kterých patří a se kterými souvisí, její struktura se znovu otvírá, její význam je nyní vakantní…věc je schopná přijmout význam nový, ready made, ztrácejíce svou dosavadní identitu, mohou přijmout význam jiný: stát se symboly, to je ta jejich „nová myšlenka“* (Chalupecký, J.: 1998: s. 185).

Gabliková hovoří o *znepokojujících objektech* jakožto *způsobu kulturní resistence* (Gabliková, S.: 1995). Dle ní spočívá problematičnost v tom, že vlastně nevíme, jestli se *nacházíme v přítomnosti „skutečného“ uměleckého díla či nikoliv* (Gabliková, S.: 1995: s. 36). To doplňuje výše zmíněnou relevantní otázku, zda jde ještě o umění a proč je to umění a jak to posoudit. Tím se dostáváme k „funkci“ oněch *znepokojujících předmětů*: rozšiřují naše hranice vnímání, nutí nás přemýšlet o našem způsobu poznávání, pomáhají nám překračovat rutinní reakce. Rozrušují tedy zavedený způsob myšlení a zaneprazdňuje náš navyklý způsob chápání. Gabliková také uvádí prolomení stereotypů společenské reality. Domnívám se ale, že to dnes už neplatí a je to problematické, protože předměty jsou v tomto duchu mnohdy prezentovány, i když tento význam již postrádají. Ready made podkopnul obvyklý motiv dosažení uměleckého efektu. Nyní by dílo mohl ve své podstatě vytvořit kdokoli neuměleckým způsobem.

Jednoduché Duchampovův čin však odstartoval novou epochu. Umění začalo pronikat do dříve tzv. neuměleckých oblastí. Především to můžeme označit jako počátek konceptuální způsobu tvorby a chápání umění. *Od té doby totiž mnoho uměleckých děl již nemá překročit polohu představy* (Knížák M.: 1998: s. 25).

Je možné, aby člověk vytvořil něco, co by nebylo uměleckým dílem? (Gabliková, S.: 1995, s. 42). Duchamp (a později další) představil nejvšednější věci jako umění, takže umění už nemohlo být nadále stejné. To je záležitost, která do jisté míry hraničí na poli estetickém, filosofickém a morálním. Pro vytvoření takovéhoto uměleckého díla již ne zapotřebí žádné „tvůrčí" práce. Dle Duchampa je umělecké dílo výsledkem umělcova záměru, nikoli jeho řemeslnosti a zručnosti a sám demonstroval, že umění se dá vytvořit z čehokoli (Gabliková, S.: 1995).

Moderna vytvářela objekty do značné míry jako *způsob kulturního odporu, kulturní sebeobrany,* které by v podstatě fungovaly jako jakýsi *protilátka* vůči světu ovládanému byrokracií a racionálním způsobem života (Gabliková, S.: 1995) Jak autorka dále poznamenává, v moderně se začíná objevovat tendence určovat význam díla ne už tolik na základě jeho duchovních, emocionálních nebo intelektuálních hodnot, ale spíše na základě jeho tržní hodnoty. Duchamp se dle autorky chtěl právě svým způsobem tvorby vůči této tendenci vymezit. Moderna se vymezovala vůči společenskému řádu právě uměleckými prostředky, které byly ve své době inovativní, šokující a mnohdy ve své době naprosto nepřijatelné.

Jak je dobře známo z dějin moderního umění, věci a jevy z oblastí mimo tzv. tradiční média, platí již dlouho za nezpochybnitelnou součást umění, většinou nepůsobí již provokativně. Dokonce se i stává, že umělecká díla vytvořená „netradičními" médii, působí mnohdy na lidi, konfrontované s uměním, tradičněji než díla vytvořená tradičními prostředky (Knížák, M.: 1998).

Další významný vstup na poli umění mezi tradičními uměleckými prostředky a pronikání do mimo tzv. mimouměleckých oblastí, se odehrál v 60. Letech ve snaze hledat přímější kontakty.

Gabliková zdůrazňuje souvislost vzniku nových tendencí v 60. letech jakožto v opozici vůči marketingovému systému. Během 60. let, v období, ve kterém byla většina avantgardního umění odtržena od společenského působení, začala být řada umělců otrávena *hvězdným*

systémem uměleckého světa a svázaností formálních hnutí a začala se klást další otázky (Gabliková, S.: 1995). Hledala alternativy ke klasickým výtvarným prostředkům (k malbě a sochařství), který by byly východiskem vůči tržnímu systému. A tak do umění přicházejí nové přístupy, objevuje se konceptuální umění, land-art, process-art, body-art, umění performance. Pomíjivost zde měla být způsobem, jak by se vymezit vůči komercionalizaci umění. Např. vyšlapané písmeno X se asi hůře prodá, udává příklad Gabliková.

Docházelo tedy k propojení různých uměleckých projevů, např. hudby, divadla, výtvarného umění či literatury v jednom uměleckém díle. Pozoruhodné je, že tento propojený stav nebyl chápán jako definitivní (jak tomu často bývá dnes) a záhy se z něj vyvinula svébytná forma, která byla v podstatě dost sociální (happening, event, performance). Pakliže se v ní náhodou objevily nějaké prvky tzv. tradičních uměleckých prostředků, tak jen nedůležitě a mimoděk, aniž by nějak stimulovaly nebo ovlivnily dané dílo (Knížák, M.: 1998). Zásadní však bylo, že oproti ostatním uměleckým formám, byl toto neopakovatelný, jednorázový proces v určitém konkrétním čase a jakmile skončil, mohl už být jen legendou. I když daný počin mohl být samozřejmě zdokumentován a mnohdy byl (avšak to už je spíše druhotná záležitost).

Postupem času si kulturní svět již zvykl, že do umění patří staré pneumatiky atp. Dnes už to nikoho neprovokuje, říká Gabliková.

Gabliková názor dále rozvíjí. Podle ní je umění posledních padesáti let charakteristické velmi těžkým, nepřístupným a dezorientujícím stylem vnímání panujícího umění. *Znepokojující objekty* nevzbuzují žádné zvláštní nadšení nebo laskavou odezvu, jsou v opozici vůči tradičním funkcím umění (kterými jsou např. povznesení, usmíření neklidné duše apod.). Místo toho tyto objekty ruší rovnováhu šokem a pochybnostmi a jejich prvotní funkcí je budit v divácích kritické vědomí. Ovšem tato kritická funkce se již z umění mnohdy vytratila. Gabliková ovšem primární důvod nevidí v nějakém nadužívání určitých konceptů, ale v byrokratické struktuře.

Jako výraz *výtvarnického znechucení* zmiňuje autorka právě vyvstanutí různých názorů vedle sebe: konceptuálního umění (v čele s J. Kosuthem) – jakéhosi „intelektuálního umění“ a neoexpresionismu jakožto revivalu malby, který znovuobjevuje představivost (Gabliková, S.: 1995).

Každý v tomto vývoji může vidět různé příčiny a spekulovat různým směrem. Dle autorky však jakýkoliv pokus o analýzu krachuje, neboť znaky nejsou napojeny na žádný zdroj a tudíž

představují jen sebe samy (Gabliková, M.: 1995: s. 101). Autorka dále rozvíjí pointu problematiky. Pokud jsou tedy postmoderní díla imunní vůči interpretacím, pak je obtížné říci, do jaké míry se vymezují vůči formalismu. Naopak spíš pak hrozí, že obohacují formalismus dalším stylem, jehož smyslem je pouze hrát si s parametry v umění. Jejich podstata je ale nejasná.

Moderna byla ve své podstatě ideologická: byla plna různých příkazů, *čím by umění mělo a nemělo být* (Gabliková, S.: 1995: s. 80), zatímco postmoderna je *eklektičtější* – asimiluje a „vykrádá" různé žánry, styly a formy. V rámci postmoderní plurality vedle sebe mnohdy fungují i konfliktní hodnoty. Invenčnost moderny, její principy, aspirace a ambice jsme až dodneška snad přespříliš vzali k srdci a i dnes se s nimi pořád porovnáváme a to je, jak zdůrazňuje Gabliková, problém. Považujeme je mnohdy i nadále za jedinou normu pro všechno, co dáváme do souvislosti s pokrokem. Odkazuje přitom na Shilse a MacIntyra, kteří tvrdí, že je tradice pro smysluplný život nezbytná. Prostřednictvím tradic se totiž dají vymezit normy, které nám v životě umožňují odhadnout, co je a není správné, vytvářejí trvalé hodnoty.

Cituje přitom, jak se k situaci vyjadřuje Ownes: *Jsme svědky totální likvidace dědictví moderny, a to ve formě pohrdání…umělecké vykrádání, znásilňování tradičních forem se stalo osudem umělců, kteří zjistili, že mise avantgarda zkrachovala* (Gabliková, S.: 1995, s. 130).

V poslední době je mnohdy těžké odhadnout, kteří umělci ve své tvorbě pouze využívají a zneužívají minulost a dochází tak k estetickému formalismu, a kteří snaží v díle transformovat a reagovat na současnou společnost.

První razantní projevy postmoderny (tak, jak se projevily v umění) znamenaly především záměrný příklon k povrchnosti a banálnosti, který mj. vzniknul ze strachu z velkých romantických gest, kterými vrcholily v 60. letech. Manifestovaly tak pocit svázanosti (někdy až jakýsi pocit nadřazenosti) z dějin, času i rytmu doby. Právě „rytmus doby" bylo něco, co raná postmoderna odmítala akceptovat. Byl to příklon k individualismu, k určitému uzavření se a zároveň otevření možností ve smyslu „vyvolnění se" z historických posloupností." (Knížák, M.: 1998: s. 99).

Svoboda volby prostředků však akcentuje pocit odpovědnosti za tuto volbu. Marcel Duchamp přinesl do galerie „neumělecký" předmět z ulice a předložil jej jako umělecké dílo a on se uměleckým dílem stal. Tím se situace v umění tak změnila, že dnes se musíme ptát u každého

předmětu či jevu, zda mohou být pro nás (tím myslím ty, co dílo tvoří, i ty, kteří jej přejímají) uměleckým dílem. Žádná kategorie nemá jasné priority, tzn. u tradičního obrazu, který svým vnějším vzhledem tak jednoznačně připomíná tradiční uměleckou kategorii, je *nutné položit stejnou otázku jako u hromady tuku, je-li tato hromada prezentována se stejnou vážností, je-li umění jen propůjčeností, může být „uměleckost" propůjčena i odejmuta čemukoliv, není tu žádná kategorie, která by měla jasné priority* (Knížák, M.: 1998: s. 60).

V současném umění je prakticky nemožné vymezit a definovat jednotlivé umělecké obory, oddělit je. Jakékoli pokusy o kategorizaci končí neúspěchem, často nejsou relevantní, protože nezaznamenají situaci, anebo jenom specifického tvůrce. Co se týče tradičních uměleckých disciplín (např. obrazu, sochy) se dají nějak kategorizovat. Ale jakmile se ocitáme na hranici těchto disciplín, kategorizace je sporná a nejsme si jisti, jak o daném díle hovořit. Např. v „novějším" médiu objektu tato kategorie není prakticky možná. (Knížák, M.: 1998: s. 24). Knížák to dokládá tím, že takovouto definici zpravidla musíme definovat ilustrací nějakého příkladu. Dále to demonstruje na médiu obrazu: dříve existoval obraz buďto nástěnný, nebo závěsný, dnes je za obraz mnohdy považována jakákoliv pomalovaná plocha a zcela libovolná technika jenom posiluje onen fenomén nezařaditelnosti.

Ani já si tedy netroufám na nějaký konečný a definitivní soud. Pociťuji zmatení jako kdokoliv jiný, na čemž by samo o sobě ještě nemusela být nutně něco špatného. Zdá se mi však, že značná část umělecké produkce, ta více protěžovaná, nese znaky estetického formalismu. Ovšem uvidíme až po letech, zda zrovna tato část obstojí, optimisticky se domnívám, že spíše „přežijí" počiny, které tento aspekt nenaplňují), ale zajímá mě se těmito otázkami zabývat a diskutovat je. Proto jsem se na otázky na poli tohoto tématu zeptala mladé generace současných umělců.

2.5.Vzdělávání umělce

V této kategorii se budu tázat (viz výzkum), do jaké míry je důležité vzdělávání umělců (na školách).

Nejprve ale považuju za nutné říci o důležitosti vzdělávání, a tedy jej i do určité míry definovat, a to v trochu hlubším slova smyslu. To učiním v rámci vzdělávání obecně, protože i když je zrovna to umělecké specifické a liší se od ostatních druhů vzdělávání, podstata zůstává stejná. Vzdělávání je totiž důležitým fenoménem, jímž se zabývala řada filosofů a

jiných a např. úzce souvisí se zde zmiňovaným fenoménem svobody. Ačkoliv se to tedy v historii řešilo už nespočetněkrát, bylo kontroverzní i třeba v souvislosti s minulým politickým režimem, dnes neztrácí aktuálnost. Stejně jako třeba problematika svobody spjatá se vzděláváním jako s institucí, a o to možná více v oblasti jako je umění, které se dotýká nějakého transcendentního uchopování skutečností.

S uměním a hlavně s umění posledního století je problém vzdělanosti úzce spojen. Současné společnosti jakoby dávaly do popředí profesionální politiky či ekonomy, kteří by dle mnohých měli vědět nejlépe, co je pro společnost nejlepší. To se pak musí odrazit i ve vzdělávacím systému, který má pak tendenci se do určité míry podřizovat pragmatickým představám a má pak sklony opomíjet důležité principy vzdělávání: kultivovat morálku a rozvíjet kritické myšlení. Jak už jsem předtím zmínila, současná společnost má méně vyhraněné hodnoty, tudíž je asi obtížnější považovat morálku jako jeden ze základů vzdělávání. Nicméně je důležité na to pamatovat. Ve škole, ať už má vzdělávat v jakémkoli oboru, bychom se neměli učit jen určitým prostředkům, jak dojít k cílům, ale měli bychom se učit chtít „něco vyššího“ (Knížák, M.: 1998). Jak popsal český filosof a disident Jan Patočka ve svých spisech, samotné vzdělávání je zvyk, který se může stát také rutinou (Patočka, J.: 1997). Východiskem procesu vzdělávání je však jakési otřesení tohoto zvyku, každodennosti, kdy vše *nabývá nového smyslu* (Patočka, J..: 1997). Považuji tedy za důležité si uvědomit, jakým způsobem vzdělání a tedy i užitečnost škol vůbec chápeme. Mám pocit, že v současné době mají některé vzdělávací instituce sklony se z části stávat spíše jakýmisi továrnami na výrobu budoucích zaměstnanců, a že mnoho lidí zastává názor, že by měly připravit na budoucí profesi a být primárně takto užitečné. Vzdělávání ale není pouze předávání vědomostí, ale také proces v lidském nitru, jak by řekl Patočka: spočívající ve *schopnosti člověka pochopit celek skutečnosti* (Patočka J.: 1997: s. 21). Zajímavé je, že na tuto dimenzi vzdělávání se dnes většinou zapomíná, ale je zajímavé, že v souvislosti s uměleckým vzděláním (a některým humanitním) se tento aspekt vyzdvihuje neúnavně a spekuluje se o něm, avšak nikoli na jeho pochvalný účet, ale spíše jako o jakési anomálii a podivnosti.

Proces vzdělávání začíná tam, *kde proces výchovy přestává být uvědomělým* (Patočka, J.: 1997: s. 15), tzn. přirozeným a stává se tak jakýmsi problémem nutným řešit. Vzdělávání je tedy na jednu stranu záležitostí individuální, ovšem je důležité si uvědomit, co má v kompetenci škola jako instituce. (Pokud toto vzdělávací instituce v potaz nevezmou, dochází dle Patočky k jakémusi *zplošťování hodnot* a zúčastnění pak jen těžko chápou, proč se danou tematikou ve škole zaobírají.) Předpokladem celého procesu vzdělávání je také

určitá proměnlivost organismu (vzdělávaného člověka), na tu se musí brát zřetel i při procesu formování jedince. Patočka poté v té souvislosti kritizuje pasivní *formaci*, kdy je jedinci něco vštěpováno bez kritického přemýšlení (Patočka, J.: 1997). Naproti tomu však existuje a vyvyšuje se vůči ní *formace aktivní*, kdy určité vštěpování znalostí či technik (u umělce)je pouhým předpokladem pro jedincovu vlastní cestu. Obzvlášť důležité je, že tu musí zůstat určitá svoboda pro vlastní cíle. Ovšem umělecké (i jiné) vzdělávání nemůže probíhat pouze skrze svobodu jedince. Určitá míra individuality sice musí být zachována, avšak stejně tak i podíl pedagoga, neboť člověk jako individuum je také součástí nějaké společnosti jako celku. Existují různé druhy „formace" a stejně tak i její různé výsledky: jednak jakési ustrnutí, dále částečná či úplná „drezúra", ale také skutečné vzdělávání. V čem tedy spočívá skutečné vzdělávání? Určitě ne v tom, dělat z osob otroky daného oboru a naučit je tedy jen zručnosti v určité disciplíně. Tato činnost má být jen předpokladem pro formování osobnosti tvůrce, který by se měl vzdělat v samostatné individuum, schopné samostatné činnosti.

Důležité je také chápat vzdělávání jako společenský proces, neboť jednak se každému obvykle dostane takového vzdělání, které odpovídá jeho sociálnímu „zařazení" a významnost autenticity kultury, což je v kontextu uměleckého vzdělávání a současné pluralitní době (i ve smyslu kulturního pluralismu) důležité. Abychom totiž mohli pochopit odlišné kultury, musíme vycházet z té vlastní, což zdůrazňuje i zmíněný autor. To souvisí tedy i s problematikou národní vzdělanosti, která je zrovna pro kulturu a umění stěžejní. Obzvlášť potom v současné společnosti, kdy se kultura stále více globalizuje, a mnozí nabývají pocitu, jako by to už nebylo důležité. Tento druh vzniká nejen díky určité skupině tvůrců, ale také dalším lidem, kteří dané věci rozumějí. Bez nich by nemohla ve společnosti stoupat úroveň vzdělanosti. To platí na oblast vzdělávání v současném umění obzvlášť. Jakoby chybělo širší publikum, které by současné umění nějak hlouběji reflektovalo (což se ale domnívám, že není chybou pouze jedné strany nebo jednoho aspektu ve společnosti, ale je ve hře vždy několik faktorů). Tam, kde není valné odezvy, musí nutně vzniknout kultura aristokratická, anebo úroveň musí klesat (Patočka, J.: 1997: s. 33). Pro duševní rozvoj je nesmírně důležité vést kulturní život, protože člověk, jenž je takto vzdělán, není bohatší jen o jisté vědomosti, ale je i zcela jinak duševně utvářen, rozvinut. Vzdělanost tedy zahrnuje nejen vytváření uměleckých hodnot, vědeckou tvorbu atp., ale i účast na kulturním životě.

V uměleckém (i jiném) vzdělávání, jak už jsem letmo zmínila, je zásadní aspekt duševní svobody – člověk, tvůrce musí mít možnost žít z vlastního rozhodnutí, jehož prostřednictvím by se měl snažit dosahovat svých cílů. Naprostá svoboda znamená *život pro sebe sama,*

v pravdě o sobě samém (Patočka, J.: 1997: s. 61). To znamená, že žijeme zodpovědně k sobě samému, od toho se potom může odvíjet zodpovědnost k dalším věcem. Svoboda ovšem neznamená jenom *žít pro sebe sama*, ale i žít *ze sebe sama* (Patočka, J.: 1997: s. 61) neboli „u cíle“ – tvůrce dosahuje nějakého cíle. V umění i jinde, zdánlivě pouze pro sebe, avšak tato tvorba je ve skutečnosti prací pro všechny, neboť obohacuje společnost i jedince samotného. To je úzce spjato především s mírou vlastní zodpovědnosti, především v umění.

Mám dojem, že aspekt svobody je zrovna v případě českých uměleckých škol obsažen a tak trochu se vyjímají jiným typům vzdělávacích institucí, na něž kritika „zdánlivě“ padla. Ovšem můj pocit vychází z určitých konfrontacíjsem , ale ne vlastního studia na oněch školách, proto se na tuto otázku jsem se ptala mladých tvůrců, jež je navštěvovali, navštěvují, příp. někteří i na nich dnes učí jako asistenti.

2.6.Umění versus trh

O stále nabývající komercionalizaci jednotlivých sfér ve společnosti se nepřestává diskutovat. Diskuse naopak spíše posilují a s postupujícím žití v postmoderní době se komoditami mnohdy postupně staly a stávají „věci“, které by se měly vymykat materiálnímu světu.
S příchodem postmodernismu se začaly vyskytovat různé reakce, které na tuto tendenci reagovaly, ať už to bylo v jakékoli oblasti či způsobu života (např. freekonomie), anebo právě umění, které mě tu zajímá. Je otázkou, do jaké míry je to v současné společnosti možné se v té absolutní hodnotě od této sféry oprostit. Určitých ideálů by se ale držet mělo, na tom asi není nic sporného. Jde také o to, zda je umění schopné, navzdory všudypřítomné komercionalizaci, si zachovat esenciální uměleckou funkci. Bohužel i v umění jde dnes hlavně o tržní hodnotu. S tím však souvisí i vlastní postoje umělce, který, domnívám se, má pořád do určité míry možnost nějak na tuto situaci reagovat a konat podle svého vlastního svědomí. Ten ovšem pořád žije v dané společnosti a je jí ovlivněn, ať už se postaví do opozice, nebo mainstreamu. Proto se možná tato kategorie bude i prolínat s otázkami, související s vlastními postoji, společností apod. Jako už jsem totiž předtím zmínila, umění je výsledkem různých typů podmínek, takže v rámci jakýhokoliv aspektu jeho analýzy se musíme tematicky dotknout současných charakterových ideálů ve spol.

Jak už jsem zmínila, tématu umění a trhu se poměrně rozsáhlé věnuje Gabliková a vidí v tom hlavní příčinu změn.

Gabliková vidí jako hlavní důvod těchto změn fakt, že svět umění nyní zprostředkovává byrokratická „megastruktura“, která je mocnější a čím dál tím více zhoubná: svět se hrozně přeindustrializoval a rozdělil se tak na *ty, kteří kočírují (manažeři) a ty, kteří táhnou (umělci)* (Gabliková, S., 1995: s. 62). Kultura je dle ní od dob vrcholné postmoderny *administrována*, tj. zastupována a kontrolována metodami, které jsou typické pro management, PR a marketing. Trh jako nedůležitější aspekt, ale potažmo ovlivňuje další sféry umění. To s sebou přináší radikálně nové aspekty ve světě umění – vše je v neustálém pohybu, neexistují pevné cíle nebo ideály, ani dostatečně pevná tradice a společnost nedodává umění žádný směr, musí si ho tedy určit sám. Nedostatek jakéhokoli jednoznačného konsenzu, nepřehlednou pluralitu různých přístupů hodnotí značně skepticky a říká, že s tím přišel i kvantitativní, nikoliv kvalitativní vzestup umělců. Zdůrazňuje především ziskový potenciál umění – umění se proměňuje ve zboží, málo pochopení pro duchovní stránku tvorby (Gabliková, 1995).

A ne náhodou došlo v postmoderní kultuře k vzestupu „organizační“ osobnosti umělce.

Umělci dříve tradičně uměleckou činnost jako materiální aspekt, který sloužil k dosažení duchovního cíle. Avšak s tím, jak jsem zmínila v postojích umělce, jak se západní společnost sekularizovala a zbavila se transcendentna, se tato skutečnost radikálně změnila. Transcendentní složka je však v jakékoli společnosti významná, a nejen pro kulturu.

Autorka definuje byrokratický *způsob života*. Existence, která je byrokraticky strukturovaná, spočívá totiž v tom, že věci se dějí, ale nikdo za ně není zodpovědný (což mimochodem v historii 20. století napáchalo mnoho škod a zla).

Moderní doba klade důraz na kvantitu, v rámci kapitalistických měřítek není tedy snadné skloubit ctnost a úspěch dohromady (Gabliková, S.: 1995). Atmosféra trhu s jeho požadavky na novátorství, je ale naopak spíše nepříznivá pro tvorbu autentických a trvalých hodnot. Popisuje formu této společnosti jako výrobně-konzumní. Svět se s moderní dobou stal místo „heteroreferenčního“ „autoreferenční“ – mimo něj už nic neexistuje a jeho konečný smysl záleží v něm samém. V moderní masové kultuře tedy primárně nejde o duchovní a etické hodnoty. V rámci kariéry umělců a jejich obchodníků „mají“ umělci prosazovat to, co je pro ně užitečné, což pak sklouzává spíše k estetismu než k morálce.

U mnohých umělců (Gabliková uvádí Schnabela) je záměr věnovat se transcendentním věcem hůře uvěřitelná, když zároveň tvrdí, že je pro ně cílem proslavit se v daném uměleckém prostředí. Americká kritička definuje umění v moderní společnost jako *tovar určený k prodeji*,

výrobek určený k směně za peníze, společenskou prestiž a moc (Gabliková, S.: 1995: s. 64), přičemž tato situace začíná v momentě, kdy dochází k diferenciaci života duchovního, morálního a ekonomického. (Např. primitivní společnosti tržní hodnotu umění neznají).

To ovlivňuje i umělce a jeho tvorbu. Jakmile je umělec pohlcen dynamikou konzumu, jeho původní účel je zneužit a nabývá jiný charakter. Od dob moderní kultuře se snadno stáváme obětí administrace a depersonalizace, načež mnozí umělci na to začali reagovat přemrštěně výstředními a individualizovanými díly, která byla penězi jen stěží ocenitelná, obzvlášť, bylo-li v nich použito vlastního těla, dále performance apod.

To souvisí i s prezentací díla. Prezentace v muzeu, galerii, zkrátka na veřejném fóru, zakládá okamžitě nějakou normu, jež dílo zařadí do tzv. uměleckého světa, který obsahuje také trh, obchod s uměním (tzv. obchod s předměty, které jsou za umění považovány). Právě tomu se chtěla část umělců (především v 60. letech) vyhnout. Existuje řada proklamací, kterým manifestují tento postoj. *Paradoxní je, že dokumenty a hlavně zbytky rekvizit akcí, se později prodávaly stejným způsobem jako klasická výtvarná díla a tvůrci proti tomu neprotestovali, poněvadž (asi s přibývajícím věkem) začali pociťovat potřebu být za svoji práci nějak honorováni. V současné společnosti totiž získávají výtvarní umělci prostředky především prodejem svých děl* (Knížák, M.: 1998: s. 44).

Zásluhou systému ekonomických výhod došlo dle autorky k proměně z drsného individualismu v byrokratický konformismus. Uměleckou radikalitu nahradil *profesionalismus, byrokratismus, komercializace* (Gabliková, S.: 1995: s. 59). Ty zbavily umění rebelské moci a o umění už od dob postmoderny nemůžeme mluvit jako o něčem, co se je v opozici vůči buržoazním hodnotám.

Umělec, jakožto byrokratické organizační osobnost (viz kategorie 2. 3), odměnou za prestiž žije v podřízení kulturnímu a ekonomickému systému (Gabliková, S.: 1995). Výsledkem je potom skutečnost, že se prosazují spíše průměrná díla pomocí forem masového marketingu a reklamy. Tento „fenomén“ je myslím patrný, demonstrovaný na různých velkých propagovaných mezinárodních přehlídkách umění (např. Biennale v Benátkách). Dnes už je vrcholné období moderny dávno pryč, jdeme jiným směrem a následujeme jiný systém hodnot. Zmíněná výměna za jistoty a konformitu je ovšem v případě umělce a jeho tvorby v přímém protikladu s kreativitou, když je v podřízení normám organizačním složkám společnosti. Popisuje vztah, kdy je umělec podporován obchodníkem – tím je tedy svoboda a

nezávislost umělce do značné míry narušena a musí to zákonitě snížit autenticitu a významem umělce jako jedince.

Domnívám, se že ale tato tendence je více sledovatelná a patrná samozřejmě tím víc, čím je společnost kapitalistická a čím více „na Západ“ (autorka popisuje především situaci v USA). V našich poměrech umělecká scéna funguje trochu jiným, specifickým způsobem, kdy na jednu stranu takřka denně narážíme na stížnosti ohledně u nás disfunkční umělecké kultury, na druhou stranu situace „umělce jako loutky“ potom není tak tristní, v tomto ohledu by se dalo tedy říci, že je situace mnohem lepší. Určitě tím však nechci říci, že tato úvaha i na jiné než anglosaské poměry není relevantní, v odstínu je určitě validní, ovšem v našich podmínkách ji nemusíme přebírat až absolutně.

Ovšem to, jak se tvůrce „oddá“ systému je záležitostí, do značné míry, individuální. Vzdávání se materiálních a světských hodnot (viz v 2. 3 Postoje umělce), někteří jedinci v současnosti považují dokonce až za směšnou. Nepasuje už na dnešní společenskou situaci. Zatímco v raném kapitalismu jsme mohli nalézt sklony k jakési askezi, v pozdním kapitalismu začala převládat spíše zištnější podoba individualismu, kde je umění orientováno primárně na výrobu a zisk. Z umění se tak z velké části stala výdělečná činnost (Gabliková, S.: 1995).

Dnes, jakoby se dílo hodnotilo spíše prostřednictvím ceny, jakou má hodnotu na trhu, než podle jeho duchovního, intelektuálního nebo emocionálního náboje. Wackenroderův odpor vůči jakémukoli napřed danému systému, potřeba otevřít se každé a jakékoli zkušenosti. Wackenroder si uvědomoval naprostou cizotu mezi uměním a současnou společností, paritou a pouhým zbožím. Byl první, kdo toto řekl. (Gabliková, S.: 1995).

Dále právě Marcel Duchamp byl jeden z prvních, jenž tuto problematiku uvědomil (viz 2. 3). Duchamp na to reagoval tak, že se na dlouhou dobu opustil uměleckou scénu, aby se nestal *zaměstnancem umění*.

Opakem takového přístupu, ať už jej vykládáme jako kritiku či potvrzení doby, byl pop-art. Jeho nejznámější představitel Andy Warhol byl „fascinován“ dělat věci v sériích. V okamžiku si patrně vybavíme jeho polévkové plechovky Campbell, jež jsou samy o sobě banální, bezobsažné, ale zásadně v té době změnily představy o malbě. Dokonale to převrátilo představu o uměleckém díle jakožto originálu. Ve Warholově díle neexistují originály, zpochybňuje vlastně i autorství. Podle něj je stejnost, nudná jednotvárnost a opakování to, co strukturuje, modeluje soudobé vědomí. *Bylo by skvělé, kdyby sítotisk používalo ještě více*

malířů…pak už by vůbec nikdo nevěděl, jestli je můj obraz ode mne nebo od někoho jiného (Gabliková, S.: 1995: s. 40). *Chcete-li vědět všechno o Andy Warholovi, hleďte jen na povrch mých obrazů a filmů a mne sama – a tady jsem. Za tím dál není nic* (Chalupecký, J.: 1998: s. 281). Tento jazyk je čitelný pro takřka pro každého, a tak se stal i jazykem současné reklamy, tak také v tvorbě, je jednoduše obecně čitelný.

Jak dodává Chalupecký v rámci úvah nad provázaností moderní doby a jejího umění, moderní umění má specifický vztah k moderní době, neboť ji nezobrazuje, ale odstupuje od ní, neguje jí. *To ale neplatí bez výjimky a právě pop-art je touto výjimkou – za těmito díly není nic, demonstrují nám plytkost vizuality zaplavující moderní svět reklamou, seriály apod. odhalují tak vyprázdněnou této doby samotné…* (Chalupecký, J.: 1998: s. 282).

Zbavit umělecká díla jejich jedinečnosti je také cílem konceptuálního umění, jež se v New Yorku a Evropě začalo objevovat v 60. letech. Mnoho konceptuálních děl však neexistuje v podobě objektů, ale v podobě idejí: *Stačí, že o mé práci víte, a je vaše. Pak už není možné, abych vám vstoupil do hlavy a své dílo z ní odstranil* (Gabliková, S.: 1995: s. 40).

Dnes je tedy svoboda a nezávislost do určité míry ambivalentní záležitostí a je sporné a většinou obtížně rozlišit zájmy komerční a umělecké. Je obtížně definovatelné, zda se tvůrce nestal jen dalším *výrobcem estetického zboží* a zda se podařilo nastavit zrcadlo obecným společenským hodnotám. Jak už jsem zmínila, do značné míry záležitost individuální, jak se k dané situaci postaví. To je to, co mě zajímá, jak k tomu současní mladí tvůrci přistupují, kteří byli činní již v kapitalistické společnosti, a konfrontováni s tímto problémem.

2.7.Umění a jeho prezentace

Tato kategorie v mé bakalářské práci a výzkumu se možná může zdát ne úplně aktuální, více relevantní v souvislosti s uměním 60. let, u nás je skloňováno spíše s problematikou funkčnosti, příp. disfunkčnosti specifických institucí, což je bezpochyby důležité. Ovšem já se tu zmíním nejdříve o muzeu, jehož roli také postihly měnící se podmínky (což je možné, jako u ostatních aspektů, vysledovat od dob moderny), a poté o skloňované (v našich podmínkách obzvlášť) roli (a funkci) kurátora. Kdybych se zabývala konkrétně českou současnou výstavní praxí, bylo by to na samostatnou práci, spíše tu pojmu „fenomén“ vystavování jako takový, jeho proměnu apod. Ve výzkumu se pak zeptám, co si vlastně myslí o významu muzea a galerie pro současné umění jakožto instituci současní umělci. Určitě se ale přitom nelze

vyhnout situaci české. Té se ovšem v teoretické části věnuji hlavně v souvislosti s rolí a postavením kurátora na naší scéně.

Otázka, jaká je role muzea a galerie pro současné umění, vyvstává neustále, avšak zdá se, že v souvislosti s objevivším se novým uměním v 60. Letech, se začala zdát naléhavější. Vzhledem k tomu, že otázky, které souvisejí s fenoménem diváci, trh, společnost a jejího vztah k umění, jeho institucializace, jsou, a pravděpodobně i budou, aktuální stále, protože tyto vzájemné vztahy se prostě řešit musí. Je tomu tak i pro dnešní umění.

Muzea se začala vyvíjet v souvislosti s osvícenstvím v 18. a 19. století ze soukromých obrazáren a kabinetů kuriozit, aby plnila vzdělávací funkci (Knížák, M.: 1998). V 19. století se potom stala naprostou součástí edukačního systému ve společnosti. K tomu pak i patřila vědecká práce, jednotlivá díla a objekty. Knížák popisuje rozvoj muzeí v souvislosti s rozvojem turismu po druhé světové válce, kdy docházelo k rozvoji komunikačních prostředků, stabilizovala se do určité míry politická a ekonomická situace. A muzea jakožto jedna z „intelektuálních atrakcí“ se začala rozvíjet, protože přinášela ekonomický zisk a zvýšení společenské prestiže. V 70. letech docházelo k jakémusi boomu muzeí, jež navrhovali různí významní architekti, kteří prostřednictvím nich prezentovali svou vlastní práci a osobnost.

V postmoderně si spousta umělců začala uvědomovat okolnost, že by se mohli stát pouhými zprostředkovateli tendencí ve společnosti, a tak začala tvořit díla pro okamžitou konzumaci zcela nevhodná.

Muzeum už se postupně dostalo do pozice, že už nemůže být prostorem, kde se prezentují jednotlivá díla, ale spíše *místo, kde se prezentuje nějaký celek, který bychom mnohdy mohli chápat jako jediné dílo. Prezentace děl dle časových, slohových aj. posloupností jakoby už ztrácela význam* (Knížák, M.: 1998: s. 42).

Pokud se podíváme až do původu, kdy se otázka po „vhodnosti“ muzea jakožto místa pro prezentaci současného umění, začala vynořovat, časově se zřejmě opět v moderně, i když až v dobách postmoderny se její význam ještě zesiloval. Chalupecký klade počátek tohoto problémy do moderny. Respektive uvádí, jak se k ní stavěl a jak se s ní vypořádával Duchamp. Umělec sám vnímal na muzeu jakýsi konzervační a svým způsobem „mrtvý“ charakter: *Užívám tohoto slova ve smyslu špitálu nebo útulku pro slepce, hluchoněmé, staré lidi nebo blázny. Čím jiným jsou pro umělce muzea? Především jsou to zařízení pro*

zmrzačené blázny, kde konzervátoři – ošetřovatelé studují retrospektivně nejtypičtější příklady. Ostatně když je někdo blázen, ať mrtvý či živý, není pro něj nejlépe, je-li zavřen? Venku je příliš nebezpečný (Chalupecký, J.: 1998: s. 94-5). Duchamp se sám zabýval fenoménem umělého prostředí, vytvářeného s pomocí reálných věcí nebo s pomocí jejich napodobenin a také zásah do přístupu diváka k uměleckému dílu.

Duchamp se chtěl také vyhnout prostředí muzea, říká Chalupecký, a tak zkoušel vytvořit environment. Pak to ale vzdal, protože si uvědomil, že se tam lidé budou chovat stejně jako na výstavě. Rozhodl se tedy pro opačný postup – *spolehnul se na prostředí muzea* (Chalupecký, J.: 1998: s. 354). Učinil tedy, co mohl, aby dílo zbavil vší „muzeálnosti". Jeho dílo je tedy pro návštěvníka muzea především „neumělecké" – něco ne krásného, ale spíše reálného, konkrétní zkušenost života. Duchamp chtěl totiž vždy proniknout za smyslovou sféru, i když se mu právě proto bylo vytýkáno, že dělal nepochopitelnou malbu, přesto však „paradoxně" on posunul, *smířil malbu a lid* (Chalupecký, J.: 1998: s. 354).

Pokud výtvarník pro své výtvarné vyjadřování hledá jiné než klasické způsoby vyjadřování (jako socha, obraz), tak je nový struktura díla vězí daleko hlouběji než ve vývoji forem. A to v tom, že dílo není kam umístit. Chalupecký Se domnívá, že naše společnost dospěla tak daleko, že její neschopnost *začlenit do uspořádání umění a zkušenost, kterou s sebou nese,* se odráží i v tom, že není schopna zacházet s uměleckým dílem „úměrně jeho smyslu" Chalupecký, J.: 1998: s. 349). *V muzeu je traktováno jako kulturně historický dokument, historizováno je v něm i umění současné* (Chalupecký, J.: 1998: s. 349). *Hledání místa pro díla tedy považuje za jedno z ústředních témat soudobého umění. Nejvíce nasnadě je vyloučit je z obchodu, určit je přímo do prostoru muzea a vytvořit tady jeho pomocí nový prostor." – jak to mnozí v minulosti udělali (např. Rothko). – to ale zahrnuje mlčenlivý umělcův souhlas s estetizací názoru na umění. Často své věci umělci uchýlí do prostorů obchodní galerie, tak je ale k novému účelu zbavují jejich původní funkce, kterou je nabízet umění ke koupi. Zdá se tak nějak nemožné se z tohoto začarovaného kruhu vymanit.* (Chalupecký, J.: 1998: s. 350).

Krajním řešením je vytrhnout dílo z daného prostředí, ať už jakéhokoli, úplně a umístit je duchovně i hmotně mimo naši civilizaci (jak to činil např. Christo, Smithson). Když se umělecké dílo umístí do galerie, ztrácí svou sílu, cituje Christovy myšlenky Gabliková. Odlehlost umístění, prostředí přírody nezasažené člověkem, tvůrcova i divákova námaha – to vše se stává integrální součástí díla, říká dále. *Ovšem pokud má tvůrce toto své těžko přístupné dílo nějak s ním obeznámit veřejnost, nezbývá mu nic jiného, než aby tak učinil zase přes onen*

známý současný svět umění, z kterého se chtěl vymanit, nemá-li jeho dílo zůstat jen soukromou záležitostí jedince. Musí to uveřejnit např. nějaký typ médií. Takže ani dialog a touto společností se samozřejmě nedá jinak uskutečnit než opět uvnitř ní (Chalupecký, J.: 1998: s. 354).

Gabliková cituje Richarda Longa: radikální, robustní umění se dá dělat i potichu. Opakem toho je americký land-art, kdy umělec nejprve potřebuje peníze, potom nějaký pozemek, kde dílo uskuteční – s pomocí techniky jej přetvoří. Tento typ umění definuje autorka jako kapitalistické a je do určité míry politickou akcí (Gabliková, S.: 1995).

Právě vymanění se z prostoru galerií a muzeí je jedním z nejpodstatnějších aspektů umění 60. let. Knížák to nazývá jako *příklon k sociálnosti*, protože umění chtělo vycházet z každodenní reality, a zároveň do ni vstupovat. Zároveň to vyjadřuje ještě stále přítomnou potřebu *velkého romantického gesta*, v jehož sílu umělci věřili. *Umění 60. let naznačilo oblouk, který překlenul téměř všechny vrstvy společnosti, i když mnoho z těch, kteří byli tímto obloukem ovlivněni, netušili, že podnět přichází z oblasti umění* (Knížák, M.: 1998: s. 32).

Objevil se zkrátka nový a zásadní prvek – umění nebylo vyčleněno žádné určité místo a určitý čas – jednotlivé akce se mohou odehrát různě a na různých místech, mohou být jednotlivcem zcela individuálně pozorovány. Mohou se stát součástí každodenního života kohokoli, kdo se s nimi střetne, ať už je vnímá jako umění nebo neumělecky (dílo náhody, nedopatření apod.). (Např. Allan Kaprow) (Knížák, M.: 1998).

V době, kdy umění expandovalo do různých forem, z nichž jsou některé z nich svým obsahem zcela nevhodné pro prezentaci v muzeu a kdy jsou sdělení umění velmi nejasná, je mnohdy i obtížné v muzeu prezentovat věci, které se pro tuto prezentaci „hodí“ (Knížák, M.: 1998). Tento charakter umění také klade velké nároky na diváka, kterého se snaží přimět, stimulovat jeho vnímání, přimět jej k podrobnějšímu zkoumání a konfrontaci s nějakými znalostmi. Knížák to popisuje jako „plochost umění“, jež je daleko za požadavky, které si ale dnešní umění nárokuje.

Některá díla, která jsou jen obtížně zařaditelná, ale mají blízko k vizuální oblasti a počítají se z nějakého důvodu do výtvarného umění, zkrátka nejsou schopna muzeální prezentace. Např. akce, obřady, nejrůznější procesy pro mysl (happening nebo performance). Některá díla jsou prostě vytvořena tak, aby nemohla být nikde prezentována. A právě tato jejich charakteristika – nemožnost jejich prezentace a tedy konzervace, je předností tohoto díla.

S pohledem do historie a až dodnes se tedy nabízí otázka, jak je tomu s významem a pozicí muzea (či galerie) dnes (viz výzkumná část).

Otázka po roli kurátora je, obzvláště v našich podmínkách, kdy role umělce a kurátora nejsou striktně odděleny, jak tomu je v jiných zemích a umělec u nás mnohdy umělec vykonává roli kurátora, také potřebná. Kurátoři mohou zacházet s hotovými uměleckými díly tvořivě – mohou z nich „vytvořit“ jakýsi celek, který „reprezentuje nějakou“ myšlenku. Může s díly vlastně nakládat více méně libovolně a může se stát se tak vlastně jakýmsi dalším tvůrcem. (Knížák, M.: 1998).

Kurátorství je dnes velmi diskutovaným a kriticky reflektovaným oborem, u nás je zatím v plenkách. Ačkoliv u nás, co se role kurátora týče, panuje jisté zmatení, zajisté by to měl být člověk, který má nejen patřičné vzdělání, ale je obdarován i kreativním myšlením a má, jak tvrdí Knížák, jistou dávku odvahy.

Jejich náplň práce se v posledních dobách proměňuje a bez nich by současná praxe muzeí či galerií nebyla možná. Jak upozorňuje Martina Pachmanová, i přes jejich potřebnost se problematika kurátorské praxe a teorie stále opomíjí (Pachmanová, M.: 2006). Avšak definovat pozici kurátora není jednoduché. Postihnout roli a jeho práci je stále komplikovanější. Je to profese, která je v našich podmínkách sice stejně stará jako jinde v Evropě, avšak vzhledem k našim podmínkám, kde se v tomto ohledu vyskytují jakási rezidua socialismu a dodnes se nedostatečně věnuje pozornost jejím metodám, obsahu a posláním, z této profese činí fenomén tak trochu pofiderní a zdá se, že ani veřejnost (ani já) mu úplně nerozumí. Proto je relevantní se tázat, jak je uchopitelná (pochopitelná) role kurátora pro umělce, tedy pro ty, jejichž tvorba je jich předmětem.

Role kurátora se s postupem času samozřejmě proměnila. V minulosti jeho role *spočívala především v opatrovnictví a klasifikaci uměleckých děl*, kurátor byl tudíž spíše konzervátorem a znalcem (Pachmanová, M.: 2006: 125). Avšak dnešní role kurátorů je (nebo by měla být) komplexnější. Modernistické kurátorské metody tkví v praxi zakořenění v pozitivismu 19. století – *retrospektivní výstavy, přehlídky uměleckých děl a artefaktů* podle určité techniky nebo materiálu, *nebo chronologicky vystavěné přehledy vývoje uměleckých směrů, stylů, škol to naplňovaly* (Pachmanová, M.: 2006: s. 126). I dnes tato praxe existuje, ovšem ty nejzajímavější výstavy se s tímto „tradičním“ způsobem vystavování rozešly. S tím jak se mění ostatní okolnosti, proměňuje se společnost, objevují se nové technologie, proměňuje se i profese kurátora (Pachmanová, M.: 2006). A v posledních desetiletích se stírají hranice mezi

kurátorem, organizátorem, kunsthistorikem, kritikem a umělcem. Martina Pachmanová uvádí příklad na tom, jak velký rozdíl existuje mezi kurátorem na „volné noze“, který „koncipuje“ nezávislé výstavy pro veřejné prostory, umělecká centra nebo alternativní scénu, a kurátorem, který koncipuje pro státní organizaci, městskou galerii nebo muzeum. Ten se vedle příprav výstav věnuje i sbírkám, eviduje je, nakupuje apod. definovat nějak přesněji jeho dnešní roli je tedy skoro nemožné.

Donedávna byla činnost kurátora pokládána spíše za objektivní, ovšem dnes se bezesporu v tom, jak kurátor nakládá s díly, jak je interpretuje, jak je instaluje do prostoru, která témata upřednostňuje apod., odráží jeho identita, postoje apod. Kurátorská práce (stejně jako interpretace kunsthistoriků „umění minulosti“) nemůže být ve vztahu k současnému umění neutrální, nestranný a objektivní pohled v tomto smyslu (vzhledem k uvedeným skutečnostem) je iluzí. Tento subjektivní aspekt vyjadřuje dle Pachmanová na výrok kanadské kurátorky Sylvie Fortinové. Kurátor dle té ukazuje a *razí cesty, zhmotňuje své myšlenky a tím, že odhaluje formální, vizuální, imaginární a poetické vztahy, jež existují mezi uměleckými díly, sdílí s ostatními něco subjektivního. Kromě prostého vysvětlování koncepčního záměru spočívá kurátorská práce rovněž v přisvojování, repatriaci, editování a splétání vizuálních „textů“, narušuje tak bezprostřední a očividná spojení mezi předměty a namísto nic odhaluje složitější vztahy a…vytváří nové obrazy a nové významy* (Pachmanová, M.: 2006: s. 126).

Do kurátorské činnosti se sice promítá kurátorova osobnost, ale zároveň (zmíněno výše) zprostředkovává umělecké hodnoty a klade hlubší otázky, týkající se smyslu, formy apod., takže by rozhodně neměla být jen odrazem kurátorova ega, ale měla by mít vztahový charakter a tedy i etický rozměr. Měl by tedy *objevovat a ukazovat vztahy mezi uměleckými diskursy, předměty, osobnostmi a institucemi a klestit cesty od umění k divákovi* (Pachmanová, M.: 2006: s. 127).

Pachmanová v Médiu kurátor poznamenává zásadní myšlenku, že kurátorská praxe by k divákům měla přistupovat jako k rovnocenným partnerům a iniciovat *dialog mezi uměleckým a neuměleckým světem* (Pachmanová, M.: 2006: s.128). To však neznamená ani komercionalizaci umění a snahu zalíbit se masám, ale ani vytváření jakési bubliny, separaci umělecké komunity od vnějšího světa. *Kurátor by neměl počítat jen s poučeným divákem, tedy s někým, kdo je beztak již zasvěcen, ale učit se tlumočit komplikovanou (a mnohdy kontroverzní) povahu současného umění co možná nejširšímu, tedy i laickému obecenstvu…* (Pachmanová, M.: 2006: s. 128).

Je celkem známou skutečností, že zájem tuzemské veřejnosti o současné umění není příliš valný. Argumentem je většinou to, že současnému umění příliš nerozumí. V obecném povědomí panuje názor, že za uměním dnes může být pokládáno cokoliv, *což umění a umělce v očích veřejnosti devalvuje* (Pachmanová, M.: 2006: s. 128). Důvodů, proč tomu tak je, jsou dle Pachmanové různé. Muzea a galerie nejsou flexibilní, nedostatek financí při vzniku nových center pro umění, nezájem masových médií o současné uměné. Jedním z důvodů jsou ale i samotní kurátoři: *většina výstav současného umění běžného diváka ignoruje a odrazuje, spíš než by mu vycházela vstříc (...)Je spíše výjimkou, když se divákům na výstavě dostane uspokojivého množství relevantních informací, které by mu ukázaly či alespoň naznačily významové souvislosti, a tváří v tvář současnému umění se mnozí z nich cítí natolik zmateni, že na hledání jeho smyslu rezignují* (Pachmanová, M.: 2006: s. 128).

To neznamená, že by kurátor měl vytvářet naučné příručky a návody a vnucovat divákovi způsob, jak k uměleckému dílu přistupovat a co si o něm myslet. Měl by k němu přistupovat jako k partnerovi v konverzaci, s nímž může prostřednictvím umění komunikovat, ať už verbálně či nonverbálně (prostřednictvím instalací v prostoru apod.). Tento způsob se rovněž sám nabízí už vhledem k povaze současného umění. Pachmanová také zmiňuje sociální „náboj“ mnohého současného umění a tedy jeho komunikační potenciál kurátorské práce. Každá výstava nemusí být nutně ověnčena rozsáhlými informačními tabulemi, možnosti komunikace jsou různé, ale, jak zmiňuje česká kunsthistorička, představa, že veškeré umění může k divákovi promlouvat jen sama ze sebe a je s ním potřeba zacházet jako s nedotknutelným artefaktem a nijak jej netlumočit, zvláště při mnohé kontextuální povaze současného umění, je naivní arogantní vůči divákům. Dle Pachmanové, pokud se má u nás se má kurátorská činnost zlepšit, je vyloučené, aby kurátoři ve svém oboru zůstávali jako autodidakti. Tento obor totiž vyžaduje specifické znalosti, dovednosti a cit, které člověk nemůže nabýt „jen“ studiem kunsthistorie nebo samotným studiem umění. Jedním ze stěžejních úkolů kurátora je právě komunikace s diváky a s širší veřejností.

2.8. Divácké obecenstvo a současná umělecká tvorba

Poslední kategorie, kterou tu představím, bezesporu úzce souvisí s předchozí kategorií, zejména s rolí kurátora, který by měl, jak už jsem výše napsala, nějakým způsobem zprostředkovávat interakci mezi uměním a diváky. Zde tedy už jen zmíním několik poznámek

k postupné proměně přístupu k divákovi. Jednak se tedy můžeme tázat, jakým způsobem přemýšlí o zapojení, vnímání a reakcích diváka kurátor, ale především pak také, jak o tom přemýšlí umělec – do jaké míry na něj myslí v souvislosti s vlastní tvorbou, jak si představuje pochopení vlastního díla a kým (tak jsem se ptala dotyčných umělců).

Pokud se opět podíváme historicky zpět, tak v tradiční společnosti, kdy umělec svou tvorbu podřizoval kolektivním zájmům ve společnosti, nebyla patrně konfrontace uměleckého díla a diváka většinou příliš kontroverzní otázkou. Klasické umění bylo zavázáno sloužit společnosti, bylo konkrétní a v přímé návaznosti na ni. Změna potom opět nastává s modernou. Pro ortodoxního modernistu do určité míry publikum neexistuje, tvorba se pak stává naprosto svobodnou (Gabliková, S.: 1995). Moderní umění je tedy naopak svobodné a spíš abstraktní. Gabliková to demonstruje na objevivším se objektovém umění, které jsou dle ni v otevřeném protikladu k tradičním funkcím umění – tzn. k jakémusi povznesení, vyváženosti v umění. Jak už jsem popsala v kategorii 2. 4, mají vyvolat hlavně šok, pochybnosti a navodit v divákovi kritické vědomí, i když se tato kritická funkce postupně téměř vytratila.

Novou konfrontaci díla s divákem demonstruje i Chalupecký na příkladu Duchampa: obraz se měl vytvořit pro diváka teprve v procesu vnímání a ne v tom, co na obraze vidí. Různé „optické iluze“ mu ukazují něco, co tu vlastně hmotně není (Chalupecký, J.:1998). Ten první klasický tradiční styl vnímání nazýval jak „sítnicový“ a bojoval proti němu. Umění se dle něj má odehrávat v šedé kůře mozkové. Duchamp sám byl přesvědčen, že význam uměleckého díla ve výsledku nikdy nezáleží na samotném díle, ale na diváku – na tom, jak bude schopen dílo číst, jak jej použít. *Jsou to diváci, kdo dělá obrazy…umělecké dílo je vždy nehotové* (Chalupecký, J.:1998: s. 320). To bylo i důvodem, proč opustil formu závěsného obrazu a který ho vedl k ready madům, optickým strojům, pokusu o proměnu vlastního těla v dílo – snažil se *smazat vzdálenost umění od života, oboje mísit a oboje snad i úplně prolnout* (Chalupecký, J.:1998: s. 320).

Snahy přiblížit svět díla a diváka dále postupovaly (vrcholily poté v 60. letech, s příchodem umění akce, sociálního umění – viz výše).

Specifickým příkladem je obecně známý příslušník hnutí Fluxus Joseph Beuys a většinou je vnímán jako stěžejní osoba, jako propagátor „umění pro každého“. Tento úmysl je, když se nad tím zamyslíme paradoxní. *Přenesením „neuměleckých prostředků“ do umělecké oblasti*

ještě nemusí znamenat jeho přiblížení divákům. Nemusí to totiž znamenat, že se stane srozumitelnějším, akceptovatelnějším, mnohdy spíše naopak. Percepce a akceptace díla obvykle souvisí spíše s konvencemi a zvyky z dob minulých (Knížák, M.: 1998: s. 84).

Je pravda, že už Beuys zval obyčejné lidi mezi umělce a velký dík mu za to, že nastolil tuto otázku. Byl to však stále ještě pouze jistý symbol, nevíme, co bychom dělali s tím, kdyby se mu to opravdu povedlo – byli bychom všichni pouze umělci? Dnešní doba žádá postoj radikálnější, není třeba na tento koncept rezignovat, ale hlouběji jej promyslet. Umělci se mohou vmísit hlouběji mezi lidi – Duchamp jednoznačně vysvětlil, že divák má na umělecké dílo stejné právo jako jeho autor – promítá tam ne jiné, než svoje vlastní, jedinečné, umělci třeba vůbec neznámé, zkušenosti. Mělo by být naší ctižádostí vysvětlit koncept tvorby a koncept uměleckého experimentu co nejvíce lidem tak, aby jej dokázali sami používat – nikoli proto, aby se stali primárně umělci, ale aby jej dokázali uplatnit ve svém životě. (Biennale 2013: http://www.facebook.com/group.php?gid=254271336966).

S proměnou umění a jeho percepce se postupně vynořila nová problematika, která do dob dnešních nijak neustává. S tím, jak dochází k stírání uměleckých kategorií, spekulací ohledně definic umění, dochází k různým názorům na divákovu roli v kontextu současného umění. Jak už jsem výše napsala, mnoho tuzemských diváků (a patrně nejen těch) o současné umění nejeví zájem a nezájem vysvětluje tím, že mu nerozumí. To opět souvisí s mnoha faktory, s tím, jak se povaha a různé aspekty v umění proměnily. Nemůžeme vidět důvod jenom v nich samotných, nebo v samotném umění či umělcích nebo změnách na poli umění, kurátorech apod. Různé aspekty spolu souvisí a působí vzájemně.

S tím, jak se společnost, nároky na diváka a člověka vůbec pozměnily (neříkám, ve všech oblastech nutně zvýšily) a proměnil se charakter umění, bychom měli právě v tomto ohledu, kontextu vzít nejspíše jako fakt. V záležitosti umělce popisuje Knížák způsob pojetí subjektivity díla umělcem, který je nebezpečný: *umělci často prezentují svůj subjektivní postoj jako něco obecného. Společnost si na to zvykla a automaticky považuje tento obecně prezentovaný postoj za soukromé vyznání. To je ovšem trochu nebezpečné, poněvadž je pak téměř každý postoj každého umělce považován za výlučný a tedy v podstatě neschopný obecnější platnosti. (To je možná jedna z největších chyb, kterých se společnost dopouští.)* (Knížák, M.: 1998: s. 129).
Když se vrátíme zpět do minulosti a demonstrujeme to na „průkopníkovi umění pro každého“

Josepha Beuyse, můžeme si všimnout, že měl k tomuto zobecňovanému subjektivnímu stanovisku blízko. Možná, že měl pocit, že se svou prací, při níž používal věci nalezené, koupené, zkrátka běžné neumělecké předměty, *přibližuje k životu* (Knížák, M.: 1998: s.129). *Považuji takovouto (možnou) představu za naivní a zjednodušující. Jsem přesvědčen, že je tomu přesně naopak. Představím-li neinformovanému divákovi obraz (a mám na mysli něco, co splňuje atributy obrazu, co splňuje představu, kterou běžný člověk o obrazu má), bude tento divák onen obraz automaticky považovat za nějaké umělecké dílo, i když se podle jiných měřítek o umělecké dílo nejedná. Seznámím-li takového člověka s hromadou Beuysových filcových čtverců či kusem tuku namazaným na do rohu, nebude tyto věci za umění považovat a budeme-li chtít, aby svůj názor změnil, bude to nutně znamenat alespoň základní uvedení do problematiky.* (Knížák, M.: 1998: s.129). *Pokládám umělecké objekty, procesy či způsoby, které používají věci umělecky „nezavedené", za intelektuálně náročnější pro vnímání, tedy pro diváka obtížně akceptovatelné. Problémem je už první „vnímací" úkon, tzn. vůbec připustit existenci „té věci" jako uměleckého díla (...)Pro umění je nepochybně vše dostupné a dotknutelné. Zkrátka vše se dá použít, ale nemá to s přibližováním se všednímu životu nic společného. Když umělec čerpá z oblasti všedního života, vůbec to neznamená, že se ta oblast umění „přibližuje životu"* (Knížák, M.: 1998: s. 130).
Pachmanová se ve svých esejích komentuje jako nerelevantní činnost kurátora a jeho přístupu k diváku. Domnívá se, že ten od diváka nemůže očekávat, aby měl detailní encyklopedické znalosti dané problematiky a dlouhodobou zkušenost percepce současného umění. A právě úlohou kurátora je mimo jiné, aby diváci na výstavě netápali a aby byli vybízeni hledat další významy a souvislosti (Pachmanová, M.: 2006). Tak se ale, myslím, mnohdy neděje, což zpětně ovlivňuje veřejnost a stává se tak apatičtější, pasivnější se o nějaké pochopení pokoušet (Pachmanová, M.: 2006). Divák by měl získat dostatečné množství informací, aniž by si ale musel kupovat nějakou brožuru, protože výstava by měla komunikovat s divákem přímo pomocí textu apod. Důležitost přítomnosti textů na výstavách argumentuje tím, že v současné době, kdy texty mnozí výtvarní umělci tolik používají, propojují vizuální obrazy, objekty s texty, to nemůže působit ani rušivě.

Knížák poznamenává k praxi kunsthistoriků, že mnohdy čtou výtvarná díla jako knihy a snaží se najít jasný záměr a děj, jasnou strukturu (Knížák, M.: 1998). Problém je v tom, že tento *způsob čtení* vychází z tradičního chápání příběhu, který *v některých etapách tvořil tematickou kostru i výtvarných děl, ale ani tehdy nebyl naplněním díla* (Knížák, M.: 1998: 139). Ovšem výtvarné dílo většinou nemá pevný začátek a konec, stírá se to, kde je začátek a

kde konec, čte se *najednou* bez jakékoliv předem dané struktury (Knížák, M.: 1998).

Projevů současného umění je hodně. Je pravda, že se již dlouho oceňuje to nejméně čitelné a srozumitelné umění. Já tím dost trpím a začal jsem razit termín „ztraceno v překladu“, protože autor chce něco sdělit, ale myšlenka není jasná (Knížák, M.: 1998: s. 85).

Klasickým příkladem je letošní instalace na bienále v Benátkách, kde Dominik Lang vystavil rozřezané sochy svého otce z 50. let. Pro ty návštěvníky to bylo absolutně nesrozumitelné. Věřím, že jeho záměr byl upřímný, akorát nikdo dle mého nepochopil výsledek. Mně se to nejnovější umění zdá velmi nesrozumitelné, dokonce bych řekl, že si na té nesrozumitelnosti zakládá (...)Současné výtvarné umění není překódovaný svět. Je to věc přirozené intuice, jak se postavit k tomu, co autor prezentuje. Opravdu to není nic složitého (http://www.trutnovinky.cz/index.php?gid=31314).

Toto je bezpochyby také problematika, která je jednak do jisté míry záležitostí vnější – proměněna vnějšími okolnostmi, které se v umění a v jeho spojitosti udály, ale i individuální, tedy do jisté míry záležitostí umělců, kurátorů a veřejnosti, jak s tímto problémem naloží. Bylo by zajímavé zeptat se a porovnat všechny strany, v této práci ale později zabývám a tedy zmíním tuto otázku v reflexi umělců – to nám o určitém směřování může mít velkou vypovídající hodnotu.

3. Výzkumná část

3.1. Návrh výzkumu

Jak už zmiňuji v úvodu, bezpochyby není snadné nějak zachytit, „mapovat“ současné tendence, směry, postupy, přístupy apod. současnosti bez patřičného časového odstupu. Myslím ale, že je důležité se o to alespoň neustále pokoušet, i když třeba i nástroji omezeného rozsahu (bakalářské nebo diplomové práce). Jak napovídá sám název této práce, jde mi o to nějak zachytit tendence současného výtvarného umění v reflexi mladé generace českých výtvarných umělců.

V teoretické části jsem použila literární prameny, na základě nichž jsem specifikovala, popsala jednotlivé kategorie. To by ovšem pro hodnocení současného umění naší ne příliš velké scény nebylo dostatečné. Proto jsem pro práci zvolila také kvalitativní výzkum,

prostřednictvím kterého zkoumat reflexe, stanoviska mladých umělců, nejnovější generace umělců na naší scéně.

Ptala jsem se jich na jednotlivé problematiky hlouběji, na základě kategorií, které jsem představila ve své teoretické práci. Na základě těchto osmi okruhů jsem se stavila okruhy otázek, prostřednictvím jejichž odpovědí by se daly, alespoň v menší míře, tyto tendence, přístupy, jejich interpretace apod. vysledovat.

3.2.Metoda výzkumu

Výzkum tak tedy bude zkoumat reflexi, stanoviska. V tomto výzkumu se zaměřím na reflexi současného umění očima mladých umělců, kteří se již pohybují na tuzemské současné scéně.

Budu se tedy snažit o rozkrytí reflexe vybraných umělců a zjišťovat tak, jak v souvislosti se svou tvorbou sami vnímají a jak se staví k současnému umění, jakým způsobem vidí blízkou budoucnost umění.

Z tohoto důvodu jsem zvolila kvalitativní analýzu, takže jsem k tématu nevycházela z jakýchkoli předpokládaných hypotéz. Kvalitativní výzkum je *jakýkoli výzkum, jehož výsledků se nedosahuje pomocí statistických procedur*“ (Techniky sběru dat in: E – kurz: http://moodle.fhs.cuni.cz/course/view.php?id=614). Kvalitativní analýzou rozhovoru se budu snažit zjistit a porozumět tomu, jak dnešní mladí umělci vnímají tyto tendence v umění, jak je sami používají, uznávají či neuznávají a vlivy vedou k tomu, že je používají a jakým způsobem. Dále také jak si připadají být vedeni k tomu, jak mají během své tvorby myslet na diváky, do jaké míry to dělají, neboť mají reflektovat společnost a společenské jevy, avšak pokud by mysleli jen na to, aby se to běžné populaci líbilo, nebylo už by to uměním. Jak tedy reflektují sebe jako umělce v konfrontaci s divákem. Jelikož půjde o kvalitativní výzkum, údaje získané mým výzkumem nebudu kvantifikovat. Bylo by to v tomto případě bezúčelné a nepřesné. Zaměřím se na užší vzorek v oblasti výzkumu.

3.3.Strategie výběru vzorku

Jelikož můj výzkum bude kvalitativní, budu se snažit vybrat takový vzorek informátorů, aby zastupoval daný problém (Disman 2002, in: E – kurz: http://moodle.fhs.cuni.cz/course/view.php?id=614). Vzorek jsem zvolila s ohledem na výzkumný problém, tzn.: tedy výběr účelový.

Celkově jsem provedla 15 hloubkových rozhovorů s umělci, kteří se pohybují na umělecké scéně. kteří se pohybují na současné umělecké scéně, věkově cca od 25 do 35, takže nefigurovali na naší scéně (související se společenskou situací atd.) za minulého režimu, odpovídají tedy nárokům na „současnost“ s případným pohledem do budoucnosti. Zároveň je důležité, aby to byli tací umělci, kteří již mají za sebou určitou zkušenost s galerijním vystavováním, což indikuje, že již vytváří a budou tvořit současnou scénu a scénu blízké budoucnosti výtvarného umění (a snad by ji brzy neměli opustit). Dokázali se již prosadit v daném prostředí (česká umělecká scéna), takže již odpovídají vnějším společenským zjednodušujícím současným očekáváním označení „umělce“. To by se dalo „doložit“ tím, že mnozí z nich jsou např. finalisté či laureáti uměleckých soutěží apod. Tito vybraní umělci jako vzorek se zdají jako relevantní, neboť se od nich dá získat mnoho informací k dané problematice, aby tak mohl být zodpovězen výzkumný problém a hlubší porozumění problému.

Vzorek bude homogenní v tom smyslu, že daní umělci splňují „kritéria“ pro úspěch – jakýsi „sociální status umělce“ a jsou si blízcí věkově. Dále jsem se snažila „pokrýt“ různé „typy“ umělců (např. zastoupení „umělce konceptualisty“, sociálně angažovaného umělce, umělce malíře, jenž začal jako writer apod.) V příloze potom uvádím bližší o jednotlivých umělcích.

3.3.Technika sběru dat

Rozhovory s jednotlivými respondenty proběhly především v říjnu a listopadu roku 2011 v různých pražských kavárnách a někdy v ateliérech jednotlivých tvůrců.

Použila jsem přitom techniku semistrukturovaného interview. To znamená, že jsem měla předem připravené otázky (viz níže), vycházející u jednotlivých kategorií v teoretické části, kterým jsem se v rozhovoru věnovala, na něž dotazovaný mohl spontánně odpovídat, anebo se zaměřit již na konkrétnější otázky. Připravené otázky jsou jádrem interwiev a usměrňují jej. Zároveň by se měl rozhovoru nechat volný průběh. Primárním účelem bylo totiž získání informací, nikoli držet se držet se předem dané struktury, a proto během rozhovoru byly dle situace připravené otázky modifikovány dle nově se vynořujících relevantních témat.

Toto jsou okruhy otázek, na něž jsem se respondentů ptala (na základě vytvořených kategorií, rozebraných v teoretické části):

1. **Současné umění v kontextu současné společnosti**

V čem spatřujete vliv současného umění na společnost? Je dostatečný? Myslíte si, že by šel zesílit a jak?

Jakou roli umění ve společnosti si představujete?

Je v současné době možné radikální umění? Pokud ano, tak co takto vnímáte?

Myslíte si, že se v současném umění objevují nějaké nové tendence?

2. **Poslání umění**

Vidíte dnes nějakou podobnost mezi náboženstvím a uměním?

Může být nyní nějaké pevné cíle nebo ideály v umění?

3. **Umělcovy vlastní postoje k umění**

Jak vnímáte svoje postavení v současném umění v současné společnosti jako umělce?

Vnímáte umění jako profesi, nebo poslání?

Cítíte morální zodpovědnost za vlastní um. tvorbu?

4. **Používané principy**

Cítíte se součástí nějaké skupiny/ tendence současného umění?

V čem je podnětný ready made 100 let po Duchampovi? Co znamená pro současnou tvorbu?

Jak velkou roli hraje v současném umění konceptuální umění?

Nepřipadá vám dnešní umění articistní/ve smyslu „estetického formalismu“?

5. **Vzdělávání umělce**

Do jaké míry je důležité umělecké pro umělce (na školách)?

6. **Umění versus trh**

Do jaké míry je umění v současné společnosti pouhým zbožím?

Je možné rozlišit hranice, kde jsou ještě zájmy umělecké a kde už komerční?

Můžeme se v současnosti či brzké budoucnosti vyvarovat, aby umění bylo bráno hl. jako zboží? Jakým způsobem?

Umění a jeho prezentace

Jakou má podle vás roli muzeum a galerie pro současné umění?

Jak si představujete ideální prezentaci vašeho díla?

Jaká je podle vás role kurátora v dnešním umění?

Divácké obecenstvo a současná umělecká tvorba

Myslíte při své tvorbě na nějaké diváky? Do jaké míry ovlivňuje divák vyznění uměleckého díla?

Jak si představujete stupeň pochopení vašeho díla?

Chtěl byste učinit vaši tvorbu pochopitelnější divákům? Když ano, tak čím?

Informace o jednotlivých informátorech (pasportizace) uvádím v příloze.

3.4.Analýza dat

Následně jsem interview přepsala formou doslovné transkripce, abych je posléze mohla začít analyzovat a interpretovat, tedy kódovat. Kódování je základním analytickým postupem a představuje *rozkrytí dat směrem k jejich interpretaci, konceptualizaci a nové integraci* (Strauss, C., Corbinová, J.: 1999: s. 104). V procesu kódování jsem se inspirovala zakotvenou teorií, která rozeznává 3 typy kódování, a to otevřené, axiální a selektivní. Provedla jsem analýzu prostřednictvím otevřeného a axiálního kódování. Prvním je otevřené kódování, jež znamená proces rozebírání, porovnávání, konceptualizace a kategorizace údajů, poté kódování axiální, tedy soubor postupů, skrze něž jsou údaje po kódování otevřeném nově uspořádány – vytvářením souvislostí mezi kategoriemi. Cílem otevřeného kódování je konceptualizace údajů – rozbor jednotlivých částí textu, ať už věty, odstavce nebo jednotlivých myšlenek, a jejich pojmenování – tzv. kódy. Jednotlivé kódy potom, dle jevů, které označují, seskupujeme do kategorií. Kategorie jsou abstraktnější než kódy. Další fázi představuje axiální kódování, kdy údaje uspořádáme novým způsobem. Vytváříme spojení mezi jednotlivými kategoriemi. Tento druh kódování je induktivně-deduktivní proces, jehož účelem je objevení a rozvinutí kategorií – v jejich příčině, kterými jsou způsobeny, jejich souvislosti a kontext mezi nimi.

3.5 Hodnocení kvality výzkumu

Při hodnocení kvality výzkumu bychom si měli dát především pozor na nebezpečí ohrožující validitu výzkumu. Ta hlavní se dělí do tří kategorií: reaktivita, zkreslení ze strany výzkumníka

a zkreslení ze strany účastníků. *Reaktivita znamená, že přítomnost výzkumníka může ovlivnit procesy, na něž je výzkum zaměřen* (Hendl, J.: 2005: s. 145). Zkreslení ze strany výzkumníka pak zahrnuje to, co výzkumník svou osobou přenáší do výzkumu – své osobní teorie, předsudky či vlastnosti, což může ovlivnit výběr výzkumných otázek, dat i závěry. Co se týče zkreslení ze strany zkoumané osoby nebo informátora, k tomu může dojít mnoha způsoby: od zatajování určitých informací až po jejich zkreslování. Ke zkreslení také může dojít tím, že budu vlastní postoje promítat do výpovědí dotazovaných.

Jsem si vědoma, že již vzhledem k rozsahu bakalářské práce mohlo dojít k jistým zkreslením. Abych tato zkreslení minimalizovala, snažila jsem se práci konzultovat s pedagogem. K některým kontaktům na dané respondenty jsem se dostala prostřednictvím práce redaktorky pro kulturní časopis, jiné díky tomu, že se v tomto prostředí pohybuji, a také navštěvuji jednotlivé události, kde jsou díla výtvarných umělců prezentována. Některé jsoem kontaktovala prostřednictvím emailu bez jakékoli dřívější osobní konfrontace s nimi. V některých případech jsem si také vědoma možné zaujatosti způsobené dřívější konfrontací s respondenty či s jejich díly, avšak všechny tyto nežádoucí aspekty jsem se snažila minimalizovat. Tato skutečnost může být svízelnou, co se týče kategorie „zkreslení ze strany výzkumníka“, avšak mohla by být naopak spíše výhodou při zvažování třetí kategorie – zkreslení ze strany účastníků, tedy vést k zamezení tohoto zkreslení.

Dále Hendl zmiňuje fenomenologické přístupy ke kvalitativnímu výzkumu, jež poukazují na význam reflexivity – tedy vědomí toho, jak může sociální identita, vzdělání či osobnost výzkumníka ovlivňovat proces výzkumu. To znamená, že by měl být výzkumník v rámci svého výzkumu svého schopný oprostit se od osobních pocitů a předsudků souvisejících s výzkumnou situací. Je totiž důležité, aby byl výzkum transparentní. Může tedy dojít ke zkreslení tím, že tazatel do výzkumu zanáší své vlastní hodnocení.

3.5.Etika výzkumu

Domnívám se, že v této oblasti nehrozí konfrontace s nějakými vážnějšími etickými dilematy. Informátory jsem seznámila s cíli svého výzkumu. Všechny informátory jsem informovala o svém výzkumu a nebudu zveřejňovat informace, s kterými respondent nebude souhlasit. Všichni respondenti souhlasili s nahráváním rozhovoru na diktafon a souhlasili, že rozhovory nebudou anonymizovány, protože tím by ztratily velkou část své výpovědní hodnoty.

3.6. Vyhodnocení výzkumu

1. Současné umění v kontextu současné společnosti

První kategorie, kterou jsem jednak popsala ve své teoretické práci, a dále uvádím konkrétní otázky v popisu výzkumu, se týká souvislosti mezi společností a uměním. Na otázku jaký vliv má současné umění na současnou společnost a v čem jej vidí, jsem se dotazovala patnácti umělců (viz popis výzkumu).

Odpovědi byly pochopitelně individuální, ale metodou kódování (viz popis výzkumu), by bylo možné odpovědi rozdělit do několika významným skupin.

Jako jeden významný názor, ovšem ten nejvíce negativní, je takový, že umění nemá dnes na společnost dopad, jeho metody se odrážejí třeba v designu a postupně se stanou jazykem masmédií apod., ale samo o sobě v podstatě společnosti neovlivňuje. K takovému názoru se ovšem přiklonili pouze **2 umělci**.

Myslím, že žádný dopad to asi nemá. Je to ale otázka, jak dneska vykládat umění. Dá se to např. aplikovat na design. Design je v podstatě vykrádač toho, co se v umění odehraje nebo, pak v rámci reklamy. Dneska jde všechno skrze média, tak se to stalo masovým jazykem. Já jinak myslím, že žádným způsobem neovlivňuje společnost.(...) To je nejtěžší otázka, to je otázka, proč dělat umění. Protože mě to třeba baví… A. Klyuykov.

Další, dost blízká kategorie, kterou bychom mohli pojmenovat (viz kapitola 1 v teoretické části) „umění pro umění“ – umění si žije samo pro sebe, je odtrženo od společnosti, což má potom vliv i na lidi – neumějí jej pochopit a vnímat, je to destruktivní i pro umělce a umění. Ovšem to neznamená, že by nemělo vliv, má vliv alespoň na určitou společenskou skupinu (např. tu uměleckou). Tento postoj byl charakteristický pro další **2 umělce**.

Tyto dvě zmíněné kategorie jsou tedy spíše skeptické, zbytek už zastával spíše kladný postoj.

Další názor by se dal definovat jako, že umění vliv na společnost má, ale spíše v „mikroměřítku“ – tedy tvůrci vidí jistý vliv umění na společnost, ale spíše ve smyslu na jedince ve společnosti a potažmo tedy na společnost: umění má sílu v tom, že „pomáhá“

vnímat určité věci – všímat si obyčejných věcí, můžeme se skrze něj podívat na nějaké aspekty života jinak, z jiného pohledu, všimnout si zkrátka věcí, kterých si jinak nevšímáme. Tak odpověděli **3 umělci**.

Zbylí umělci (8) vliv umění na společnost určitě vidí, ale v čem vidí tento vliv, se mírně liší. I když mnozí cítí do určité míry jeho jakousi odtrženost od spol. Jsou tam určité aspekty, které tuto situaci nedělají úplně ideální. Proto bych poté zmínila ještě několik specifických názorů, které jsou charakteristické.

Umění vychází z nějaké společenské situace, nějakým způsobem ji reflektuje v té době, v které vzniká. Jsou to dva elementy, které se na sebe vzájemně nabalují. Je to určité zrcadlo společnosti, v jistém smyslu je to něco jako věda. Otvírá nové možnosti, můžou jeho prostřednictvím být překročeny nějaké hranice ve společnosti. Jsou tu určité společensky angažované skupiny, které dění mohou ovlivňovat (**8 umělců**). Ovšem bylo vyřčeno několik specifičtějších, doplňujících argumentů, a to:

a) vliv, jaký má současné umění dopad na běžnou populaci, je asi dost mizivý (obecně snad ale ano), ale pochopitelný argument, že to budeme schopni lépe posoudit až s odstupem tak dvaceti let (2 umělci).

b) do určité míry odtrženost umění od běžné populace je způsobem především tím, že tu nefungují instituce, které by kulturu podporovaly (6 umělců).

c) určitá odtrženost umění, která do jisté míry existuje, je způsobena především leností diváka či kritika. (1 umělec).

d) typ společensky angažovaného umění může na něco upozornit a do nějaké míry to tak dělá, ale v tom by mělo určitě větší efekt, kdyby se o tom třeba napsal článek v novinách (1 umělec).

Otázka po tom, jakou roli umění ve společnosti, si představují dotazovaní umělci, spíše doplnila předchozí otázku, někteří umělci ji nekomentovali, někteří nevědí. V tomto směru panovaly v podstatě jednotné názory. Tady je tedy shrnuji do několika výroků, 2 umělci se nevyjádřili.

7 umělců zdůrazňovalo nutnost lepšího fungování institucí, které by kulturu podporovaly. Záleží na tom, jak je stát do umění ochoten investovat, u nás by se tato tendence měla zesílit. U nás také, částečně kvůli této disfunkci, se prosazují spíše průměrné umění.

2 umělci nezodpověděli, neví.

V rámci (dá se zařadit do první jmenované skupiny) toho další specifické názory, které interpretuji samostatně:

Aby víc vznikaly manifesty, teď je umění spíš otevřená množina (pluralita), což je nebezpečné, moc individualismu a žádné skupiny (1 umělec)

Aby byl výsledek s odstupem času vidět, aby se budoucí kultura inspirovala současným uměním tak, jak to děláme my tím minulým, to by mělo být ideální. (1 umělec)

Aby bylo nějakou hybnou silou v společnosti, mělo reálný dopad, Aby se více zakomponovalo do společnosti. Těžko říci, co je ideální, aby kurátoři, kritici se snažili, aby umění více komunikovalo s veřejností, diváky (4 umělci).

Přičemž všichni řekli, že je to obtížné zhodnotit.

Pokud to tedy srovnáme s tezemi v teorii, panuje zde určitá korelace, ale nemůžeme se na danou situaci dívat zase černobíle. Umělci sice do určité míry reflektují určitou, řekněme, moderní a „postpostmoderní“ situaci, kdy se umění společnosti odcizilo, ovšem určité pokusy i tendence zůstat v jejím kontextu existují, a ne úplně minimální.

Myslíte si, že se v současném umění objevují nějaké nové tendence?

Na tuto otázku nepanovaly argumenty, které by byly diametrálně odlišné, i když někteří se přikláněli ke kladné odpovědi, někteří k záporné, to ovšem naprosto diametrálně odlišný názor nedemonstrovalo. Odpovědi by se daly roztřídit do těchto skupin.

Je to obtížné dnes bez odstupu času zhodnotit, ale pokud ano, tak se jedná spíš o nějaké zpracování nějakých tendencí, které už tu předtím byly, ovšem uchopují se novým způsobem. V tomto případě záleží na umělci, jakým způsobem to uchopí a jestli z toho vznikne něco nového. Tady není tedy jednoznačné říci ano, nebo ne. Viz i odpovědi umělců, protože často byly jejich odpovědi totožné, někteří však řekli spíše ano a někteří spíše ne, je otázka, jestli toto můžeme pokládat za novou tendenci nebo nikoliv, můžeme se přiklonit k názoru, že spíše ne. Také zmiňují, že se dnes hodně práce s historií (viz např. instalace Spící město D. Langa).

Někteří však k tomu dodali, že mají dojem, že se teď upouští od konceptuálního umění (**3 umělci**) a navracíme se více k vizuálním věcem.

Myslím a doufám, že to směřuje a bude směřovat k opouštění těchto předimenzovaných konceptuálních konstrukcí. Mám dojem, že na mladé pražské scéně jsou kolikrát videa, která jsou banální, jednoduchá a myslím, že je to jakási reakce opustit od těch složitých vykonstruovaných věcí… J.Höschlová.

Dohromady se k tomuto názoru přiklonilo **9** z dotazovaných **umělců**.

Dalších skupina 4 umělci by se dala charakterizovat názorem, že je omyl tvrdit, že se v současném umění nové tendence neobjevují (to už se říkalo před asi 100 lety a pak ještě mnohokrát), ovšem ten posun a novost uvidíme až s odstupem času, teď to můžeme sledovat spíše jen v nějakých drobných detailech a vlnách. **4 umělci.**

Z toho 2 specifikovali tyto tendence: by se dalo říci, že řekli jednoznačně ano, neboť jmenovali konkrétní tendence, o nichž si myslí, že se objevují (internetové umění – proměňuje jistou část podoby umění…).

Další 3 dotazovaní umělci řekli, že v současné době moc žádné nové tendence nevnímají, spíše jen pokusy.

Pokud to tedy srovnáme s teoriemi, uvedenými v teoretické části, do určité míry odpovědi korelují, mnoho tendencí

Je v současné době možná existence radikálního umění? v čem jej vidíte?

Typy odpovědí by se dal charakterizovat asi takto:

Dneska už jde umění jiným směrem než třeba v dobách avantgardy, a tak už moc šokovat nejde. Dá se už spíše šokovat tím, že umělec nešokuje. (Je to také otázka toho, co je radikální a možná se to projeví až časem), nelze pořád dále posouvat hranice, to spíše umění degraduje, dnes spíš otázka, dělat dobré umění a ne tolik se zamýšlet nad radikalitou. **6 umělců.**

Je to možné, dnes je to samozřejmě mnohem obtížnější, ale radikalitu vidím v nějakém společensko-kritickém umění, nabourávání konvencí, reakce a kritika nějakého aktuálního dění, nebo v určitém společenském kontextu (to znamená, že je to časově, kulturně podmíněno, co je radikální) **5 umělců.**

Radikalitu vidím spíše v nějakém osobním postoji umělce, spojeným s jeho svědomím, morálkou, jestli dělá něco, co přesahuje, jak případně umí skloubit to v životě (život a umění). **4 umělci**.

2. **Poslání umění**

S tím, jak se kultura sekularizovala, s příchodem moderny objevila idea umělce vzdávajícího se světských hodnot. Ta už ale možná přišla o veškerou svou přitažlivost, domnívá se Gabliková. Zdůrazňuje i zde roli plurality dnešní doby (viz teoretická část). Málo lidí chápe umění jako něco, co by nabízelo transcendentní rozměr v našem životě. Problém je však, že v dnešní době mnoho lidí tento transcendentní rozměr nehledá, a tak pak ani nevyhledává věci, které by jej mohly nabízet.

Vidíte dnes nějakou podobnost mezi náboženstvím a uměním, v čem?

V tomto případě se výsledek jeví spíše pozitivně, porovnáme-li s duchovními hodnotami, které by se zde měly vyskytovat (na základě tezí zmíněných v teorii, především tezí Gablikové), všichni z dotazovaných umělců nad touto duchovní stránkou nějakým způsobem přemýšlí.

2 umělci to vidí způsobem, že se náboženství s postmoderní dobou a dnes spíše rozložilo do filosofie a umění, umění tedy částečně nahradilo náboženství, jak v náboženství, tak i umění – jeho tématem je především tento svět, ale v duchovním rozměru.

Podobnost jinak vidí dalších **12 umělců**, a to shrnuto v tom, že obojí řeší nějaký vztah k transcendenci, je tam určité dogma, a tím je, víra, že to má smysl, stejně jako v náboženství, a člověk za tím utopisticky jde, i když to nemůže naplnit úplně absolutně, prolíná se to celým životem, stejně jako víra (oproti profesi, zaměstnání, kde se dělí čas na volný a pracovní), nejde se od toho oprostit. Aby člověk mohl dělat umění, musí tomu věřit.

Zajímavé je, že jak Gabliková na vše více méně nahlíží skrze trh, jak umění s dobou postmoderní převládá trh i v umění a ve všech sférách, na naší českou specifickou situaci by se to dalo aplikovat v tom smyslu, že tím, že se tu většina umělců samotným uměním nemůže živit, tak tam pořád ten duchovní rozměr musí hrát roli, neboť peníze v našich podmínkách nemohou být dostatečnou satisfakcí. O tom dále ale viz trh (7. Kategorie).

Jedna umělkyně radikálně řekla, že podobnost mezi uměním a náboženstvím nevidí, neboť umění, dle ní, nikdy nemůže dosáhnout tak fundamentálních hodnot. Neřešila tedy příliš

duchovní stránku, ale spíše jakousi praxi náboženství a umění. Nicméně postupně jsme došly k závěru, že v tom hrají roli hlavně její íránské kořeny, promítá do její percepce náboženství a nedokáže se od toho oprostit.

„Podobnost tam vidím. V umění je nutný určitý vztah k transcendenci. Stejně jako v náboženství je důležité určité dogma, že věříš v Boha, a na základě toho potom můžeš přijmout další věci, které s tím souvisejí. Myslím si, že u umění jsou taková určitá dogmata, na která musíš přistoupit a musíš jim věřit a v momentě, kdy jim věříš, tak můžeš vlastně dělat další věci, to, co z toho dogmatu vlastně vyplývá. A v tom to podobné, myslím, je a myslím, že je tam určité dogma, kterému ti umělci věří. To dogma asi spočívá v tom, že tomu umění věříš.“

Nepřipadá vám dnešní umění „articistní“/dílo jen jakožto výsledek estetického formalismu?

Tato otázka může samo o sobě vyznít trochu sugestivně, což by mohlo do značné míry ovlivnit odpovědi, samozřejmě jsem se ji snažila podat v nějakém určitém kontextu během konverzace s jednotlivými umělci. Nikoliv, že bych ji vyslovila takto striktně. V tomto případě se nevyskytla příliš velká diverzita mezi názory.

Jeden umělec se vyjádřil, že sice k určitému estetickému formalismu dochází, ale přijde mu to spíše menšinově, ve většině umění se tomu tak nestává. Více to nekomentoval.

Ostatních **14 umělců** více méně řeklo, že jim značná část umění takto připadá, ovšem argumenty se do určité míry lišily.

Ze zbylých 16 umělců se přiklonilo k nějakému hlavnímu důvodu:

a) Umění bylo vždycky dobré a špatné, ale i to špatné k tomu patří: **5 umělců**.

Takže to tedy není výsledek, případně úpadek, nějakého postmoderního směřování, ale skutečnost, která tu byla vždycky a zřejmě bude.

b) Část z nich sice vnímá, že je současné umění tímto hodně zanášené, spousta umělců se nese na určité vlně, na určitém trendu, ale vidí to celkem pozitivně, protože doufá, že s odstupem času se ukáže, které umění za to stojí a to, které je vyprázdněné, pouhý estetický formalismus, se „neuchytí“, zůstane jen to „dobré“. **4 umělci**.

c) část z nich vidí tento problém hlavně v tom, že je to dáno hlavně tím, že dnes umění může být vše, nejsou tu dány jasné mantinely a to umění degraduje. Takového umění je sice většina, ale přesto existuje dobré umění, jinak by u umění sami nezůstali. **6 umělců.**

Vypovídá to tedy o určité sebereflexi umělců, o níž se mnohdy mluví, jakože není dostatečná, z výzkumného vzorku se ale zdá, že tuto skutečnost v jistém směru reflektují. To zjevně také souvisí s naší specifickou scénou (není v ní příliš financí). Na stejnou otázku jsem se

v konverzaci, mimo tento výzkum, ptala dvou amerických a jednoho rakouského umělce, a ti tuto skutečnost buďto neřeší, anebo jim to nepřišlo jako příliš velký problém, pokud se toto umění „uchytí“.

Může mít dnes umění nějaké pevné ideály a cíle?

V tomto směru už panuje větší diverzita názorů, ovšem jak sama otázka napovídá, dá se zde přiklonit spíše ke kladné či záporné odpovědi.

Část umělců řekla, že si myslí, že v dnešní době spíše ne. Souvisí to s dobou, ve které žijeme, a od toho se odvíjí umění. V současnosti o nějakém jasném směřování s jasnou vizí. Je to zrcadlem i této umělecké scény, i když by se daly najít nějaké skupiny, které mají nějaké vytyčené cíle, za kterými směřují, je to spíše marginální. **5 umělců.**

Další skupina se vyjádřila, že neví. (dá se to dnes spíš brát z pohledu individuální zodpovědnosti umělce, ale celkově těžko říci.) **3 umělci.**

Třetí skupina by se dala charakterizovat, že pokud jsou zde nějaké cíle a ideály (v což věří), tak je to tedy jednak ta víra umělce v umění, že má cenu a také to, že se umění zaobírá, reaguje a reflektuje buďto politiku, společenskou situaci apod., filosofií (problémy bytí apod.) nebo třeba sebou samým (zkoumá posuny v umění, jeho historický vývoj). **7 umělců.**

Kategorie poslání se jeví celkem pozitivně v kontextu naší umělecké scény. Dle Gablikové (viz teorie) tento aspekt umění degradoval trh a tím se tedy snížily další hodnoty. Tím, že u nás umělecký trh funguje jinak – méně – oproti USA (odkud autorka pochází) nebo Velké Británii, tak má asi menší tendenci takto charakter umění degradovat.

„Za totality jsme všichni byli nějakým způsobem omezení a využívali jsme toho ve svůj prospěch – proto to umění bylo tak dobré, kdežto dnes, kdy nejsou žádná omezení, je tak plytké. Záměrně si tedy omezení nastavuju a mám je rád.“ J. Opočenský.

3. Umělcovy vlastní postoje

Zde se tedy budu věnovat především postavení umělce (a proměně tohoto postavení), morální zodpovědnosti a percepci svého vlastního postavení samotným umělcem. Jak jsem uvedla v teoretické části.

Jak vnímáte své postavení jako umělce v současné společnosti?

Zde se dá rozdělit na tyto hlavní argumenty, kterými dotazovaní umělci popsali, jak vnímají svoji pozici jakožto umělce ve společnosti:

Je to taková rozpolcená situace, na jednu stranu se cítí jako umělec, je to pro dotazovaného to nejdůležitější (z hlediska statusu), ale jelikož se tím nemůže uživit, nemůže se věnovat jenom tomu, musí k tomu dělat i jiné věci a má dojem, že tím pádem neví přesně, jak se vlastně vůči společnosti definovat. **4 umělci**.

Umělec žije jako jakýsi prostředník mezi uměním a společností, jako takový pozorovatel, pracuje s vizualitou a otevírá možnosti úhlu pohledu pro ostatní, jakýsi jiný pohled na věc, ukazuje určitá témata a nabízí svůj pohled na věc. **6 umělců.**

Jeden umělec se zdržel vyjádřit, řekl, že moc neví. **1 umělec.**

Umělec se cítí, že žije do jisté míry stranou společnosti (pořád v té společnosti žije, takže do ní patří, proto tedy jen do určité míry), má svobodu a tudíž si může dovolit určitou drzost k něčemu se vyjádřit, ale výměnou za svobodu zas není moc finančně ohodnocen. **4 umělci.**

Vnímáte umění jako profesi, nebo poslání?

Toto je otázka, která je samozřejmě ovlivněna dosti společností, v níž žijeme (viz v teorii), ale také dost trhem, který (dle Gablikové) degraduje vnímání, pozici, hodnoty umělce, ať už sebe samotného nebo veřejností. To je faktor, který situaci ovlivňuje v každé společnosti.

Nikdo z dotazovaných umělců na otázku neodpovědělo, že by umění, být umělcem vnímalo jednoznačně jako profesi. Nutno podotknout, že mnozí ironicky dodali, že to příliš ani nejde, když se tím v Čechách člověk neuživí.

První charakteristický názor: je to jednoznačně poslání. Někteří umělci v současnosti zapomínají, že uměním musejí žít, umělcem člověk musí „být“. (A byla by to i špatná profese, když si tím člověk dostatečně nevydělá – občas sarkasticky zaznělo.) **3 umělci.**

Druhý charakteristický názor: Je to poslání. Spíše poslání. Ale mísí se to do určité míry s profesí. Umělecký provoz člověka o některé ideály okrádá, umělec musí být, aby mohl fungovat, do určité míry obchodník. **8 umělců.**

Třetí charakteristický názor: poslání a profese, mísí se to dohromady. **3 umělci.**

Jeden umělec se domnívá, že poslání je příliš silné v dnešní společnosti, nedokáže se k tomu úplně přihlásit, ale ani ne čistě jako profese. Je to pro něj nejvíce zábava a trochu profese, ale nedá se tím uživit, proto profese ne.

Cítíte morální odpovědnost za vlastní uměleckou tvorbu?

Tato otázka souvisí s předchozí. Bezesporu, pokud jedinec nějakou činnost považuje za poslání, měl by mít i morální odpovědnost (více popsaná problematika viz okruh 3 v teorii).

Dva umělci se přiklonili k názoru, že nad tím asi moc nepřemýšlí, prostě tvoří, takže asi moc ne. **2 umělci.**

Zbylí dotazovaní umělci řekli, že morální odpovědnost cítí (**13 umělců**), přičemž to specifikovali takto:

a) cítí morální odpovědnost, snaží se ty věci dělat poctivě, nepřemýšlet nad uměním z hlediska materiálního zisku, ale vůči hodnotám, které má, vůči sobě. **6 umělců.**

b) cítí morální zodpovědnost, ale v podstatě jako v jakýchkoli jiných činech v životě. **7 umělců.**

Používané principy, formy v umění

Cítíte se jako součást nějaké tendence/skupiny současného umění?

Tato otázka souvisí sice jednak s nějakými postoji, ale na druhou stranu se dá zařadit spíše do principů, může být konfrontována se zmíněnou pluralitou v umění, které v něm panuje, nejsou definovány nějaké směry apod. ,do jaké míry odpovědi s tímto korespondují. Myslím, že docela dobře demonstruje současnou uměleckou scénu u nás.

Největší množství, že se do žádného směru, tendence ani skupiny neřadí. **9 umělců.**

Další skupina umělců se zařadila do konceptualismu. **3 umělci.**

To koresponduje (viz dále) s tím, jaký proud dnes na naší scéně, ať už z různých důvodů, se ukazuje jako nezřetelnější, nejviditelnější.

Další dva umělci, řekli, že spíše ne, i když by se dokázali pojmenovat (1. historická malba, 2. do určité míry internetové umění), ale obecně spíše ne. **2 umělci.**

Jeden umělec, patřící do na naší scéně „zavedené“ skupiny, pochopitelně jmenoval skupinu jakožto její člen, jinak širší tendenci své tvorby ne. **1 umělec.**

Odpovědi tedy celkem jasně korespondují s pluralitou i ve formálních přístupech. Zároveň však vypovídá, že je tu celkem silný směr, a to konceptuální (postkonceptuální).

V čem vidíte význam ready madu pro současnou tvorbu?

Největší část z dotazovaného vzorku se dá vyjádřit názorem, že to dnes berou jako něco, co sice ve své době bylo zlomové, stalo se to klasikou a dnes to funguje jako jakýsi nástroj pro případné vyjadřování, skrze něj vyjádřit něco jiného. **10 umělců.**

Ano, dnes je to stále podnětné, dá se skrze to říkat něco nového – jakýsi „novodobý ready made“, přičemž uvedli příklad. **3 umělci.**

„To, co udělal Pavel (Pavel Sterec – pozn. aut.) na CJCH jakoby ready made z nějaké události. Vlastně pozměnil nějakou společenskou událost jako funkční systém (seznamování) a potom s tím živým prvkem. Je to taková obměna, která mě baví, v této rovině.

*Ready made je v podstatě jedna z možností, stalo se to médiem. Jako, že objekt se stal barvou. Je to už asi taková klasika. Je to jenom nástroj k sdělení. Už to nemá tu funkci, že by to něco měnilo. V dnešní době se to dá použít zajímavě – viz např. Pavlův ready made.“*V. Frohlich.

Ano, nějakým způsobem se to dnes používá, je to dobré pro uvědomění si třeba prostoru apod., pro konceptuální umění atd., ale už se to vyprazdňuje a brzy už nebude z čeho čerpat. **2 umělci.**

Z teze, že se používají, vykrádají určité principy, že už to takhle dál dlouho nepůjde, do určité míry odráží, ale jen do malé, většina umělců v tom problém nevidí, ba naopak.

Jak velkou roli hraje v současném umění konceptuální umění?

První výpověď části respondentů by se dala popsat takto: Tendence, že tu převládá konceptuální umění je spíš u nás, je to lokální, v zahraničí nepřevládá. Je to také tím, co protěžují instituce, které u nás tolik nefungují…**8 umělců.**

„Myslím si, že to je zase hrozně lokální. Ve chvíli, kdyby tady fungovaly instituce tak, jak by měly, tak u nás se zdá, že je na vrcholu to konceptuální uvažování, ale myslím si, že kdyby fungovala NG tak, jak by měla a byla by tam dostatečná pluralita názorů, tak by neměla ani jedna z těchto věcí navrch. Myslím, že v zahraničí to tak rozhodně není, i když ty tendence jsou vlastně silné. A to je zase otázka: je třeba Gerhard Richter konceptuální umělec? Myslím, že je to vynikající malíř, který ale ještě pracuje s dalším plánem, a to je nějaký posun malby, anebo určitého druhu konceptualismus, ale pořád je to malba, v podstatě klasická.“ J. Thýn.

Dalo by se říci, jako taková podkategorie: spíš se o to více mluví, více to prezentují galerie, méně mu rozumí veřejnost, ale nepřevládá.

(...) A to, že někdo má třeba hlad po malbě a říká, že tady malba není, to je pěkný kec. Protože i na Chalupeckém, kde všichni tvrdí, že je jen ten koncept, tak to není pravda. Ten koncept je naplněný i v té malbě. Třeba zrovna kluci, kteří vyhráli, když jsme tam byli my s Davidem, tak přece do toho dělali malbu. A byla tam spousta zajímavých malířů. Ale už to není jen o tom, že jenom zavěsíš obraz. To není jednoduché a je obtížně nad tím přemýšlet, takže to kvůli tomu lidi vlastně nenávidí, protože tomu nerozumí. Že nemůžou pověsit obraz se zátiším. Mám pocit, že to je spíš nerozumění (...). J. Franta.

Převládá, hraje velkou roli, ale má dojem, že už tento trend pomalu odchází. **3 umělci.**

Je problém, že se hodně používá ten jeho jazyk a vzniká jeho jazykem mnoho špatného umění, používá se ten jazyk až moc. **2 umělci.**

„Čím jsem já sám také už přejedený, je estetika konceptuálního umění – určitá, skoro historická. Spousta umělců už ani nepracuje konceptuálně, ale řekněme, že se vytvořil určitý jazyk formální, vizuální, který je konceptuální, ale ve skutečnosti nic nenese – nenese ty obsahy, které já bych od toho čekal. To znamená, že můžeš používat text psaný na stroji a s kombinacemi s nějakými černobílými fotkami dokumentace nějaké akce to má estetiku raného konceptualismu, ale obsahově to může být úplně jalové a je to jenom o tom, že vykrádáš nějakou estetiku.“ P. Sterec.

Z odpovědí vyplývá, že na naší scéně, pokud je tu nějaký zřetelný směr, který se vyvyšuje, tak je to konceptualismus (postkonceptualismus), což koreluje i s předchozí odpovědí.

Vzdělávání umělce

Do jaké míry si myslíte, že je důležité umělecké vzdělávání pro umělce?

Toto se možná týká více školy jakožto instituce, jestli se tam člověk může kreativně rozvíjet, je to důležité, ale řekne to spíš více o vzdělávacím systému v tomto směru, trochu méně o postojích umělců.

Více než polovina z nich však uměleckou školu, akademii u nás „ctí“, považuje umělecké vzdělávání důležité nejen kvůli kontaktům a dostupným materiálům apod., ale i to, jakým způsobem se to tam intelektuálně rozebírá, pomáhá k procesu zrání, obhajovat své věci apod., někteří však řekli, že záleží, kdo si z toho co vezme, nemusí to tak vůbec být. **8 umělců.**

Další velká skupina z dotazovaných se domnívá, že je to důležité, ale hlavní roli v tom hrají kontakty a materiální zázemí. Není to to jediné atd. **5 umělců.**

2 z dotazovaných umělců vidí důležitost této instituce vlastně jenom v potkávání se s relevantními lidmi a kvůli kontaktům. Důležitější je celoživotní vzdělávání apod. **2 umělci.**

Umění versus trh

Do jaké míry je dnes umění pouhým zbožím? (Jak se tomu dá případně vyvarovat?)

První skupina respondentů by se dala charakterizovat tímto názorem: Každé umění se může stát zbožím, s tím člověk musí počítat. Je důležité tomu však nepodlehnout a nepovažovat tržní hodnoty díla za příliš důležitou, mělo by to být směřováno osobními zájmy jedince, jeho hodnotami. Přemýšlí, jak to udělat, aby se s uměním nezacházelo úplně jako s kapitálem, což do značném míry nejde omezit.

Někteří dodali, že dobré umění se časem zbožím stane vždy, obzvláště po umělcově smrti.

Na tuto malou zemi je trhu s umění až dost.

9 umělců.

„To je zajímavá otázka, kterou se snažím nějak řešit. I když vím, že je to téměř nemožné, protože dneska se komoditou opravdu může stát všechno. To znamená, že možná v tom, čemu se dneska říká umění, je to nemožný, ale proto je potřeba přemýšlet o tom, co umění může být nebo jakou by mělo hrát roli. Já se snažím, samozřejmě je v nějakých náznacích, někdy třeba naivně, protože jsem se vědom právě toho, že tomu nelze úplně uniknout, ale třeba často pracuju formálně s takovými postupy, že si na výstavy zapůjčuju různé exponáty, které aranžuju do nějakých souvislostí, ale po té výstavě se musí vrátit, nevlastním je. Nebo pracuju s nějakými efemeliérnějšími formami jako je performance. Ale samozřejmě bys mě na tom mohla snadno nachytat, protože z performance je většinou nějaký záznam, a i když třeba není, tak třeba v práci Tino Segala, což je současná hvězda v oblasti performance, tak on si ani nedělá zápisky, ani nedokumentuje ty performance, ale stejně to funguje úplně perfektně jako jakýkoli jiný produkt, kupují to muzea.“ P. Sterec.

Těžko posoudit. V našich podmínkách není trh s uměním příliš rozvinut, a tak je to těžké více posoudit. U nás je tím trh tedy spravedlivější pro umělce, kdo se na něm prosadí. **3 umělci.**

U nás trh moc s uměním není, a tak by uvítal/a více komerčních galerií. Když má člověk nějakou soudnost a dokáže se v tom zorientovat, může to mu to pomoci. **3 umělci.**

S tím souvisí další otázka, která do určité míry usměrnila předchozí odpovědi.

Jak se tomu případně dá vyvarovat, aby - odpověděli všichni celkem logicky:

Vyvarovat se tomu je téměř nemožné, dnes se může stát komoditou vše. Zůstat u zásady posuzovat, co je dobré a špatné umění. Všech **15 umělců**.

Obecný závěr je tedy takový, že se tomu úplně vyvarovat, individuální postoje.

Divácké obecenstvo

Myslíte v souvislosti se svou tvorbou na nějaké diváky?

Postoj moderny, pokud bychom jej měli brát v absolutním měřítku, nezná diváky. Později, v souvislosti s komercializací řady umění, bychom mohli objevil určitou tendenci podbízení divákům, estetický formalismus, různé přístupy, zpopularizování umění, jehož průkopníkem byl pop-art apod. (viz teoretická část Divácké obecenstvo), zkrátka existují různé úhly pohledu, jaké tendence se objevují to dnes?

Odpovědi dotazovaných umělců bych shrnula následovně:

Ano, počítám s divákem, s jeho vlivem, ale primárně dílo dělám jakoby pro sebe – respo. Přemýšlí ze svého pohledu, jak to asi divák pochopí, vcítit se do něj, někteří specifikovali tak - propojit dva světy – banální a hlubší myšlenku, každý si z toho může vzít něco jiného, je dobré, když není nějaký jednotný způsob, jak dílo číst. **9 umělců.**

„Když dělám nějakou performanci, tak samozřejmě ano. Ve chvíli, kdy člověk dělá nějakou věc do galerie, tak prostě musí počítat s tím, že se na to diváci budou dívat. A když někdo říká, že mu je to jedno, tak to je prostě divné. Když ty věci dělám, tak si je primárně nedělám pro sebe. Někdo to tak možná dělá (např. Tichý) a pak se mu v tom někdo hrabe a vytahuje v podstatě jeho soukromí, což je vždycky lákavé – toto hrabání ve věcech je lákavé věc. Ale ve chvíli, kdy je člověk na umělecké scéně, tak těžko může říci, že nepočítá s divákem, protože pak by neměl chodit ani na výtvarnou školu.“ V. Fröhlich.

Zajímá mě divák, jenomže vlastně nevím, jak mu dílo přiblížit, přemýšlím nějak nad tím, ale těžko říci. **3 umělci.**

Nemyslím na něj, divák by se sám měl více pídit, něco si zjistit, moc nemyslím, myslím, že je důležité, aby to vycházelo opravdu ze mě, divák to pak ucítí. **3 umělci.**

Jak si představujete stupeň pochopení svého díla?

Opět shrnu do několika názorů:

Rád bych, aby to třeba pochopilo nějaké širší publikum lidí, ale ne, aby to sklouzlo k nějakému podbízení, populismu, např. pomocí nějakých popisků nebo tak, dobrého kurátora. **3 umělci.**

Samozřejmě o tom, přemýšlím, přijde mi divné, pokud někdo řekne, že mu je to úplně jedno, záleží na tom, co zrovna dělám za věc, důležité je, že si z toho každý vezme něco jiného, nemusí se to číst stejným způsobem. **8 umělců.**

Tak moc to neřeším, někdo to pochopí, někdo ne, řídím se vlastní intuicí, vlastním pocitem. **4 umělci.**

K přístupu k divákovi, jakoby panovala pluralita, většina umělců však o nich přemýšlí, avšak snaží se nepodbízet. To by měla být pro naší scénu pozitivní zpráva.

Umění a jeho prezentace

Jak si představujete ideální prezentaci vašeho díla?

Zde odpovědi nekorelují s žádnými trendy, tendencemi ve společnosti, korelovalo čistě se způsobem tvorby dotazovaných (realizace venku, galerie apod.). Nebudu je tedy uvádět, nemá vypovídající hodnotu.

Jak vidíte roli kurátora v současné době?

Většina dotazovaných se shodla, že se pozice kurátora za poslední dobu proměnila, s tím jak se zvýšila nahraditelnost umělce, a dneska je v podstatě v jakési pozici umělce. Kurátor pracuje s hotovým materiálem. **9 umělců.**

Další skupina dotazovaných umělců vyvýšila názor, že mají na naší scéně spíše špatné zkušenosti s kurátory, mají dojem, že je to hlavně kvůli tomu, že u nás není kurátorská praxe dostatečně rozvinutá. Kurátor by měl mimo jiné také zprostředkovávat kontakty. Někteří kurátoři u nás spíše vsadí na něco už osvědčeného, je v tom jakási lenost, vyhledávat nové, dobré věci. Proto u nás existuje trend, že spousta umělců jsou i kurátoři, profese kurátora a umělce u nás není příliš rozdělena, jako jinde ve světě, protože tu kurátorství moc nefunguje, dělají to umělci. **3 umělci.**

Samozřejmě jsem začal vnímat, že kurátoři začali být skoro jako umělci si vybírají hotová díla, sestavují je do zajímavých celků a zabývají se třeba jazykem, že si přímo vyjmou něco z toho celku a začnou sbírat jednotlivé věci a pak je vystaví. To by mě bavilo, ale mám pocit, že toho tady lidé nejsou moc schopni. Neznám moc kurátorů, kteří by udělali společnou

*výstavu, která by měla význam (...) Příklad špatné společné výstavy je zase DOX – Luciferův efekt. Nejhorší, co mohlo vzniknout. Mix dobrých umělců, koncepce úplně špatná, vlastně žádná, nic to neříká. Výstava na zakázku prostě nefunguje. A navíc na zakázku toho, že společnost je naštvaná a někdo si vyber to, že udělá na zakázku naštvanou výstavu, nefunguje. Absolutně. To by muselo vypadat trošku jinak.*J. Franta.

Poslední postoj by se dal charakterizovat, že jednu jasnou tendenci nevidí, myslí, že je to do značné míry individuální. Také vidí jako jednu možnost kurátora tak, že pracuje s hotovým materiálem, někdy má roli jen čistě organizační či spousta výstav je udělána spíše přehledovým způsobem. **3 umělci.**

Tyto typy odpovědí se tedy přímo shodují s tezemi, uvedenými v teorii o současné roli a problematice kurátora.

Jakou vidíte roli galerie či muzea pro současné umění?

Tato otázka pochopitelně reprezentuje kategorii umění a jeho reprezentace (určitými trendy apod.), ovšem úzce souvisí i s otázkou trhu, záleží, jak umělecký trh podporuje vystavování, to pak odráží i jejich význam, atraktivitu apod.

První skupina dotazovaných by se dala charakterizovat názorem, který zdůrazňoval, že sice vliv mají, anebo spíš by měly mít pro prezentaci, dát prostor současnému umění, ale tu galerie příliš nefungují a to pak pochopitelně odráží jejich význam, který pak není tolik valný u nás. Jsou pak uzavřené vůči společnosti, roli mají tedy mizivou, jsou spíš pro určitou uzavřenou, samostatnou entitou, je to dost záležitost, jak určitá společnost zachází s umění. Vytváří se tu tím jakási propast. Zároveň zdůrazňovali, že i toto negativum má své pozitivum. Tvoří se tu spousta neoficiálních galerií, které mají vysokou hodnotu, často je zakládají umělci. Tento nedostatek se tu projevuje v tomto pozitivně. **10 umělců.**

Další skupina by dala charakterizovat názorem, že galerie či muzeum je důležitá platforma, která dává prostor umělcům, kteří by jinak neměli šanci své dílo nějak „systematicky“ prezentovat. Je to stále ideální místo pro umění, ať už v kterékoli době. Bez instituce by to asi nešlo. **2 umělci.**

Poslední charakteristický názor, který se objevil, vidí muzeum či galerii spíše jeho funkci jako historizující funkci, dnes je lepší volit jiné formy prezentace, přednášky, veřejný prostor apod. **3 umělci.**

Tento názor, kde panuje především skepse vůči instituci galerie v našich podmínkách, asi nepřekvapí, je tedy nejvíce ovlivněn našimi lokálními podmínkami. Nicméně se ve zmíněných odpovědích odráží i určitá tendence charakteristická pro soudobé umění, a to, že galerie či muzeum v plné síle již současné umění jako celek nemůže zastoupit (viz teorie).

Z odpovědí opravdu vyplývá, že je jen velmi obtížné oprostit názor od lokální situace, kterou většina respondentů vnímá ve spojitosti s nefunkčními institucemi, ovšem význam mají i tak aspoň minimální. Vyplývá zde i, že u nás je scéna pořád do jiné míry undergroundová, což tedy může být na druhou stranu pro umění prospěšné (viz teorie), ovšem díky tomu v umění nemají na druhou stranu aktéři příliš prostředků.

4. Závěr

Obecně se má za to, že kulturní hlas tak malé země, jako je Česká republika nemůže být vedle jiných velkých evropských zemí příliš slyšný. Když se však podíváme do minulosti, první poloviny 20. století objevíme řadu význačných jmen a tendencí. Poté bylo české umění od svobodných evropských zemí odtrženo a v souvislosti s nastoupivším stagnovalo, kvalitní umění mohlo fungovat jen v rámci různých neoficiálních proudů. Jakýsi rozkvět znovu nastal na chvíli v 60. letech. V současnosti je naše společnost svobodnou zemí více než dvacet let, žijeme v kapitalismu a tržním systému, i když ne v takovém rozsahu jako je tomu směrem n západ od našich hranic. Z výše zmíněného se zdá, že „vyspělý kapitalismus“ sice sféru umění podporuje mnohem více, umělec má šanci se umění i živit, to ovšem s sebou nese i řadu negativních následků (viz výše). Prosazuje se spíše jakýsi mainstream v umění a umění se profesionalizuje. V našich podmínkách je však situace specifická. Žijeme ve svobodné zemi, avšak v podmínkách „absolutního“ kapitalismu. Umění dále není u nás veřejnými institucemi tolik podporováno, což má sice negativní důsledky, ale pokud chceme najít optimistickou stránku na této skutečnosti, na samu povahu umění to může mít některé důsledky i pozitivní. Jak vyplývá z mé výzkumné, vzhledem k nedostatečné podpoře umění společností, se nemůže profesionalizovat, a tak v něm např. mohou zůstat určité „hlubší ideály a vznikají tu např. nezávislé galerie. Na druhou stranu to má i řadu důsledků negativních, čímž je např. nedostatek prostředků pro různé realizace apod.

Vyjadřovat se k současné scéně a vybírat na ní mladé autory se zdá být vždycky neobtížnější, protože není jednoduché posoudit, co je přechodný trend a co přetrvá do budoucnosti, anebo se jednoduše zapíše do historie umění. Ve své práci jsem tak tedy činila především dle svého svědomí a úsudku.

Ze svého pohledu a bez dostatečného odstupu, jak se tímto tématem zabývám, nedokážu posoudit, jak to může být zajímavé pro třetí stranu – pro toho, kdo si výsledky přečte, neboť mi chybí dostatečný odstup. Pokud však nikoliv, dovolím si konstatovat, že pro mě toto téma a práce měla přínos obrovský. Především si udržet odstup od jakéhosi černobílého vnímání situace. Zároveň jsem ráda, že (alespoň u většiny to vím) bavila i druhou stranu – tedy zúčastněné umělce a že byli ochotni o těchto otázkách se zaujatostí diskutovat.

Jsem si rovněž vědoma, že zde může zajisté dojít ke „zkreslení“ výzkumu, neboť umělci, kteří se projektu zúčastnili, se ho zúčastnit chtěli, tudíž jsou to tací umělci, kteří se těmito problémy zaobírají. Dojde tedy možná k mírně pozitivnějším výsledkům, než kdyby se to mohly

promítnout odpovědi snad všech umělců. Např. v oblasti ideálů se zdá, že to není tak „bledé“, pokud srovnáváme teze Gablikové s naší scénou. Umělec v našich podmínkách většinou nemá tolik prostředků, a tak jej většinou musí doprovázet nějaký vnitřní pud, aby se umění nepřestal věnovat.

Na druhou stranu jsem se snažila vybrat takový vzorek, který by nějakým způsobem reprezentoval českou výtvarnou uměleckou scénu, která není příliš velká. V rámci bakalářské práce však nebylo možné postihnout vzorek většího rozsahu, snažila jsem se tedy vybrat vzorek relevantní. Jsem si vědoma, že bych mohla některá témata více rozvinout a více analyzovat. Rovněž jsem si vědoma, že v tomto měřítku by na to bylo potřeba více časů a prostředků.

5. Použitá literatura

Bauman, Z. Úvahy o postmoderní době. Vydání druhé. Praha, 2002. 165 stran. ISBN80-86429-11-3.

Belting, H. Konec dějin umění. Vydání první. Praha: Mladá fronta, 2000. 248 stran. ISBN 80 – 204 – 0856 – 8.

Elger, D.: Dadaismus. Vydání první. Praha: SLOVART, 2004, 95 stran. ISBN 80 – 7209 – 661 – 3.

Foster, H. Umění po roce 1900: Modernismus, Antimodernismus, Postmodernismus. Praha: SLOVART, 2007. 704 stran. ISBN 80-7209-952-3.

Gabliková, S. Selhala moderna?. Vydání první. Olomouc: Votobia, 1999. 157 stran. ISBN80-85885-20-4.

Gabliková, S., Russel, J. Pop art redefined. Vydání první. Jarrold and Sons Ltd, 1969. 120. Stran. ISBN. 0 500 19094 6

Gombrich, E. H. Příběh umění. Vydání druhé. Praha: Mladá fronta, 1995. 682 stran. ISBN 80 – 204 – 0685 – 9, 80 – 7203 – 143 – 0.

Grygar, Š. Konceptuální umění a fotografie. Vydání první. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. 112 stran. ISBN 80 – 7331 – 014 - 7

Harries, K. Smysl moderního umění: Filosofická interpretace. Vydání první. Brno: Host, 2010. 159 stran. ISBN 978 – 80 – 7294 – 371 – 5.

Hendl, J. Kvalitativní výzkum: Základní metody a aplikace. Vydání první. Praha: 2005. 407 stran. ISBN80-7367-040-2.

Chalupecký, J. Evropa a umění. Vydání první. Praha: Torst: 2004. 560 stran.

Chalupecký, J. Úděl umělce: Duchampovské meditace. Vydání první. Praha: Torst, 1998. 453 stran. ISBN 80 – 7215 – 050 – 2.

Knížák, M. Jeden z možných postojů, jak být s uměním. Vydání první. Praha: Votobia, 1998. 156 stran. ISBN 80 – 7220 – 068 – 2.

Knížák, M. Vedle umění. Vydání první. Praha: Nakladatelství H & H, Vyšehradská, s. r. o., 2002. 112 stran. ISBN 80 – 7319 – 017 – 6.

Korecký, D., ed. Médium kurátor. Role kurátora v současném umění. Vydání první. Praha: Agite/Fra, 2006. ISBN 9788086603513

Loewenstein, B. Projekt moderny. Vydání první. Praha: OIKOYMETH,1995. 304 stran. ISBN 80-238-0474-X.

Marzona, D. Minimalismus. Vydaní první. Praha: SLOVART 2005, 94 stran. ISBN: 80-7209-670-2.

Patočka, J. Filosofie výchovy. Praha: OIKOYMENH, 1997. 65 stran. ISBN 80-86005-01-1.

Petříček, M.: Roviny umění, roviny skutečnosti: útěk nikam in: Kolektiv autorů. Současné umění. Vydání první. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1998. 142 stran. ISBN 80 – 7010 – 061 – 3.

Strauss, A., Corbinová, J. Základy kvalitativního výzkumu. Postupy a techniky metody zakotvené teorie. Vydání první. Brno: 1999. 196 stran. ISBN80-85834-60-X.

Zahrádka, P. Vysoké versus populární umění. Vydání první. Olomouc: 2009. 115 stran. ISBN 978 – 80 – 86624 – 48 – 8.

Internetové zdroje:

http://artlist.cz/?id=4372, poslední přístup: 31. 12. 2011.

http://artlist.cz/?id=3509, poslední přístup: 31. 12. 2011.

http://artycok.tv/lang/cs-cz/3798/swelling-nudity#more-3798, poslední přístup: 31. 12. 2011.

http://www.facebook.com/group.php?gid=254271336966, poslední přístup: 4. 1. 2012.

http://www.advojka.cz/archiv/2007/39/kdo-je-to-kuratorka, poslední přístup: 30. 12. 2011.

http://www.ceskatelevize.cz/porady/10000000002-umeni-vcera-a-dnes-na-tema-, poslední přístup: 30. 12. 2011.

interpretace/209251000030011-miroslav-petricek-mimeticky-aspekt-interpretace/, poslední přístup: 30. 12. 2011.

http://moodle.fhs.cuni.cz/course/view.php?id=614, poslední přístup: 20. 9. 2011.

http://www.ped.muni.cz/wphil/clenove/rybar/texty/Tendence.htm, poslední přístup: 28. 12. 2011.

http://www.proculture.cz/cultureinfo/miroslav-petricek-umeni-ve-veku-vedy-a-vyzkumu-2212.html, poslední přístup: 29. 12. 2011.

http://profil.muni.cz/03_2000/statepgs_sladek.html, poslední přístup: 20. 9. 2011.

http://www.rozhlas.cz/mozaika/radiogalerie/_zprava/martin-kohout--835407, poslední přístup: 30. 12. 2011.

http://www.trutnovinky.cz/index.php?gid=31314, poslední přístup: 29. 12. 2011.

http://web.sks.cz/prace/borovickova/postmoderna.htm, poslední přístup: 31. 12. 2011.

6. Příloha

Profily dotazovaných umělců

Martin Kohout

*1984

Je absolventem katedry kamery na pražské FAMU. Později absolvoval stáž v ateliéru Jiřího Davida na VŠUP a poté začal studovat na Universität der Künste v Berlíně. Nejdříve v ateliéru Alicji Kwade, poté u Gregora Schneidera. Mnohdy bývá označován za „internetového umělce“. Neboť je jeho práce s tímto médiem spojována a s informačními technologiemi. Sám se však na toto médium neomezuje, pracuje konceptuálně, s různými formami. V jeho tvorbě jsou obsažena v nejrůznější média. Česká veřejnost o tomto umělci asi nevíce mluvila na podzim roku 2010, kdy jeho video Moonwalk se dostalo do Guggenheimova muzea v New Yorku mezi úzký výbvěr nejkreativnějších videí na serveru youtube.com. je zakladatelem nezávislého www.jlbjlt.net. V současné době pobývá na stáži ve Frankfurtu nad Mohanem.

Pavel Sterec

*1985

Nejdříve studoval na pražské FAMU na katedře DAT, poté přesídlil na AVU, na škole konceptuálních tendencí u Miloše Cejna, dále v ateliéru hostujícího pedagoga Z. Libery, v ateliéru malby V. Skrepla a J. Kovandy. Pavel Sterec se vyjadřuje k vybraným tématem jasnými konceptuálními prostředky. Má za sebou řadu samostatných i skupinových výstav. Jeho jméno bylo poslední dobou skloňováno pravděpodobně nejvíce v souvislosti s posledním ročníkem Ceny Jindřicha Chalupeckého, kde byl jedním z pěti finalistů.

Vasil Artmanov

*1980

Alexej Klyuykov

*1983

Tito dva umělci, kteří se mého projektu zúčastnili, pracují jako umělecká dvojice. Oba vystudovali pražskou VŠUP. Jejich práce se dají charakterizovat postkonceptuálním přístupem. Přesto, že pocházejí oba umělci z Ruska, od mládí žijí v České republice. Vymezují vůči tendencím v současném umění, ale i v politice a veřejném životě. V jejich tvporbě však můžeme vysledovat inspirace jejich kořeny: v ruském konstruktivismu, futurismu, socialistickém realismu apod. Svými pracemi se mnohdy navracejí k zásadním počinům moderny a snaží se tak reinterpretovat myšlenky, které považují za významné. Mají za sebou řadu výstav, avšak širší veřejnosti se patrně dostali do podvědomí jako laureáti Ceny Jindřicha Chalupeckého v roce 2010.

Jiří Thýn

*1977

Jiří Thýn studoval na Slezské univerzitě v Opavě a pražské VŠUP. Ve svojí tvorbě se věnuje fotografii z různých perspektiv, kombinuje různé formáty fotografií s trojrozměrnými objekty. Jeho fotografická

tvorba je charakteristická určitým postkonceptuálním přístupem, kde se snaží prozkoumávat významné postupy z minulosti. Patří rovněž mezi letošní finalisty Cen Jindřicha Chalupeckého.

Jiří Franta

*1978

Vystudoval pražskou AVU. Tvorba tohoto umělce je charakteristická různých využitím a experimentováním média kresby. Ovšem nevymezuje se pouze na samotnou kresbu – jeho tvorba zahrnuje také malbu, sochu či objektové médium. V jeho tvorbě můžeme sledovat odkazy komiksu, témata moci, mediality, masovosti. Kromě své individuální tvorby, působí v autorské dvojici s Davidem Bohmem a jako člen umělecké skupiny Rafani, charakteristickou politicky a společensky angažovaným přístupem k umění, vzniklé roku 2000. Do nedávné doby působil jako kurátor (společně s J. Skálou) pražské galerie Etc., koncentrující se na současné umění. Veřejnost mohla jeho jméno slyšet tak mj. v souvislosti s Cenou Jindřicha Chalupeckého, jejíž finalistou byl společně s D. Bohmem roku 2009 a 2010.

Jakub Matuška

*1981

Mnohým známý spíše pod pseudonymem Masker, letos vyhrál CN 333 se svým velkoformátovým figurálním obrazem. Tento malíř se řadí mezi představitele současné street artové scény. Studoval pražskou AVU v ateliéru Vladimíra Skrepla. Věnuje se figurální malbě, jeho práce však zahrnuje malbu, kresbu, video. Jeho jméno bylo také skloňováno v souvislosti s EXPO 2010, kde byla jeho tvorba spolu s dalšími street artovými umělci prezentována v rámci výstavy Metropolis, věnující se přesahům street artu a graffiti.

Juliana Hoschlová

*1987

Je absolventkou AVU v Praze ateliéru malby u V. Skrepla. Její tvorba zahrnuje ale zahrnuje i práci s videem a posouvám médium malby. Loni absolvovala stáž na Taiwanu a rovněž roku 2010 se stala laureátkou Cen NG 333.

Vojtěch Frohlich

*1985

Studoval fotografii na pražské FAMU, nyní je studentem v ateliéru Tomáše Vaňka na AVU. Jeho tvorba, ať už se jedná o video, performanci nebo objekt, se určitým způsobem dotýká média fotografie a zkoumá témata prostřednictvím různých přístupů a různě je kombinuje.

Aleš Novák

*1979

Tento umělec se věnuje různým médiím. Studoval na fakultě architektury v Liberci. V současnosti studuje sochu na VŠUP v ateliéru Kurta Gebauera. V jeho tvorbě se prolínají různá média. Věnuje se jak soše, tak klasické malbě či objektu. V části jeho tvorby můžeme pozorovat určité modernistické

odkazy a hravost s banálními předměty, zároveň používá i klasické formy. Roku 2010 byl finalistou NG 333.

Paran Pour

*1983

Tato umělkyně se ve své tvorbě věnuje různým médiím – od videa přes objekty, kresbu po fotografii. Momentálně tvoří a žije ve Vídni. Její videa diváci naposledy mohli shlédnout letos na pražské divadelním festivalu 4+4 dny v pohybu.

Jiří Maha

*1986

Vystudoval UJEP, ateliér interaktivních médií. Pracuje s objekty, ale zároveň ho zajímají i informační technologie, některé jeho práce do určité míry odkazují na modernismus. V současnosti studuje filozofii na Filozofické fakultě UK.

Alexandra Atlasová

Sylva Březnová

Matouš Lipus

Studenti sochy a malby posledních ročníků na VŠUP. Mají za sebou řadu skupinových i individuálních výstav.