

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny křesťanského umění

Nikola Nováková

**Postkonceptuální vývoj
v Ceně Jindřicha Chalupického**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.

Praha 2016

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 15. 4. 2016

Nikola Nováková

Bibliografická citace

Postkonceptuální vývoj v Ceně Jindřicha Chalupického : bakalářská práce / Nikola Nováková ; vedoucí práce: Vladimír Czumalo. – Praha 2016. – 57 s.

Anotace

Práce využívá Ceny Jindřicha Chalupického jako pravidelného rastru, v němž se zobrazuje vývoj českého umění v průběhu posledních pětadvaceti let. Důraz klade na nástup postkonceptuálního vývoje umění, které se jeví jako jeho převažující složka. Analyzuje dílo vybraných laureátů Ceny Jindřicha Chalupického a s jejím využitím ukazuje, jak se konceptuální umění v českém výtvarném prostoru prosazovalo a jak se měnilo jeho chápání a oceňování. Studie vyústí do obecnějších závěrů o specifičnosti, možnostech a očekávaném dalším vývoji postkonceptualismu v českém umění.

Klíčová slova

Konceptuální umění, Postkonceptuální umění, české umění, Cena Jindřicha Chalupického

Abstract

This thesis uses Jindrich Chaluppecky Prize as a regular scheme, in which is shown the evolution of Czech art in the last twenty-five years. The emphasis is on the emergence and forming of post-conceptualism, which appears to be the dominant aspect. This analysis researches the work of selected winners of the laureates of the Jindrich Chaluppecky Prize, and show how post-conceptualism in the Czech art scene promote and change its understanding and valuation through their work. The results of this work will be general conclusions regarding specifics, options and further expected development of post-conceptualism in Czech Art.

Keywords

Conceptual art, Post-conceptual art, Czech art, Jindrich Chaluppecky Award

Počet znaků (včetně mezer): 96 850

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce PhDr. Vladímiru Czupalovi CSc. za vedení, konzultace a pomoc při sepsání této bakalářské práce. Zároveň velmi děkuji Jenovi Kratochvílovi, který mi dal cenné rady při psaní bakalářské práce. A v neposlední řadě patří velké poděkování i Lence Lindaurové, díky níž jsem mohla udělat rozhovor, kterým svoji práci zakončuji.

Obsah

Úvod	7
1. Konceptuální umění	8
1.1. Základní vymezení	11
1.2. Konceptuální umění v kontextu vývoje světového výtvarného umění.....	13
1.3. Projevy konceptuálního umění v českém prostoru.....	14
1.4. Devadesátá léta versus současnost – přijetí konceptuálního umění	15
1.5. Dosavadní poznání	17
2. Cena Jindřicha Chalupického.....	18
2.1. Dějiny Ceny Jindřicha Chalupického	19
2.2. První projevy postkonceptualismu a Cena Jindřicha Chalupického.....	21
3. Konceptuální umělci a Cena Jindřicha Chalupického	25
3.1. Profily tvorby vybraných laureátů	28
3.1.1. Markéta Othová	28
3.1.2. Ján Mančuška	31
3.1.3. Jiří Skála	34
3.1.4. Roman Štětina	36
3.1.5. Barbora Kleinhamplová	38
3.1.6. Komparace postkonceptuálních projevů u vybraných laureátů	40
4. Směřování Ceny Jindřicha Chalupického	42
4.1. Projevy současného umění v Ceně Jindřicha Chalupického.....	44
4.2. Aktuální vývojové trendy	45
5. Postkonceptuální umění a jeho budoucí směřování	48
5.1. Rozhovor s Lenkou Lindaurovou.....	50
Závěr	52
Seznam literatury.....	54
Seznam vyobrazení.....	57

Úvod

Bakalářská práce Postkonceptuální vývoj v Ceně Jindřicha Chalupického je pokusem o reflexi postkonceptuálních přístupů v oblasti současného umění. Cílem mé práce je přiblížit tento těžko uchopitelný směr ve své šíři, který v současném uměleckém prostoru tradičně nepatří k většinovému proudu. Ale i přesto se v poslední letech, stal dominantním. Nesnažím se jenom analyzovat konkrétní díla, ale především se pokusím postihnout lokální situaci a aktuální autorské přístupy. Kulturně-sociální transformace po sametové revoluci s sebou přinesla nové přístupy a umožnila české výtvarné scéně volný příchod nových vlivů. Je důležité uvědomit si podmínky obnovení konceptuálního umění v 90. letech.

Cílem mé práce je zmapovat vývoj Ceny Jindřicha Chalupického, definovat tak směr, kterým se ubírá a postihnout její reflexi. Podrobněji se věnuji laureátům, kteří přebírají pomyslnou štafetu postkonceptuálního umění. Na konkrétních příkladech oceněných demonstrují aktuální vývojovou tendenci současného umění. Konkrétně od roku 2002 až po současnost. Celkově poukážuji na fakt, že na začátku 90. let, kdy Cena vznikla, mělo umění jinou koncepci než v posledních deseti letech. Cenu vnímám jako silnou platformu, na níž se dá dobře ukázat postkonceptuálních přístup v umění.

1. Konceptuální umění

S přelomem 19. a 20. století přichází zcela odlišný pohled na výtvarné umění. V českém prostředí se tato tendence projevila především ve sdružování umělců a zakládání spolků. V důsledku světových válek se činnost umělců obrací k záležitostem všedního života, téma se proměňuje. Po nástupu totalitního režimu v roce 1948 je výtvarné umění ovlivněno politickou situací. Ti, kteří nechtěli otevřeně podporovat komunistický režim a jeho ideologii, byli separováni na okraj společnosti. Tvorba potřebuje svobodu. České umění od 50. let do let 80. let vznikalo pod vlivem umělecké izolace definované socialistickým realismem poplatným komunistické ideologii. Autoři tvořili skrytě a jejich díla často nepřekročila stěny ateliéru. I v této nepřející konstelaci vznikla celá řada výjimečných výtvarných děl. Díky překážkám vznikala revolta, která se stala novou hnací silou. Tomáš Pospiszyl ve svém díle *Srovnávací studie*¹, zkoumá rozdíl mezi československým a západním uměním. Dále se pak zaměřuje na podobnost přístupů Jindřicha Chalupického a Clementa Greenberga, dvou názorově podobných teoretiků. „*Chalupecký a Greenberg do jisté míry připomínají jednovaječná dvojčata, která byla po svém narození vychovávána odděleně. Jejich matkou, nebo přesněji řečeno shodným ideovým základem, byla pro Greenberga i Chalupického meziválečná levicová avantgarda a marxistická ideologie, která na konci třicátých let v Československu i v USA prošla hlubokou krizí.*“²

Jindřich Chalupický se po skončení druhé světové války zaměřil na poválečné bilancování přínosu moderního umění a své eseje publikoval v knize *Konec moderní doby*³. Pospiszyl nachází další podobnosti mezi Chalupickým a Greenbergem ve své *Srovnávací studii*: „*Greenbergova Avantgarda a kým i Chalupického Svět, v němž žijeme kromě hlavní linie sporu mezi vysokou a nízkou kulturou ukázaly i to, jak je v moderním umění potlačeno obsahové sdělení a mizí tradiční umělecké směry.*“⁴ Předpokládáme, že umělec svým uměním tlumočí hmotnou formou představu a

¹ POSPISZYL 2005 – Tomáš POSPISZYL: *Srovnávací studie*, Praha, 2005, 7

² POSPISZYL 2005, 15

³ CHALUPECKÝ 2001 – Jindřich CHALUPECKÝ: *Konec moderní doby*. In: *České umění 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty* Jiří Ševčík/Pavlaína Morganová/Dagmar Dušková, Praha, 2001, 63

⁴ POSPISZYL 2005, 26

myšlenky doby, ve které žije. Za důležitější označuje tvůrčí proces, který v průběhu tvorby mění umělcovy myšlenky a počáteční cíle, se kterými dílo začínal vytvářet.

Sám Chalupecký kromě jeho zaměření na soudobé umění, vycházel velmi často z Duchampových prací. Můžeme se samozřejmě ptát, jestli diváci, kteří poprvé spatřili Duchampův pisoár, ho vnímali jako umělecký objekt. Obdobně jako dnes je tomu s nepochopením současného umění. Vystavování předmětů, jejichž užitá hodnota přestala být funkční, naopak s vystavením získává novou hodnotovou konotaci. Který objekt je nakonec důvěrnější? Ten, který je snadno uchopitelný nebo ten, nad jehož existencí se musíme zamyslet?

„Svým dílem vyjadřoval Greenberg víru v nezvratitelnost dalšího vývoje moderního umění. Clementa Greenberga nezajímá obsah ani sociální rozměr a účinek umění. Sledoval především vývoj formy, hledal v každé umělecké disciplíně její vlastní zákony, které u moderní malby ztotožnil se směřováním k abstrakci, s dvojrozměrností a vzrůstajícím zájmem o vnitřní pravidla malířského média.“⁵ Konceptuální umění se naopak formovalo jako reakce na greenbergovský formalistní modernismus, jenž naopak vycházel z jisté kontinuity umění a do popředí stavěl autonomní objekt, vizualitu a specifičnost média. “Dnes je totiž neadekvátní místo samotného umělce, nikoli jím dekontextualizovaný předmět nebo instalace, kterou sestavil ze všedních předmětů. Jde o gesto touhy vytvořit „originální“ dílo, které mění autory v „multiplicity zaměnitelných singularit“. Ale nemíříme zde jen na nebohé takzvané vztahové umělce. V podmínkách produkce umělecké subjektivity, které jsme právě popsali, se všichni stáváme ready-made umělci a naši jedinou nadějí je uvědomit si tento fakt co možná nejdříve. Všichni jsme stejně absurdní a neadekvátní jako obyčejný předmět, který je zbaven svého použití a prohlášen za umělecké dílo: zaměnitelné singularity, považované za umělecké výtvoř.“⁶

Dostávám se tedy opět na začátek, Marcel Duchamp přispěl do světa umění se svými ready made – *Sušič lahví* (1914) a *Fontána* (1917). Redukoval umělecký akt až na základní úroveň. Předměty každodenní potřeby vyvázal z jejich mimouměleckého

⁵ POSPISZYL 2005, 29

⁶ FONTAINE 2011 – Claire Fontaine: Ready-made Artist and Human Strike: A Few Clarification. In: Sešit pro teorii, umění a příbuzné obory 11/2011, 93

kontextu. Jeho tvorba je dodnes považována za první projevy konceptuálního umění. „Když Marcel Duchamp v roce 1914 vystavil sušák na láhve a použil jako „výrobní nástroj“ sériově vyráběný předmět, přenesl do sféry umění kapitalistický výrobní proces, a zároveň spojil roli umělce se světem výměny...“⁷ Konceptualisté vycházeli z díla Marcela Duchampa. Opět zde shledáváme jisté paralely. Ve své práci se zabývám postkonceptuálním uměním a jeho projevy v Ceně Jindřicha Chaluppeckého. Chaluppecký byl výtvarným teoretikem. Konceptuálním uměním se nezabýval, svoji teorii směřoval na soudobé umění, ale osobnost Marcela Duchampa vnímal jako zcela výjimečnou. Díky Chaluppeckému bylo možné se seznámit v 60. letech s Duchampovou tvorbou ve Špálově galerii.

Koncept, neboli myšlenka, je víc než forma. Konceptuální umění vzniklo v polovině 60. let v USA. Jeho hlavní hodnotou je jeho myšlenka. Myšlenky konceptuálního umění shrnul ve svých pětatřiceti větách americký umělec Sol Le Witt, který byl jedním z představitelů tohoto hnutí. Ze Sol Lewittových vět o konceptuálním umění bych chtěla zdůraznit tyto: „9) *Koncept a myšlenka jsou dvě různé věci, zatímco myšlenka je komponent. Myšlenky uskutečňují koncept. 15) Protože žádná forma není ve své podstatě důležitější než ostatní formy, umělec může rovným dílem používat jakoukoliv formu od slovního vyjadřování až k fyzické realitě.*“⁸ Umění něco vyjadřuje, oslovuje, reaguje, vyvolává. Nejde o jeho estetizaci, ale vyjádření. S tím ale přichází i problém pochybností. Konceptuální umění není pro každého. Vycházíme-li z empirie, klademe si i otázku, co je a co už umění není. Tato otázka stále vyvolává řadu pochybností, na které není snadné jednoznačně odpovědět. Tento fakt zapříčiňuje nejednoznačnost konceptuálního umění, které se již od samého počátku snažilo vyhnout zařazení do jasného kontextu historického vývoje a pokusilo se z posloupnosti dějin umění vymanit. Teoretiky konceptuálního umění se často stávali umělci samotní, kteří se vyjadřovali ke své vlastní tvorbě. Důležité je určitě zmínit jméno Josepha Kosutha, jednoho ze zakladatelů konceptualismu. Jeho nejznámější dílo *Jedna a tři židle*, instalace – fotografie židle, fyzicky hmotné židle a slovníkového významu slova židle dematerializuje původní významy. „Dnes stále více uplatňovaný termín „konceptualismus“ zahrnuje prakticky všechny etapy konceptuálního umění, včetně

⁷ BOURRIAUD 2004 - Nicolas Bourriaud: Postprodukce, Praha, 2004, 13

⁸ SOL LEWITT, Věty o konceptuálním umění [online].

Dostupné z http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=75

postkonceptuálních neokonceptuálních tendencí, a rovněž bývá jeho výklad rozšiřován na takové projevy, které jsou v naprostém rozporu s jeho původními východisky.”⁹

1.1. Základní vymezení

Vývoj lidské společnosti potvrzuje to, že se umění podílí na rekonstrukci civilizace. Pro Chalupce bylo vždy nejdůležitější současné umění, v něm spatřoval hnací motor celého systému. Proto je důležité vycházet z Chalupce teoretické podstaty a aplikovat ji na současnost. Cena nenesé jméno jen po významném kritikovi a teoretikovi, ale navazuje na jeho myšlenky. Podporuje současné umění.

V předchozí kapitole jsme nastínili základní projevy konceptuálního umění. Díky komunistickému režimu byla umělecká scéna izolovaná. Všechny aktuální vývojové trendy západního umění k nám pronikaly se značným zpožděním. Situace se začala proměňovat až v 80. letech. To bylo způsobeno stagnací režimu. *„Podoba postmoderního umění, která se na přelomu osmdesátých a devadesátých let prosadila v českém prostředí, z dnešního pohledu odpovídá neokonzervativním tendencím (s nimiž je spojuje nejen dominance tradičních výrazových prostředků, ale i zájem o témata rodiny, náboženství a národa), a měli bychom ji tedy označovat spíše jako antimodernistickou než postmodernistickou.”¹⁰* Tedy znovu se dostávají dopředí tradiční umělecká média – malba, socha, fotografie.

Na přelomu 80. a 90. let se znovu dostávají do popředí tradiční umělecká média – malba, socha, fotografie. Rozhraní mezi oficiální a neoficiální kulturou se ztrácí. S nástupem nové generace se situace proměnila. V této době se začala formovat skupina Tvrdohlaví. Zakládajícími členy byli Jiří David, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Zdeněk Lhotský, Stefan Milkov, Petr Nikl, Jaroslav Róna, František Skála, Čestmír Suška a jejich manažerem Václav Marhoul. Nešlo jim o to strhnout ne sebe pozornost revoltujícími tendencemi. Skupina vznikla zcela oficiálně. Nechtěli se spokojit se skutečností, že nemohou svoje díla veřejně vystavovat. Pro osmdesátá léta bylo typické propojování nekonformních uměleckých postupů a kulturních aktivit. Pavlína

⁹ GRYGAR 2004 – Štěpán Grygar: Konceptuální umění a fotografie, Praha, 2004, 7

¹⁰ CÍSAŘ 2014 – Karel Císař: Abeceda věcí, Praha, 2014, 123

Morganová ve své eseji České výtvarné umění v období Transformace říká: „*Taky bych chtěla zmínit první výstavy skupiny Tvrdohlaví, jejichž vystoupení na přelomu let 1987 a 1988 tedy dva roky před revolucí, bezpochyby odstarovalo novou éru českého výstavního provozu... Více než jejich díla byla šokující suverénost jejich vystupování, jež se víceméně vědomě pokoušelo přiblížit “západní normálnosti”, přiznávalo důležitost vernisážové a mediální prezentace, neskrývalo, že jde mimo jiné o to vystavovaná díla prodat...*”¹¹ Dále hovoří o tom, jak definovat pojem současného umění. „*Společnost neví, k čemu má takové umění sloužit natož pak jaké by toto umění mělo být, aby moderní svět umění dostatečně obohacoval. Společnost s umělci vede intenzivnější spory než v dobách tradičního umění, protože bylo více srozumitelné? Odlišnost chodu dnešního světa je vzdálený všem dosavadním zvyklostem a dřívější běžná životní praxe v přijímání umělcovy tvorby je společnosti již jen vzpomínkou. I přesto žádné umění není přehlíženo dějinami.*“¹²

Chalupecký se snaží definovat „moderního člověka“. „*Je to nová bytost, která nezná onoho neklidu, oné tísně, oné nespokojenosti, která je dříve nutila neustále přesahovat, transcendentvat se, nebo dokáže vyrvat ze sebe osten transcendentna jako něco co je jenom na obtíž, dokáže vyléčit se z metafyzičnosti jako z nějaké choroby? Umění chce být spatřováno ve všem, a proto zcela mizí ze současného světa.*“¹³ Na tento fakt, který pozoruje umění z hlediska sociologie, upozornil již před mnoha lety Jindřich Chalupecký ve slavné přednášce Umění a transcendence, věnované dílu Marcela Duchampa.

Umění pro Chalupeckého odpovídá třem podstatám člověka - jeho historičnosti, sociálnosti a kulturnosti. Jestliže Chalupecký přisuzuje umění statut „nezbytnosti“, pak není složité pochopit, proč v textu *Smysl moderního umění* vnímá kategorii estetické libosti jako nedostatečnou a nepostihující zkušenost člověka s uměním. „*...S odstupem více než dvaceti let od revolučního zlomu lze s politováním konstatovat, že oproti původnímu očekávání legenda o českém národu coby kulturním a vzdělaném prošla*

¹¹ MORGANOVÁ 2010 – Pavlína Morganová: České výtvarné umění v období transformace. In: Sešit pro teorii, umění a příbuzné obory 9, 2010, 75

¹² CHALUPECKÝ 1966 – Jindřich Chalupecký: Umění dnes, Praha, 1966, 91

¹³ CHALUPECKÝ 1991 – Jindřich Chalupecký: Smysl moderního umění. In: J. Chalupecký, *Obhajoba umění*, Praha, 1991, 135

v konforntaci se zaváděním kapitalismu do České republiky testem, ve kterém naše společnost příliš neobstála.“¹⁴

1.2. Konceptuální umění v kontextu vývoje světového výtvarného umění

Zlom, při kterém nastává postupný přesun od formy ke konceptu a tedy významu díla, vidí Joseph Kosuth v Duchampových ready made. Od nich se odvíjí mnoho dalších pozdějších uměleckých směrů. Obrátila se jimi pozornost od formy k obsahu. Snahou konceptualistů bylo odlišit se od kontextu dosavadního historického vývoje umění a vymanit se z posloupnosti dějin umění. Tomáš Pospiszyl říká: *„Kontext zde chápu jako soubor souvisejících událostí doby, které pomáhají umění formovat, respektive ovlivňují jeho recepci. Při zpětném čtení bychom měli znát a brát v úvahu historický kontext vzniku díla.“¹⁵*

Konceptální umění se postavilo do opozice vůči formalistnímu modernismu, jehož představitelem byl Clement Greenberg. Svoji koncepci založil na formálních kvalitách díla. Nově vznikající umělecké směry 60. let využívaly specificky různá média a poněkud se vymykaly Greenbergově přístupu. Hlavním bodem díla je idea. Důležitý je právě samotný myšlenkový proces. V podstatě i samotný proces tvoření je brán jako umělecké dílo. Způsob reprezentace konceptuálního díla odráží snahu předat myšlenku, což vyžaduje, aby se divák na recepci díla podílel. Právě proto, se stává umění často nepochopitelným. Protože si jen divák nedal úsilí s vnímáním. Požadavek dematerializace si totiž vyžádal jazyk jako nejvhodnější médium, které dokáže zprostředkovat umělecké dílo existující ve sféře abstraktních významů. Štěpán Grygar se zamýšlí nad definicí konceptu takto: *„Konceptuální umění je především uměním jehož materiálem je “koncept”, z toho vyplývá, že pokud “koncept” má velmi blízko k jazyku, konceptuální umění je druhem umění, které používá jazyk jako materiál.“¹⁶*

¹⁴ POSPISZYL 2005, 10

¹⁵ POSPISZYL 2005, 10

¹⁶ GRYGAR 2004, 27

1.3. Projevy konceptuálního umění v českém prostoru

“Zatímco v západní Evropě a v USA se konceptuální umění vyvinulo v reakci na kritiku modernismu a výtvarnému poválečné neavantgardy, podobné prostředí ve východní Evropě chybělo. Umění zde bylo daleko více poznamenané situací kulturní periferie. Ta vyplývala z geografické polohy a z dlouhodobého působení totalitních režimů v této oblasti.”¹⁷

Za vznik konceptuálního umění v Čechách mohla především existence skupiny Fluxus, jejíž projevy se do socialistického Československa dostaly především díky osobě Milana Knížáka. Skupina zastávala názor, že koncept znamená především návrat k obsahu. Neznámá to, že dílo nesmí být formálně kvalitní, avšak musí mu předcházet nějaká myšlenka. České konceptuální umění je zajímavé sledovat s důrazem na práci s jazykem, fotografií a kontextem. Vývoj byl poznamenán železnou oponou. Přesto je zajímavé, že v ostatních částech světa, kde panovaly naprosto jiné politické a ekonomické podmínky, vznikala díla podobného charakteru. V sedmdesátých letech u nás začala vznikat celá řada děl, kde koncept byl důležitější než výsledný artefakt. Vedly k tomu dva hlavní důvody. Společenská nesvoboda a chuť se odlišit a předat světu informaci, která je v díle zakódovaná.

Konceptuální díla, která vznikala v zemích východní Evropy, jsou velmi specifická. *“Umělci východní Evropy již v období šesté dekády pracovali s textem či dokumentačními postupy charakteristickými pro dobové konceptuální umění západní Evropy nebo USA. Jde však často o díla, jejichž sdělení je přinejmenším ambivalentní. Západní konceptualismus byl fascinován metodami vědy a přes opačné proklamace i objektivitou, byl zdánlivě racionální a neemocionální. Východoevropská varianta konceptuálního umění se objektivitu tolik nedržela, naopak, řada umělců rozvíjela postupy, které byly silně subjektivní a otevřeně emocionální... Mnoho konceptuálního umění z východní Evropy je parodické, nadané hravostí a ironií nebo politickými narážkami, kterými umělci reagují na kontext, v němž jejich dílo vznikalo.”¹⁸*

¹⁷ POSPISZYL 2013 – Tomáš Pospiszyl: Asociativní dějepis umění, Praha, 2013, 81

¹⁸ POSPISZYL 2013, 83

Pozoruhodná je práce Jiřího Kovandy. Jsou pro něj typické tiché performance. Důležitý je společný prožitek, společné sdílení daného okamžiku. Které přesahuje až ke komunikaci s divákem. „*Nicméně konceptuální umění mě nadchlo hned v prvopočátku tím, že je to způsob práce, ke kterému nepotřebuji de facto nic. Nepotřebuji mít žádné speciální dovednosti, nepotřebuji nic zvláštního umět a nepotřebuji ani žádné materiální prostředky. A to je věc, která mě zasáhla asi nejvíc – nepotřebuješ nic a nemusíš nic umět, a přesto můžeš dělat dobré umění.*“¹⁹ Osobnosti jako Jiří Kovanda vytvořily důležitou kontinuitu pro generaci, která je tzv. přechodová, generace 90. let. Pracuje velmi cíleně s estetikou minimálních rozdílů. Jeho projekty jsou minimální, estetické uvažování je omezené na základní banální věci.

Zajímavá byla také práce se slovem Jiřího Valocha, jeho body poems, kdy na obnažená těla psal jednotlivá slova a slovní sdílení. Tělo však nepoužívá k rozjímání nad lidskou existencí, ale jako další možnou plochu, která může být umělecky zpracována. Tento typ umění bylo třeba zaznamenat formou fotografického média. „*Dokumentace performancí a body artu nasála poměrně značnou odezvu ve fotografii osmdesátých let, kdy postupně splynula s proudem inscenovaných fotografií, jež často hledaly základ v předválečné modernistické fotografii.*“²⁰ Výše uvedené práce jsou výjimečné tím, že je v nich zachován umělcův rukopis. Z toho důvodu působí osobněji než ostatní, přestože sdílení mají podobná. Například ve Valochově práci *Kámen* z roku 1973. Na fotografii vidíme stromy a mezi nimi najdeme napsané slovo kámen. Stejně jako u Kosutha, je tu zpochybněn vztah toho, co vidíme, a toho, co je napsané.

1.4. Devadesátá léta versus současnost – přijetí konceptuálního umění

V 80. letech dochází k výraznému posunu na české výtvarné scéně, jejíž kořeny můžeme zaznamenat již v 70. letech. V těchto letech v českém umění začíná probíhat výraznější transformace, pod vlivem slábnoucího totalitního režimu. V 90. letech tvoří postmoderní umělci jádro české výtvarné scény a řada z nich je již oceněna Cenou Jindřicha Chalupického.

¹⁹ KOVANDA 2013 – Jiří Kovanda: Nejdřív to byl jen kus papíru. In: Dokumentace umění. Ústí nad Labem 2013, 49

²⁰ GRYGAR 2004, 82

Píše se rok 1995. *“Nová media poprvé. Do výstavního dění se dostala tehdy úplně nová slova – multimediální a interaktivní. Zatímco se do té doby vystavovaly především obrazy a sochy, vznikla první výstava, jež zmapovala mladé umělce zabývající se videem, filmem nebo počítačovými technologiemi. V době, kdy mobil mělo jen několik desítek Čechů a počítač zdaleka nebyl v každé domácnosti, nabídl Sorosovo centrum současného umění ekonoma a sponzora kultury ve všech postkomunistických zemích Geroge Sorose futuristickou výstavu NOVÝCH médií nazvanou Orbis Fictus.”*²¹

Devadesátá léta jsou značně depolitizovaná. Průlom udělaly všechny aktivistické umělecké skupiny, například skupina Podebal, která na své výstavě Malík urvi ve Špálově galerii vystavila portréty politiků, kteří měli komunistickou minulost.

V roce 2005 Pavlína Morganová kurátorsky připravila výstavu Insiders. Měla mapovat tehdy nejmladší generaci umělců, jež vstupovala na scénu kolem poloviny 90. let. Zastoupeni na ní byli mezi jinými Ján Mančuška, Zbyněk Baladrán, Alena Kotzmanová, Jan Nálevka nebo Pavel Ryška. Nejen v souvislosti s přípravou této výstavy zdůraznila Morganová specifičnost svého kurátorského přístupu. Ačkoliv šlo o velmi současný materiál, pokoušela se s ním nakládat umělecko-historickým způsobem. Výstava byla výstupem dlouhodobější badatelské práce. Vedle toho, že kurátorka vyzdvihla insiderské fungování umělecké scény, pokusila se vymezit tvorbu „mladých“ i na základě sdílených formálních kvalit. Co mělo tuto generaci spojovat byla rukodělná zručnost a využití levných materiálů každodenní potřeby. Právě tato stylová charakteristika se ukázala být kontroverzní, a to i z pohledu některých vystavených umělců.

Tuto tvorbu vnímáme jako jeden z postmoderních projevů. *“Postmoderna – dodnes není jasné, co pojmenovává – tím spíše, že v našich podmínkách šlo rovněž o specifickou interpretaci interpretovaného zboží. Avšak ať už toto slovo znamenalo cokoli, bylo od počátku zde i jinde zřejmé, že se pokouší popsat poněkud komplikovaný vztah k moderní době, vztah, který je jak vztahem jednoduché chronologické následnosti, tak i vztahem distance...”*²²

²¹ LINDAUROVÁ 2014 – Lenka Lindaurová: Mezera, Mladé umění v Česku, Praha, 2014, 102

²² LINDAUROVÁ 2014, 187

1.5. Dosavadní poznání

K tématu postkonceptuálního umění bylo v nedávné době vydáno několik odborných publikací českých autorů, ze kterých vycházím při psaní této bakalářské práce. Ceně Jindřicha Chalupického se dlouhodobě věnuje Lenka Lindauerová, bývalá předsedkyně této ceny, která k příležitosti 25 let od založení vydala v roce 2014 knihu *Mezera* s podtitulem *Mladé umění v Česku*. Tématu současného umění a jeho vývoji po roce 1989 se dále věnuje Pavlína Morganová. Kromě monografických knih bylo u nás vydáno i několik příspěvkových sborníků pod záštitou AVU, např. *Sešit pro teorii, umění a příbuzné obory*. Dále je pro mojí práci klíčová práce Tomáše Pospiszyla – *Asociativní dějepis umění a Srovnávací studie*. A stejně tak knižní publikace Karla Císaře *Abeceda věcí*.

Zajímavým příspěvkem je zajisté *Postprodukce* od Nicolase Bourriarda, který tvrdí, že: *„Od počátku devadesátých let 20. století se stále více a více umělců zabývá interpretací, reprodukováním, novým vystavováním či jiným využíváním děl ostatních umělců nebo kulturních produktů, které jsou k dispozici.“*²³ Bourriard totiž tvrdí, že neexistuje umění nové. Ale, že se stále opakuje jen v jistých obměnách. Tento proces přirovnává to ke komponování hudby djem, který používá již existující skladby k vytvoření „nové“ hudby, kterou pak považuje za originální dílo. K samotnému popisu termínu postkonceptuální můžeme přistupovat ze dvou úhlů pohledu. Za prvé striktně z perspektivy chronologie. Tedy po ukončení hlavního proudu konceptuálního umění (přibližně 70. léta 20. století) nebo méně formálně, tedy jako k myšlenkovému modelu, který kontinuálně pracuje s myšlenkou. Je těžké stanovit přesný konec postmoderního umění, tedy návaznost na postkonceptuální umění. Můžeme definovat jako velké komplexní uskupení volných znaků, které patří do jedné příbuzené třídy, než jako krystalicky čistý pojem, který by šlo snadno definovat.

²³ BOURRIAUD 2004, 3

2. Cena Jindřicha Chaluppeckého

Cena Jindřicha Chaluppeckého byla založena po sametové revoluci v roce 1990 z podnětu Václava Havla, Theodora Pištěka a Jiřího Koláře. Nese jméno po českém výtvarném kritikovi Jindřichu Chaluppeckém. Cena je tak i uznáním a poctou Chaluppeckému a jeho celoživotnímu přínosu. Během dvacetišesti let své existence a díky svým zakladatelům získala na české scéně výsadní postavení. Od roku 2000 je v porotě vždy zahraniční zastoupení, což dodává ceně prestiž a především zaručuje objektivitu výsledku. Zájemce se může přihlásit sám nebo je nominován, horní věková hranice pro přihlášené je do 35 let věku. Výstavy probíhají střídavě Praha/Brno. V roce 2016 výstava proběhne v prostorách Národní galerie v Anežském klášteře. Vítěz si odnese 100 000 Kč, které jsou určené na realizaci výstavy nebo katalogu a šestitýdenní studijní pobyt v New Yorku, kde může také vystavovat v prostorách Českého centra.

Michal Nesázal, jeden z laureátů, zpětně vnímá cenu takto: *“Už jenom fakt, že umělce je třeba posuzovat, jejich práci třídit, hodnotit a kategorizovat je chyba. Je to ovšem “chyba”, která souvisí s celkovým fungováním civilizace a jejími pravidly. Rozpoznat nadčasové umělce (ty, kteří dokáží oslovit více než dvě generace) je stále těžší a odpovědnost těch, kteří jsou nuceni to dělat, je velká. Je zde nutná mimořádná empatie, ale i tak jakékoliv posouzení bude nejspíše fatálně nepřesné. Univerzální princip by měl být respekt k individualitě. Umělci zastupují zcela mimořádnou a důležitou množinu lidí, která prostupuje všemi sférami společnosti. Vnímání reality je u některých umělců mnohonásobně intenzivnější a komplexnější.”²⁴*

Během dvaceti šesti let můžeme sledovat různá vývojová stádia, kterými tato soutěž prošla. Vliv na cenu měla jak politická situace, vytvářející se legislativa, tak formování umělecké společnosti v České republice. S odstupem času můžeme říci, že všichni laureáti ceny obstáli a patří k výrazným osobnostem současné české umělecké scény a podílejí se na jejím vývoji. Někteří působí dnes jako pedagogové na vysokých

²⁴ BUDAK 2015 – Adam Budak: Silver Lining, 25 let Ceny Jindřicha Chaluppeckého, Praha, 2015, 23

uměleckých školách (Vladimír Kokolia, Martin Mainer, Michal Gabriel, Jiří Příhoda) nebo jsou aktivními umělci (Michal Nesázal, František Skála, Petr Nikl, Kateřina Vincourová, Jiří Černický, Lukáš Rittstein, David Černý, Tomáš Vaněk, Markéta Othová, Michal Pěchouček, Ján Mančuška, Kateřina Šedá, Eva Kotátková, Radim Labuda, Jiří Skála, Roman Štetina, Barbora Kleinhamlová).

Lenka Lindarová komentuje situaci v roce 2007 takto: „*Ještě před pěty lety se zdálo, že z ocenění mladých výtvarníků do pětatřiceti let žádnou českou Turner Prize nevykřešeme a že výtvarné umění v této společnosti má prestiž asi jako učební obor švec nebo hodinář. Nyní dobíhá sedmnáctý ročník ceny a dá se říci, že se konečně už ujala. Jindřich Chaloupecký, po němž cena dostala jméno, říkal, že umění se bude vždycky snažit rozlomit meze, do kterých se ho společnost snaží uzavřít. Proto je i jedním z cílů ocenění přivádět společnost k aktuálnímu současnému umění, umožnit vzájemnou, i když třeba trochu složitou, komunikaci.*“²⁵

2.1. Dějiny Ceny Jindřicha Chaloupeckého

Zakládající listina společnosti Jindřicha Chaloupeckého byla sepsána 27. května 1990 v Lánech a její přesné znění pro samotnou cenu zní: „*Cenou se vyslovuje uznání celoživotnímu dílu Jindřicha Chaloupeckého a té jeho aktivitě, již podněcoval po roce 1968 u nás neoficiální, avantgardní a výtvarný život a zasazoval se o to, aby si české nekonformní výtvarné umění udržovalo svébytnost a nepřerušenu kontinuitu s tradicí českého moderního umění a evropskou výtvarnou kulturou. Svojí činností usiloval o propojení názorových okruhů a vrstev všech generací s cílem zabránit probíhajícímu duchovnímu a orálnímu úpadku...*“²⁶

²⁵ LINDAUROVÁ, Lenka. Chaloupeckého cena ukazuje, jak vidí mladí umělci svět. Mladá fronta Dnes, 14. 11. 2006, Roč. 17, č. 265, 6

²⁶ CENA JINDŘICHA CHALOUPECKÉHO. Praha: Jindřich Chaloupecký Association ve spolupráci s The Foundation for a Civil Society, New York a Trust for Mutual Understanding, New York, 2001, 25

Cena má za sebou již dvacet pět ročníků. Laureáti Ceny Jindřicha Chaluppeckého: 1990 – Vladimír Kokolia, 1991 – František Skála, 1992 – Michal Nesázal, 1993 – Martin Mainer, 1994 – Michal Gabriel, 1995 – Petr Nikl, 1996 – Kateřina Vincourová, 1997 – Jiří Příhoda, 1998 – Jiří Čenrický, 1999 – Lukáš Rittstein, 2000 – David Černý, 2001 – Tomáš Vaněk, 2002 – Markéta Othová, 2003 – Michal Pěchouček, 2004 – Ján Mančuška, 2005 – Kateřina Šedá, 2006 – Barbora Klímová, 2007 – Eva Kořátková, 2008 – Radim Labuda, 2009 – Jiří Skála, 2010 – Vasil Artamonov a Alexey Klyukov, 2011 – Mark Ther, 2012 – Vladimír Houdek, 2013 – Dominika Lang, 2014 – Roman Štětina, 2015 – Barbora Kleinhemplová.

Mělo ocenění vliv na jejich další působení? Shrňeme-li výsledky, všichni jsou na umělecké scéně většinou již etablovaní umělci. Získání Ceny není jen potvrzením kvality a úspěšnosti, ale především je dalším startem. Četnost aktivního působení a vystavování u nositelů Ceny je zákonitá. Laureáty, kteří vyhráli po roce 2004, spojuje fakt, že se prosadili i v zahraničí. Prvním takovým umělcem byl Ján Mančuška, který je se svými díly zastoupen v newyorské MOMA, s dalšími ročníky soutěže se přidávají i Kateřina Šedá, Barbora Klímová, Eva Kořátková, Radim Labuda a Jiří Skála.

Šéfkurátor Národní galerie Adam Budak hodnotí existenci dvaceti pěti let Ceny Jindřicha Chaluppeckého takto: *“Cena Chaluppeckého je tu již přes dvě desítky let a v její historii lze intuitivně zahlédnout určitá schémata, která jsou pro ni typická. Za prvé je to snaha podílet se na vytvoření prostředí, které svou strukturou odpovídá uměleckému světu na západ od ní – což se jistým způsobem povedlo. Zároveň se v rámci ceny a poslední dekády objevuje tendence rozhodování na základě nejistého kritéria: jinakosti. Mnohdy jsou totiž členové poroty postaveni před produkci pěti bílých mužů, která je zaměnitelná jak formálně, tak i obsahově. Komise se proto obrací k jiným způsobům a metodám hodnocení, než jsou ty známé: kvalitativní. To svědčí pro to, nominovat umělce na základě genderu a sociálního vyloučení. Ti do českého kulturního prostředí přinášejí jiný, mnohdy velmi neestetický, ale přitom kritický pohled na náš svět. Považuji to za něco, co by mělo být samozřejmostí. Dokonce zavedené jako povinnost, které by se komise nemohla vyhnout. Dále by cena měla vystoupit z jistoty, kterou nabízí současná stabilizovaná situace na české výtvarné scéně, a obrátit se k těm uměleckým*

tendencím, jež jsou mnohem kritičtější k postavení umělce ve společnosti. Zamýšlejí se například nad konceptem kreativity a její udržitelnosti v rámci současné umělecké produkce.”²⁷

Umělci většinou popírají přímý vliv získání ceny na svou další tvorbu a profesní kariéru. Získání tohoto ocenění chápou spíše jako potvrzení smyslu jejich práce. Velký význam vidí v absolvování rezidenčního pobytu v USA. Setkají se s jinou kulturní politikou, jiným, funkčnějším modelem kultury a umění, ale samozřejmě jde i o navázání kontaktů, které pro ně mnohdy mají zásadní význam. Organizaci *Foundation for Civil Society*, která organizuje pobyt v New Yorku pro vítěze, se podařilo realizovat mezinárodní program oceňování mladých umělců, inspirovaný úspěšným modelem Ceny Jindřicha Chalupického – *Young Visual Artists Awards* i v dalších zemích střední a východní Evropy. Tedy soutěž pro mladé umělce do 35 let dané země, jejíž hlavní cenou je samostatná výstava v místní prestižní výstavní instituci a rezidenční pobyt v New Yorku.

2.2. První projevy postkonceptualismu a Cena Jindřicha Chalupického

Politické a s tím související společenské klima totalitního režimu umožňovalo prezentaci děl pouze ve vymezeném prostoru. Umění nemohlo být veřejné. S odstupem určité doby porevolučního vývoje na české výtvarné scéně můžeme pochybovat o tom, kdo ovládá scénu. Umění to není. A tak se na sebe snaží upozornit. Pozornost na sebe strhávají neposlušní panáčci na pražských semaforech (David Hons/Roman Týc, Praha 2007), apokalyptický automový hřib v pořadu Panorama (Guma Guar, ČT, 2008) nebo červené trenky místo standardy nad Pražským hradem (*Rafani, 2015*). Ano i to je umění. Ocitáme se v době intermediálního věku, přitom nedefinujeme potencionální publikum, což se stává velkou výzvou.

²⁷ BUDAK 2015, 7

Zhodnotit dění aktuální umělecké scény je vždy obtížné. Začíná být zcela běžné, že divák bez komentáře umění nerozumí. Pro nezainteresovaného se dílo stává nečitelné. Tuto situaci zhodnotil Bourriaud ve své teorii o Postprodukcí. „*Předpona „post“ ve slově postprodukce neznamena žádnou negaci, ani nemá naznačovat, že jde o něco překonaného, nýbrž označuje určitou zónu aktivit, určitý postoj...*“²⁸ Vnést nějaký řád není snadné. Ve vztahu k výtvarnému umění se nabízí jedno základní rozlišení. Konceptuální i postkonceptuální umění má svůj výraz i v umělecké praxi 90. let. I když obecně stále říkáme, že „na té a té výstavě vidíme koncept, a on patří mezi konceptuální umělce.“ S konceptem jsme se dávno rozloučili. Základem současného umění je dematerializace díla. Umělci stírají hranice mezi jazykem a uměním. Když definují umělecké dílo jako ideu nebo koncepci, počítají se zapojením diváka, protože k pochopení musí znát kontext, a koncept má dokončit sám ve své mysli.

Pokud se konkrétně ohlédneme za finalisty Ceny Jindřicha Chalupického, vidíme rozdíl ve využití média, které používají jako svůj vyjadřovací prostředek. Zatímco prvních deset let byli nominováni převážně malíři, sochaři, performeři, trend posledních let se vrací ke konceptuálním kořenům. Lenka Lindaurová komentuje vývoj přelomu století takto.

*“Konec malby? Zdálo se, že rok 1998 je zlomový pro malbu. Už tehdy se vyhlášovalo, že končí a že ji zabíjí nová média. Kurátorka Milena Slavická uspořádala v Rudolfinu výstavu Poslední obraz, kde ukazovala díla značně svérázná i provokativní. Akce vzbudila vášnivou diskusi.”*²⁹

Umělci navazují na konceptuální umění, které se začalo formovat už v průběhu 60. let minulého století. Najít formy k tolik různorodému konceptualismu není možné. V posledních letech se adaptovalo a našlo si nový formát. A tak se začíná utvářet postkonceptualismus. Je to jen vchod do nového prostoru konceptuálního umění. Výraz konceptuální je široký pojem. Nicméně to, co si vytyčil za cíl na počátku svého vzniku,

²⁸ BOURRIAUD 2004, 9

²⁹ LINDAUROVÁ 2014, 122

tomu je nyní daleko. Stále však stavíme umění na úroveň jeho myšlenky. Gombrich ve svém díle *Umění a Iluze* říká: „...veškeré umění je konceptuální...“, tím má na mysli, že: „...všechny obrazy jsou založené na předešlých obrazech a jsou určitým druhem modelu relací.“³⁰

Kdybychom měli definovat pojem postkonceptuální, jednalo by se o komplexní uskupení volných znaků jedné třídy, něco jako krystal. Postkonceptuálním rozumíme přístup, který se vyvíjí na základě konceptuálních výchozích forem. Definování pojmu postprodukce Nicolasem Bourriaudem přispívá k vysvětlení postkonceptuálního vnímání. V širším politicko-kulturním kontextu lze říci, že současné umění přijímá pravidla společnosti, rozpouští terminologické bariéry a mluví jazykem médií. Znovu přehodnocovaný pojem umění zpochybňuje klasické termíny jako malba a socha. Umění si dává za cíl přesahovat do jiných sfér. Probíhá jistá intermediální transformace. Stejně však hledáme konstanty, styčné body, o které se můžeme opřít. Atmosféra se může jevit jako nestálá.

Štěpán Grygar však k tomuto tématu říká: *“Paradoxně konceptuální umění, jež mohlo existovat výlučně jako myšlenka, záviselo na zhodnocení nebo ocenění v rámci společnosti daleko více, než objekt nebo instalace, které existovaly nezávisle na společenském vědomí. Tento paradox konceptuálního umění se projevil také v jeho lingvistické větvi, pro níž se ukázalo nemožným definovat pouhý “statement” jako umění, aniž by byl zapojen do souvislosti s kontextem prostředí.”*³¹

Historie Ceny Jindřicha Chalupického reflektuje aktuální současné trendy ve výtvarném umění. Pokud se zaměříme na přehled minulých laureátů, zaznamenáme zcela znatelně jistý přelom, které nová intermediální doba přinesla. Laureáti ceny jako jsou Artamonov s Klyuykovem jsou příkladem postkonceptuálních umělců. V jejich projevech vidíme reakci na současné dění, zároveň diktují určitý typ nutnosti jiného typu čtení umění, než na jaký jsme byli doposud zvyklí.

³⁰ GOMBRICH 1985 - L. H. Gombrich: *Umění a iluze*. Studie o psychologii obrazového vnímání. Praha, 1985, 103

³¹ GRYGAR 2004, 38

„Po roce 2000 vzniklo v České republice konceptuální umění. Jeho tvůrci analyzovali jazyk umění, činili tak často pomocí textů nebo psaní. Tyto analýzy však byly obtížně pochopitelné a konceptuální umění nebylo nikdy oblíbené.“³² Na tento vývoj tendencí v umění reagovali ostatní laureáti, kterými se budu podrobněji zabývat v dalších kapitolách. I když je konceptuální umění publikem stále ne zcela pochopené, můžeme říci, že s Jánem Mančuškou, který se stal laurátem Ceny v roce 2004, začíná nová fáze, doba postkonceptuálního umění.

Laureáty je možno rozdělit na ty, kteří jsou oceněni od roku 1990 do roku 2001. Mezi ně patří převážně umělci, působící na vysokých uměleckých školách (V. Kokolia, M. Mainer, M. Gabriel, J. Příhoda, M. Pěchouček) a z jejich ateliérů jsou aktuálně nominováni noví uchazeči. Práce a dílo těchto autorů by se dala shrnout jako práce s klasickými médii – malba a socha. Pak je tu jiné specifikum těch, kteří se nedají zcela přesně zařadit a identifikujeme u nich modely postmoderních umělců, jako F. Skála, P. Nikl, K. Vincourová, J. Černický, L. Rittstein, T. Vaněk. Tvorba jmenovaných tvůrců, je těžko uchopitelná, možná proto, že vytváří přechodové stádium pro novou vývojovou fázi umění. V roce 2002 je možno zaznamenat pomyslnou hranici. V přístupech ve fotografii Markéty Othové je patrný jasný koncept, který fotografie v historii Ceny ještě nezažila. Dalším důležitým mezníkem je Ján Mančuška, jehož tvorba je nevyvratitelně výjimečná. Zájem o předměty každodenní potřeby, jsme mohli zaznamenat už u jiných umělců. Způsob, jakým Mančuška tyto předměty uchopoval ve svých instalacích, které měly jen určitou dobu trvání, je zcela inovativní. Mančuška byl výraznou osobností ve formování nových výrazových prostředků. Jeho dílo bylo prvním krokem ke vzniku postkonceptuálních přístupů. Jeho tvorba je výjimečná i z hlediska úspěchu v zahraničí, práce jsou zastoupeny v newyorské galerii MOMA.

³² POSPISZYŁ 2008 – Tomáš Pospiszyl: Dějiny českého umění v obrysech, II. Umění po roce 1989. Praha, 2008, 44

3. Konceptuální umělci a Cena Jindřicha Chalupeckého

V předchozí kapitole jsem se snažila vymezit pojem postkonceptuální. Přesto je důležité naučit se tento termín používat a správně ho zařazovat. Post neznamena jen po konceptu. Ale posun v pojmání tohoto pojmu. Koncept 60. a 70. let je založen na idejích a jejich významech a vede k dematerializaci uměleckého díla. To zůstává konstantní i u postkonceptuální tvorby, ale s velkým důrazem na dematerializaci díla a jakým způsobem ho vnímáme a prezentujeme, tedy instalace. S tím souvisí obtížnost vystavování současného umění. Jak se dá vystavit vnímání? Je velmi často spojené s participací diváků. A toho je těžké docílit. Tento problém velmi dobře vystihl Nicolas Bourriard v knize Postprodukce. *„Dnešní umělecké dílo nestojí na konci uměleckého procesu, ale je generátorem aktivit, překonává tradici, funguje jako aktivní prvek, jehož forma může oscilovat od pouhé představy až po finální dílo...“* To vystihuje různorodost pozic současného umění. Práce s novými médii je pro toto období poněkud klíčová. Současní výtvarní umělci využívají technologie k tvorbě svých děl. Nejsou tedy jen tématem, ale i prostředkem.

Nové postkonceptuální přístupy, oproti klasickým východiskům konceptuálního umění 60. let minulého století přináší nový úhel pohledu. Estetiku a umělecké vyjádření totiž nejde oddělit. Dílo není samo o sobě čisté s nosnou myšlenkou, která mu dává formu konceptu, estetika chtě nechtě velmi zasahuje do jeho provozu. Opět zde můžeme odkázat na dílo Nicolase Bourriarda Postprodukce, který píše o znovuvyužití již zavedených forem a přirovnává současné umění k formě djingu. Umělec se stává djem ve svém vlastním světě, protože využívá formy, za jejichž vznikem stojí někdo jiný. Přesto dokáže z díla vytvořit své vlastní. Porozumět současnému umění znamená splynout s konceptuálním odkazem.

V následující kapitole se věnuji tvorbě vybraných laureátů, na kterých se snažím ukázat přístupy postkonceptuálního umění. Je zapotřebí zmínit i další, u kterých se projevují specifické vývojové tendence.

Kateřiná Šedá po svém vítězství v roce 2005 pokračuje ve svých skupinových projektech. Řeší problém každodennosti a vychází z kontextu vybraného místa. Ve většině případů mají její práce stejné vymezení - zapojí obyvatele území, které zrovna mapuje. Nijak nenásilně, pomalu intervenuje do okolí. Neklade si za cíl dojít velké změny, zajímá ji průběh a výstup, kterým se stává výstava. Cenu Jindřicha Chalupckého Kateřina Šedá získala za projekt „*Je to jedno*“. Hlavní postavou projektu je její stárnoucí babička. Šedá u babičky spatřovala jistou apatii a snažila se jí probudit z letargie. Babička zcela apaticky odpovídala „*Je to jedno*“ téměř na vše. Tuto odpověď nepoužila jen tehdy, když mluvily o její bývalé práci ve skladě. Šedá začala formou skic zaznamenávat, vše co si babička pamatuje. Instalace vítězné výstavy byla složená z jednotlivých skic, myšlenkových principů, nakreslených předmětů.

Jestli jsme předtím použily termín postprodukce, který definuje teoretik Nicolas Bourriard, akt *Barbory Klímové*, který předvedla na výstavě finalistů Chalupckého ceny, je jeho nejprůhodnějším příkladem. Ocenění získala za rekonstrukci akcí pěti performerů s názvem „*Replaced*“. Šlo o to, že opakovala již provedené performance (Karel Miler, *Bud' / a nebo*, Praha, 1972; Vladimír Havlík, *Pokusná květina*, Olomouc, 1981; Petr Štembera, *Spaní na stromě* 1975; Jan Mlčoch, *Vzpomínky na P*, Krakov, 7. října 1975; Jiří Kovanda, *Pokus o seznámení*, Praha, 19. října 1977), které se uskutečnily v 70. a 80. letech v socialistickém Československu. Převodla tyto jednotlivé performance do dnešní doby-a naznačila, jak jsou vnímány dnes.

Eva Kořátková získala ocenění v roce 2007. Autorka ve vystaveném projektu „*Za, mezi, nad, pod, v (pokoji), (2007)*“ přemístila svůj byt do Galerie Jelení, kde probíhala výstava pěti vybraných finalistů. Přeskládala předměty ze svého pokoje do prostoru galerie a dala jim tak zcela nový význam. Stejně jako kdysi dávno Duchamp se svým dílem *Tohle není dýmka*, řešil otázku iluze, obrazu, pojmu a definice. Kořátková se snaží pochopit, jestli mají věci svůj význam na zcela novém místě. Vystavování předmětů, jejichž původní hodnota přestává plnit svou funkci, naopak s vystavením novým získává novou hodnotu. Sama Kořátková vnímá přínos ocenění: „*Důležitost Chalupckého ceny tkví podle mě v tom, že není na tolik soutěží, jako možností současného českého umění analyzovat vlastní situaci a prezentovat ji veřejnosti. Je momentem zhodnocení a zviditelnění a to nejen směrem navenek, ale i v rámci umělecké*

scény. Je něčím jako konference, která hodnotí stav současné umělecké produkce za účasti veřejnosti.”³³

Práce *Radima Labudy*, lze vnímat ze dvou úhlů pohledu. V Domě pánů z Kunšátu, na vernisáži výstavy představil performanci pěti mužů, kteří měli zavázané oči a svázané ruce a nohy, takto je nechal ležet na žíněnce. Po zbytek výstavy byla tato akce prezentována ve formě videoinstalace, pro Labudu typický vyjadřovací prostředek. Labuda se ke své práci vyjádřil v časopise *Flash art*: „*Stojím si za myšlenkou, že všechny záznamy v audiovizuálních médiích jsou samplý, a každá práce s nimi je remix, který může remixér libovolně (ideologicky) posouvat.*“³⁴



1. Radim Labuda, *These the other*, 2008.

³³ BUDAK 2015, 102

³⁴ PTÁČEK, Jiří. Finalisté 2008, Rozhovor Jiřího Ptáčka s Radimem Labudou. *Flash Art*. 2008, č. 9, 38

3. 1. Profily tvorby vybraných laureátů

3.1.1. Markéta Othová

Charlotta Kotíková (předsedkyně poroty)

Vladimír Beskid

Magdalena Jetelová

Jiří Příhoda

Jiří Ševčík

Christopher Tannert

Jonathan Watkins

“Letošní prvenství přisouzené Markétě Othové už předem jaksi viselo ve vzduchu. Kdo alespoň okrajově sledoval dění na české výtvarné scéně 90. let, nemohl tuhle s fotografií pracující umělkyni přehlédnout. Měla řadu výstav v domácích i zahraničních galeriích, její tvorba je soustředěná, ubírá se soustavně vlastní cestou: Othová pomocí fotoaparátu vytrvale rozpitvává nejobyčejnější životní situace, klade je do jemně rozfázovaných sérií.”³⁵

Markétu Othovou nelze jednoznačně označovat jako postkonceptuální umělkyni, zvítězila v roce 2002 se souborem časosběrných černobílých fotografií z jedné ulice.

Fotografie v současném umění se od 90. let zásadně proměnila. Již dávno se stala samostatným uměleckým médiem, ale až v poslední době se vysvobodila z izolace, která byla daná její technicistně profesní podstatou. Nastal jistý odklon od modernistické vize k postkonceptuálně formulované tvorbě.

³⁵ LINDAUROVÁ 2014, 288

Fotografie z hlediska konceptuálního umění sloužila zprvu jako dokumentace. *“Řada konceptuálních umělců začala později využívat fotografii k projektům, jejichž obsahem se postupně stala sama fotografie. Od průzkumu reálného místa a času začali tito umělci zkoumat také samostatnou podstatu “vidění” fotografie, typickou pro jejich tvorbu se stala fotografická série.”*³⁶

Připomeňme si například tvorbu Johna Baldessariho a jeho sérii Letící míček. *“Letící míček byl použit jako značka. Fotografie nebyly seřazeny tradičně podle horního a dolního okraje, ale právě podle bodu, v kterém se míček nacházel. Podobá se záznamu hudby pomocí not. Míček se opakuje v každé fotografii a vytváří pevnou páteř zdánlivé nahodilosti pozadí obrazu každé fotografie. Také platí, že každý záběr může být považován buď za fotografii míčku, nebo za fotografii místa či scény.”*³⁷

Co se týče proměny námětu ve fotografii, posouvá se především z hlediska dokumentace skutečnosti k jejímu strukturovanějšímu popisu. A tak fotografie přejímá jazyky historie, sociologie, psychologie i samotných masmédií. Z hlediska ostatních uměleckých přístupů jako jsou malba, instalace, performance je nutné si uvědomit vnímání fotografie jako nositele sociálního a kulturního obsahu.

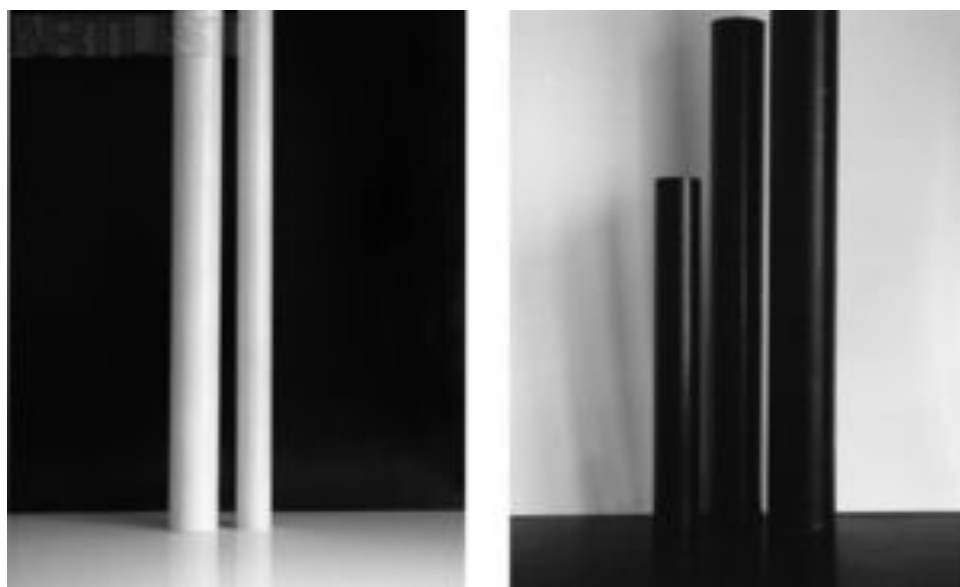
V práci Ottové je možno vysledovat zajímavé tendence, které nebyly zcela typické. Její dílo bylo zlomové právě v jednoduchosti a přesvědčivosti konceptu, se kterým zvítězila. Je důležité vnímat postkonceptuální přístupy i skrze médium fotografie. Othová je umělkyně, která není školenou fotografkou, ale výhradně v tomto médiu pracuje neortodoxním způsobem. Klíčová je pro ni prezentace jejích děl, a tak klade velký důraz na instalaci.

Lenka Lindaurová se vyjadřuje k Markétě Othové ve své knize Mezeta, mladé umění v Česku takto: *“Autorka patří svým projevem mezi nejsubtilnější a nejtajemnější umělkyně. Pracuje s médiem černobílé fotografie, která se v jejích rukou mění až v abstraktní obraz. Někdy jsou její koncepty narativní, dokáže nenápadně zpracovat příběh plný osobní paměti a vytvořit z něho jakýsi nový vizuální znak konkrétního místa a času. Pracuje s osobní zkušeností, se symboly intimity, ale i s běžnými předměty, které přivádí do svého světa a proměňuje je vlastní řečí. Co se v jejích obrazech skrývá, co je*

³⁶ GRYGAR 2014, 48

³⁷ GRYGAR 2014, 58

náhoda a co naléhavé sdělení, je záměrně ambivalentní. Markétě Othové jako by se dařilo vyfotit sekvence snu či naší představy o snu. Velké formáty zdůrazňují hloubku prostoru, ve kterém se sen odehrává. V těchto obrazech je přítomno něco, co objektiv nezachytil, divák neviděl, a přesto má pocit hmatatelné přítomnosti. Fotografie této umělkyně nemají specifický rukopis, přesto jsou nenapodobitelné, snad právě dávkou senzitivnosti, intenzitou snů. Něco jsme zapomněli, už kdysi dávno, a Markéta Othová to nenápadně nachází.”³⁸



2. Markéta Othová, Bez názvu, 2008.

³⁸ LINDAUROVÁ 2014, 183

3.1.2. Ján Mančuška

Charlotta Kotíková (předsedkyně poroty)

Vladimír Beskid

Magdalena Jetelová

Maria Lind

Jiří Příhoda

Jiří Ševčík

Jonathan Watkins

Jako prvního postkonceptuálního umělce je možné vnímat Jánu Mančušku. Ocenění získal v roce 2004. Dílo, díky kterému Cenu získal, bylo vystaveno v expozici moderního umění v Moravské galerii v Brně s názvem „...a zase zpět“ (2004). Mančuška překryl vybraná díla kovovými deskami s vyřezaným textem o relativitě historie a interpretaci umění. Vystavená díla si tak bylo možno prohlédnout pouze otvory v textu.

Lenka Lindaurová o Jánů Mančuškovi: *“V posledních letech se stal zahraniční hvězdou. Zastupuje ho newyorská Andrew Kreps Gallery a kurátoři jej vybírají do přehlídek obsazených známými jmény. Mančuška se věnuje tvorbě simulující poněkud podivné české kutilství. Z různých neadekvátních předmětů staví nové kompozice i celé interiéry, třeba vanu z mýdla. V Brně vystoupil z daného galerijního prostoru a přemístil se do Moravské galerie, do Pražákova paláce, kde zakryl některá díla stálé expozice hliníkovým plechem s prořezávanými nápisy, které řeší východiska modernismu a vztahují se ke konkrétním zakrytým dílům.”³⁹*

Mančuška užíval slovní doprovod, nejen jako komentář, ale především jako hlavní stavební materiál jeho děl. *“Ján Mančuška tak ve svém díle znovu promýšlí přechod od konceptuální k postkonceptuální umělecké praxi, aby se mohl vyhranit vůči oběma těmto typům a situovat se do pozice, v níž může volně přecházet mezi odlišnými médii, a to při udržení mimořádného soustředění na omezený soubor problém spjatý s otázkami*

³⁹ LINDAUROVÁ 2014, 297

*po možnosti vzájemného porozumnění sobě sama.*⁴⁰

Podobného principu odhalování využil Mančuška ve své další práci Galerii Andrew Kreps v New Yorku. „V dílech *While I Walked...* (2005) nebo *True Story* (2005) je napsán na pásech dělících prostor, takže nechává na divákovi, jakým způsobem ho bude číst. Nejen, že přetváří prostor jako takový, ale zároveň nutí diváka k interakci minimálně tím, že se musí po prostoru pohybovat, aby text přečetl. Přes svou zakotvenost v každodennosti a lokálním kontextu se Ján Mančuška jako jeden z mála českých umělců nejmladší generace prosadil na mezinárodní scéně. Obyčejnost našeho života dokázal přetavit v originální uměleckou výpověď, zajímavou nejen svou vizualitou.“⁴¹



3. Ján Mančuška, Prostor za zdí, 2004.

K dalším úspěchům patří i účast na Benátském Bienále (2005) nebo rozsáhlá samostatná výstava v Kunsthalle v Basileji (2008). Ján Mančuška byl jeden z mála umělců, jehož dílo je uznávané i v zahraničí. Minulý rok měl rozsáhlou retrospektivní výstavu, které se bohužel nedožil, zemřel v roce 2011 v pouhých 39 letech. Výstava se konala v prostorách Městské knihovny pod záštitou Galerie hlavního města Prahy.

⁴⁰ CÍSAŘ 2014, 181

⁴¹ MORGANOVÁ, Pavlína. Ján Mančuška anotace Artlist [online] 2010. <<http://http://artlist.cz/?id=188>>

“Autoreference a srozumitelnost. Zemřel laureát Ceny Chalupského z roku 2004 Ján Mančuška po dlouhé nemoci, která mu vždycky více či méně komplikovala život. I když se jeho tvorba řadila k postkonceptuální větvi, toužil po tom, aby jeho věci byly každému srozumitelné. Podle něj má umělecká tvorba dva póly: na jedné straně jakousi autoreferenci, odkaz k dějinám umění, a na druhé straně právě srozumitelnost. “Tyhle dva protipóly jsou naprosto neslučitelné,” říkal, “v tom spočívá dynamika umění, že se nesmí zapomenout ani na jeden z nich, a to je pro mě podstatné. Mně se přičí dostat se do kruhu věčných referencí, protože se mi zdá, že je to tak trochu akademická rovina. Proto je pro něho důležité pole každodenního života.” O Mančuškových projektech, úspěchu a pracovitosti existuje celá řada dokladů a dokumentů, které potvrdí skutečnou nadčasovost jeho díla. Patřil k nejvýraznějším současným autorům a skvěle nás reprezentoval i ve světě.”⁴²

V jeho tvorbě fungovala dokonale možnost vzájemného porozumění a individuální sebereflexe. Analyzoval způsoby vnímání, ať už jazykových, společenských nebo komunikačních systémů. *“V Mančuškových dílech nalezneme nejen experimentování se způsoby narace, ale opakovaně se v nich vrací zájem o mezní a tragické životní události...”⁴³* Časem v jeho tvorbě dochází ke změně, tedy k přechodu od nezúčastněné analýzy neosobních systémů k tématům emocionálním. V postkonceptuálních projevech cítíme osobní příběh a uměleckou subjektivitu.

Co se týče jeho filmové tvorby, často pracoval ve smyčce, v zacyklení viděl jistý smysl, říkal, že vše odpovídá svému časovému úseku. *“Mančuška vyprávěl pomocí obrazu nebo dokonce filmové řeči: záběry v jeho dílech nemají kontrastní charakter a nevytvářejí asociační vazby. Východiskem pro něj bylo psané vyprávění. I proto mohou jeho filmy působit literárně, až lehce mechanicky: obrazová složka nezřídka plní ilustraci toho, co už je sdělováno prostřednictvím slov.”⁴⁴*

Mančuška pracoval dvěma způsoby, jeden je konceptuální a v druhém užívá formální podobu věci. Používá nejobyčejnější materiály jako čistítka na uši a nitě. Mančuška se ve svých dílech zabýval především estetikou každodenností, tu posouvá do jiného úhlu

⁴² LINDAUROVÁ 2014, 440

⁴³ POSPISZYL 2013, 172

⁴⁴ POSPISZYL 2013, 181

vnímání. Dále se projevil i v roli divadelního režiséra. Jeho hry se odehrávaly celé pozpátku. Fascinoval ho příběh a způsob jeho vyprávění. Jeho dílo jako například řetězec slovních asociací značí, že se zařazuje mezi postkonceptuální umělce.

Ján Mančuška se vyjádřil o umění takto: *“Já si nemyslím, že tady existují nějaké hodnoty, které jsou navždy trvalé. Umění vzniká na základě nějaké situace a reaguje na tuto situaci. Situace se mění. Člověk tedy s odstupem několika let nebo z jiné lokace není schopen vědět, co to obnáší. Důležité a ozdravné je udělat nikoliv kvalitativní, ale povahový rozdíl mezi tím, co je umění a co je kulturní nános.”*⁴⁵

3.1.3. Jiří Skála

Suzanne Altmann (předsedkyně poroty)

Elizabeth Grady

Ondřej Chrobák

Mira Keratová

Pavel Liška

Jan Merta

Joanna Mytkowska

Jiří Skála zvítězil v roce 2009, kdy pro cenu Jindřicha Chaloupeckého vytvořil dokumentární záznamy. Jednalo se o kolekci textu, kterou spojuje určitá myšlenka. Texty komponoval do konkrétního galerijního prostoru. Ve svých krátkých esejích se snažil popsat, co to znamená být umělcem. Hlavní dominantou byla videoinstalace. Muž a žena sedící naproti sobě (Skála se svojí přítelkyní), vedou dialog formou “ano” a “ne”.

„Skála ve své tvorbě směřuje k experimentálním formám literatury, kombinuje videa a literární texty a shrnuje zde své jazykové a filozoficko-umělecké experimenty z období

⁴⁵ BUDAK 2015, 92

posledního roku.“⁴⁶

Tvorbu umělce Jiřího Skály lze označit za postkonceptuální. Jeho dílo se specificky pohybuje na hranici mezi textem a objektem, obrazem a prostorem galerijní instituce. *“Významným momentem, do něž Skálova práce postupně vykryštovala, je tematizace textového vyprávění, a s tím spojené hledání alternativního modu komunikace, který by mohl umožnit relevantní existenci narativu, ať už v galerijním či veřejném prostoru. V roce 2006 vznikl jeden z výrazných příkladů tohoto typu nazvaný „Výměna rukopisu“. První verzi Jiří Skála předvedl v Art in general v New Yorku a ke konci téhož roku Skála prezentoval druhou verzi projektu v Atriu Pražákova paláce v Brně, stejně jako při souhrnné výstavě k výročí 25 let Ceny Jindřicha Chalupického ve Veletržním paláci. Skála zde použil metodu osvojování manuskriptu v opačném smyslu vůči verbální komunikaci, skrze niž obvykle poznáváme druhou osobu. Tento fakt poznávání druhého je podpořen přítomností ženského i mužského subjektu. Jednalo se svého druhu o kontemplativní workshop aktualizující pojem autorství.”⁴⁷*

Sociální rozměr této Skálovy činnosti tkví ve snaze podhalit mechanismy, které odhalují soukromí a vstupují do sféry veřejné. Text nevyužívá k vysvětlení svých přístupů, ale dělá z něj umělecké dílo. Rozměr Skálových prací zdaleka nekončí, abych mohla odůvodnit jeho postkonceptuální zaměření, ráda bych zmínila tento akt.



4. Jiří Skála, Pojmenování, 2008.

“Před třemi lety jsem se rozhodl požádat ministerstvo spravedlnosti České republiky o možnost podstoupit psychologický test určený čekatelům na soudcovský post. Ministerstvo organizuje test za účelem nalézt mezi žadateli takovou osobnost, která splňuje nejen praktické nároky profese, ale i očekávání společnosti. Chtěl jsem být jediným umělcem na světě, který může soudit ostatní – ze své profese, ale sám být souzen nemůže. Test jsem podstoupil 25. října 2007. Na základě zkušenosti z testu jsem

⁴⁶ Tisková zpráva/12. 11. 2009, Laureát 20. ročníku soutěže „Cena Jindřicha Chalupického“ [online]. 2010 [cit. 7. 5. 2010]. <http://www.doxprague.org/cs/press?tiskove-zpravy/25>

⁴⁷ BUDAK 2015, 115

napsal dvě audiopovídky, které jsou součástí instalace. Návštěvník se nedozví, jak jsem při tom testu dopadl. Posluchač si musí svůj úsudek vytvořit podle odlišných výpovědí. Udělal, neudělal. Obdobně jako u výtvarného umění, kde existují pouze osobní úvahy a vše se odvíjí od střetu mnoha zájmů.”⁴⁸

3.1.4. Roman Štětina

Holly Block (předsedkyně poroty)

Milena Bartlová

Jiří Kovanda

Alexandra Kusá

Gunnar Kvaran

Pavλίna Morganová

Marina Shcherbenko

Roman Štětina získal ocenění v roce 2014 se svojí pozvánkou na film Ztracený případ. Jde o reeditaci práce s nalezeným materiálem televizního seriálu Colombo. Seriál se začal natáčet v roce 1968 a skončil v roce 2003. Postava hlavního hrdiny Štětinu tak trochu vždy fascinovala. Charakter hlavní postavy je i po třiceti letech vysílání zastřen. Každý díl začíná novým případem bez předchozí návaznosti. Štětina ve své reinterpretační ctí chronologii. Colombo neřeší reálný zločin, i když pomyslně je stále přítomný. Štětina poprosil Zdeňka Cíglera, aby mu vytvořil k filmu plakát klasickou rukodělnou metodou. Cígler nakonec použil plakát z archivu, který nebyl nikdy zveřejněn. Zcela náhodně vypadá muž na plakátu jako hlavní postava Peter Folk. Po dobu výstavy laureátů ve Veletržním paláci dávali každou neděli v Ponrepu od 17:30 Ztracený případ (Lost case).

Roman Štětina je jedním z nejvýraznějších umělců nastupující generace. Ve své tvorbě citlivě propojuje zájem o zvuk a mluvené slovo, zejména ve vztahu k rozhlasovému, popřípadě televiznímu vysílání, a silnou vizuální stránku s ním

⁴⁸ LINDAUROVÁ 2014, 419

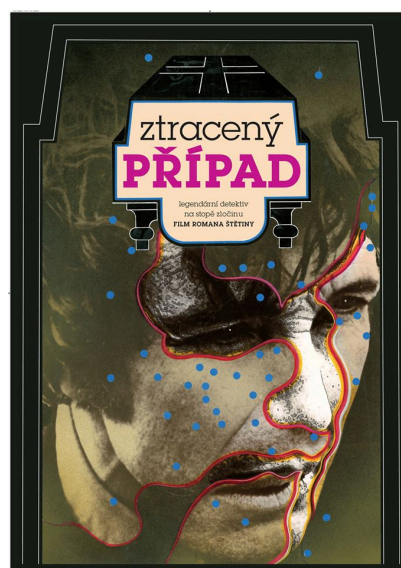
spojených předmětů či situací, které zachycuje prostřednictvím videa, instalace, audiovizuálních intervencí a dalších médií. Štětina je laureátem ESSL Award z roku 2011 a finalistou Ceny Jindřicha Chalupického v roce 2014.

“K vizuálnímu umění jsem se dostával přes rozhlas. Když jsem se hlásil na Ústav umění a design do Plzně, měly moje tehdejší práce většinou čistě auditivní charakter. Zajímal jsem se tehdy o experimentální zvukové tvary a nejrůznější radiofonické formy. Protože jsem tenkrát neměl žádné výtvarné vzdělání a prostředky klasického výtvarného umění mi byly naprosto vzdálené, používal jsem zvuk jako prostředek vyjádření. Velmi rychle jsem si ale uvědomil, jak obtížné pro diváky bývá koncentrovat se na audio v galerijním prostředí. Abych mohl svou práci zprostředkovat nejen posluchačům, ale i divákům, začal jsem se víc orientovat na vizuální stránku. Moje potřeba vycházet jako autor divákovi vstříc mě od zvuku zavedla k vizuálnímu vyjadřování. Setkávám se často s tím, že se o mně mluví jako o umělci pracujícím se zvukem. Byl bych docela rád, kdyby náš rozhovor tuhle představu upřesnil...”⁴⁹

Štětinovu tvorbu jako celek charakterizuje vztah k archivnímu materiálu, který autor aktualizuje a přetváří do řemeslně výrazných realizací, jimž nechybí inteligentní humor ani nápaditý obsah. Ve spojení s mediálním prostředím a tématem zvuku, ke kterému má Štětina navíc praktický vztah jako aktivní hudebník i vzhledem ke svému působení v Českém rozhlase, má jeho práce již během studií osobitou podobu.

O své práci mluví Štětina takto: *“Snažím se uvažovat v kategoriích tady a teď, a když už mi to z nějakého důvodu nejde, tak preferuju minulost. Nepřemýšlím nad tím, kam se v budoucnu bude ubírat moje vlastní práce, natož abych předpovídal budoucnost umění obecně. Pravdou ale je, že i do budoucna bych si přál žít ve světě, kde bude otázka důležitosti umění neustále vznášena a to právě i proto, že na ni neexistuje jednoduchá odpověď.”⁵⁰*

5. Roman Štětina, Ztracený případ, 2014.



⁴⁹ LINDAUROVÁ 2014, 534

⁵⁰ BUDAK 2015, 140

3.1.5. Barbora Kleinhamlová

Holly Block (předsedkyně poroty)

Milena Bartlová

Jiří Kovanda

Alexandra Kusá

Gunnar Kvaran

Pavλίna Morganová

Marina Shcherbenko

Poslední laurátkou Ceny Jindřicha Chaluppeckého je Barbora Kleinhamlová. Na výstavě finalistů se prezentovala videoprojekcí s názvem „*Někdy se cítím skoro šťastně*“, kde Barbora mluví o prekarizované společnosti, jejíž součástí se cítí. Problematický stav, který se nás všech týká. Mluví o neosobních vztazích v kancelářských prostorách. Paradox spatřuje v tom, jak blízko a zároveň jak daleko si všichni navzájem jsou. Dále Barbora představuje instalaci lidského těla, které se přesunulo do virtuálního prostoru. Otáčející se orgány evokují pocit nevolnosti. Poslední je projekce, kde se odehrává terapeutická seance, která je inspirovaná jógou smíchu. Zaměřením se na konkrétní skupinu lidí Kleinhamlová bere jako segmentizaci společnosti a její postupnou analýzu. V tomto případě šlo o dlouhý dvouhodinový proces, který od hlubokého smíchu přešel až v pláč. Bylo pozoruhodné sledovat afektovanost výstupu.

Dílo Barbory Kleinhamlové, je neobvyklé jeho performativním rozměrem, nezávazně na tom, že obsahová stránka díla se mění. Kořeny její tvorby jsou úzce propleteny s aspekty lidské existence, v posledních letech, nabývá práce Kleinhamlové na společensko-politickém rozměru. Její práce lze vnímat jako formu nenásilného komentáře a kritického nahlížení na aspekty současné společnosti. Performativní rozměr jejích děl akcentuje roli těla a jeho politickou rovinu v kontextu ekonomického systému. Jako příklad můžeme uvést projekt *Kružnice splývání (2013)*. Zde autorka tematizuje myšlenku dluhu, jako představu či pocit závazku jedince vůči společnosti. Dlužníkem není dnes jen ten, který se z vlastní vůle zadluží, ale každý “účastník” podílející se svou existencí na fungování států. Moment uzavření dluhu byl v instalaci prezentován

symbolickým podáním ruky. Dluh jako důsledek lidského činění autorka zpracovává v příběhu Olgy Hepnarové, ženy, která z pocitu dluhu společnosti vůči své osobě, zabila několik náhodně vybraných osob. Dluh jako téma se objevuje i v dalších dílech autorky. Za zmínění stojí například *Mše za odpuštění dluhů* (2013). Zde je performativní přesah zřejmější – jedná se o reálnou událost, nikoliv o dokumentaci inscenované performance, jež je ve zprostředkované podobě součástí výsledného díla. Barbora Kleinhamplová se ve svých pracích zaměřuje na určitý fenomén, který se týká společnosti 21. století. Jako spánková deprivace, úzkost, prekarizovaná společnost. Její projekty se nedají úplně vymezit formou, ale všechny se týkají fungování ve společnosti.



6. Barbora Kleinhamplová, Moravská galerie v Brně, 2015.

3.1.6. Komparace postkonceptuálních projevů u vybraných laureátů

“Chceme-li pochopit, k jakým změnám došlo v současném umění na přelomu 20. a 21. století, musíme se nejprve obrátit k proměně samotného pojmu “současnost”. Jestliže pro devadesátá léta byla charakteristická koncepce současnosti jako hole přítomnosti posthistorického stádia dějin, kdy bylo vše dovoleno, začátek nového tisíciletí přinesl současnost coby heterochronii, v níž se sice zdá, že je možné téměř vše, ve skutečnosti však už není takřka nic.”⁵¹

Někteří z vítězů zaujímají aktivní postoj k současnému dění v oblasti politiky. Laureát Ceny z roku 2000 David Černý dává skrze své umění veřejně najevo svoje pravicově laděné smýšlení. Naproti tomu Vasil Artamonov a Alexey Klyuykov patří mezi levicové aktivisty. Ale to je jen vzorek vítězů. U ostatních můžeme narazit na různorodost témat a postojů. A říci, že klasické výtvarné umělce nahradili konceptualisté je velmi zobecňující. Ano pokud se zaměříme na průběh Ceny hlavně v devadesátých letech, opravdu jsou umělci jednoznačně zařaditelní. Mezi nimi, ale stále najdeme takové individuality jako například Petra Nikla nebo Františka Skálu, kteří se vedle malby a objektu začali zabývat i aranžovanou fotografií, performancí, divadlem a hudbou. V posledních deseti letech najdeme i takové laureáty, kteří jsou tvůrci výrazně řemeslně orientovaní, jako například s videem pracující Marek Ther. Za čisté postkonceptuální umělce můžeme jmenovat Jána Mančušku nebo Jiřího Skálu. Na pohyblivý obraz jsou zaměřeni Radim Labuda, Mark Ther, Roman Štětina a nově i poslední laureátka Barbora Kleinhamplová.

“Klasický konceptualismus se vymezuje vůči artefaktu. Když se, ale zbavíš artefaktu, tedy něčeho co fyzicky, samo o sobě přetrvává, pak jsi totálně závislý na prostředí, které umění zhodnocuje. A co je to? – Je to přesně systém - propojený kruh instituce kritiky, komerční galerie, sběratelé.”⁵²

⁵¹ CÍSAŘ 2014, 221

⁵² MAGID 2009 – Václav Magid: Mám ambici dostat se k porozumění. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 6-7, 169

Jak už bylo řečeno příkladem postkonceptuálního umělce je Roman Štětina. Jeho hlavním inspiračním zdrojem je rozhlasové studio, konkrétně zvuky používané v rozhlasových hrách, ty se po odkrytí své fyzické „tváře“ se stávají samostatnými sochami. Vytržení předmětů z původního kontextu jejich estetiky a funkce a hra s jejich možnou autonomií i posunem významu v galerijním prostředí se pro Štětinu stala nosným tématem.

Jiří Skála se k otázce umění v Ceně Jindřicha Chalupického přiklání k tomu, aby Cena odrážela soudobé tendence, více než individuální kreativní výkon. Skála z obrazového a textového materiálu vybíral jen některé pro něj výrazné příklady. Texty následně buďto sám manipuloval nebo psal své vlastní verze. To se projevilo především v jeho knize *Jedna skupina předmětů*, kde úloha textu a objektu má nepostradatelný význam. Dalo by se říci, že mu šlo o zachycení současné generační vrstvy spotřebitelů, kde se vyjevuje stírání původně jasné hranice mezi zábavou a prací.

Časté používání textu v konceptuálním umění nebylo pouze důsledkem snahy potlačit význam vizuálního obrazu, ale také úsilím prozkoumat vztah mezi obrazy, texty a skutečností. Tyto dvě pozice určovaly rozpětí, v němž se pohybovalo celé spektrum možných přístupů. Vztah fotografie a textu byl předurčen jejich rozdílným charakterem. V případě obrazu zobrazený objekt bývá většinou vizuálně definován jednoznačně, ale jeho sémantický význam může být nejednoznačný. Obraz zprostředkovává pouze informaci, která však nemusí být s významem totožná.

Zatímco Roman Štětina pracuje ve svých dílech se zvukem. Konkrétní zvuk, který byl neoddělitelnou součástí původního celku, vytrhuje z jeho souvislostí, ten ztrácí původní funkci a posunuje se do zcela nových konotací. Jiří Skála narozdíl od Štětiny pracuje s mnohem materializovanějšími médii, s obrazem a textem. S textem variabilně manipuluje, synonymizuje a nebo jinak experimentuje s jeho autenticitou (*Výměna rukopisů*).

4. Směřování Ceny Jindřicha Chalupeckého

“Teorie jde s praxí ruku v ruce, ale musí mezi nimi existovat určité napětí a disproporce. Ve chvíli, kdy se protnou a splynou, u to není zajímavé, ale spíš nebezpečné. Nemám jasné teoretické představy, a právě proto jsem umělcem.”⁵³

Rychlost s jakou nastupují a odeznívají tendence a trendy v současném umění, klade extrémní nároky na umělce, kurátory a diváky. Nakolik výběr finalistů Ceny Jindřicha Chalupeckého v minulých letech odrážel aktuální tendence současného umění? Může či má Cena být platformou pro popularizaci současného umění ve zdejších kulturním prostředí? Odráží Cena Jindřicha Chalupeckého vývojové tendence globálního umění? To jsou všechno otázky, na které je třeba odpovědět.

“Umělci propadají novým médiím a začínají se profesionalizovat. Nastává období, kdy techničtí nadšenci jsou o několik kroků dál než laik, a proto se computerové zázraky jeví jako cesta umění, která bude zábavnější a efektnější.”⁵⁴

Poslední dobou se v Ceně objevují takový umělci, kteří se více začleňují do mezinárodního kontextu. Otázka je, jestli bychom se měli zastávat autenticity českého prostředí. Pohyb a variabilita jsou přirozené. Díky obměně poroty a a jejímu mezinárodnímu charakteru se udílení ceny stalo součástí globálního prostoru. Porota mapuje aktuální tendence. Důležitý je přímý dialog vedený s umělcem a institucí Ceny, který mezi finalisty probíhá. Tou je především její autonomie, a navíc je v českém prostředí jedinou prestižní přehlídkou svého rozměru.

“Pro české umělce nejmladší generace, plující už ve zcela internacionálním kontextu, zůstává otázkou, jak si poradí s touto dispozicí, jak si osvojí klouzavý pohyb v prakticky fungující postmoderní společnosti, jak přitom vyřeší napětí mezi lokálními významy a internacionálním kontextem, jak je do něj budou integrovat, aniž by úplně ztratily smysl,

⁵³ MAGID 2009 – Václav Magid: Nemám jasné představy a proto jsem umělec. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 6-7. 167

⁵⁴ LINDAUROVÁ 2014, 113

atd. Nemůže přitom jít o návraty k úplně specializovaným kontextům, tradicím a jistotám, ale o vytvoření nové identity.”⁵⁵

Milena Kalinovská o Ceně Jindřicha Chalupického říká: *“Rozhodnutí poroty jsou daná subjektivním postojem jednotlivců. Poroty však tvoří profesionálové, a přestože vnímají umělecká díla i uměleckou scénu optikou osobních názorů a zkušeností, které mají odlišné nuance, jejich cílem musí být dojít k jasnému kolektivnímu postoji. Nejde o kompromis jednotlivců, ale spíš o to, aby se v jejich rezultátu odrazilo něco z toho, co je příznačné pro konkrétní historický okamžik a co lze s jistou rezervou vnímat jako jeho podstatu. Je to těžké, ale možné, což vím ze svého působení v různých porotách. Ve výběru laureátů Ceny nedocházelo – alespoň během mého období – k žádným zásadním rozporům. Byl zvažován každý názor, ale nikdo z nás se nesnažil ho za každou cenu prosadit: všichni usilovali o dosažení maximální míry objektivity. Pokaždé jsme se shodli v podstatě bez větších problémů.”⁵⁶*

Tomáš Pospiszyl na souhrnné výstavě 25 let Ceny Jindřicha Chalupického ve Veletržním paláci definuje dvě stadia v Ceně před rokem 2000 a po roce 2000, a to ztotožňuje s historií umění posledních 25 let. Protože na začátku Ceny byli laureáty takoví umělci, kteří se pohybují v tradičních médiích jako malba a socha. Po roce 2000 se prosadil koncept. Po revoluci jsme měli tendence objevovat klasické umělce, dnes artikulujeme pohyblivý obraz. Pro média je zajímavé, že by Chalupického mohl vyhrát netartista s jedním linkem (Vojtěch Fröhlich, 2015). Cena se popularizuje a instituce si teprve zvykají na její existenci a progres.

Tendence lokalizovat scénu a místo, odkud vychází podněty je možná až s jistým odstupem času. Cena existuje 25 let, to je doba, kdy se zásadně proměnila společnost na všech společenských úrovních, politických, ekonomických, sociálních. Cena odrážela transformující se prostředí. Prošla logickým procesem standardizace. Laureáti tak odráželi pohyb ve společnosti.

⁵⁵ LINDAUROVÁ 2014, 98

⁵⁶ LINDAUROVÁ 2014, 313

4.1. Projevy současného umění v Ceně Jindřicha Chaluppeckého

Umění vyjádřené skrze myšlenku bylo příznačné pro klasické konceptuální přístupy v 60. letech, oproti tomu postkonceptuální umění výrazně akcentuje profil autora. Motivy více než kdy jindy reagují na celospolečenské problémy a přesahují globální význam. Opakování již zavedených pojmů, recyklace hotových postojů vede ke ztížení prosazení díla a jeho ukotvení v rámci prostředí. Interpretace diváka může mít deformující účinky. Odlišuje se více podle názorových diferencí. Umění se stále snaží o jistou konfrontaci, protože jediné tak vyvolá reakci.

Dekodování jako koncept uměleckého objektu poskytuje divákovi asociovat a následně interpretovat výsledný obraz. Dešifruje tak společenskou situaci a postavení umění v jejím kontextu. Neexistují zde však žádná pravidla pro čtení tohoto typu umění, tudíž interpretace pro náhodného diváka nemusí být zcela jednoznačná. Co se týče formy a obsahu je zde patrné neustálené hledisko. Estetická hodnota by měla být potlačena, mezi konceptuálním programem a estetickým výsledkem stojí několik poměrů. Konflikt konceptuálního a fyzického umění nelze z hlediska současné teorie postihnout.

“Je tedy třeba oddělit estetiku od umění, protože estetika se zabývá názory na vnímání světa v obecné rovině. V minulosti patřila mezi dva významné body funkce umění jako dekorativní hodnota, takže kterékoli filozofické odvětví pojednávají o krásnu a tím i o vkusu, se muselo nevyhnutelně zabývat uměním. Z této zvyklosti se vyvinula představa, že existuje konceptuální vazba mezi uměním a estetikou, což není pravda.”⁵⁷

V Ceně Jindřicha Chaluppeckého se stále diskutuje nad napětím mezi “konceptem” a malbou (klasickými médii), nesrozumitelností a elitářstvím současného umění. Příkladem je tolik diskutovaný akt Dominika Langa, který jako jediný na výstavu „nic nepřinesl“. Ve Veletržním paláci odstranil kus zdi a dal tak přístup průniku světla ve

⁵⁷ KOSUTH 1982 – Joseph Kosuth: In: Srp, Karel (ed.): Minimal & Earth & Concept Art, Praha, 1982, 275

dvou kružích na východní a západní straně, aby bylo možné spatřit slunce při východu a západu.

“Je to ještě umění? To je otázka, která se neustále vrací jako rub vynálezu estetiky. A jako nezbytný korektiv každé definice umění. V posledních desetiletích se sice znovu klade, ale už v jiném kontextu. Ve světě, jemuž vládnou velmi pokročilé technologie. Umělci, kteří využívají média (videoart, počítačová animace, software jako dílo a programovací jazyk jako artefakt či záhadný kód), nepracují s médiem jako nástrojem či prostředkem výrazu – vstupují spolu s ním do pole, které je polem kreativity, v němž se na našich rovinách objevuje smysl, který nebyl do média předem vložen.”⁵⁸

Nejdůležitější je vymezit pojem současného. Současnost nese jen současné umění. Mediální krajina a celková společenská situace se proměnila. Je spousta teoretických přístupů, které nahrazují moderní umění termínem současné. Je to kategorie, která se váže k dějinám umění. Moderní umělce kolem sebe nevidíme, ale současné ano. Současný umělec se stylizuje do role moderního umělce, to jsou globální tendence. Cena Jindřicha Chalupického je automaticky odráží.

Michal Pěchouček se vyjadřuje o Ceně: *“Dlouhodobá udržitelnost ceny závisí na zachování jejího výjimečného a zároveň křehkého statusu. Cena je předmětem divoce toužebných snů, nebo je kriticky pranýřována, ale je možné k ní být zcela lhostejný. Je pro mnohé ukazatelem života, dobré investice, pro jiné zase cestou smrti a cejchem pomíjivosti. Není to prostě cena, zde se uzavírá nějaká pragmatická dohoda establishment s veřejností. Je to symbolické podání ruky s jedním odvážným člověkem, jehož pohled na umění nikdy neokoral a který bránil umělce do posledního dechu.”⁵⁹*

4.2. Aktuální vývojové trendy

“V případě nových forem umění se nacházíme na hranici známého a neznámého světa, a to hned ve dvojnásobném smyslu. Tyto nové umělecké formy nestabilizují pouze svět

⁵⁸ LINDAUROVÁ 2014, 189

⁵⁹ BUDAK 2015, 86

umění, nýbrž nepřímo i onen neumělecký zbytek světa. Tento zbytek světa totiž známe v neopomenutelné míře prostřednictvím nám osvojených uměleckých forem, a v tomto případě nezáleží na tom, zda toto zprostředkování teoreticky pojmáme jako popis, akt exprese nebo spoluvytváření reality skrze jednu z jejich verzí.”⁶⁰

Vymezení estetické koncepce umění je existence kvalit a hodnot, které jsou výsledkem kreativních schopností a zručností umělců, kteří vědí, jak zacházet s prostředky typickými pro konkrétní formu umění. *“Jestliže se nám nová avantgarda jeví být odlišnou kulturní formací než umění, jež by odpovídalo dvěma bodům vymežujícím estetickou koncepci, mohl by být hlavním rysem této odlišnosti pokus – často explicitně formulovaný – estetickou koncepci umění radikálně zpochybnit.”*⁶¹

*“Podle Ranciera estetika neoznačuje vědu nebo disciplínu, která se zabývá uměním. Estetika označuje typ myšlení, které se uplatňuje v souvislosti s uměleckými předměty, a je zasvěcená tomu sdělovat, v jakém ohledu jde o předměty myšlení. Podstatněji, je to specifický historický režim myšlení o umění, idea myšlení, v němž se umělecké předměty stávají objekty myšlení. Estetika není vědeckým oborem, který má na starosti zkoumat zvláštní třídu předmětů, umělecká díla, ale je to spíše rámec myšlení, ve kterém něco takového jako umění může existovat. Umělecká díla chápána jako estetické objekty, tedy objekty specifické zkušenosti mohou existovat pouze ve specifickém myšlenkovém prostoru.”*⁶²

Kulturní trendy posledního desetiletí naopak vypovídají o výrazné protireakci. Stoupá zájem o živou performanci a bezprostřední kontakt mezi tvůrcem a publikem. *“Vedle mentální proměny společnosti v souvislosti se svobodou cestování, demokratizací mediálního prostoru a přístupu k informacím, postupného zvykání si na multikulturalismus, genderová, ekologická a globalizační témata, měla po revoluci na umění největší vliv adaptace na kapitalistické mechanismy.”*⁶³

Umění 21. století pracuje často s pohyblivým obrazem nebo s literárními formami.

⁶⁰ DADĚJÍK 2009 – Ondřej Dadějík: Estetický problém současného umění. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 6-7, 14

⁶¹ DADĚJÍK 2009, 14

⁶² STEJSKAL 2009 – Jakub Stejskal: Ranciere a estetika. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 6-7, 112

⁶³ MORGANOVÁ 2010 – Pavlína Morganová: České umění v období transformace. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, 73

Umělci používají prostorové texty, píší scénáře nebo jiná literární díla. Dále pozorujeme čím dál tím větší zájem o historii umění, zasazení díla do kontextu. Setkáváme také s obnoveným zájmem o technologie. Díky sociálním sítím můžeme vidět jak věci vznikají v reálném čase a nebo ještě před tím než jsou vystaveny. Nově se operuje s pojmem postinternet. To zaznamenala až generace lidí, kteří vyrůstali na sociálních sítích. Co je postinternet? Umění postinternetu je těžko zařaditelné. Zabývá se společenskými podmínkami internetové produkce. Spojuje ho jistý vizuální styl, který spočívá hlavně v kombinaci digitálních koláží. Kořeny lze nalést v hnutí dada, fluxu a konceptuálním umění. Stále se o tomto pojmu diskutuje a znovu se redefinuje jeho význam. Jedná se o umění založené na internetovém obsahu a tvorbě, ale zároveň se nejedná jen o umění, které nalezneme jen na internetu. Díky rozšiřování vlivu webové sféry do dalších oblastí lidského života už není produkce obrazů specializovanou disciplínou. Všichni lidé jsou umělci - všichni s profily na sociálních sítích, zveřejňující fotky a videa. Vizuální tvorba je v době postinternetu masová. Teoretici musí reagovat velmi rychle na celkové shrnutí jednoho období.

“Existují dvě možnosti, proč si lidé myslí, že uměleckým dílům nerozumí: buď se v nich opravdu jejich smysl neobjeví, nebo jim podvědomě porozumět odmítáme, naše představy o světě jsou rozvrácené, neumíme najít jeho smysl. Někdy jde v umění pouze o samotný proces hledání symslu, k němuž se dílo nedobere, z podstaty ani nemůže dobrat. Máme jen takovou kulturu, jakou si dnešními otázkami dokážeme osvojit. Porozumění současnému umění nejenže nemůže být vázáno na společný úzus, nelze ho naučit ve škole, nelze ho předstírat, ale nenajdete jediného člověka, s kterým byste sdíleli stejné vidění. Všímám si toho, jak celkem přezíravě a sebejistě o něm uvažují lidé z jiných kulturních oborů, jak naivně bývá popisováno v literatuře nebo filmu. Pro média a kritiky současného umění musí být posledních dvacet let potvrzením jejich despektu k tomu, co se jim jakožto umění podsouvá.”⁶⁴

⁶⁴ LINDAUROVÁ 2014, 348

5. Postkonceptuální umění a jeho budoucí směřování

Kosuth ve své knize *Umění jako myšlenka* uvádí, že celá procedura začala přehodnocovat myšlenku umění. Poté analyzoval předchozí myšlenkový proces. Vlastní umělcova idea přehodnocování názorů na podstatu umění je ten skutečný kreativní kontext. Na umělce je kladen požadavek reformulovat stávající umělecká pravidla, zkoumat podstatu umění a vytvářet nové přístupy. „*Postkonceptuální umění se již stalo komoditou, která měla předpoklady se zapojit do tržních mechanismů. Fotografie, video, instalace hrály v tomto procesu významnou roli. Konec původního konceptuálního umění také znamenal odklon zájmu od formulování definice umění nebo snahy o jeho analýzu. Zkoumání umění “per se” bylo nahrazeno postupně rostoucím zájmem o politickou a sociální problematiku (feminismus, otázky identity a především témata spojená s reflexí médií). Neokonceptuální umění vznikalo až později, koncem osmdesátých let v podmínkách recese uměleckého trhu, a jeho charakteristický aspekt spočívá v přejímání a aplikaci původních východisek konceptuálního umění v odlišné kulturněpolitické situaci. Stále je otázkou jak definovat konceptuální umění, abychom se vyhnuli vzájemně se odporujícím přístupům, ale také, jak je pregnantněji odlišit od následného postkonceptuálního a nekonceptuálního umění a od dnes příliš zobecňujícího pojmu konceptualismus. Jediným východiskem zůstane přijmout skutečnou podobu konceptuálního umění, v mnoha směrech protikladnou a často v rozporu s teoriemi pokoušejícími se o definici, a zároveň respektovat jeho původní “idealistické cíle”, podstatně odlišné od těch dnešních.*”⁶⁵

V průběhu několika desetiletí konceptuální umění prošlo vývojem. Přestože mnohé postkonceptuální tendence zahrnují i prvky pro původní konceptualisty nepřijatelné, podrželo si svou inspirační sílu do současnosti. Prostředí současného umění v Čechách je poměrně malé, specifické dělení tak postrádá jakýkoliv smysl. Historie Ceny Jindřicha Chalupického je stejně dlouhá jako historie transformace současného umění po roce 1989. Laureáti jsou statisticky reprezentativním vzorkem, přístupy jsou prezentovány na základě výběru nejvýraznějších tendencí a signifikantních autorů. Ve srovnání s tvorbou předchozích laureátů, práce interpretuje zásadní změny současného umění.

⁶⁵ GRYGAR 2014, 110

“Budoucnost umění předznamenává současná situace, a proto je, myslím, podstatnější soustředit se na zhodnocení nynějšího stavu. To se netýká jen umělecké sebereflexe, ale také nutnosti inventury v řadě uměleckých institucí. S vývojem umění se mění i instituce a je otázkou nakolik tradiční kamenná muzea budou schopna plnit do budoucna svoji roli v prezentaci současného umění a jaké budou vznikat jiné platformy a komunikační nebo prezentační kanály. Umění je ale především založené na jednotlivcích a jejich individuálních počinech. Pokud tady takové silné individuální výpovědi budou, ať už na sebe vezmou jakoukoliv podobu, dá se mluvit o zdárné budoucnosti umění.”⁶⁶

Je s tím spojeno i využití netradičních postupů a technologií, nových přístupů z hlediska instalací a vytváření nových forem uvedení díla do výstavního kontextu. Hranice mezi konceptuálním a postkonceptuálním může být pro běžného diváka neviditelná. Dají se zde najít různé formy mísení a vrstvení a nekonečného opakování podobných vzorců (viz *Nicolas Bourriaud, Postprodukce*). Základem stále zůstává znalost kontextu díla, jinak je téměř nemožné dílo intepretovat.

“Postkonceptuální umění se formuje z podstaty konceptuálních směrů. Zaznamenáváme jistou hybridní formu, kterou můžeme pozorovat a stejně tak číst. Postkonceptuální umění často vzniká za pomoci mediálního obrazu, formou tzv. postprodukce. Jeho formy jsou svým výrobním procesem ovlivněny. Dnešní globální kultura je jednou gigantickou anamnézou, obrovským tavícím kotlem, v němž je velmi obtížné stanovit nějaké třídící principy.”⁶⁷

⁶⁶ BUDAK 2015, 132

⁶⁷ BOURRIAUD 2004, 90

5.1. Rozhovor s Lenkou Lindaurovou

1/ Když se podíváme na historii udílení Ceny Jindřicha Chalupického, jaký zásadní rozdíl spatřujete mezi finalisty současnými a těmi, kteří cenu získali na začátku jejího udílení? A proč tomu tak je?

Rozdíl mezi tvorbou finalistů/laureátů dnes a před 25 lety je dán časem, tendencemi, kontextem, reflexí kritickou i společenskou. Nevidím zásadní rozdíl – zkrátka zájem umělců o způsob a témata vyjádření se mění. Z mého pohledu je důležitá umělecká kvalita díla, která se mi jeví s odstupem času u víceméně většiny autorů dobrá. Dvacetpět let určité ceny (soutěže), tedy kvalitativní konfrontace, vytvoří ukázkovou příručku, která hovoří nejen o umění, ale o nás všech. Každý si svou zkušenost potvrdí také teprve časem – proto v tomto případě je termín „rozdíl“ velmi relativní.

2/ Jak byste definovala označení postkonceptuální umění?

Byla bych opatrná ve vytváření definicí. Koneckonců od toho naštěstí teoretici i estetiци už ustoupili před desítkami let. Jelikož se ale v 60. letech nějak vymezilo konceptuální umění, jehož podstatou jsou koncepty a ideje spíš, než dílo, je srozumitelné označit současné formy jako postkonceptuální. Současné umění zpochybňuje originalitu, autorství a výsledek je pouze dočasný.

3/ Pokud byste měla jmenovat jednoho laureáta, jehož vnímáte jako pomyslný přechod mezi klasickým médiem a intermediálními přístupy, kdo by to byl?

Obávám se, že s terminologií počítající s vymezením určitých období a přechodů si dnes nevystačíme. Rozumím ale vaši otázce – Jiří Příhoda a Jiří Černický podle mého stojí v místě důležitých změn týkajících se v uvažování o umění i novém chápání uměleckého média.

4/ Myslíte si, že Cena reflektuje aktuální vývoj současného umění?

Samozřejmě, jednak se hlásí řada mladých umělců, kteří soutěž znají a respektují, na druhé straně umělce nominují odborníci z uměleckých škol a institucí po celé republice. Mezinárodní porota, stále se obměňující, zaručuje širší než jen lokální pohled.

5/ Dá se podle vás české současné umění nějak definovat, nebo to můžeme udělat až s odstupem času?

Myslím, že ani s odstupem času ho nebudeme definovat, ale podaří se nám ho zkušeněji zhodnotit. Ale „číst“ ho možná dokážeme nejlépe právě teď a tady.

6/ Jak byste zhodnotila aktuální stav Ceny a jaké je podle vás její další směřování?

Cena Jindřicha Chalupického se stala uznávanou, respektovanou a dnes organizačně také velmi profesionální soutěží. Nedá se odhadnout, kam bude směřovat – nejspíš podle potřeb umění, společnosti, mladých talentů... Není to instituce vedená shora, nemá žádné mocenské ambice v oboru, chce být spíš komunikátorem mezi uměním a divákem.

Závěr

Bakalářská práce Postkonceptuální vývoj v Ceně Jindřicha Chalupeckého reflektuje autorské projevy generace nejmladších umělců pracujících s konceptuálními formami v posledních patnácti letech. Cílem práce je přiblížení střetu a prolínání různých forem konceptualismu s ostatními formami médií. Referenčním rámcem pro tuto práci jsou vedle projevů postkonceptuálního umění především počátky vzniku konceptuálního umění a současnost.

Zprvu bylo nutné vrátit se zpátky do šedesátých let minulého století a připomenout si, co je konceptuální umění a jaké projevy mělo v českém prostředí. Stejně tak bylo důležité představit Cenu Jindřicha Chalupeckého, její historii a fungování. Postupně jsem se dostala k definici postkonceptuálního umění a na příkladech vybraných laureátů, kteří inovativně přistupují ke své práci a posunují tak zažitá konvence, jsem se snažila demonstrovat hlavní cesty směřování současného umění. Jsou to například Kateřina Šedá, Barbora Klímová, Eva Koťátková a Radim Labuda. V jejich práci spatřuji naprosto specifické přístupy. Sama jsem si kladla otázku: Kdo jsou laureáti a jakým způsobem ovlivňují současné umění a v čem spočívá jejich přínos?

Podstatné změny vidím u laureátů, kteří získali ocenění po roce 2000. U nich jsem se důsledněji zaměřila na jejich dílo a na umělecký vývoj v souvislosti se získáním ocenění. Poté se zabývám vývojovými stádii současného umění, které uvádím na příkladech jednotlivých laureátů. U těchto osobností jsem zdůraznila, jakým přínosem bylo jejich zvolení laureátem ceny a znovu jsem připomněla jejich „finálové“ projekty. Na práci vybraných laureátů Jána Mančušky a Jiřího Skály, jsem se snažila dokázat, jakým směrem se ubírá současné umění, i když je tato etapa často vnímána jako nepochopené umění. To je, dle mého názoru, spojeno s celkovými tendencemi a vývojem v současném umění.

Na příkladech projektů laureátů jsem ukázala obsahovou podstatu jejich práce a hlavně různé typy přístupů. Potvrzení mé myšlenky jsem našla v rozhovoru o Ceně Jindřicha Chalupeckého s Františkem Skálou, který situaci hodnotí následovně: *„Je to bohužel jen reakce na světový trend určitého druhu globálního umění s lokální*

specifikou, v jehož bezpečných vodách se pohybuje porota složená převážně ze zahraničních kurátorů. Stejně umělce bychom našli ve všech zemích světa, od Rumunska po Filipíny. Stali jsme se konečně světovými, protože snadno srovnatelnými a zařaditelnými. Naštěstí je to jen okrajovou záležitostí v pestré mozaice světového umění, od klasické malby po projevy pohybující se na hranici jiných oborů.“⁶⁸

Komparace jednotlivých autorů pro mne byla přínosná hlavně pro nutnost zaujetí postojů a tvorby konkrétních vlastních názorů. Přesto jsem se snažila zachovat si jistou míru objektivitu. Struktura, obsah a tendence se odvíjí vlastních přístupů k současnému umění a k Ceně jako takové. Zpětně hodnotím psaní této práce jako velmi přínosné, především z hlediska množství nastudované odborné literatury, a tedy vzdělání se v této oblasti a snahy o pochopení fungování české umělecké scény v posledních šestadvaceti letech.

Cena Jindřicha Chalupického je bezesporu nejstarším udělovaným oceněním v České republice. Cenu od počátku provázejí osobnosti známé mezinárodnímu publiku (Václav Havel, Theodor Pištěk, Jiří Kolář), tím roste i její prestiž. Během vývoje demokratické společnosti v České republice se Cena vyvíjela. Organizátorům se povedlo vytvořit porotu s mezinárodní účastí, tím ji přisoudili statut etablované soutěže. Je důvěryhodnou platformou, představuje reprezentativní výběr nejvýraznějších tendencí signifikantních autorů v postkonceptuálním umění.

⁶⁸ SKÁLA, František. Umění je prázdná podprsenka, František Skála zpovídá Františka Skálu (rozhovor). Lidové noviny, 11. 12. 2009, 8

Seznam literatury

Monografie

BOURRIAUD 2004 – Nicolas BOURRIAUD: Postprodukce, Praha 2004

CÍSAŘ 2010 – Karel CÍSAŘ: Věci, o kterých s nikým nemluví: současné české umění: 5. Bienále mladého umění Zvon 2005, 6. Bienále mladého umění Zvon 2008. Praha 2010

CÍSAŘ 2014 – Karel CÍSAŘ: Abeceda věcí, Praha 2014.

FOSTER, Hal – KRAUSSOVÁ, Rosalind – BOIS, Yve-Alain – BUCHLOH, Benjamin H. D: Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus. Praha 2007

GOMBRICH 1984 – L. H. GOMBRICH: Umění a iluze. Praha 1984

GRYGAR 2004 – Štěpán GRYGAR: Konceptuální umění a fotografie. Praha 2004

CHALUPECKÝ 1991 – Jindřich CHALUPECKÝ: Smysl moderního umění. Praha 1991

CHALUPECKÝ 1994 – Jindřich CHALUPECKÝ: Nové umění v Čechách. Jinočany 1994

CHALUPECKÝ 1966 – Jindřich CHALUPECKÝ: Umění dnes. Praha 1966

KOSUTH 1982 – Joseph KOSUTH in: Srp, Karel: Minimal & Earth & Concept Art. Praha 1982

LINDAUROVÁ 2014 – Lenka LINDAUROVÁ: Mezera, Mladé umění v Česku 1990 – 2014. Praha 2014

LINDAUROVÁ, Lenka - DRDOVÁ, Lucie 2010. Cena Jindřicha Chalupického 20 let = Jindřich Chalupický award 20 years: MCMXC–MMX. Praha 2010

POSPISZYL 2014 – Tomáš POSPISZYL: Asociativní dějepis umění. Praha 2014

POSPISZYL 2005 – Tomáš POSPISZYL: Srovnávací studie. Praha 2005

POSPISZYL 2008 – Tomáš POSPISZYL: Dějiny českého umění v obrysech. Praha 2008

ŠEVČÍK, Jiří – MORGANOVÁ, Pavlína – NEKVINDOVÁ, Terezie – SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.). České umění 1980–2010: Texty a dokumenty. Praha 2011

Sborníky

DADĚJÍK 2009 – Ondřej DADĚJÍK: Estetický problém současného umění 6-7. Praha 2009

FONTAINE 2011 – Claire FONTAINE: Ready-made Artist and Human Strike: A Few Clarifications. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. 11/2011. Praha 2011

KOVANDA 2013 – Jiří KOVANDA: Nejdřív to byl jen kus papíru. In: Dokumentace umění. Ústí nad Labem 2013

MAGID 2009 – Václav MAGID: Rozhovor s Jánem Mančuškou. 6-7. Praha 2009

MAGID 2009 – Václav MAGID: Nemám jasné představy a proto jsem umělec. Rozhovor se Zbyňkem baldránem. 6-7. Praha 2009

MORGANOVÁ 2010 – Pavlína MORGANOVÁ: České výtvarné umění v období transformace. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. Praha 2010

STEJSKAL 2009 – Jakub STEJSKAL: Ranciere a estetika 6-7. Praha 2009

Periodika

LINDAUROVÁ 2006 – Lenka LINDAUROVÁ: Chalupckého cena ukazuje, jak vidí mladí umělci svět. In: Mladá fronta Dnes, 14. 11. 2006, roč. 17, č. 265, s. 6

PTÁČEK 2008 – Jiří PTÁČEK: Rozhovor Jiřího Ptčkas Radimem Labudou. In: Flash Art CZ/SK 9, 2008

SKÁLA 2009 – František SKÁLA: Umění je prázdná podprsenka. In: Lidové noviny, 11. 12. 2009, s. 8

Katalog výstavy

SPOLEČNOST JINDŘICHA CHALUPECKÉHO 2001: Cena Jindřicha Chalupckého 1900-2000. Praha 2001

SPOLEČNOST JINDŘICHA CHALUPECKÉHO 2005: Cena Jindřicha Chalupckého: patnáct let. Praha 2005

BUDAK 2015 – Adam Budak: Silver lining, 25 let Ceny Jindřicha Chalupckého, Praha 2015

Internetové odkazy

MORGANOVÁ 2010 – Pavlína MORGANOVÁ: Artlist (anotace). In: artlist.cz
<http://http://artlist.cz/?id=188>
vyhledáno: 7. 3. 2016

Tisková zpráva/12. 11. 2009, Laureát 20. Ročník soutěže “Cena Jindřicha Chalupckého”, 2010
<http://www.doxprague.org/cs/press?tiskove-zpravy/25>
vyhledáno: 28. 3. 2016

SOL LEWITT, Věty o konceptuálním umění [online].

http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=75

vyhledáno: 10. 2. 2016

Seznam vyobrazení

1. Radim Labuda: These the other, 2008.

Foto: <http://www.artlist.cz/radim-labuda-3507/>

2. Markéta Othová: Bez názvu, 2008, 2 černobílé fotografie, 100x80 cm.

Foto: <http://www.artlist.cz/marketa-othova-2353/>

3. Ján Mančuška: Prostor za zdí, 2004, (z výstavy Read it, Andrew Kreps Gallery, New York, 2004).

Foto: <http://www.artlist.cz/jan-mancuska-188/>

4. Jiří Skála: Pojmenovávání, 2008, videoinstalace.

Foto: <http://www.artlist.cz/jiri-skala-2394/>

5. Roman Štětina: Ztracený případ, 2014, film 58 min.

Foto: <http://www.csfd.cz/film/389582-ztraceny-pripad/prehled/>

6. Barbora Kleinhamplová: instalace v Moravské galerii v Brně, 2015.

Foto: <http://artalk.cz/2015/11/20/barbora-kleinhamplova-laureatkou-cjch/>