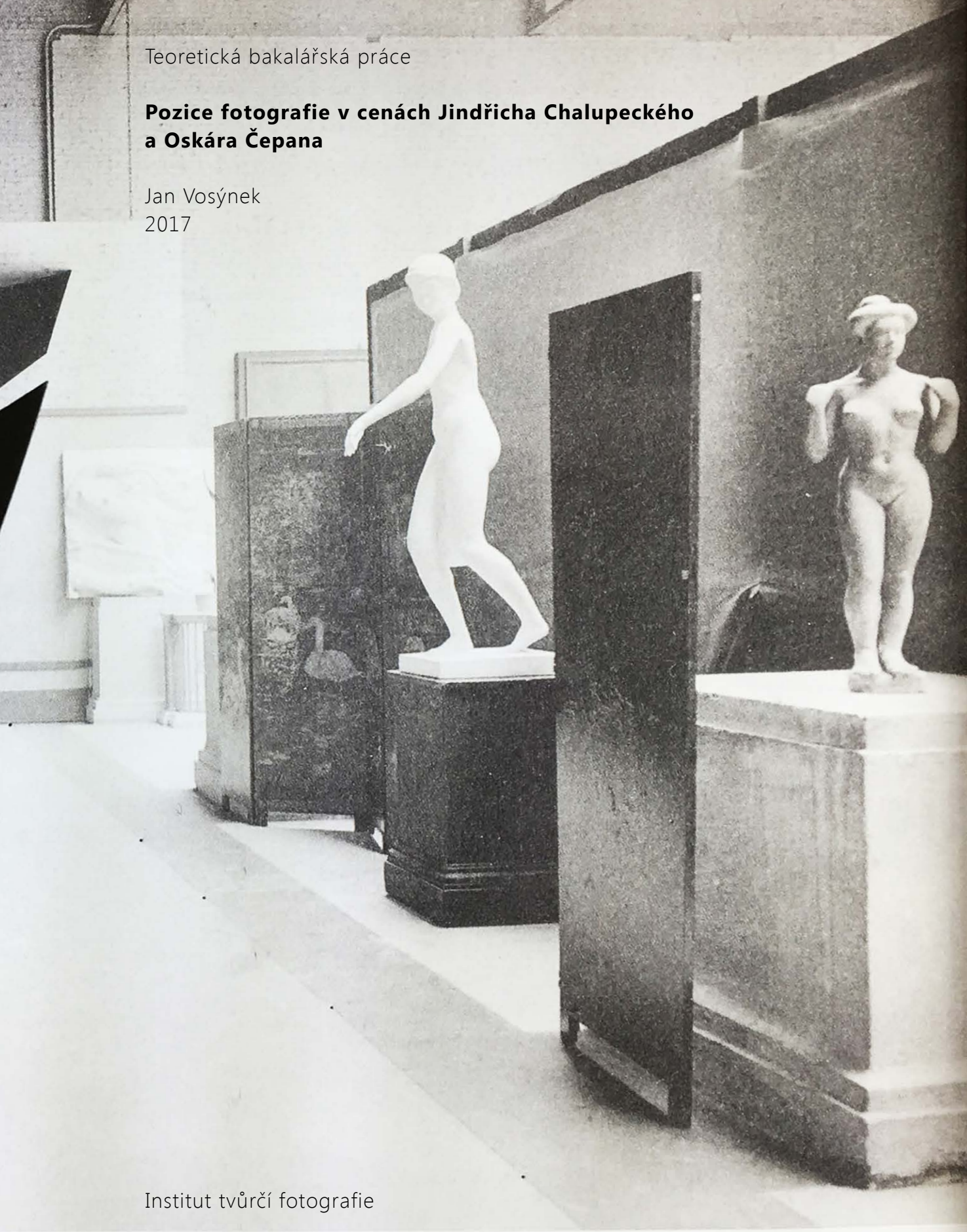
Teoretická bakalářská práce

Pozice fotografie v cenách Jindřicha Chalupeckého a Oskára Čepana

Jan Vosýnek
2017



Institut tvůrčí fotografie

Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Slezské univerzity v Opavě

Teoretická bakalářská práce

Pozice fotografie v cenách Jindřicha Chalupeckého a Oskára Čepana

The position of photography at Jindřich Chalupecký award and Oskár Čepan award

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: MgA. Mgr. Jan Mahr
Oponent: doc. Mgr. Václav Podestát

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Opava 2017

Abstrakt

Text je úzce zaměřenou sondou do finálových výběrů Ceny Jindřicha Chalupeckého a Oskára Čepana. Jaká je pozice média fotografie v současném českém a slovenském mladém umění? Zaměřuji se na autory, kteří užívají fotografii jako stěžejní vyjadřovací prostředek své tvorby.

Klíčová slova:

Cena, Jindřich Chalupecký, Oskár Čepan, fotografie, médium, umění, mladé současné umění

Abstract

**The text is a close outlook into the final selection of Jindřich Chalupecký Award and Oskár Čepan Award.
What is the position of photography média in Czech and Slovak contemporary young art? I focus on authors who use photography as their main means of expression.**

Key words:

Award, Jindřich Chalupecký, Oskár Čepan, photography, médium, art, young contemporary art

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2016/2017**

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Jan VOSÝNEK**
Osobní číslo:	**F140434**
Studijní program:	**B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory:	**Tvůrčí fotografie**
	Tvůrčí fotografie
Název tématu:	**T: Pozice fotografie v cenách Jindřicha Chalupeckého a Oskára Čepana**
Téma anglicky:	**T: The position of medium of photography in Jindřich Chalupecký award and Oskár Čepan award**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

V teoretické bakalářské práci se věniuji pozici fotografie jako média mezi díly finalistů a laureátů dvou cen současného mladého výtvarného umění. Zaměřuji svou práci na českou a slovenskou cenu a práce je spíše sondou do cen Jindřicha Chalupeckého a Oskára Čepana. Je fotografie respektovaným médiem? Jakou podobu svých instalací a děl měli autoři pracující výhradně s médiem fotografie v jejich finále. Inspiruji se dostupnými katalogy, publikacemi, rozhovory.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Mezera, Lenka Lindaurová
Obsese, Vladimír 518
Katalogy Cena Jindřicha Chalupeckého finále 1991, 2000, 2002-2016

Vedoucí bakalářské práce: **MgA. Jan MAHR**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **11. června 2017**
Termín odevzdání bakalářské práce: **30. června 2017**

prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 12. června 2017

Děkuji panu profesorovi Vladimírovi Birgusovi za schválení mnou vybraného tématu, Janu Mahrovi a Tomáši Pospěchovi za konzultování a rady a Václavovi Podestátovi za přínosný názor v počátku práce. Děkuji Markétě Othové a Jiřímu Thýnovi za nesmírně obohacující setkání a rozhovory. Radkovi Brousilovi, Lucii Nimcové, Lucii Scerankové a Jánu Šipöczovi za jejich ochotu při zamýšlením se nad tématem práce. Petře Feriancové, Dorotě Sadovské, Tomáši Agatu Błonskému a Robo Kočanovi za jejich reakce. Tomáši Pospiszylovi za nadhled k mému textu. Otakaru Karlasovi a Jiřímu Císlerovi za grafickou pomoc. Mileně Vanišové za knihařské zpracování publikace. Děkuji velmi za pomoc při korekci Anetě Richterové a Evě Janákové. A také Barboře Vosýnkové a mým rodičům za podporu, které se mi dostalo.

Prohlašuji, že jsem teoretickou bakalářskou práci vypracoval samostatně a použil pouze uvedenou literaturu a internetové zdroje.

Souhlasím se zveřejněním v Univerzitní knihovně Slezské univerzity v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, v knihovně Divadelního ústavu v Praze a na webových stránkách Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě.

V Praze dne 30. 6. 2017
Jan Vosýnek

©2017 Jan Vosýnek / Institut tvůrčí fotografie, Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě

Obsah

Úvod **11**
Zaměření práce **13**
Cena Jindřicha Chalupeckého **16**
Historie *16*
Porota *18*
Stát se laureátem – věc nelehká I **20**
A vítězem se stává… **21**
Devadesátá léta a Veronika Bromová *21*
Laureátka Markéta Othová *23*
Dvě finále Aleny Kotzmannové *27*
Dvakrát Jiří Thýn *30*
Jedenkrát Lucia Sceranková *47*
Ostatní? *49*
Cena Oskára Čepana **54**
Historie *54*
Porota *55*
Stát se laureátem – věc nelehká II **56**
A víťazom sa stáva… **57**
90. léta a Dorota Sadovská a Robo Kočan *57*
Jedenkrát Martin Kollár *60*
Laureátka Lucia Nimcová *74*
Jedenkrát Viktor Frešo *76*
Laureátka Petra Feriancová *78*
Laureát Čech – Radek Brousil *81*
Ostatných? *84*

Přílohy:
Laureáti CJCH **90**
Laureáti COČ **91**
Tomáš Pospiszyl – Fotografické procházky **92**

Úvod

Je fotografie respektovanou součástí mladé české a slovenské umělecké scény? Dostává se jí zaslouženého prostoru? Je mladý autor, pracující výhradně s médiem fotografie, konkurenceschopný ostatním sochařům, performerům, malířům či videoartistům? Je fotografie uměním?

Má práce si nedává za cíl definovat, vědecky analyzovat, rozdělovat. Nesnaží se specifikovat a znovuvytvářet již zbořené hranice mezioborových přesahů. Dokonce, troufám si tvrdit, že nebojuje za kult fotografie. Text je spíše sondou do finálových výběrů Cen Jindřicha Chalupeckého a Oskára Čepana.[1] A klade si jednu zaštiťující otázku:

Jaká je zde pozice média fotografie?

Kolik je mezi finalisty a oceněnými laureáty umělců pracujících právě s fotografií[2]? Jaké byly jejich finálové soubory? V práci otevírám pohled na finálové instalace[3] i tvorbu autorů. Text má být i přesahem přes obor fotografie a vnímání tohoto média v kontextu současného umění a jiných vyjadřovacích prostředků. Nadhledem na postmediální situaci u nás může být text Tomáše Pospiszyla.

Čerpám z dat poskytnutých organizátory soutěží[4], dostupných publikací[5], katalogů vydaných k jednotlivým finále a zveřejněných rozhovorů. Rozhovory s Markétou Othovou, Jiřím Thýnem, Lucií Scerankovou, Lucií Nimcovou, Jánem Šipöczem a Radkem Brousilem přepisuji v autentických odpovědích.

---

1 CJCH – do 35 let, COČ – do 40 let

2 Vymezuji zmíněný oborový přesah tím, že se zaobírám výhradně autory, kteří se médiem fotografie vyjadřují – pracují s fotografickým obrazem jakožto stěžejní řečí.

3 Společné výstavy finalistů nebyly v cenách parvidlem – první v CJCH se uskutečnila v roce 1999.

4 Společnost Jindřicha Chalupeckého, Nadácia – Centrum súčasného umenia

5 Lenka Lindaurová, Mezera, Mladé umění v Česku 1990-2014, 2014, ISBN 978-80905317-3-4

Zaměření práce

Co převažuje u performativních fotografií v tvorbě Barbory Kleinhamplové[6]? Můžeme se tázat autorky, zda je jejím nosným kódem sdělení konkrétní obraz nebo uskutečněná akce. Plní zde fotografie dokumentační, reprodukční funkci, nebo obrazově promlouvá za koncept díla? Jsou samotné zásahy do veřejného prostoru Barbory Klímové onou stěžejní zprávou, nebo následné přenesení k divákovi na plochém obrazu teprve nabírají hodnoty a uzavírají kruh celé věci? Těží Brousilova práce z fotografického obrazu? A nebo se autor odvrací od vizuální zprávy a spíše hovoří řečí instalace a rozmístění daných okolností ve správném kontextu celé výstavy jakožto samostatného média? Převažuje u Lucie Nimcové touha přednést divákovi zprávu v podobě fotografií, a nebo jeho vnímání ovlivňuje daleko více skrz kurátorský přístup k dané problematice? Jsou Klodové fotografie zkoumání těla důležité nebo plní jen přenositelnou funkci záznamu?

Na výše uvedených příkladech reflektuji, jak fotografický obraz evidentně přesahuje své hranice do sousedních oborů. Již na počátku práce cítím za potřebné vytyčit směr a výběr autorů, kteří zastupují mé analytické amatérské bádání po otázce: ***Jakou pozici zaobírá médium fotografie v současném českém a slovenském mladém umění?***

Sleduji autory dvou cen, které si vybírám jako měřítka. Ceny jsou mi ukazatelem i mantinelem zároveň. Věřím, že skrz jejich historii finalistů a laureátů dokáži opsat prostor pro fotografii, jakému se v současném mladém umění dostává.

Volím Chalupeckého ocenění pro jeho nezpochybnitelnou prestiž a historii. Cenu Oskára Čepana pro blízkost a obdobnost Chalupeckého na Slovensku. Ostatní ocenění vnímám a respektuji (na závěr mé práce vybrané z nich stručně definuji). Nevolím je pro jejich úzké zaměření (Czech Press Photo, Cena Jaromíra Funkeho) nebo krátkou historii trvání (ESSL Art Award CEE, FRAME).

Vzbuzuji a uměle si vytvářím otázky: Je pomíjivý neúspěch[7] fotografie v obou cenách oprávněný? Může znamenat pochybu o fotografickém mediu jako o umění? Textem neodpovídám, předkládám čistě samotný proces mého zkoumání.[8] Respektuji také podstatný fakt, že podoba děl finalistů a laureátů neodráží podobu celé scény současného umění. Přeji příjemné čtení.

6 laureátky v CJCH za rok 2015

7 Z celkových 41 ročníků v součtu obouch cen označuji pouze 4 laureáty pracující s médiem fotografie.

8 Ceny jsou zasazeny do politického a sociologického vývoje, kterým do současnoti prochází. Nepřehlížím ho, v textu však nezmiňuji.

Č CENA MÉDIUM MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ FOTOGRAFIE OSKÁR ČEPAN UMĚNÍ AWARD ART YOUNG CO
ART UMĚNÍ ***JINDŘICH CHALUPECKÝ*** YOUNG CONTEMPORARY ART ***CJCH***COČ OSKÁR ČEPAN MLADÉ
E CENA FOTOGRAFIE PHOTOGRAPHY MÉDIUM MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ ***JINDŘICH CHALUPECKÝ*** YO
ONTEMPORARY ART OSKÁR ČEPAN CENA FOTOGRAFIE ***CJCH***COČ MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ JINDŘICH
HOTOGRAPHY AWARD CENA OSKÁR ČEPAN FOTOGRAFIE MÉDIUM MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ ***CJCH***CO
RAPHY OSKÁR ČEPAN YOUNG CONTEMPORARY ***CJCH***COČ ART ***JINDŘICH CHALUPECKÝ*** YOUNG CON
RY ART OSKÁR ČEPAN CENA FOTOGRAFIE PHOTOGRAPHY MÉDIUM MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ ***JINDŘIC***
ECKÝ YOUNG CONTEMPORARY ART OSKÁR ČEPAN CENA FOTOGRAFIE ***CJCH***COČ PHOTOGRAPHY MÉD
RD CENA OSKÁR ČEPAN FOTOGRAFIE MÉDIUM MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ PHOT ***CJCH***COČ PHOTOGRA
EPAN YOUNG CONTEMPORARY ***CJCH***COČ ART ***JINDŘICH CHALUPECKÝ*** YOUNG CONTEMPORARY AR
EPAN CENA ART UMĚNÍ ***JINDŘICH CHALUPECKÝ*** YOUNG CONTEMPORARY ART ***CJCH***COČ OSKÁR ČE
OTOGRAFIE PHOTOGRAPHY MÉDIUM MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ FOTOGRA ***JINDŘICH CHALUPECKÝ*** YO
PORARY ART OSKÁR ČEPAN CENA FOTOGRAFIE ***CJCH***COČ ARTYOUNG CONTEMPORARY ART ***CJCH***CO
EPAN CENA FOTOGRAFIE PHOTOGRAPHY MÉDIUM MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ ***JINDŘICH CHALUPECK***
CONTEMPORARY ART OSKÁR ČEPAN CENA FOTOGRAFIE ***CJCH***COČ MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ ***JINDŘIC***
ECKÝ UMĚNÍ PHOTOGRAPHY AWARD CENA OSKÁR ČEPAN ART FOTOGRAFIE UMĚNÍ ***JINDŘICH CHALU***
OUNG CONTEMPORARY ART ***CJCH***COČ OSKÁR ČEPAN MLADÉ FOTOGRAFIE CENA FOTOGRAFIE PHOTO
MÉDIUM MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ ***JINDŘICH CHALUPECKÝ*** YOUNG CENA CONTEMPORARY ART OS
ENA FOTOGRAFIE CJCHCOČ MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ JINDŘICH UMĚNÍ PHOTOGRAPHY AWARD CENA
EPAN FOTOGRAFIE MÉDIUM MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ ***CJCH***COČ PHOTOGRAPHY OSKÁR ČEPAN YOUN
PORARY ***CJCH***COČ ART ***JINDŘICH CHALUPECKÝ*** YOUNG CONTEMPORARY ART OSKÁR ČEPAN OSKÁ
ENA FOTOGRAFIE CJCHCOČ ARTYOUNG CONTEMPORARY ART ***CJCH***COČ OSKÁR ČEPAN CENA FOTOGR
RAPHY MÉDIUM MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ ***JINDŘICH CHALUPECKÝ*** YOUNG CONTEMPORARY ART O

Cena Jindřicha Chalupeckého

Historie

Cena Jindřicha Chalupeckého je dnes vnímána jako nejvíce prestižní česká cena pro mladé umělce do 35 let věku. Byla založena v roce 1990 Václavem Havlem, Theodorem Pištěkem a Jiřím Kolářem. Bez mých zásahů níže cituji Zakládací listinu a zakladatele ceny[9].

Zakládací listina společnosti Jindřicha Chalupeckého

Z podnětu Václava Havla, dramatika a spisovatele, akademického malíře Theodora Pištěka a výtvarného umělce Jiřího Koláře byla dne 27. května 1990 založena v Lánech výroční prestižní cena pro mladé výtvarné umělce České republiky. Nese jméno předního českého teoretika a kritika výtvarného umění a literatury, esejisty a filosofa pana Jindřicha Chalupeckcého, který na sklonku svého života souhlasil s vypsáním ceny pod jeho jménem. Cenou se vyslovuje uznání celoživotnímu dílu Jindřicha Chalupeckého a té jeho aktivitě, jíž podněcoval po roce 1968 u nás neoficiální ‚avantgardní výtvarný život a zasazoval se o to, aby si české nekonformní výtvarné umění udržovalo svébytnost a nepřerušenou kontinuitu s tradicí českého moderního umění a evropskou výtvarnou kulturou. Svojí činností usiloval o propojování názorových okruhů a vrstev všech generací s cílem zabránit probíhajícímu duchovnímu a morálnímu úpadku. I přes svůj vysoký věk, hloubku a šíři poznání byl stále přístupný novým rodícím se tendencím a mladé umění vždy podporoval. Proto je cena vypsána pro mladé umělce se záměrem umožnit těm nejtalentovanějším a výrazně osobitým tvůrcům přímý styk se současným světovým uměleckým děním. Zakladatelé Společnosti Jindřicha Chalupeckého chtějí přispět k povznesení úrovně českého výtvarného moderního umění a k uchování památky myšlenkového odkazu člověka, jemuž se boj o osud českého moderního umění stal životním posláním.

Václav Havel

„Chalupecký nevystupoval jako typický profesionál. Nebyl ani vyškoleným literárním kritikem a filosofem, dokonce ani uměleckým historikem s tradiční kariérou v oboru, provázenou profesionální hantýrkou. Byl v nejlepším slova smyslu samorostlý; v jeho slovech byla jakási zvláštní živost a velice mě oslovoval.

9 zdroj: Společnost Jindřicha Chalupeckého

… Vznik Ceny Jindřicha Chalupeckého považuji za velmi dobrý, bohulibý počin, držím jí palce a chodím rád, pokud mi to čas dovolí, na její každoroční udělování a výstavy jejích laureátů. Přeji Společnosti Jindřicha Chalupeckého, aby nadále jmenovala uvážlivě členy porot, které pečují o výběr kandidátů a určují z nich jako držitele Ceny toho nejlepšího. Výsledkům soutěže přeji dobrou budoucnost, přinejmenším tak dobrou, jaká je jejich minulost. Považuji za neobyčejně šťastné, že Cena svým názvem znovu a znovu připomíná nezapomenutelnou osobnost Jindřicha Chalupeckého“[10]

Theodor Pištěk

„Pokoj byl plný bezmoci, utrpení a resignace. Měl jsem okamžitý pocit, že musím něco říci nebo udělat, co by nám oběma pomohlo zvládnout tísnivou situaci. … Pane Chalupecký, souhlasil byste s tím, aby byla s Vaším jménem spojena soutěž mladých umělců? Z jeho tváře byl patrný náznak potěšeného souhlasu. Příští tři dny jsme věnovali rozhovorům o tom, jak by měly být formulovány podmínky a cíle soutěže. S výsledky jsem se rozjel do Lán k Václavu Havlovi a informoval telefonicky Jiřího Koláře do Paříže. … Přiznám se, že jsem se původně snažil vytrhnout Jindřicha Chalupeckého ze stavu odevzdanosti, upoutat jeho zájem a přidržet ho k životu. Dnes jsem šťasten, … nejenže pomáhá cena splácet dluh, který má celá naše kultruní obec vůči JCH, ale zároveň usnadňuje nejmladší generaci výtvarných umělců vstupovat do souvislostí světového umění.“[11]

Jiří Kolář

„S Pištěkem jsme dali dohromady její stanovy, … a hlavně laureátovi bude zajištěn několikaměsíční pobyt v zahraničí, jehož tvůrčí program si určí sám. Smysl ceny odpovídal Chalupeckého názoru, že pro slibné talenty je nezbytné překročit co nejdříve práh domova a rozhlédnout se po současném světě. … I když se přiznávám, že nejsem příznivcem vyznamenávání umělců, připadal mi zvolený způsob podpory uměleckého mládí rozumný a účelný. V dané chvíli jsem uznal, že je třeba povzbudit po dlouhých letech izolace naší země od okolního světa mladé umělce k cestám do zahraničí a zbavit je nebezpečných sklonů k zápecnictví.“[12]

10 zdroj: Společnost Jindřicha Chalupeckého
11 zdroj: Společnost Jindřicha Chalupeckého
12 zdroj: Společnost Jindřicha Chalupeckého

Porota

Jak třeba i Jiří Kolář zmiňuje, samotný průhled a hodnocení všech uměleckých disciplín je věcí nelehkou, můžeme se tázat, zda vůbec je věcí proveditelnou. Snaží se o to významná porota odborníků vybíraná organizátorem soutěže – Společností Jindřicha Chalupeckého. Porota je na organizátorovi nezávislá a je složena vždy na dvouleté období, respektive od roku 2000 na období tříleté.[13]

V porotě působili mnozí čeští teoretici umění jako Karel Císař (1998, 1999), Tomáš Pospiszyl (1998, 1999), Vít Havránek (2000, 2001) nebo třeba Charlota Kottíková (předsedkyně poroty 2005, 2006, 2007).

Své místo v porotě měli i stále aktivní umělci jako například sochař a malíř Jaroslav Róna (1994,1995) nebo výtvarný umělec František Skála, který předsedal porotě v letech 1998 a 1999. Konceptuální umělkyně pracující nejen s fotogarfií, Magdalena Jetelová byla součástí poroty v letech 2002 a 2003.

Ze zahraničních jmen lze zmínit Roberta Pinta (2006, 2007), italského teoretika a kurátora, který působil v časopise Flash Art nebo ředitelku Muzea moderního umění ve Varšavě (od roku 2007) Joannu Mytkowskou – v porotě byla v letech 2008 a 2009. Britský kurátor Tate Gallery v Londýně Christoph Grunenberg (2005 a 2006) a nebo například německá kurátorka Suzane Altmannová (předsedkyně poroty 2008, 2009 a 2010), i ti byli v historii udělování ceny rozhodujícími členy poroty v daných letech.

Nejčastějším porotcem je malíř a grafik Jan Merta – v Chalupeckého porotě zasedal s přestávkami již 7x, po prvé v roce 1994.

V podmínkách pro udělování CJCH je uvedeno, že členem poroty nelze jmenovat činného pedagoga výtvarné školy se sídlem v České republice. Členy poroty jmenuje rada Společnosti Jindřicha Chalupeckého s přihlédnutím k návrhu zakladatelů. Na prvním zasedání porota volí předsedu z jejího středu. Ten jediný disponuje dvěma hlasy, ostatní členové po jednom. Porota se též může rozhodnout, že cenu neudělí.

Zajímavostí můžeme ozančit fakt, že ***Podmínky pro udělování Ceny Jindřicha Chalupeckého*** v ***bodě II*** dlouhá léta nechávaly jakési formální (ne však rozhodující[14]) upřednostnění oboru malby a sochařství, který byl formulován takto: „CJCH je udělována za mimořádný umělecký výkon v oboru výtvarného umění, zvláště ***malby*** a ***sochařství***, které prokazatelně vypovídá o míře a osobnosti talentu…"[15] Podmínky soutěže byly v těchto případech přeinterpretovány v roce 2015 při nástupu Kariny Kottové do Společnosti

13 Jedinou vyjímkou se stal rok 2010, kdy identické složení poroty bylo pouze pro 1 ročník

14 Za 25 let historie udělování CJCH 12x vyhrálo tradiční médium socha, resp. malba, viz tabulka v kapitole Laureáti CJCH

15 Bod II, ***Podmínky pro udělování CJCH*** platné do roku 2015

Jindřicha Chalupeckého. „Znění pravidel již dlouhodobě neodpovídalo skutečné podobě Ceny, ve které se často kromě tradičních médií objevují i nová média a celkově toto rozdělení přestává být pro současné umění relevantní. Je to především cena pro současné umělce, nikoli umělce pracující ve specifických médiích."[16]

Rozhodnutí porot v obou Cenách respektuji absolutní mírou. Nezpochybňuji ho a tím pádem v textu nepátrám po důvodech nezvolení finalistů, kteří nebyli vybráni za laureáty. Z tohoto důvodu má práce neobsahuje detailní vyjádření porot, ani její členy neoslovuji pro zpětné zdůvodnění jejich výběru.

16 Vyjádření Kariny Kottové na dotaz autora textu – ***Kdy vymizel dodatek („malby a sochařství) z bodu II z podmínek pro udělování CJCH?***

Stát se laureátem – věc nelehká I

Laureáti za historii udělování ceny v drtivé většině prošli studiem na Akadamii výtvarných umění v Praze. Pouze 4 vítězové z 28 možných nemají studentskou historii na AVU. Již druhý laureát Jiří Skála, dále pak solitér David Černý a nebo Markéta Othová, ti čerpali svá studia na UMPRUM. Jedinou mimopražskou studentkou byla Barbora Klímová, která se věnovala studiu na FaVU v Brně. Lze tedy dedukovat, že samotný kult vysokoškolství je jedním z nejvíce ovlivňujících faktorů pro mladé umělce. Někdy i za dob studií u autorů vznikají reprezentativní díla v podobě diplomových prací, kterými se dostávají do uměleckého podvědomí, respektive díky těmto dílům jsou jednotlivý autoři nominováni mezi finalisty.[17] „Důležitost světa uměleckých škol pro současné české umění podtrhuje i skutečnost, že více než deset dosavadních laureátů Ceny se stalo pedagogy a v řadě případů dnes působí na školách, kde sami studovali."[18]

Ono vzpomínané „kdyby" na AVU fungoval ateliér věnující se výhradně mediu fotografie, tak by tento fakt možná mohl přinést o několik fotografických laureátů více...nicméně tato úvaha je nemístná. O to více, že fotografických stop mezi finalisty za historii CJCH není málo. Zde je jejich chronologický výčet:

97	**finálová účast Veroniky Bromové**	*(laureát Jiří Příhoda)*
99	**finálová účast Markéty Othové**	*(laureát Lukáš Rittstein)*
00	**finálová účast Veroniky Bromové**	*(laureát David Černý)*
01	**finálová účast Markéty Othové, Štěpánky Šimlové**	*(laureát Tomáš Vaněk)*
02	**laureátkou se stává Markéta Othová**	
03	**finálová účast Michaely Thelenové**	*(laureát Michal Pěchouček)*
05	**finálová účast Aleny Kotzmannové**	*(laureát Kateřina Šedá)*
06	**finálová účast Dušana Skaly**	*(laureát Barbora Klímová)*
09	**finálová účast Aleny Kotzmannové**	*(laureát Jiří Skála)*
11	**finálová účast Jiřího Thýna**	*(laureát Mark Ther)*
12	**finálová účast Jiřího Thýna**	*(laureát Vladimír Houdek)*
14	**finálová účast Lucie Scerankové**	*(laureát Roman Štětina)*

17 např. diplomová práce B. Kleinhamplové ***Důvěryhodný vztah***, která autorce přinesla vedle nominace a pozdějšího udělení ceny i další ocenění

18 Tomáš Pospiszyl, ***Napříč generacemi***, Mezera, 2015

A vítězem se stává...

Devadesátá léta a Veronika Bromová

V devadesátých letech jedním z nejvíce exponovaných fotografů byla Veronika Bromová. Bylo to díky jejímu osobitému stylu, čerstvosti tématu digitální postprodukce a často autobiografickým přístupům, které posouvaly diváka někdy až za hranici nahoty. O tom, jakou pozici zde měla fotografie na poli současného mladého umění v období okolo roku 1997 může svědčit také fakt, že se v recenzích na její díla často říká, že nejde přímo o fotografku. Bromová je nazývána spíše umělkyní, „která prostě toto médium používá, využívá a nakládá s ním podle gusta a podle svých tvůrčích záměrů. Na své přehlídky ji nicméně zařazují jak fotografové, tak výtvarníci, což dokazuje, jaké významné postavení zaujímá fotografie na současné umělecké scéně."[19] Volfův článek, otisknutý v časopisu Reflex (který byl v té době jedním z hlavních sponzorů Společnosti JCH), připouští v Bromových pracích otevřenost jakémusi postmediálnímu vnímání situace. Osobně vnímám tento fakt jako správný. Autorka se nebrání ovlivnění vývojem vyspělých technologií. Ba co víc, mění to její přemýšlení o fotografii a přístupu k tomuto médiu jako takovému. Ve svých instalacích se věnuje již zmíněným upraveným kompozicím, kde nechává diváka nahlédnout do imaginárního, přesto reálného světa. Rok 1997 a finálová účast Bromové je prvním ročníkem CJCH, kdy jsou finalisté vyhlašováni a z nich následně vybírán laureát, kterým je v tomto roce Jiří Příhoda. Porotu zaujal svými až iluzivními instalacemi.

Blízký člověk pro Bromovou – Markéta Othová – se účastní svého prvního finále již v roce 1999. Jejich úzký vztah přiznává Othová i v následném rozhovoru, kdy projevuje svou tehdejší mírnou lítost nad tím, že ona a Kateřina Vincourová cenu získaly, Bromová však nikoliv. S dnešním odstupem bychom řekli, že právě práce Veroniky Bromové měly daleko veřejnější dopad a získaly více reakcí na její extravagantní prezentaci. Oproti ní, více introvertní Othová, v tichosti přechází ze své rané grafické tvorby k černobílým zvětšeninám, kdy otevírá vždy specifické téma. „Co se v jejích obrazech skrývá, co je náhoda a co naléhavé sdělení, je záměrně ambivalentní."[20] Detailněji se k tvorbě Othové dostávám v následující kapitole a rozhovoru s autorkou.

Druhou finálovou účastí Bromové se stává rok 2000. Zde jí snad nakonec paradoxně uškodila jakási oficiálně schválená pozice mladé umělkyně. K té jí pomohla její zdařilá reprezentace České republiky na bienále v Benátkách.[21]

19 Petr Volf, úryvek z textu, ***Reflex***, pulbikováno v publikaci ***Mezera,*** L. Lindaurová, 2015

20 Lenka LIndaurová, Top Ten, ***Umělec***, 2000

21 V roce 1999 vyhrává Bromová první místo v konkurzu na reprezentaci ČR na 48. benátském bienále současného umění.

Skupinová výstava všech finalistů se konala ve Veletržním paláci v Národní galerii v Praze. Bromová prezentuje několik vybraných fotografií z cyklu ***Místa na zemi***, které doplňuje autoportréty, inspirující se jejím pobytem v New Yorku. Výrazné jsou především samotnou expresivní deformací lidského těla. Celou instalaci doplňují videa o napětí při čekání v letištním terminálu. Lauerátem se však ten rok stává kontroverzně David Černý, který je Milanem Knížákem vykázán z Veletržního paláce ven a cenu mu na ulici za účasti médií předává Václav Havel.

Bromová do roku 2011 učila na AVU v ateliéru Nových médií II a v současnosti přednáší na Anglo-americké škole v Praze. Má za sebou mnoho samostatných výstav a byla součástí několika významných společných expozic. Uvádím např. ***Vnitřní okruh***[22] v GHMP z roku 2013 a nebo ***Mutující médium***[23]. Právě z tohoto výběru autorů Pavla Vančáta na mne Bromová v Rudolfinu (ještě spolu se Štěpánkou Šimlovou a dvojicí Alt, Vajd) působila nejvýrazněji svým pomíjením média fotografie.

22 kurátor: Vladimír Birgus

23 Galerie Rudolfinum – 2011

A vítězem se stává...

Laureátka Markéta Othová

Hned v roce 2001 se do svého druhého finále dostává Markéta Othová. Ten rok již třicetitříletá autorka, okouzlená všedností, každodenní stejností, ze které vytváří kódy jinak nenalezitelné. Černobílá fotografie obsahující typickou jednoduchost je pro Othovou přirozeným tahem. Pomocí fotoaparátu probádává ty nejobyčejnější situace a provází diváka lehkými sériemi. Věci si často kreslí, komponuje na papír, poté zvěčňuje do fotocitlivých vrstev. V roce 2001 prezentuje ve Veletržním paláci v Praze na výstavě finalistů soubor ***Sex ve městě*** – kde instalovala 4 černobílé fotografie 160 × 110 cm.[24]

Při stejné expozici je k vidění také jiná autorka vycházející z fotografie – Štěpánka Šimlová. Od klasického, třeba velkoformátového zpracování se však jednoznačně distancuje, jako by říkala, že fotografie jako taková ji nezajímá a je jí lhostejná. Svou tvorbu formuluje videem, sekvencí fotografií, nicméně nebrání se také malbě. V Chalupeckého finále promítá v projektu ***Když...***postavy novodobých světových modelek – prototypy krásy – do siluet Madon z historických výjevů. Za fotografické povšimnutí stojí také výstava ***Sladké sny za hořkých nocí*** v GHMP z roku 2001. Byla vyplněna skvěle vyváženými sekvencemi a tehdy byl kladně hodnocen její nový přístup k fotografii. V současnosti působí jako vedoucí katedry fotografie na FAMU.

První rok nového milénia je zvolen za laureáta Tomáš Vaněk, streetartový umělec, který uspěl s šablony interpretující kresby Josefa Lady[25], v nichž se objevovaly vizuální i významové posuny.

Markéta Othová si však na své vítězství počkala pouze jeden rok a v roce 2002 v Moravské galerii v Brně se souborem ***Návrat***, vyhrává jako první autorka pracující s fotografií Cenu Jindřicha Chalupeckého. Jedná se o soubor dvanácti černobílých zvětšenin 110 × 160 cm. „Uplatňuje v něm svůj až voyeurský pohled. Jakoby ztvárňovala smutek, životní prázdnotu, osamocení."[26]

I přes tehdejší velkou aktivitu se Othová nenazývala fotografkou, což s odstupem hodnotí v pozdějším rozhovoru pro publikaci Obsese. „Já se vlastně nehodnotím vůbec jako umělec. Necítím se jako umělec. Dřív mi vadilo i označení fotograf, ale teď už mi to je lhostejný. Takže jsem asi fotograf. Dřív jsem strašně nechtěla být fotograf, snažila jsem se vystupovat jako fotografující

24 Othová po celou dobu (s krátkou výjimkou v roce 2004, pak se k tradičním formátům opět vrací) své tvorby záměrně nemění formáty výsledných zvětšenin. Užívá stejného rozměru, který instaluje jak na šířku, tak na výšku. Nejčastěji (ne vždy) fotografie věší jednoduše na jehličky bez výraznější adjustace.

25 Na přání dědiců Josefa Lady dílo muselo být zakryto oponou.

26 Petr Volf, úryvek z textu, ***Reflex,*** 2002, pulbikováno také v ***Mezera***, 2015

umělec. Ale pak se to během dvaceti let změnilo, protože termín fotografující umělec byl tak nadužíván, že jsem chtěla být raději prostým fotografem. Navíc mě za tu dobu fotka začala opravdu zajímat. Chtěla jsem se stát fotografem. Chci říct, že jsem nikdy nebyla považována za fotografku a zařazovaná mezi fotografy. Měla jsem tím usnadněnou pozici. Fotografové se vždycky zlobili, že to je rozmazaný a moc velký. Z kinofilmu se takováto velká zvětšenina nedělá."[27]

„Prvenství přisouzené Markétě Othové už předem jaksi viselo ve vzduchu. … Měla řadu výstav v prestižních domácích i zahraničních galeriích, její tvorba je soustředěná, ubírá se soustavně vlastní cestou."[28] Othové výhra přinesla další výstavy, účast na pražském bienále nebo zastoupení galerií Jiřího Švestky.

Po mateřství, kdy se fotograficky soustředila ještě více na jedinečnost jednoduchosti domácích zátiší, prezentovala významnou expozici v Karlin studios (2015). Soubor s názvem ***1933*** pojímá řadu černobílých zvětšenin skleněných zátiší. Autorka se zde velice sympaticky a abstraktně (i přes jasnou předmětovost obrazů) vyrovnává s odchodem otce. Nejčerstvější stopou je výstava v Drdova gallery ve spolupráci s Adélou Svobodovou nebo skupinová výstava v galerii SVIT kurátorovaná Jaromírem Novotným a Pavlem Švecem. V prvním případě se Othová vrací k reprodukci látek. V povedené instalaci komunikuje prostorovost plošných, místy až abstraktních fotografií struktur oproti velkým plochám stejně zamýšleného vstupu Adély Svobodové. Ve SVIT Gallery jsou k vidění její originální grafiky z let 94-95. Komponovaná práce s plochou a kruhovým vzorkováním mohou dokládat autorčinu lehkost a určitou grafičnost i v pracích s fotoaparátem. Novotný se Švecem zde opět popírají mezioborové hranice a na výstavě ***Absolute beginners*** stojí sochy vedle malby, grafiky nebo fotografie. To přijímám jako další pozitivní krok vnímání fotografie v kontextu současného dění.

Rozhovor s Markétou Othovou:

Vracíte se buď soukromě myšlenkově nebo ve vaší tvrobě k roku 2002, kdy jste Cenu vyhrála?

K ceně se v myšlenkách nevracím, i teď, když dostanu přímou otázku, mi dělá potíže si na detaily vzpomenout. *(M. Othová vzpomíná a myslí si, že byla v ročníku s V. Bromovou…pozn. autora textu)*[29] Tak opravdu ve finále s Veronikou B. jsem nebyla. Nebylo by příjemné soutěžit s tak blízkým člověkem. Fakt, že jsme Cenu náhodou dostaly obě s Kateřinou Vincourovou[30] a Veronika ne, nebyl úplně dobrý, ale utěšovaly jsme se tím, že porota nemůže být objektivní, že se soutěžit vlastně

27 BROŽ Vladimír, ***Obsese***, Magnus Art, 2015
28 Petr Volf, úryvek z textu, ***Reflex,*** 2002, pulbikováno také v ***Mezera***, 2015
29 Bromová – 1997; 2000, Othová – 1999; 2001; 2002
30 K. Vincourová – laureátka 1996

nedá a ani nemá. Nakonec jsem se trochu styděla, že jsem cenu dostala. Bála jsem se být součástí mainstreamu. Proč jsem ale tedy soutěžila, nevím.

Měla jste z výhod ceny radost?

V každém případě finanční odměna spojená s cestou do New Yorku – byla fantastická. Koupila jsem si notebook, začala pracovat sama. Nastalo takové relativně svobodné období.

A co New York a setkání s Jánem Mančuškou?

V New Yorku byl v tu dobu Ján na stáži. Irena Kovářová z Českého centra nám umožnila s Jánem udělat v výstavu. Jmenovalo se to *Next Year in Marienbad*…. Kurátor byl Tomáš Pospiszyl – on vymyslel název. S Jánem to bylo krásný. Bral mě na výstavy, žil současným uměním, byl tam šťastný. Je šílený, že tak mladý zemřel. Na Jána myslím často.

V roce 1999 a 2001 jste byla ve finále. Byl pro Vás vítězný soubor Return (2002) lepší než např. Sex ve městě (2001)?

Jestli byl *Návrat* (2002) lepší než *Sex ve městě* (2001), je těžké říct. *Návrat* je asi efektnější, proto možná uspěl. Ta skromná ranní činnost, jako je procházka s psíkem, zvětšená do nesmyslných rozměrů a připevněná ve svých dvanácti fázích na stěnu Domu umění v Brně. Je to vlastně vtip. A zabral.

Ve své dřívější i pozdější tvorbě pracujete s analogovými zvětšeninami stejného formátu 110 × 160 cm.

Ano důsledně jsem ho dodržovala u všech starších černobílých sestav fotek. Připadalo mi to, jako dobrý nápad. Nezabývat se pokaždé formátem ani způsobem adjustace. Věšela jsem stejně velké fotky vždy stejným způsobem – přímo na zeď, na ocelové jehličky. Měnily se jen obsahy. Jen u výstavy v Malé dvoraně Veletržního paláce – jmenovalo se to *Její život* (1997) – byly fotky v dřevěných rámech a pod sklem. Chtěla jsem, aby adjustace v Národní galerii byla co nejklasičtější, když obsah byl tak divně bezobsažný.

Vystavit 6 stejných fotografií. Byl to drzý počin?

Tomáš Pospiszyl byl v té době kurátorem ve Veletržním paláci a měl myslím na starost výstavy v Malé dvoraně. Vyzval mě k výstavě, chtěl, abych fotila přímo v budově. Byl to pro mě velmi těžký úkol a zhostila jsem se ho nakonec tímto způsobem. Vyfotila jsem kolemjdoucí ženu z okna Veletržního paláce. Poté na mě ten záběr velmi silně zapůsobil. Máme tu kolemjdoucí ženu a neví se: Kam jde, co si myslí a kdo to je. A protože je Malá dvorana tak obrovská, zdálo se mi dobré vystavit ten jeden výjev vícekrát. Cesta, kterou jste museli urazit mezi jednotlivými obrazy byla dlouhá a možná až u třetí fotografie jste si mohli všimnout, že je stejná jako ta předchozí. Možná jste se vrátili, ale když jste šli dál, znovu jste

potkávali ten stejný výjev. Měla jsem z toho velkou radost. Začala jsem se cítit statečně, až když se lidé i lidé fotografové začali bouřit. Připadalo mi to celé velmi poetické, velmi zvýrazněný okamžik.

Někdy jsou Vaše práce popisovány jako perfektní zachycení banalit, je to pro vás správné označení?

Ty prosté věci se mi zdají velmi důležité. Vadí mi trochu stálé poukazování na banalitu. Jako by vyfotit „kafe" bylo něco opravdu zbytečného nebo snad někdy naopak až odvážného. Možná by se měl aparát použít k zachycení výbuchu třeba sopky. To by bylo fajn, ale tohle je prostě jenom „kafe". Nicméně velmi důležité „kafe". Ať už silné, nebo slabé.

A vítězem se stává...

Dvě finále Aleny Kotzmannové

V roce 2003 si onu fotografickou účast v užším výběru autorů připisuje také Michaela Thelenová. O vítězství usilovala po boku Jána Mančušky – jedné z nejvýraznějších postav celé historie Ceny. Pro Mančušku tento rok znamenal první finálovou účast.[31] Výstavu finalistů poprvé hostil prostor Galerie Futura. Thelenová se zde projevila barevnými zvětšeninami a diptychy z cyklu ***Satelit*** (30 × 81 cm). Autorka vystudovala UJEP v Ústí nad Labem, kde posléze působila i pedagogicky. Část jejích výstav se soustředí do galerií Emila Filly v Ú.n.L., její práce, doplněná také videem, byla k vidění například i v galerii Hunt Kastner v roce 2010. Zde prezentovala soubor ***Až se vrátíš domů z práce, bude krásně uklizeno...*** Byla též součástí moravské části výstavy ***Vnitřní okruh*** v Muzeu umění v Olomouci.

Při zmíněné finálové expozici ve galerii Futura se nad ostatními s převahou konceptuálními výtvory vyjímaly realistické malby Michala Pěchoučka, jenž byl zvolen laureátem.

O dva roky později se s nadějí na další fotografickou laureátku dostala do finále Alena Kotzmannová. Její soubor ***Cyclone*** balancuje na hranici totožného a odlišného. Diptychy, které se liší nepatrně v čase záběru či kompozice jsou téměř k nerozeznání. Tento efekt je dodržen především proto, že v případě galerijní instalace soubor zabírá dvě oddělené místnosti. První obrazy z každé dvojice jsou instalovány v jedné místnosti, druhé fotogarfie doplňující diptych jsou k vidění v místnosti jiné. Pořadí při řazení jednotlivých záběrů také není totožné. „Drobné neshody mezi oběma prostory diváka postupně uvádí do nejistoty nejen o sousledností událostí a jevů, ale i o samotném principu fotografování. Můžeme prožít ten samý pocit dvakrát stejně?"[32] V případě knižní varianty, která vychází ex post jsou diptychy také roztříštěny do chodu knihy. Divák je nucen spolupracovat nebo třeba jen bádat, který ten záběr byl první. Oproti hravému přístupu uzavřenému do média fotografie, dala porota v tomto ročníku přednost živelné Kateřině Šedé, ktará s precizností jí vlastní provádí akce, které narušují, mapují lidské stereotypy. Přirozeným prostředím je Šedé venkovský život. Chalupeckého však vyhrává s projektem ***Je to jedno***, kdy v instalaci prezentuje kresby své babičky, která si tím vzpomíná na nářadí z prodejny, kde působila velkou část svého života. Autorka tím vysvobozuje babičku z její letargie.

---

31 Do prostoru galerie zasahuje deskami z dřevotřísky, do kterých vyrývá text popisující, co je za stěnou. Prostor přetváří a destabilizuje jedinečným způsobem.

32 úryvek z textu A. Kotzmannové, katalog ***Cena Jindřicha Chalupeckého – finále 2005***

Oproti Kotzmannové jiný přístup prezentuje o rok později v roce 2006 ve výběru finalistů také Dušak Skala. Jedná se již o druhého studenta (po Thelenové) spojeného s ústeckou institucí Pavla Baňky, který byl vybrán mezi finalisty. Zmíněný odlišný přístup od Kotzmannové i řady dalších autorů, kteří se snaží děje vytvářet, zabírat v té surové podobě, Skala pracuje s již exponovaným materiálem. Tím výsledným produktem jeho tvorby s pravidelností nebývá video. Pro veřejnost bylo překvapením, že se ve finálové instalaci právě několika videy prezentoval. Fotografická cesta, kterou se k finální formě pohyblivého obrazu dostal, je však nezpochybnitelná. „Fotografií i videem vytváří díla na první pohled důvěrně známá, zároveň však tajemná a nedořečená, neboť jim schází zasazení do nějakého vysvětlujícího rámce."[33] Skálova tvorba se dá považovat i za sběratelskou. Vybírá, třídí, řadí. Tento princip může být potřebnější v čím dál větší záplavě fotografického obrazu, než vytváření nových artefaktů a spojitostí. V tomto ročníku uděluje porota cenu Barboře Klímové identicky rekonstruující akce performerů v 70. a 80. letech v ČSSR.

Kotzmannová se do finálového výběru dostává i v roce 2009. Je to čas pro autorku v té době již devět let po dokončení studií na UMPRUM v ateliéru fotografie Pavla Štechy. Má za sebou samostatné výstavy (GHMP – Staroměstská radnice v roce 2006 a nebo výstavy, na které si zve hosty v Ateliéru Josefa Sudka, v galerii 35M2 a Hunt Kastner gallery v roce 2008), také zaujala účastí v kladně hodnocené skupinové expozici ***Neexistuju, když mě nevidíš*** v galerii Futura v roce 2007. „Alena Kotzmannová se od chvíle, kdy vstoupila na uměleckou scénu, pouští do různých forem tvůrčí spolupráce: s Finkou Marjou Kanervo, Veronikou Drahotovou, Jiřím Davidem, Michalem Pěchoučkem nebo Tomášem Pospiszylem. V roce 2008 pak do svých výstav přizvala postupně Lenku Vítkovou, Davida Böhma a Martina Vančáta. Zapojením dalšího autorského názoru mění zavedený statut sólo výstavy a sama otevírá své dílo novým vztahům. … Černobílý kánon záměrně porušili na výstavě ***Někde jinde*** (2008), která se vztahuje k osobnosti Josefa Sudka a jeho uvažování v černé a bílé. Všechny pohledy propojila opakovaným motivem palmy, přesněji pouze jejím stínem. Její existenci potvrdil host výstavy, David Böhm, neokázalou intervencí vloženého palmového listu do křovitého pražského prostoru za oknem."[34]

Kotzmannová pojímá instalaci ve finálovém výběru honosně. Na terasu Centra pro současné umění DOX instaluje zrezivělý, čtrnáct metrů dlouhý trup nákladní lodi, na jehož palubu instaluje zahradní domek. V tom se divák střetává se zarámovanými pohlednicemi. „Tématem je otázka možnosti uskutečnění snu a tužeb. Loď je metaforou života a zároveň civilizačním fenoménem. Odkazuje k moři, k dálkám, k nenaplněné touze, která tam, kde chybí, musí být zastoupena

33 úryvek z textu Tomáše Dvořáka, ***katalog Cena Jindřicha Chalupeckého – finále*** 2006

34 úryvek z textu Edith Jeřábkové, katalog ***Cena Jindřicha Chalupeckého finále 09***, 2009

jiným modelem. A u nás je to typické chatařství – chata reprezentuje lidské snažení, kutilství a jakýsi uskutečněný sen."[35] Porota však vybírá za laureáta Jiřího Skálu, oceňuje jeho koncepční práci s textem a videem.

Stejně tak jako u dříve zmíněných autorů fotografů, i u Kotzmannové osobně registruji nutnou otevřenost v mezimediálních vztazích. Sama autorka ví, že dialog s instalovaným objektem dané práci nejvíce prospěje. Sympatizuji s tezí Kotzmannové, že fotografie samotná přestává být autonomní oblastí.

Autorka zanechala významnou stopu umělců pracující koncepčně s fotografií ve finálových expozicích jak v roce 2005, tak v roce 2009. Prvenství v ceně jí však uniklo. V současnosti patří Kotzmannová mezi respektované autory, zastupuje ji galerie Hunt Kastner, kde zaujala výstavou s hostem Wiliemem Huntem ***Ship, ship, slip and drip*** z roku 2014.

35 komentář autorky k instalaci, zdroj: www.designmagazin.cz, autorka článku: Kateřina Farná

A vítězem se stává…

Dvakrát Jiří Thýn

Roky 2011 a 2012 jsou ve fotografickém podhoubí vnímány jako přání veřejnosti úspěchu Jiřímu Thýnovi. Autor bohužel 2 finálové účasti v hlavní cenu neproměnil. Jeho dílo však oslovilo a započalo neméně zajímavý vývoj jeho tvorby v letech následujících. Nenarativní soubor fotografií, respektive cesta k abstraktnímu obrazu vytvořeném nejlépe fotografováním bez fotoaparátu jako by Cenu dobýval. Thýnův vývoj v té době vedl od předmětných obrazů figurativního charakteru k abstraktním fotogramům. Autor používal metodu kreslení světlem[36] a následné vystavení průsvitných skel, která dopomohla finálnímu obrazu. Prvenství však sklidila rozsáhlá, plodná tvorba videoartisty Marka Thera v roce 2011 a sebejistá kruhová malba Vladimíra Houdka o rok později.

Thýn v tomto období ve fotografii pracuje se sejmutím plošnosti, respektive vnesení prostorovosti do dvourozměrného obrazu. Jeho fotografie je tichá. Nemluví, konstatuje. Za zmínku stojí rozhodně výstava z roku 2011 ***Předobrazy, prostor, abstrakce*** v Galerii hl. města Prahy. Ve zvětšeninách ***Spaceabstraction*** se dotýká hranic, kam až fotografický materiál dokáže zobrazit prostor, nutí diváka k objevení výhod fotografie, zároveň však konstatuje omezení, které toto médium skýtá. Zmíněné omezenosti však v souboru využívá. Přefocuje kubistické sochy Otty Gutfreunda. Otázkou může být vůbec samotná podstata autorova chtíče získat prostor z již absolutně prostrového vyjádření významného českého sochaře. Kubisticky pojatá expresivita prostoru perfektně funguje přece již v mediu sochy. I přes snahu vymanění se z dvojrozměrnosti obrazu tím, že autor snímá objekt ze 4 směrů, se však výsledná plochá víceexpozice může zdát býti krokem zbytečným. To však nepomíjí vizuelní přitažlivost Thýnových zvětšenin. „Na základě této práce jsem si uvědomil, že není možné mluvit o abstrakci ve fotografii. Byl to pro mě jednoduchý experiment. Chtěl jsem udělat index dané sochy. Hledal jsem popis, obsáhl předmět ze všech stran a věděl jsem, že čtyřexpozicí vzniknou abstraktní formy a výsledný efekt. Zároveň je to ten nejčistší popis, protože v jednotlivých vrstvách je tam všechno."[37]

Ve finálových instalacích se vývoj k abstrakci a méně narativnímu přístupu zobrazuje evidentně. Instalace kompozičně dokonalého stolu v Doxu – ***Základní studie, nenarativní fotogarfie*** porota registruje i pro rok příští, kde přiznává autorův opětovný výběr mezi finalisty právě z důvodu udržení se a rozvíjení té

36 Ne však metodu luminografie, která může být také takto definována.

37 Reakce J. Thýna na otázku autora textu zda může být přefocení Guttfreundových soch vnímáno krokem zbytečným.

samé problematiky. „Formálně dokonalé instalace JT jsou úzce spjaty s určitými příběhy a debatami v umění, týkajícími se problematiky statusu (fotogarfického) obrazu. Vycházeje z tradice české abstraktní moderny, Jiří Thýn elegantně zachycuje – s přiznanou aurou fetiše – objekty a ikony, které jsou způsobilé nám pomoci ve zkoumání možností zobrazení. Pro souvislé rozvíjení autorského konceptu práce porota již podruhé vybrala JT do finále CJCH."[38]

„Začal jsem pracovat s médiem analogové fotografie jako s tématem."[39] říká Thýn při představení druhé finálové přehlídky. Na té se v Domě pánů z Kunštátu v Brně prezentuje čistou instalací ***Historie, jiná perspektiva a čtyři úhly pohledu***. V protilehlém dialogu působící fotografie jsou v blízkosti s objektem. Rozdílné šedé plochy diptychu evokující proužkové zkoušky v komoře jsou pak doplněny velkými formáty barevných zvětšenin roztříštěného obrazu.

Oba ročníky prezentující velkou kvalitu zúčastněných finalistů nesly v sobě jistou kontroverzi. V roce 2011 finalisté demostrativně nepřišli na vyhlášení vítěze do pražského Doxu. Na oznámení o laureátovi čekali v Brně, kde se výsledek – prvenství Marka Thera – dozvěděli po telefonu. V druhém roce na ceremoniálu v divadle Husa na provázku ovládl Vladimír Houdek, mezi konceptualisty jediný zástupce čisté malby.

Rozhovor s Jiřím Thýnem:

Vracíš se v tvojí tvorbě nebo čistě osobně k rokům 2011 a 2012 a tvým finálovým účastím v CJCH?

Myslím si, že minimálně. V první finálové instalaci v Doxu (2011) jsem vystavoval souhrn – *Základní studie nenarativní fotografie*. Prezentoval jsem zde různé přístupy k znovunalezení vztahu k mediu analogové fotografie. Jednalo se o různé přístupy od fotogramů přes klasické barevné fotografie, které potvrzovaly mou tezi nenarativní fotografie. To je termín, který mi přijde přesnějším označením abstraktní fotografie, která ve své podstatě abstraktní být nemůže. Rok poté, při instalaci v Brně, jsem prezentoval soubor *Historie, jiná perspektiva a čtyři úhly pohledu. B*yla to jedna z těch ryzích prací, které tématizovaly právě nenarativitu, ale zároveň se už snažily pracovat s historickým kontextem nebo s dokumentární formou. Fotil jsem brutalistní přístavbu NG v Bratislavě od Vladimíra Dědečka[40], což jsem se snažil interpretovat v rámci posunů matnice nebo roviny filmu. Pracuji tak, že se v každém tématu snažím zaobírat nějakým problémem a když už mám pocit, že se ten problém vyřešil, tak už se k tomu nevracím.

38 výrok poroty, katalog ***Cena Jindřicha Chalupeckého Finále 2012***

39 Od osobného k všeobeckému, rozhovor s Jiřím Thýnem, www.artyčok.tv, interview: Jana Kapelová, 2012

40 Vladimír Dědeček, architekt. Autor kontroverzního přemostění NG v Bratislavě (1979).

V následné tvojí tvorbě používáš různé principy, kterým se vždy po určitou dobu věnuješ. Prořezávání do fotografií, vstupy do obrazu korektorem textu, apod.[41]

Většina prací z této doby, je pro mě důležitá jiným kontextem než z pohledu fotografie. Toto médium mě velmi zajímá a baví, ale na druhou stranu jsem byl vždycky mnohem víc insporován jinými obory. I úplně jiným kontextem klasické fotografie. Vždy jsem se snažil najít určitou harmonii mezi technicistním přístupem, který souvisí s fotografií a nějakým gestem, které se ve fotografii těžko aplikuje. Mám pocit, že nikdy není tak bezprostřední jako kresba nebo malba, kde je sám autor ve fyzickém kontaktu s tím materiálem. Byl to pro mě důležitý moment, kdy jsem intuitivně hledal způsoby, jak pracovat s gestem, které daleko více souvisí s kresbou nebo malbou. To se objevilo např. v Galerii 35 ve Francouzském institutu, tam jsem pracoval se zabělovacím textovým korektorem, který jsem různě vrstvil, aby vznikl reliéf.

Mě zaujalo již samotné zvětšení. V tu chvíli se stalo odlišným od toho měřítka, které znáš.

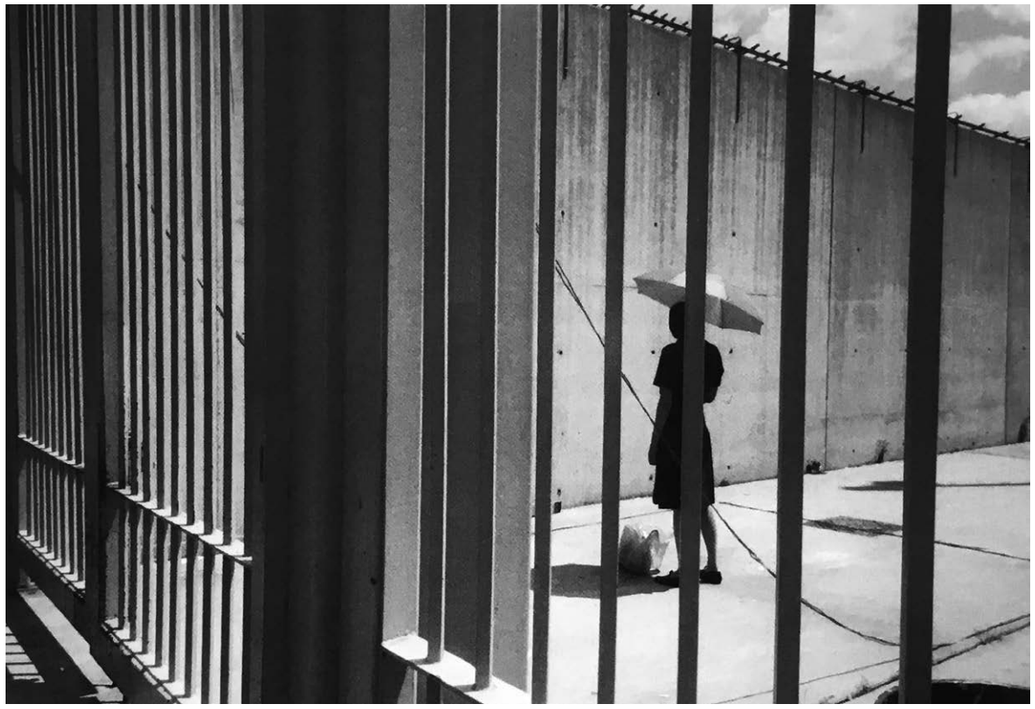
Přesně. A ten samotný reliéf následným přefocením a nasvícením získává plasticitu. Pro mě nikdy nebylo důžité vystavovat ten originál samotný. Naopak vždy prezentuji kopii, která vzniká přefocením. Já se z nějakého důvodu vždy vracím k fotografii.

A víš proč?

Nevím. Je mi to asi nejbližší v rámci zpětného vracení se do média fotografie. Ale neumím to racionálně popsat.

To co teď říkáš – něco se stane a ten kruh zase uzavřes zpět do fotografie – používal jsi to i u instalací při finálě Chalupeckého?

Tam ne. Tam jsem pracoval s čistou formou fotografie. To byly fotogramy nebo proužkové zkoušky. Jako třeba ta růže je jenom normální zkouška, kterou děláš pod zvětšovákem, akorát tady má geometričtější formu.[42] Pak tam byl ten závěs, který byl pro mě důležitý ze symbolického hlediska a zakrýval čistě geometrickou abstrakci – fotogram. Chtěl jsem vytvořit něco analogově interaktivního. A červená abstrakce – to je analogová fotografie, jejíž princip je popsaný na stole v rámci improvizovaného zátiší

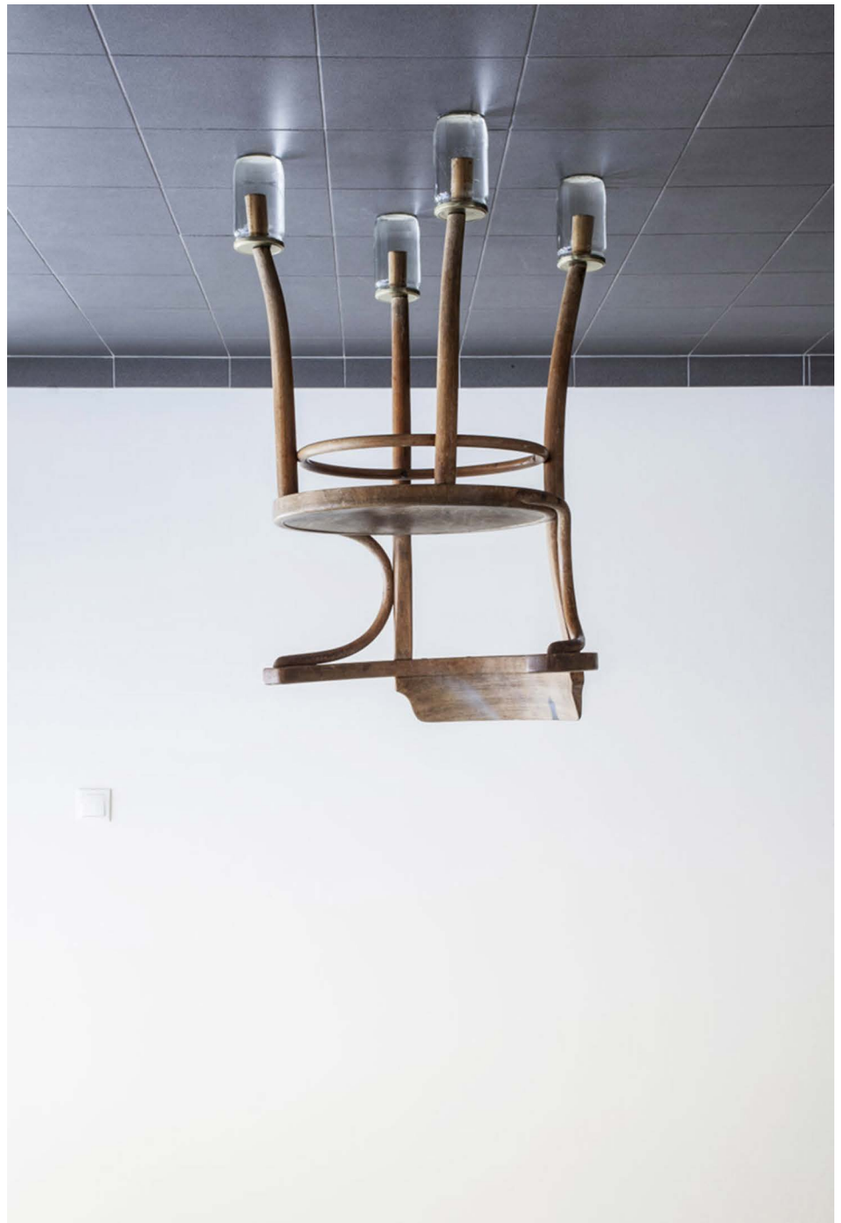


41 v roce 2014 Thýn prezentuje práce vycházející ze souboru ***Základní předpoklad 1 a 2*** tři samostatné výstavy v Ateliéru Josefa Sudka, Galerii 35 – Francouzský institut a v Hunt Kastner gallery

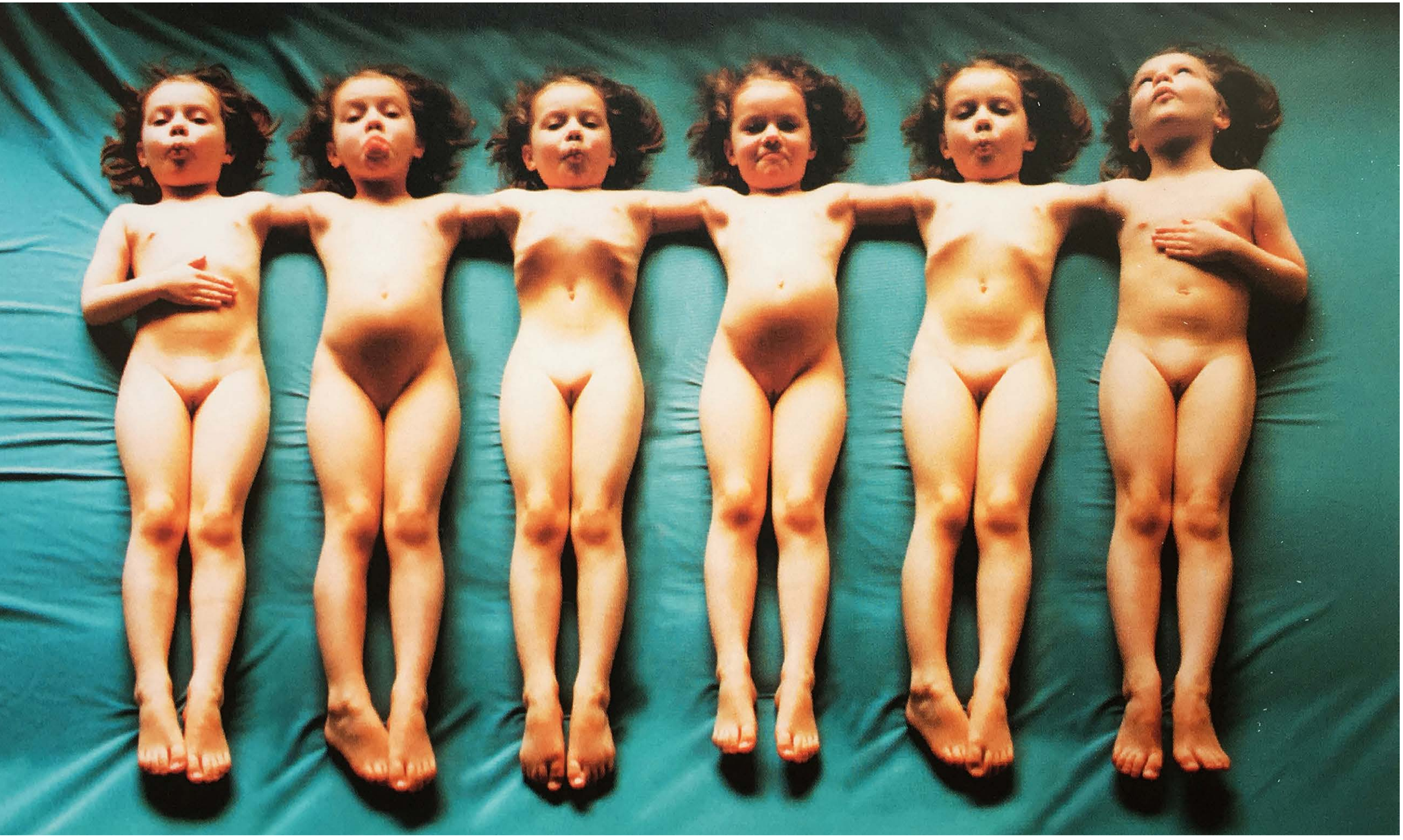
42 Výjev růže je velkoformátovým tiskem, tím pádem jediným digitálně zpracovaným výstupem v instalaci. Autor přiznává, že by pro celek bylo lepší variantou analogové zpracování.



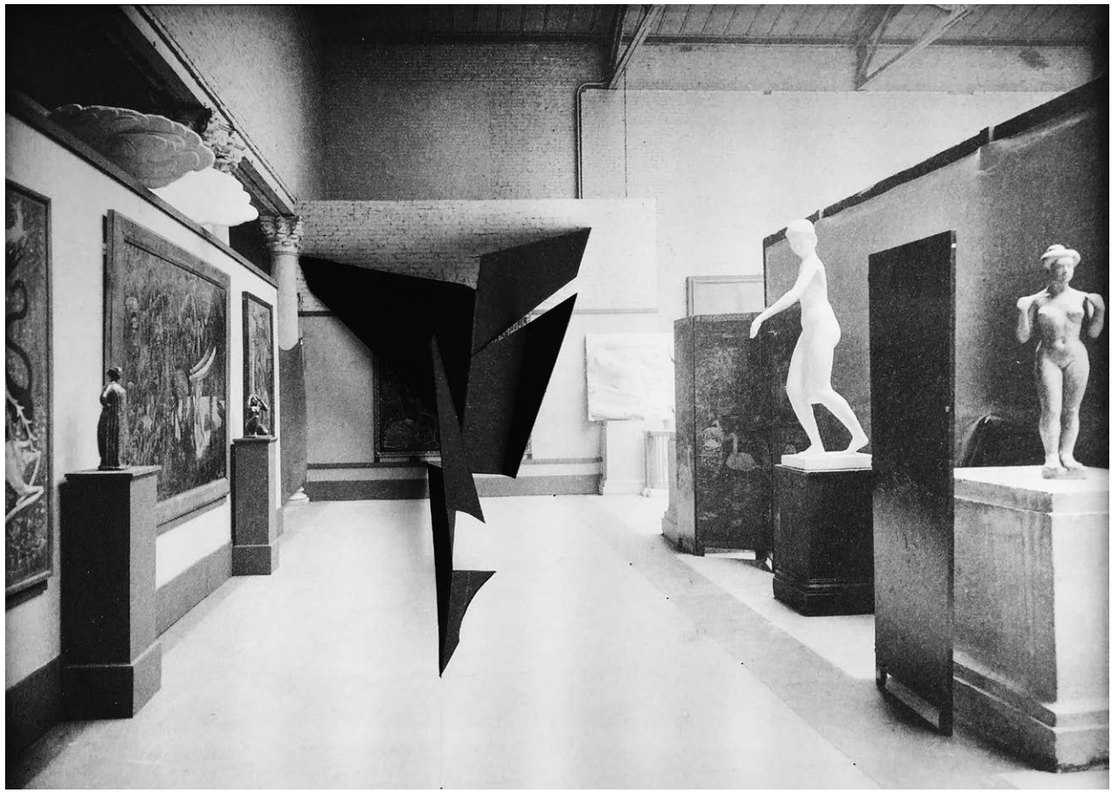



























Ten stůl vysvětluje proces vzniku?

Ano.

Při rozhovorech před finále CJCH 2012 říkáš, že pracuješ s analogovou fotografií jako s médiem.

Ano, to pro mě bylo důležité. Když jsem se hlásil k Pavlovi Štechovi[43], tak jsem fotil sociální dokument. Velmi mě to bavilo a zajímalo. Ale díky kontextu té školy jsem od toho velice rychle upustil z mnoha důvodů. Jeden důvod byl uvědomění, že sociální dokument a žánr dokumentu mě nebavilo dál rozvíjet. Do značné míry se dodnes naplňuje určitý vizuální kánon, který už nemá potenciál nic měnit. Říkám to z toho důvodu, že jsem vycházel z úplně jiných kořenů, ale že mě vždy zajímalo samotné médium analogové fotografie.

Umíš říct, která finálová instalace byla lepší?

Nějakým způsobem mi víc uzavřená přijde výstava v Brně (2012). Měl jsem pocit, že se jasně věnuji jedné věci, pro mě v novém kontextu. V té předešlé v Praze jsem pouze shrnul východiska, kterým jsem se déle věnoval, ale nezaměřil jsem se jen na jedno téma. Dnes mám pocit, že kdybych tenkrát udělal pouze sérii fotogramů, možná by to bylo lepší, ale já jsem se tam snažil dát všechno. V Doxu bylo také vidět, že jsem se pokoušel věci rozkládat a ukazovat způsob vzniku, což je pro mě dodnes stěžejním tématem. Vznik a průběh věcí je pro mě důležitejší než výsledek samotný.

Může třeba určitá pomíjivost fotografického obrazu[44] být odpovědí na otázku, proč se pak vracíš k fotografii?

Je to možné. To se tady ještě dozvím spoustu věcí. (smích) Myslim si, že asi jo.

Nemrzelo tě třeba, že Cenu nezískala Alena Kotzmannová? Nevnímal jsi to nějak osobně vůči fotografii jako mediu?

Další věc, co je pro mě schizofrenní je to, že nemám rád fotofestivaly a pouze fotografické výstavy. Příjde mi to nesebevědomé vůči fotografii jako takové. Měla by být vždy v kontextu se současným uměním a neměla by si dělat vlastní místo. To si myslím, že je chyba. Takže ne, nemrzelo.

Ovlivnily dvě finále CJCH tvoji tvorbu?

---

43 V roce 1999 nastupuje J. Thýn na UMPRUM do ateliéru fotografie pod vedením Pavla Štechy.

44 V Thýnových zvětšeninách vidíme precizní práci. Přesto jeho tvorbu vnímám a sympatizuji s ní jako ukázkou podstaty mého textu. Nezáleží na médiu fotografie. Daleko více na tom, jak se umělec či recipient v prostředí ostatních médií pohybuje. Vše vychází z konceptu nebo tématu, ne z fascinace médiem jako takovým, jak tomu bylo před pár lety.

Tvorbu asi ne, ale reflexi mé tvorby zvnějšku asi ano.

Vnímáš nějak Cenu Oskára Čepana?

Nikdy jsem ji neviděl. Vím, že existuje. Vnímam ji laicky, pozitivně. Soutěž podobného ražení.

Přemýšlel jsi o tom, že by ses tam přihlásil?

Já jsem se nikdy do žádné soutěže nehlásil. Do Chalupeckého mě oslovili z řad nominátorů. Nejsem soutěživý typ a normálně bych se asi nepřihlásil.[45] (smích)

45 Status nominátorů je především podpůrný. Jejich funkce je povzbudit umělce k přihlášení, nicméně umělec se nakonec vždy musí svobodně rozhodnout a přihlásit sám do otevřené výzvy. Může tak učinit, i když nominován nebyl.

A vítězem se stává...

Jedenkrát Lucia Sceranková

Netradiční cestou se Sceranková ve svém vývoji ubrala směrem k fotografii. Její studijní minulost na VŠVU v Bratislavě v ateliéru Ilony Németh[46] a následé působení u Vladimíra Skrepla na pražské AVU rozhodně nenapovídala Scerankové k užívání fotografie jako nosného média pro její tvorbu. Autorka v ní však vidí onu lehkost zobrazení povrchu fotografie, „za ktorým je ten neexistijúci výjav. Zaujíma ma vzťah medzi fotografiou a priestorovosťou, používanie sochárskych princípov v rámci fotografie, fungovanie materiálu pod povrchom fotky. ... Uvažovanie o materiáli a jeho fungování pod povrchom ma zaujíma v kontexte každodennej skúsenosti. Používám minimalistické stratégie. ... Analýza média je prítomná, ale nie je pre mňa primárná. ... Často recyklujem obrazy, ktoré sú samy osebe očúchanými reprezentáciami určitých tém. Udel'ujem im nové úlohy, hl'adám pre nich novú slobodu, ktorá vychádza zo subjektívneho vnímania."[47] Ve své finálové expozici prezentuje fotografii v její klasické podobě. Bylo to tahem odvážným? Sceranková tím ukazuje, že i v jejím podání médium fotografie v čisté standardní ploché verzi má své opodstatnění. Koncept zahrnutý v jejích obrazech je však skryt v nejistotě diváka, zda spatřuje fotografii skutečnosti, či fotografii fotografie skutečnosti. Opomíjí předmětnost, v lehké poezii předkládá obrazy v prostoru.

Její ročník ovládl Roman Štětina. Svým filmovým konceptem a vystavením plakátu, který zve na film ***Ztracený případ*** do kina, doložil svou komplexnost. Film byl poté představen i na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech. Štětina však při přebírání ceny sympaticky vydražil získanou cenu zlatého štafetového kolíku Maxima Velčovského a částku rozdělil mezi všechny finalisty rovným dílem.

Rozhovor s Lucií Scerankovou:

Máš ráda papír jako materiál?

Papier je jeden zo základných materiálov prítomných v mojej tvorbe, je fascinujúci, páči sa mi jeho zdanlivá „prostota".

Jen bych si to tipl. Přemýšlel jsem totiž, co vlastně tě mohlo přivést používat jako

46 Ilona Németh, laureátka tehdejší podoby Ceny Oskára Čepana (1999)

47 úryvek z rozhovoru ***Uvnitř obrazu*** s autorkou, autor rozhovoru: Martin Mazanec, katalog ***Cena Jindřicha Chalupeckého – Finále 2014***

výrazné médium tvé tvorby právě fotografii...

K fotografii som sa dostala cez prácu s video-obrazom. Bolo pre mňa výzvou používať statické médium, kde výsledkom býva len obraz na papieri. Papier – print a papier – materiál presakuje všade, od scén až po výsledné fotografie. Minulý rok som vytvorila svoju prvú fotografickú knihu, kde som zvláštny dôraz kládla na výber typu papiera, ktorý divák zažíva pohľadom aj dotykom.

Vytváříš ty jako autorka v procesu vzniku onu iluzi v tvých obrazech, nebo si ji až sám divák dotváří v sobě?

Keď som začala aktívne pracovať s fotografiou, snažila som sa definovať, čo ma na tomto médiu tak priťahuje. Uvedomila som si, že výjavy, ktoré fotím, vznikajú až po stlačení spúšte. Teda bez fotoaparátu by ich nebolo možné vidieť. Je tu obraz, ktorý má svoju vlastnú novú realitu. Divák je potom pozvaný do konfrontácie.

Jak tedy vnímáš vztah fotografického obrazu a reality?

V súčasnosti ma baví uvažovať o fotografii ako o nepokojnom ráme, dynamickom rozhraní, vodnej hladine. Kde fotografia nemusí byť novou realitou zakliatou pod povrchom fotky, ale môže byť skôr myšlienkovou stratégiou narábania s realitou a rámovania pohľadu, kde vo výsledku print môže úplne absentovať.

Reflektuji správnost Scerankové tvorby v poli současné situace. Je opět zdárným příkladem respektování dění a potřeby neupínat se k formě jako takové. Nepracuje s jednotlivými médii, ale pohybuje se neohraničeným prostorem možností. Papír může být stěžejním materiálem, často však stojí v pozici objektu v reflexi na téma obrazu.

A vítězem se stává...

Ostatní?

Respektuji působení dalších autorů užívajících fotografii významně ve své tvorbě. Komponuji text čistě fotografickým směrem[48], proto mimo hlavní pozornost textu zůstávají instalace například Barbory Kleinhamplové, Johany Střížkové nebo Lenky Klodové. Zde jsou krátké zmínky o jejich zacházení s fotografií.

Lenka Klodová přistupuje k mediu fotografie jako prostředníku k finálnímu sdělení. Zaujímá svou diplomovou prací, kdy vytváří pornočasopis ***Ženin***. Tím specifikuje i její následný směr ženské zkušenosti. Ústředním tématem jí je nahé tělo. „Tělo je nezobrazitelné, nepochopitelné, tak jako na fotografiích běžící, plazící se, skákající a padající Lenky Klodové nám jeho zobrazení vždy již uniká, neumožňujíc v rytmickém pohybu reflexivní odstup."[49] Její sochy, plastiky, instalace, časopisy, kresby, fotografie však nepostrádají smysl pro humor, ani si nedává za cíl moralizovat společnost. Ve vítězném ročníku Markéty Othové (2002) prezentuje Klodová v Galerii města Brna instalaci dvou ženských nahých těl v životní velikosti stojící za toaletou.

Barbora Kleinhamplová pracuje s tématy na poli psychologie, sociologie a antropoligoie jako takové. V autorčině videích se divák často střetává s hranicí chování společnosti a jedince jako zástupce celku. Forma performativní fotografie k mnoha jejím (i dřívějším) projektům sedí nejlépe. Kleinhamplová dokáže na solitérní fotografii, diptychu, místy triptychu vyjádřit celý příběh její vytvořené akce. Hlavní cenu v roce 2015 získává za videozáznam terapie vybrané skupiny pomocí metody jógy smíchu. Efektivně mísí analytické zkoumání psychologie člověka s výtvarnou podobou celku jako takového. Instalaci významně doplňuje šest projekcí virtuálních lidských orgánů plnící onu metoforu žití v nereálném světě za obrazovkami a lidskými displeji.

Ročník 2015 je nevšední ještě jedním fotografickým vstupem – instalací Pavly Scerankové. Autorka nepracuje tolik ve svých projektech s mediem

48 Např. blízké médium videoartu nepokrývám vůbec.

49 Michal Novotný z textu k retrospektivní výstavě, Centrum současného umění Futura, Kurátor, autor textu

fotografie a nebere ho jako nutnou pomoc při vyjadřování. Oslovuje však svou prostorovostí. Přesto je ve finále Chalupeckého součástí komplexní expozice také velkoformátová fotografie ***Výzkum*** (350 × 235 cm) prezentovaná na tapetě. Jedná se o záznam instalace či akce. Určitou nedůležitost autorství daného záběru Sceranková jasně přiznává tím, že nechá své dílo fotografovat[50]. V tomto případě je nositelem konceptu díla zobrazený předmět židle, nikoli záběr samotný. Toto je dnes již samozřejmý, ničím zvláštní akt. Použiji ho jako zdárný příklad osvobození se od řemeslné zručnosti jako hlavní neměnné podmínky. Umělec již nemusí umět sochat, malovat, vést neomylně ruku kresbou. Není nucen ovládat základy klasické fotografie v komoře.[51] Umělec je dnes povýšen na „pouhé" dodání myšlenky, samotné realizování již není chybou, že je učiněno někým třetím. Jde přeci „pouze" o zhotovení. Věc je de facto již hotová.

V současné době Pavla Sceranková vede Ateliér Intermediální tvorby II na AVU.

Přesto, že těžištěm tvorby Johany Střížkové je performance a videoperformace, ve finále Chalupeckého 2016 se prezentuje výrazně fotografií. Ve Veletržním paláci prezentuje čistě bílé, minimalistické fotografie. Porota však dává přednost extravagantní instalaci a performanci Matyáše Chocholy.

50 Autorem fotografie je Hynek Alt.

51 I Markéta Othová si nechává zvětšovat své fotografie Martinem Polákem – za její podmíněné účasti pro kontrolu tonality.

COČ CENA MÉDIUM MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ FOTOGRAFIE ***OSKÁR ČEPAN*** UMĚNÍ AWARD ART YOUN
JM ART UMĚNÍ JINDŘICH CHALUPECKÝ YOUNG CONTEMPORARY ART CJCH***COČ OSKÁR ČEPAN*** MLAD
AFIE CENA FOTOGRAFIE PHOTOGRAPHY MÉDIUM MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ JINDŘICH CHALUPECKÝ YO
CONTEMPORARY ART ***OSKÁR ČEPAN*** CENA FOTOGRAFIE CJCH***COČ*** MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ JINDŘI
ÍÍ PHOTOGRAPHY AWARD CENA ***OSKÁR ČEPAN*** FOTOGRAFIE MÉDIUM MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ CJCH
OGRAPHY ***OSKÁR ČEPAN*** YOUNG CONTEMPORARY CJCH***COČ*** ART JINDŘICH CHALUPECKÝ YOUNG CO
RARY ART ***OSKÁR ČEPAN*** CENA FOTOGRAFIE PHOTOGRAPHY MÉDIUM MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ JIND
UPECKÝ YOUNG CONTEMPORARY ART ***OSKÁR ČEPAN*** CENA FOTOGRAFIE CJCH***COČ*** PHOTOGRAPHY M
D CENA ***OSKÁR ČEPAN*** FOTOGRAFIE MÉDIUM MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ PHOT CJCH***COČ*** PHOTOGRA
R ČEPAN YOUNG CONTEMPORARY CJCH***COČ*** ART JINDŘICH CHALUPECKÝ YOUNG CONTEMPORARY A
R ČEPAN CENA ART UMĚNÍ JINDŘICH CHALUPECKÝ YOUNG CONTEMPORARY ART CJCH***COČ OSKÁR***
FOTOGRAFIE PHOTOGRAPHY MÉDIUM MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ FOTOGRA JINDŘICH CHALUPECKÝ YO
EMPORARY ART ***OSKÁR ČEPAN*** CENA FOTOGRAFIE CJCH***COČ*** ARTYOUNG CONTEMPORARY ART CJCH
R ČEPAN CENA FOTOGRAFIE PHOTOGRAPHY MÉDIUM MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ JINDŘICH CHALUPEC
G CONTEMPORARY ART ***OSKÁR ČEPAN*** CENA FOTOGRAFIE CJCH***COČ*** MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ JIND
JPECKÝ UMĚNÍ PHOTOGRAPHY AWARD CENA ***OSKÁR ČEPAN*** ART FOTOGRAFIE UMĚNÍ JINDŘICH CHAL
G CONTEMPORARY ART CJCH***COČ OSKÁR ČEPAN*** MLADÉ FOTOGRAFIE CENA FOTOGRAFIE PHOTOGRA
JM MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ JINDŘICH CHALUPECKÝ YOUNG CENA CONTEMPORARY ART ***OSKÁR ČE***
FOTOGRAFIE CJCH***COČ*** MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ JINDŘICH UMĚNÍ PHOTOGRAPHY AWARD CENA ***OS***
N FOTOGRAFIE MÉDIUM MLADÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ CJCH***COČ*** PHOTOGRAPHY ***OSKÁR ČEPAN*** YOUNG
RARY CJCH***COČ*** ART JINDŘICH CHALUPECKÝ YOUNG CONTEMPORARY ART ***OSKÁR ČEPAN*** CENA FOTO
COČ ARTYOUNG CONTEMPORARY ART CJCH***COČ OSKÁR ČEPAN*** CENA FOTOGRAFIE PHOTOGRAPHY M
É SOUČASNÉ UMĚNÍ JINDŘICH CHALUPECKÝ YOUNG CONTEMPORARY ART ***OSKÁR ČEPAN*** CENA FOTO

Cena Oskára Čepana

Historie

Cena Oskára Čepana vznikla v roce 1996 z iniciativy Wendy W. Luers[52], jako paralela k české Ceně Jindřicha Chalupeckého. Za svou historii zaznamená tři jednotlivé názvy. V letech 1996 – 1998 je Cena známá pod názvem Mladý slovenský výtvarník roka, v období od 1999-2000 se jmenuje Cena mladého výtvarníka Tonal a od roku 2001 do současnosti pod známým Cena Oskára Čepana. Od roku 2002 je součástí mezinárodní sítě identických soutěží YVAA – Young Visual Artist Awards[53].

„Oskár Čepan (1925-1992) patří mezi největší osobnosti slovenské vědy a kultury 20. stol. Byl literární vědcem, výtvarným teoretikem a kritikem, výtvarníkem, archeologem a paleontologem. Byl tvůrcem koncepce pluralitních dějin slovenské literatury, zakázané v časech nesvobody, stejně jako bylo tabuizované samotné slovo pluralita. Dnes tvoří pluralitní koncepce základ uvažování o dějinách slovenské architektury, výtvarného umění, literatury, divadla a filmu 20. stol."[54]

Čepan výtvarník tvořil surrealistické koláže, abstraktně geometrické zápisníkové záznamy a v 60. – 80. letech intermediální literáže. V roce 1968 například vydal průkopnický výběr textů Kazimíra S. Maleviče s klíčovou studií Malevičova suprematismu. K tisku připravil antologii textů Vasilije Kandinského[55], ke kterým napsal studii Stupně Vasilija V. Kandinského.

„Oskár Čepan ztělesňuje v první řadě odvahu mladých výtvarníků z okruhu konfrontací, ale souběžně s nimi a nebo v těsné blízkosti za nimi také konceptualistů a představitelů veškerých forem performance a kutury prezence. … Z tohoto hlediska je pojmenování Ceny pro mladého výtvarníka jménem Oskára Čepana výjimečným činem výtvarného společenství. Čepan v sobě pojí odvahu, étos, přesvědčení, intuici a schopnost revidovat ustálené názory. Jsou to vlastnosti ojedinělé, hodné mladých nositelů Ceny Oskára Čepana a jejího trvalého kultivování."[56]

52 W.W. Luers je prezidentkou Foundation for Civil Society Foundation (USA)

53 Do YVAA patří např.: Cena Jindřicha Chalupeckého (CZ), Cena Radoslava Putara (HR), Cena Dimitrija Bašičevića Mangelosa (RS), Denes Award (MKD), Artist of Tomorrow Award (KS), Zvono Award (BIH), The OHO Group Award (SLO), Ardhje Award (ALB) a Baza Award (BG).

54 Petr Zajac, 2014, zdroj: web Nadácie centrum súčasného umenia – www.ncsu.sk

55 OČ je autorem studie ***Stupně Vasilija V. Kandinského***

56 Petr Zajac, 2014, zdroj: web Nadácie centrum súčasného umenia – www.ncsu.sk

Porota

Cena je obdobou té Chalupeckého, a tak přejímá správné návyky, které fungují v Čechách. O výběru finalistů a zvolení laureáta rozhoduje nezávislá mezinárodní odborná komise složená z teoretiků, kurátorů, pedagogů a umělců v oblasti současného vizuálního umění. Jmenuje ji organizace ***Nadácia – Centrum súčasného umenia***. V zájmu sledování souvislostí a kontinuity vybíraných mladých autorů jsou jednotliví členové poroty jmenováni na dvouleté období. Organizace se snaží oslovovat 5 – 7 členů složených ze slovenských i zahraničních odborníků.

Mezinárodní kurátory zastupuje po roce 2016 také v letošním roce Lily Hall (UK) působící v Londýně. Její aktuální projekt představuje slovenské umělkyně Pavlu a Lucii Scerakové na výstavě ***SurfaceTensions*** v Pump House Gallery, která je organizovaná ve spolupráci s Českým centrem v Londýně. Hall vystudovala magisterský kurátorský program na Royal College of Art. V roce 2015 byl členem poroty také Adam Budak (PL/CZ) působící jako hlavní kurátor Národní galerie v Praze. Podílel se na velkém množství mezinárodních výstav, spolupracuje se světovými umělci a institucemi. V roce 2013 byl kurátorem expozice estonského pavilonu na 55. ročníku Benátského bienále výtvarného umění. V historii COČ byl součástí odvážného tahu udělit vítěznou cenu dvoum umělcům zároveň. [57]

Z českých kurátorů a teoretiků pozvání do poroty Ceny přijali pro minulý a letošní rok Michal Novotný[58] z pražského Centra pro současné umění Futura nebo Jiří Ptáček, kurátor pražské Fotograf gallery (2013-2014). V letech 2009-2010 byl součástí komise Marek Pokorný, historik a umělecký ředitel Galerie města Ostravy, před ním pak český publicista a teoretik Tomáš Pospiszyl.

Slovenské umění zastupuje například Dorota Kenderová, umělkyně a ředitelka Východoslovenskj galérie Košice. Působila také na VŠVU na Katedře intermedií a multimedií. Předsedou poroty v roce 2006 byl i bývalý finalista Ceny – Dušan Záhoranský. Umělec a současný vedoucí ateliéru Intermediální tvorby II na pražské AVU. V letech 2009-2010 součástí komise byla také současná ředitelka Slovenskej národnej galérie Alexandra Kusá. Pracovala též jako vedoucí oboru sbírek v Moravské galerii v Brně.

57 2015 - Radek Brousil a Ján Zelinka

58 Online platforma Artsy jmenovala M. Novotného za jednoho z dvaceti nejvlivnějších mladých kurátorů světa

Stát se laureátem – věc nelehká II

V mém textu se nechci pouštět do detailního porovnávání obou cen – to není tématem. Nicméně přirozeně se nabízí registrování o něco většího prostoru pro autory vyjadřující se fotografií ve slovenské podobě Ceny. Nemyslím tím větší četnost autorů fotografů ve finálových selekcích, zvolení však byli tři laureáti pracující významně s fotografií – Lucia Nimcová, Petra Feriancová a Radek Brousil. Budu se opět snažit projít chronologickou cestou a mapovat závěrečné instalace finalistů i práce mimo Čepanovo ocenění.

97	**finálová účast Doroty Sadovské**	*(laureát Anton Čierny)*
98	**finálová účast Doroty Sadovské**	*(laureát Ilona Németh)*
99	**finálová účast Doroty Sadovské a Roberta Kočana**	*(laureát Emöke Vargová)*
01	**finálová účast Doroty Sadovské**	*(laureát Marko Blažo)*
03	**finálová účast Martina Kollára**	*(laureát Mário Chromý)*
04	**finálová účast Tomáše Agata Błonského**	*(laureát Michal Moravčík)*
07	**laureátkou se stává Lucia Nimcová**	
08	**finálová účast Petry Feriancové**	*(laureát Svätopluk Mikyta)*
09	**finálová účast Viktora Freša**	*(laureát András Cséfalvay)*
10	**laureátkou se stává Petra Feriancová**	
11	**finálová účast Jána Šipöcze**	*(laureát Tomáš Rafa)*
15	**laureátem se stává Radek Brousil**	

Také ve slovenské části textu se snažím o zasazení tvorby autorů a otevření jejich osobní reflexe na postmediální dobu. Zkoumám zda odráží mnou vybraní autoři (ne)dávnou fázi krize,[59] zda jim záleží na zvoleném materiálu nebo naopak pracují s dematerializací média.

59 Způsobenou novými uměleckými impulzy, které postupně přicházely v období od 60. let minulého století (happening, performance, instalace, konceptuální umění, apod.)

A víťazom sa stáva...

90. léta a Dorota Sadovská a Robo Kočan

Přesto, že Dorota Sadovská je označována jako klíčovou osobu slovenské malby, její tvorba čítá mnoho práce s fotografií. Neopomiňme také její instalace, videoart, je i proslulou návrhářkou a vydává svůj vlastní magazín SADO. Soutěže se účastnila celkem čtyřikrát[60] v jejím počátku. Poprvé v roce 1997, to bylo autorce dvacet čtyři let. Ze žádného ročníku si však vítězství neodnáší. V letech, kdy se hlásí do soutěže, je její aktivita na výši. Je součástí mnoha společných výstav. Při expozici v Galérii mesta Bratislavy z roku 2001 Sadovská neguje malby samotným vystavením zadní části obrazů. Divák mohl vidět pouze video s fotografiemi autorčiných rukou, které byly předlohou k malbám. V poslední době upozornila na sebe výstavou žlutých maleb *Anjelé a svätí* ve specifickém prostoru Galérii Nedbalka a nebo expozicí *Léčba Bílou* v roce 2016 v Kutné Hoře. Své malby vystavovala například také ve společné expozici *Šumění andělských křídel* v Muzeu umění Olomouc[61]

Reakce D. Sadovské na otázku autora textu:

Je pro vás fotogrfaie uměním?

Nie je, lebo všetko, čo je nafotené, nie je umením. Rovnako ani maľba, socha a čokoľvek iné samé o sebe ešte nemusí byť nutne umením. Tak ako nie je umelcom každý, kto drží štetec v ruke a aj maľba môže mať k dekoratívnemu predmetu bližšie ako k umeniu. Od umenia sa očakávajú rozličné funkcie v rozličnom pomere – politická úloha (akýsi kvalitnejší a trvácnejší poster či sofistikovanejšia propaganda), sociálno – reprezentatívna funkcia, dokumentačná, terapeutická funkcia, architektonický doplnok, interiérový súlad, dekorácia a mnohé ďalšie. To všetko umenie (nielen vizuálne) môže spĺňať, no najdôležitejšia je, podobne ako vo filozofii, jeho schopnosť klásť otázky a otvárať nové mentálne priestory. Vtedy sa fotografia má šancu stať nielen predmetom, ale umením. Slovo umenie má v sebe slová ako intelektuálne "um" a spektakulárne "umět" – dokázať nezvyčajné, aj zmenu "menenie", ale tiež skrytú negáciu, kreatívne vyslovené "nie".

Do finálových souborů D. Sadovské zasahuje jedním ročníkem také Robo Kočan. Směřuje k inscenovaným záběrům, vytváření fotografií ve tmě pomocí blesků, či kresbou světlem. Jako bychom slyšeli výčet hodnot, které vyznávala i

60 účasti D. Sadovské ve finálových výběrech Cen: 1997; 1998; 1999; 2001

61 Výstava probíhala od října 2016 – března 2017.

Slovenská nová vlna[62]. Kočan je však o cca 8 let mladší a v éře studií slovenských autorů na pražské FAMU studoval teprve střední SUPŠ v Bratislavě. Na Slovensku posléze zůstává a studuje zde i VŠVU, obor fotografie. Kočan však určitou inspiraci mladými úspěšnými slovenskými fotografy nezapře, naopak ji sám přiznává. „Ich tvorba bola pre mna stale inspirujúca pre tu hravosť a poetiku, ktorú do svojich fotiek dávali a stale dávaju. Aj názvy fotografií su pre mňa velmi dôležité, čomu prikládaju velký význam aj Rudo Prekop, Miro Švohlík, Peter Župník."[63] Zaštiťujícím principem jeho tvorby je hra – na konci 90. let vytváří soubor ***Světlem do tmy...***, kdy pomocí luminografie nahrává k podobenství s Kamilem Vargou.

Kočanova tvorba je pak stále velmi široká. Již v devadesátých letech evidujeme u autora portrétní práci, kterou ozvláštňuje prezentací v rozložených kostkách, kdy se opět objevuje forma hry, jakožto podstatným faktem v tom daném souboru. Portrét prezentuje také ve finále Ceny.Autor předkládal serii fotografií ***Hľadanie (33)*** instalovaných na plátnech a zavěšených ze stropu Trnavské galerie. Serie obsahuje portréty lidí ve věku 33 let, které se prolínaly s portrétem Krista (autor posléze dostylizovává reprodukci z Turínského plátna). Portrétovaní lidé byli různých ras z odlišných částí světa. Bylo jich 12, jako apoštolů. Kočan je ve finále Ceny mladého výtvarníka roka Tonal[64] v roce 1999, kdy je vítězkou zvolena malířka Emöke Vargová.

Naopak v symetrických variantách souboru ***Tajomné priestory*** (2004) se umělecká hodnota z mého pohledu ztrácí na úkor vizuální informace. Může se zde projevovat i úspěšnost Kočana na poli profesionálního komerčního fotografa, která mu paradoxně (avšak přirozeně) může stěžovat náhled na jeho tvorbu volnou.

V roce 2010 se Kočan dostává do svérázného dialogu s malířem Zbyňkem Prokopem.[65] Prolíná své fotografie s jeho malbami. Díla však vznikala odděleně, do kontaktu se dostávají až v galerii. Promítané obrazy jsou též doplněné zvukem. „Vystavené práce nie sú ich spoločným dielom v pravom zmysle slova. Ide o originálnu syntézu dvoch médií – maľby a fotografie, ktoré však vznikali samostatne, v rámci ich vlastného autorského programu. ... Prvú polohu predstavujú inštalácie komorných „lightboxov", druhú zas videoprojekcie, ktoré za výrazného zvukového sprievodu, okrem iného, dokumentujú aj samotný dynamický proces splývania maľby a fotografie. Abstrahujúce Prokopove

62 J. Pavlík, T. Stano, R. Prekop, M. Švohlík, P. Župník, K. Varga, V. Stanko – všichni autoři narozeni 1959-62.
Robo Kočan se narodil v Popradě v roce 1968.

63 Reakce Kočana na otázku autora textu, zda vnímá inspiraci a podobnou cestu ve své tvorbě jako Slovenská nová vlna.

64 Bývalý název Ceny Oskára Čepana, který se užíval v letech 1999-2000.

65 Výstava ***...z druhej strany...*** v Galerii Vojtěcha Löfflera, Košice, 2010

obrazy temných svetov tušených niekde na druhej strane nášho vedomia, spolu s Kočanovými imaginatívnymi, často doslova inscenovanými krajinami – spoluvytvárajú autonómne diela, ktorých výrazová sila sa týmto spojení priam znásobuje."[66]

Toto byl dle mého názoru odvážný vstup do neznámého prostoru pro fotografa Robo Kočana. Můžeme jej vnímat jako spontánní, intuitivní výjev a nebo k němu přistoupit jako k předem zmapované cestě, kterou celoživotní fotograf mohl hledat a rád ji postoupil – promítání fotografie do malby – dvou statických forem. Z podstaty použitých médií šlo o míšení realistického, vyžadující předlohu spolu se smyšleným, neexistujícím výjevem. Vnímám ji jako sympatické otevření čistě fotografické Kočanovy tvorby ke komunikaci s jiným, více klasickým médiem malby.

66 úryvek z textu k výstavě ***...z druhej strany...***, autor textu: Peter Tajkov

A víťazom sa stáva...

Jedenkrát Martin Kollár

Světoznámý současný slovenský fotograf Martin Kollár neproměnil svou finálovou účast v roce 2003 ve vítězství. Přeneseně můžeme říci, že to může mírně vypovídat o proměnlivé kvalitě Ceny v průběhu její historie. Mohu se však také mýlit a výhra Mária Chromého toho roku byla zcela nasnadě[67].

Kollár, narozený v Žilině, prošel také studiem oboru kamery. Je držitelem Oscar Barnack Award z roku 2014, kdy sklidil velký úspěch při zařazení a působení v projektu ***This Place***. Zařadil se po bok světových fotografů jako Jeff Wall, Stephen Shore, Thomas Struth nebo Čecha Josefa Koudelky. Dlouhodobě zkoumal složitosti v izraelsko-palestinského konfliktu jako místa metafor, které měly zprostředkovat dvanáct uznávaných autorů z celého světa. S jeho souborem právě z tohoto projektu získává uvedenou Oscar Barnack Award, která se mimochodem pyšní již téměř čtyřicetiletou tradicí každoročně udělované fotografické ceny.

V jeho raných souborech, okolo období jeho účasti v Čepanově ceně, pracuje s kritikou společnosti podanou vtipným řečením. Někdy divák pochybuje o zobrazené realitě, je nucen nad souvislostmi přemýšlet, hledat neřečené spojitosti. To vše v prostoru, kdy Kollár nemoralizuje, pouze předává podněty. Soubory vypadají sestavované po delší časové úseky. Nejedná se o tématizovanou dokumentární tvorbu. Autor spíše sbírá a pak jednotlivé střípky skládá do ideální mozaiky.

Výsledkem je často publikace. Toto osobité médium prezentování fotografických obrazů Kollár využívá snad raději než galerijní instalaci. Již v samotném procesu vzniku přemýšlí nad rozřazením obrazů na dvoustránky knihy. Jak sám autor osobně přiznává, někdy to může přinést potíž při vyjmutí fotografií z ideálně svázané, seřazené vazby a následně z nich sestavit dialogy fungující prostorově v jakékoliv white cube. Se stejným problémem se setkal již při první z cestujících expozic ***This Place*** v pražském Doxu. Jeho výtvarné záběry fungovaly perfektně v jednom neměnném formátu dvoustran vydané publikace. Instalace se pak mohla jevit jako tvar nuceně měnící formáty jednotlivých fotografií.

V kinematografické práci Kollár pracoval na řadě filmů jako kameraman např. na filmu ***Koza*** (2015) nebo ***Šest statečných*** (1999). Režisérský debut si připsal v roce 2016 za dokumentární snímek ***5 October***.

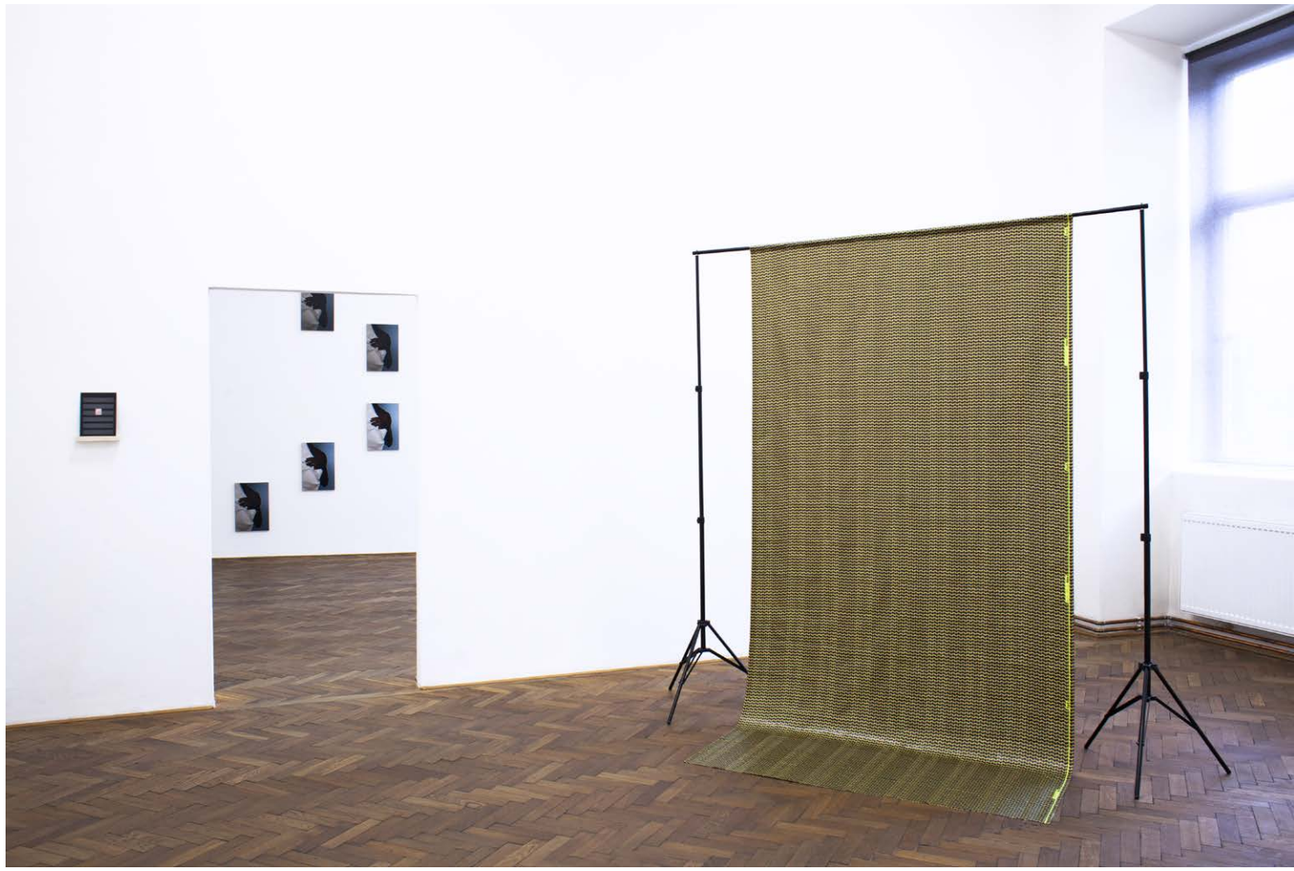
O rok později se do finálového výběru dostává čistě fotografická tvorba Tomáše Agata Błonského. Svými tématy však sahá za hranice obrazu. Přelíná se



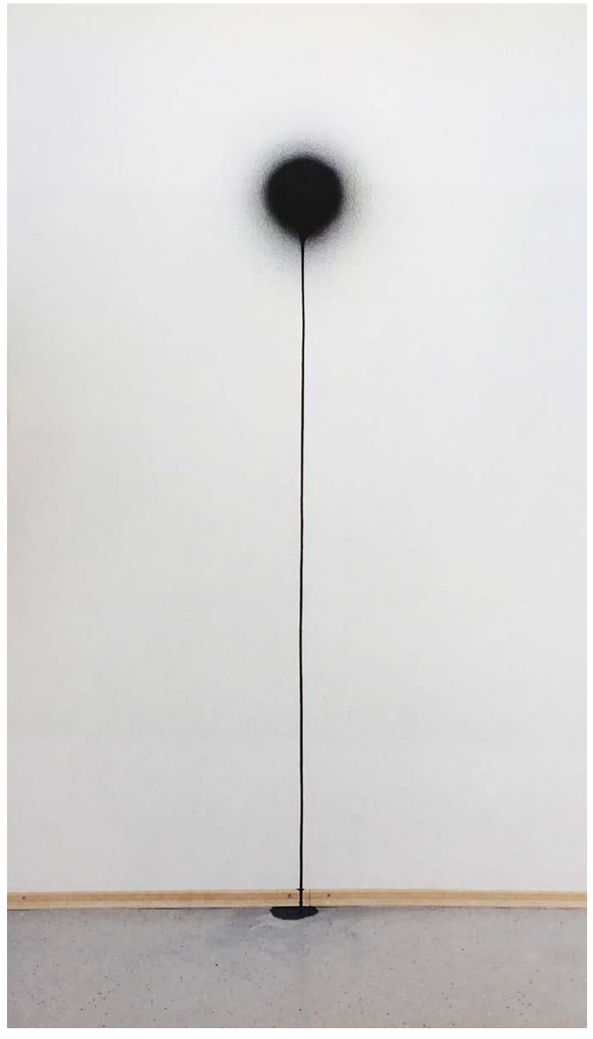
67 M. Chromý pracuje v médiu malby, kresby. Na finálové výstavě COČ prezentoval video.




PINKY
03-5105323
www.pinkys.co.il
82
חניה
חינם

















přes velkoformátovou fotografii, přes experimentální fotografické techniky a inscenovanou fotografii až po interaktivní virtuální umění a instalaci. „Možno sa dá povedať, že báseň plynie a fotografia jednoducho je. Ale to len tak z jednej strany, pretože aj fotografia môže plynúť a báseň jednoducho byť. Možno preto z niektorých mojich prác cítiť postupy, ktoré sú príznačné pre poéziu…“[68] Ve finálové expozici zasazuje velkoformátové zvětšeniny portrétního souboru ***My sme…***. „Chcel som fotografovať portrét niečoho, čo ľudia bežne považujú za čosi bez vlastnej identity, pričom to tak celkom nemusí byť. … rozhodol som sa teda portrétovať sliepky a kohútov, u ktorých niet pochýb z pohľadu človeka, ktorý ich chová, že majú svoju osobnú identitu, vlastnosti, postavenie, svoju životnú rýchlosť atď. Bežní ľudia ich väčšinou vidia na tanieri, alebo v televízii ako potravu pre ľudské pokolenie.“[69] Při stejné expozici má větší dopad vystavení pouze jedné sošky, která prezentuje celý projekt ***Ja som!***. Błonski se pouští do vzniku umělé reality, zvětšení snů, do procesu objevení slávy. Vztah k předmětu postavičky má daleko větší dopad v autorově subjektivním chápání, než společenském přijímání. „Prehnaným zveličením dôležitosti pomocou reklamy sa môže stať aj gumená tvár významnou osobnosťou. Tú jej ale nechcem odopierať, no svoj skutočný význam má úplne inde. ***Ja som!*** je zvidiťeľnený billboardom, plagátmi, letákmi, TV-reklamou, vlastnou knižkou – prospektom a reklamou v novinách (bez môjho mena), svojou internetovou stránkou, stovkami sôch (sádrových kópií), darčekovými predmetmi ako pero, zapaľovač, zápalky, tričko…“[70]

V roce Błonského finále se laureátem stává jedna z nejvýraznějších osob Čepanovy Ceny – Michal Moravčík, slovenský autor tíhnoucí ke konceptuální tvorbě projevující se především instalacemi či zásahy do veřejného prostoru. Autor bohužel umírá v mladém věku v roce 2016.

68 vyjádření T. A. Błonského, 2009, zdroj: www.gus.sk

69 text T. A. Blonského k souboru ***My sme…***

70 text T. A. Blonského k souboru ***Ja som!***

A víťazom sa stáva...

Laureátka Lucia Nimcová

Nimcová je všestrannou osobností. Její tvorba se přesouvá z fotografických cyklů, přes video až do kurátorské i teoretické činnosti. Fotografické sekvence často prezentuje s hudbou. Tématicky lze její práci okolo získání Ceny vnímat jako sociální portréty různých skupin lidí. Ve finálové instalaci v Galérii Médium v Bratislavě však ukazuje i soubory nedokončené. Jak sama autorka v rozhovoru přiznává, výběr fotografií propracovaný od začátku nebyl. Sestavuje soubor ***Toilet laidies***, které prezentuje v light boxech dokonce na toaletách galerie.

Vystudovala Institut tvůrčí fotografie v Opavě. Je také pravdou, že by Nimcová mohla být hodnocena a řazena mezi představitele mladé generace slovenského filmového a fotografického dukemtarismu zaznamenávajícího a soustřeďujícího se především na východní Slovensko a fenomén soc-pop. Její tvorba a aktivity jsou však o hodně širší, mají až vizuálně-antropologický záběr. „Mimo její vlastní zájem o živou a sociální fotografii (soubory ***Slovensko 003*** nebo ***Instant women***) sa Lucia Nimcová příležitostně činí také jako kurátorka a vizuální historička – zejména v návaznosti na východoslovenský region. Nimcová doslova archeologicky vyhledává a kurátorsky obhospodařuje fotografickou paměť místa a města, ze kterého pochází (Humenné) ve snaze dopátrat se jakéhosi hlubšího poznání jeho mentálních i vizuálních specifik (projekty ***Rusnáci*** nebo ***Sídlisko***). Mimo tohoto obdivuhodného kurátorského přesahu porotu zaujal též Nimcové aktuálně rozběhnutý foto-projekt mapování osobitých životních prostředí východoevropských ‚hajzlbab'."[71]

Rozhovor s Lucií Nimcovou:

Používáte fotografii. Je pro vás hlavním, nosným mediem nebo se spíše odosobňujete od konkretní práce s obrazem a vaše projekty pojímáte z pozice organizátora, kurátora?

Pracujem s fotografiou od 9 rokov, mám to médium velmi ráda. Veľa som experimentovala, ale zároveň som aj „old school." Každý projekt má inú logiku a nutí ma vytvárat svojrázny proces, ktorý sa postupně formuje. Raz vytváram archiv já sama, inokedy zase použijem už existujúcí materiál. Záleží od toho, čo chcem presne povedať. Bola som aj v pozícii kurátora, či pedagoga. Všetky polohy vyžadujú trochu iné zdatnosti, a já ráda improvizujem.

Jaká forma byla stěžejní ve vaší finálové instalaci v Galérii Médium v Bratislavě na Ceně Oskára Čepana (2007) a o čem finálový projekt byl?

71 zdroj: web Nadácie centrum súčasného umenia – www.ncsu.sk

Ukazovala som projekt v procese, na ktorom som práve pracovala, takže z časti Unofficial. Médium má 3 miestnosti, ale finalisti su vždy štyria. Haha, takže sa mi ušla predsieň, chodba a záchod, kým som došla z Amsterdamu, kde som práve študovala. Teda mohla som bojovať aj za iné miesto, ale zdalo sa mi to absurdné. Okrem iného som bola vo finálovej štvorke jediná žena, pracujúca s médiom fotografie. Zobrala som to ako výzvu a zareagovala som na miesto samotné. Ukázala som veci, ktoré som nikdy nepovažovala za najdoležitějšie. Skôr to boli také „side products" of main project. Naviac light boxies of *Toilet ladies* **na záchode nie je absolútne nič originalné, alebo cool rozhodnutie. Chcela som být najtrápnějšia, ako som vedela, lebo som unavená z umeleckej nadutej formy doležitých cien.**

Vaše tvorba obsahuje soubory Toilet ladies, Instant women, Kiss. Existuje pro vás jakási hranice mezi dokumentárním a konceptuálním přístupem k fotografii?

Pre mňa sú všetky hranice relatívné. Snažím sa poznať, kadiaľ vedú, aby som ich potom mohla slobodně prekračovať. Hranice medzi dokumentom a konceptom ma vôbec netrápia.

Pracujete s archivem, využíváte hudbu, prezentujete sekvence...co je klíčem k výběru finálního kódu, který hovoří a danou věc vysvětluje?

Veci nevysvetľujem. Finálný kód vzniká v procese hľadania. Všetko do seba v jednom momente zapadne a niekedy to trvá aj roky, lebo sa snažím hovoriť jednoducho. Mam okruh kámošov, ktorí mi občas poradia, ale Animal Imago som napr. konzultovala s chlapíkom v Španielsku, ktorý sa staral o lokalné parkovisko. Vždy čakám na tému, ideu, ktorá ma prinutí spustiť celý ten kolobeh a potom pracujem tvrdohlavo až do konca, alebo nechám temu ešte uležať, ak mám pocit, že neexistuje kód. Časom na tému zabudnem, alebo najdem kód a potom je radosť to dotiahnuť do konca. Vždy pracujem do poslednej možnej minútky, pretože vždy sa dá eště niečo zmeniť.

A víťazom sa stáva...

Jedenkrát Viktor Frešo

Výrazná postava současného slovenského umění Viktor Frešo se pohybuje napříč médii, které volí pro svou tvorbu. Fotografie v nich zabírá pouze malou, řekl bych až minimální část, přesto autora zahrnuji do mého textu z důvodu jeho ojedinělosti. Frešo nejčastěji staví své instalace ze soch zpracovávající vždy dané téme. Popírá pravidla gravitace, diváka nechává vždy
v napětí a nutí ho k prozkoumání základů statiky jeho objektů. Často u něj vidíme princip přepravních boxů, koleček pro co nejjednodušší a nejbezpečnější pohyb. Vnímáme však jakési oproštění se od předmětu a materiálu, který je na danou věc použit a zamýšlíme se nad širokým schematem Frešového sdělení. Věřím, že kdybychom našli duplicitní materiál a cestu odhalující stejnou problematiku (a působící vizuelně podobně přitažlivě), autor by se této formě nebránil.

Své fotografické práce prezentuje například v souboru ***Who is the King?***[72] z let 2003 – 2005. Převléká se do pro něj nepřirozeného formálního vzezření. Oblek s kravatou vnímáme jako prototyp úspěšného mladého člověka s vizemi. Fryšo se v tomto projektu dlouhodbě nechává fotit od slavných lidí nejen z českého a slovenského showbyznysu, divadelními herci, ale třeba také Václavem a Dagmar Havlovými. On je portrétovaným, známá osoba stojí za aparátem. Na první pohled lehce čitelný soubor otevírá však řadu podotázek a rovin chápání.

„Za prvé – parazitovanie na popularite niekoho slávneho nemusí byť jednoznačne negatívne alebo pozitívne, je skôr akási overená cesta, alebo podkopávanie mediálnej politiky aj tým, že je s ňou narábané ako s tvárnym materiálom – ako je farba, kameň, či video. Je nastavením zrkadla plytkým a často skorumpovaným pravidlám výberu a manipulácii mediálnej slávy. Kľúčom k výberu jednotlivých osobností je ich mediálna popularita v rámci Československa. ...
Za druhé – image – použitie úspešného image dnešnej doby. Oblek je médium samo o sebe. Človek prezentujúci sa v istom image môže často ľahšie dosiahnuť veci, o ktoré má záujem – či už v prostredí biznisu alebo kdekoľvek inde. Táto skutočnosť sa aj v mojom prípade preukázala. Oblek robí človeka sociálne prijateľnejším a dodáva vážnosť tomu, čo požaduje. ... Za tretie – v podstate ide o kurátorský projekt. Tým, že umelcov, ktorých vyberám, predstavujem ako fotografov a prezentujem v prostredí, v ktorom sa skoro vôbec nepohybujú, sa stávam kurátorom projektu. ...
Za štvrté – autorstvo. V umeleckej praxi sa stretávame s rôznymi prístupmi

72 Výstava ***Who is the King?*** byla k vidění v galeriích v Nitře, Bratislavě, Českých Budějovicích a Košicích v letech 2006 – 2007.

k autorstvu, napríklad už v tvorbe minimalistov je idea, realizácia a prezentácia uskutočnená rôznymi ľuďmi. Iný človek projekt vymyslí a prezentuje, iný ho realizuje. V mojom prípade spolupracujem od idey, realizácie až po prezentáciu celého projektu spolu s konkrétnou osobnosťou, čím sa otázka autorstva posúva do značne inej dimenzie. Ja som autorom myšlienky, on je autorom fotografie, ja realizujem print fotografie, ktorú on realizoval tým, že stlačil spúšť, ja prezentujem jeho aj seba, keďže uvádzam pod fotografiou jeho meno. Naše pozície sú úplné rovnocenné – stávame sa autorskou dvojicou a to je v tomto projekte úplne zásadné."[73]

Fotografie také mohou být součástí Fryšových instalací, jako např. portrét Jiřího George Dokoupila v projektu ***The count project***. Jednotlivé fragmenty tohoto vizuálně vulgárního projektu (v kontextu díla však správně namířené kritiky na uměleckou přetvářku), vystavuje v různých expozicích, ne však dohromady. V projektu ***Work with model*** Frešo do obrazů vstupuje zásahy textem, sprejem, či jiným materiálem. Výsledkem jsou však čisté printy instalované na hliníkovém podkladu.

Důležité dílo pro autora osobně je ***Miting***, kde se autor střetává a plánuje společný projekt s Júliusem Kollerem. Výsledkem mají být dlouhá hodinová videa, zabírající z dálky rozpravy Freša a Kollera[74]. ***Viktor Frešo & Július Koller: Meeting 001*** je název dvojportrétu, který měl započít pravidelný sběr videí. Július Koller však zakrátko umírá a náplň díla nelze realizovat.

Bezesporu impulzivním dílem je souhrn performativních fotografií a akce samotné s názvem ***Reakcia***. Autor explikuje svou akci stroze: „Reakcia na text a vyzvu odbornej komisie k učasti na cene Oskara Čepana 2009?" V tomto roce je Frešo ve finále Čepanovy ceny. Vítězem se však tehdy stává dvaceti tříletý András Cséfalvay, což může být považováno za porušení pravidel v této Ceně.

Frešo je světově výrazným a prodávaným umělcem typu Davida Černého u nás, kterému vypomáhal i s za hranice sahající kontroverzní realizací Entropy.

73 autorova explikace k dílu ***Who is the King?***, zdroj: www.viktorfreso.com

74 Videa neměla zprostředkovávat i mluvené slovo, proto byla zabírána z většího odstupu.

A víťazom sa stáva...

Laureátka Petra Feriancová

Někdy pracuje s určitou vzdáleností k materiálům a věcem, které nachází a třídí. Někdy se však také vrací k již existujícím pracem, které patří mezi její a nebo je již prezentovala. Opětovně je probírá, pracuje s další postprodukcí. Archivářka, sběratelka, fotografka. Konceptualistka především. Petra Feriancová je velmi plodnou autorkou. Množství prací, které věděcky, analyticky a stále velmi spontánně a výtvarně prezentuje je ohromující. Těžištěm její tvorby je analýza vlastních emocionálních reakcí na procesy vnímání, paměti a zkoumání podmínek jejich sdělitelnosti. V finále ceny se nejdříve objevuje v roce 2008, kdy se vítězem stává Svätopluk Mikyta. I dva roky později Cenu Oskárа Čepana Feriancová vyhrává. Prezentuje zde svou osobní přehlídku fotografií lepených na o zeď opřených skleněných tabulích. Instalaci doplňuje projekcí a skleněným objektem s texty.

„Podstatou diel Petry Feriancovej je zabúdanie ako i spomínanie, či bezprostredné hľadanie. Minulosť je neurčitá, rozostrená, kĺzajúca medzi osobnou skúsenosťou a verejnými asociáciami či stretnutiami. Subjektivita je vždy trajektóriou (či skôr dérive, či protichodnosťou) medzi všeobecným a konkrétnym a späť, kľukatou cestou, ktorá evokuje zdanie o pravdivosti skúseností a spomienok. Feriancovej diela sú dômyselne štruktúrované tak, aby vytvárali zdanie (nemožných) afektívnych stretnutí (pričom vynechanie seba je nevyhnutnosťou, umelecké dielo to od svojich divákov vyžaduje). Feriancová pracuje s osobnými archívmi a spomienkami iných formou siahajúcou od najnižších technológií až po sofistikované inscenovanie. Diváka pritom situuje priamo do centra či na okraj, v závislosti od toho, kde sa nachádza. Občas netuším, čo sa deje, i keď vlastne tuším, aj keď mi dochádzajú slová, podivné logické usporiadanie vytvára istý pocit (prinajmenšom u mňa), a to je pre požiadavku umeleckého diela dostačujúce."[75]

Jako příklad postupů Feriancové při její tvorbě uvádím výstavu ***Studie k druhému plánu*** v Galerii Jaroslava Krále, kdy se zaměřuje na konkrétní prostor. Vybírá okno, které propojuje vnitřní a vnější svět. Divák nejdříve zaznamenává první místnost, ze které je bezprostředně odkazován k plánu druhému – prostoru za oknem. Jde o místo ideální (idealizované?), které neposkytuje empirickou informaci a tuto „událost" nejsme schopni okamžitě zažít – je obrazem. Výstava nabídne divákovi sérii fotografií s takto chápaným kompozičním řešením. Jedná se o zmanipulované fotokopie z knih a studijních materiálů pohledů ven, které jsou pořízeny pokaženým fotoaparátem propouštějícím velké množství

75 text porotkyně COČ (2010) Sharon Kivland, zdroj: www.ncsu.sk

světla. Je to, jako by se autorka pokusila obrátit pozornost dovnitř. Studie odkazuje k poznávání, které nemá empirický základ. ... Autorka poukazuje na nemožnosti vnímání, které nás nutí porozumět věcem neempiricky, tedy vlastním individuálním způsobem."[76]

Feriancová se přirozeně od své tvorby dostává k činnosti kurátorské a zpět. Někdy obě polohy propojuje a stává se sobě sama kurátorkou. Nedávný velký počin – výstavu ***Spoločné posedenie – Paralelné chronológie zhôd okolností vo východnej Európe*** měla Feriancová na starosti v bratislavském prostoru Tranzit. sk. Nesnaží se zde tolik o prezentaci originálů konceptuálně orientovaných děl. Vyhovuje jí nepůvodnost a možnost kopírovatelnosti jednotlivých děl. Odvrací se od důležitosti originálu. Tři místnosti galerie na sebe perfektně navazují právě díky Feriancové instalaci. Je také autorkou (společně se Zbyňkem Baladránem) československého pavilonu na Benátském Beinnále z roku 2013.

Reakce Feriancové na otázku autora textu:

S jakým principem pracujete v souboru Antigona (2012)?

Ide o fotografie, ktoré meraju čas – môj čas. To, čo zachytávajú si ani veľmi nevyberám. Ide skôr o automatické fotenie skutkového stavu, každej druhej o každej tretej chvíle, kedy mám čas vytiahnúť foťák a cvaknúť, čo mám pred sebou bez korekcie, selekcie zoomovania atd. Antigona sprevádzala Oidipa, po tom, čo si vypichol oči. Je to akoby správa o svete, ktorá je ale aj veľmi hermetická zvnútra. Tie pásy negatívov neskôr pozorujem, je medzi nimi sled okamihov, niekedy je medzi dvoma obrazmi sekunda inokedy pol roka. Zo skutočnosti sa stane relikt, tam už pracujem aj na nejakom novom systeme ako fotky dávať do sérií, napr. reflexov atď. je to stále živý material, s ktorým sa dá neustále pracovať.

Autorem, který také někdy přechází ke kultu sběratelství je Ján Šipöcz. U něj je to však spíše v reakci na stále vznikající velké množství nových a nových fotografií. Reaguje na to spíše procesem vytváření kolekcí ze starých vyřazených diapozitivů, do kterých následně zasahuje a vytváří autorský vstup. Je to patrné například v souboru ***Niveau stable***, vystaveného v pražské Galerii 35 ve Francouzském institutu. Autor sbírá staré záběry vzniklé amatérskou cestou pro dokumentaci dovolených, které jeho grafickým tahem a zároveň poškozením už zrozeného obrazu (pro absolutně jiný účel) přetváří v jeho fotografii.

Šipöcz je absolventem Katedry fotografie VŠVU v Bratislave. V jeho komplexní tvorbě převládají zejména zátiší, přesto se v roce 2010 dostává do konfrontace s fotografickým kýčem v záběrech Swans. Netradiční portrét labutí živé akce mění na grafické až still life zkoumání.

76 František Kowolowski, text k výstavě ***Studie k druhému plánu*** (2012), zdroj: artalk.cz

V jeho finále vítězí neméně kontroverzně slovenský dokumentarista Tomáš Rafa, který do finálové výstavy Ceny neeviduje ani jednu výstavu na území Slovenska. Šipöcz, se prezentuje čistě fotografickou tvorbou. Autor hledá koncept projektu ***Four window boxes on the ship Europe*** v opakování, stejnosti a vtěsnání předmětu do vytyčeného prostoru.

Rozhovor s Jánem Šipöczem:

Jaký to byl ročník finále COČ? Byl provázen velkou kontroverzí při výhře Tomáše Rafi?

COČ 2011, kde som bol finalistom prebiehal myslím v poriadku. To, že vyhral autor, skôr dokumentarista, bolo rozhodnutie poroty, ktoré akceptujem. Sledujem tvrobu Tomáša Rafu a myslím, že svoju výhru dokázal adekvátne zúžitkovať.

Jak jste vaše fotografie ve finálové instalaci z cyklu Four window boxes on the ship Europe prezentoval?

Rozhodol som sa vystaviť klasické fotografie, napriek tomu že pri výbere do finále porota ocenila skôr konceptuálne tendencie v mojej tvorbe. Chcel som aby moje výťazstvo bolo trochu aj výhrou fotografie ako média. Optické zvätšeniny v pasparte a ráme o rozmeru 92 × 120 cm, 16 kusov. Inštaloval som ich vedľa seba, do jednej roviny, na jednu dlhú stenu. V roku 2011 bola výstava finalistov v Cvernovke, tento galerijný priestor nie je úplne ideálny. Priam až nevhodný, čo sa odrazilo aj na samotnej výstave. Séria *Four window boxes on the ship Europe* **bola metaforou Európy ako malého kvetináča, kde sa tlačia rôzne rastilny, kde sa niekedy darí jednej viac, jednej menej. Jedná sa o kvetináče na skutočnej lodi Europa, ktorá ponúka komerčné plavby po Vltave.**

V cyklu Swans (2011) reflektujete fotografický kýč.

Pri labutiach ma zaujímalo to, či je možné niečo, čo je vnímané ako gýč (nie je gýč samotná labuť, ale jej obraz) vyfotografovať tak, aby to gýčom nebolo.

A víťazom sa stáva...

Laureát Čech – Radek Brousil

Autor žijící a pracující v Praze, pocházející však ze slovenské Nitry se převážně i kvůli tomuto důvodu přihlásil do Ceny Oskára Čepana. Své práce ***Studio Works 2*** a ***One Worls is not enough*** navíc v době okolo Ceny registrovaly 2 expozice na Slovensku v Open Gallery v Bratislavě a v žilinské Plusminusnula Gallery. Autor slovenské prostředí intenzivně vnímal i během své stáže v Banskej Štiavnici, kde vznikla Brousilova první autorská kniha.

Probírá se různými tématy. Jeho tvorba není jednotvárná, přesto obsahuje čitelný rukopis. V tvorbě před Čepanovým oceněním například komponuje promyšleně věci ze svého ateliéru, které následně získávají svůj další rozměr v netradičních instalacích.[77] „Autor tím obrátil pozornost k předmětům, které sice vždy ovlivňovaly podobu jeho práce, ale dosud u toho nebyly vidět. Před klasickou metodou evidence, která by mu mohla být blízká, neboť se hlásí k linii konceptuální fotografie, upřednostnil subjektivnější polohu práce, kdy s modely „komunikoval" a hledal způsob, jak je zobrazit a co tím zdůraznit. ... Pokud se na jeho fotky díváme pozorně a přemýšlíme o jejich souvislosti s názvem souboru, který v českém překladu může znamenat jak „díla vytvořená v ateliéru", tak „práci v ateliéru", uvědomíme si, že jejich ústředním tématem překvapivě nejsou věci z ateliéru, ale fotografovo tvůrčí nakládání s nimi, tedy sám „fotograf při práci". Brousil tuto práci nevnímá pouze jako samotnou mechaniku focení, ale také jako invenční řešení, ve kterém hraje roli úsudek i vkus. ... Jedná se o intimní rozhovor s věcmi, vedený v samotě ateliéru. ... Fotografie pracovních pomůcek se tak stávají jeho zrcadlovým autoportrétem. Proto dává smysl, že nevyfotil sám sebe, ani svého nejbližšího spojence – kameru. Vytvořil autoportrét „fotografa v práci" tím, že ukázal okolí a střed nechal prázdný. Okolí dosvědčuje."[78]

Svým dalším souborem ***Black & White Photography*** (2016) předkládá svou finálovou instalaci v DIG Gallery v Košicích. Otevírá problematiku, kterou zkoumá z několika úhlů pohledu. Jedná se o autorovo zjištění, že při focení člověka tmavé pleti aparát nezaostřuje na modelovu pokožku. Brousil po důkladné sondě po meritu věci vychází s důležitými historickými esejemi. „Fotografický negativ dlouho nebyl dostatečně citlivým materiálem, abyste mohli bez dosvěcování nafotografovat lidi se smíšenou barvou pleti. Stejný problém mají i filmaři. ... Nechtěl jsem být doslovný, ale dá se přímo vulgárně říci, že fotografický průmysl je rasistický."[79] „Vo všeobecnosti je zámerom týchto prác nás „podkopnúť", vyvolať

77 ***Studio works*** a ***Studio works 2***

78 Jiří Ptáček, text k výstavě ***Studio Works*** (2014), Fotograf Gallery, Praha

79 R. Brousil o svém projektu v rozhovoru pro web www.kultura.sme.sk, autor Zuzana Uličianska

v nás nutkanie zamýšľať sa nad významom fotografie. ... Z kontextuálneho hľadiska však treba uviesť, že je možno dielo ukotviť i do širšieho spoločenského rámca. A to je esenciou výstavy. O Brousilovej práci tak treba uvažovať z perspektívy dvojitého kódovania: problém so zaznamenávaním tmavých častí a ich následnom vnímaní možno všeobecnejšie preniesť na oblasť našej spoločnosti a jej chápaniu ľudí odlišných kultúr. Autor sa takto prostredníctvom odkrývania kvalít skúmaného média dotýka jednej z najreflektovanejšej témy dneška: problému inakosti."[80] S Brousilovou prací souhlasím ve vnímání fotografie jako média, které nepovažuje za autonomní. Autor ji prolíná a slučuje s dalšími médii. Bezesporu prochází všemi svými soubory do detailu, hledá různé kontexty, rozšiřuje je.

Brousil své studium aktuálně pojí s doktorandským programem v ateliéru fotografie Alexandry Vajd na UMPRUM. Studoval však i v Montrealu, Bruselu či Londýně. Má za sebou řadu samostatných výstav v Praze, Brně, na Slovensku i v zahraničních galeriích[81]. Svým vítězstvím[82] pomohl bezpochyby zvýšit podvědomí české veřejnosti o Ceně Oskára Čepana. Pozitivně též Brousil hodnotil změny, které se udály v organizaci Ceny (zvýšení hranice věku na 40 let apod.)

Rozhovor s Radkem Brousilem:

Jaký je tvůj přístup k otevřenosti média, které užíváš? Konfrontuješ své práce například s Janem Pfeiferem, jeho objekty, projekcemi, kresbami.

S Janem je to dlouholetá spolupráce, která vznikla na základě přátelství a neustálých dialogů. To přirozeně vyústilo v konrétní projekty. První byla výstava *Constructive works*,[83] Bylo to propojení médií vyloženě. Instaloval jsem tam např. fotografii z tenkrát nového Studio Works, která zobrazuje předmět – stativ, který jsem tam vystavil i jako fyzický objekt. Záleželo mi na čtení té věci.

Ve svých souborech citlivě pracuješ s instalací téměř až jako se samostatným médiem. Může být instalace médiem?

Určitě. Pro mě je to důležitý nástroj. Nepoužívám to jenom proto, abych obrazy dostal od zdi, ale je to podstatná část výstavy.

Může přesahovat forma instalace (případně média výstavy) v tu chvíli důležitost samotného obrazu?

80 úryvek z recenze Dávida Gabera, zdroj: www.artalk.cz
81 např. expozice při autorových stáží v Parisian Laundry gallery v Montrealu nebo v Addict gallery v Bruselu
82 Brousil se laureátem stává společně s jiným finalistou – slovenským sochařem Jánem Zelinkou. Tento fakt vzbuzuje určitou míru kontroverze.
83 Galerii TIC v Brně, 12/2013 – 1/2014

Samotný obraz je pro mě stejně důležitý, jako celkový dojem z instalace, ale zároveň se její jednotlivé části ve většině případů nedají vystavit separátně, což jen potvrzuje význam celku. Instalace udává rytmus a způsob čtení, proto je na ní kladen tak velký důraz. Formou instalace se snažím rozvíjet téma výstavy. Její podoba má vždy silnou podstatu, ale vychází prvotně z koncepce díla.

V Colloredo-Mandsfeldském paláci při výstavě Černá a bílá ve fotografii[84] k instalaci přistupuješ a využíváš, co se obsahu týče, až site-specific kontext k prostoru.

Chtěl jsem reagovat na historii místa a Královská cesta se mi úplně otevřela. Všechny sochy maurů byly poblíž. Taky tvary výřezů jednotlivých fotografií vychází z baroka – tvarů oken apod.

Pracuješ tam s principem látky.

Má příběh týkající se tématu, které ve výstavě řeším. Netýká se to úplně fotografie, je to problematika jakéhosi florálního businessu. Sleduji propojení obchodu mezi Evropou, respektive Českou republikou a Afrikou. Je to látka od jedné firmy, která importuje bavlnu z Egypta do Čech. Tady se zpracuje a potom ji čeští designéři udělají vlastní motivy a exportují látky zpět do Afriky. Zajímá mě ta divná cesta. Reflektuji a otevírám tam téma, kterému se věnuji v další výstavě.

Zajímavé je také téma vysokoškolství, ke kterému můžeš říci vlastní zkušenost při studiu na UMPRUM. Jak vnímáš samostatný vývoj ateliéru fotografie?

Já jsem tam zažil všechny pedagogy.[85]

Jak reflektuješ postmediální otevřenost, kterou ateliér má?

Myslím, že ten vývoj byl úplně přirozený. Když odešel Ivan Pinkava, ukázalo se, kdo ve fotografii uvažuje dál a kdo je zaklíněný v nějaké nostalgii a sentimentu. A byly tam konflikty mezi studenty, což mi přijde zpětně jako velmi silný moment, že se to dostalo až do takové politiky. Ateliér začala vést dvojice, která uvažovala jinak. Vnímám to jako velmi podstatný krok v kontextu české fotografie a jejího učení.

Víš, proč ty pracuješ s fotografií?

Je to můj nástroj. Využívám jí. Vím jaké má limity a co tím mohu říci. A baví mě stále hledat kontext s jinými médii.

84 kurátorka: Sandra Baborovská
85 Pavla Štechu, Ivana Pinkavu a Hynka Alta s Alexandrou Vajd

A víťazom sa stáva...

Ostatných?

Radovan Čerevka se dlouhodobě zaměřuje na masmediální reflexi vojenských konfliktů. Hlavním výstupem jeho práce jsou rozměrné instalace obsahující celou škálu médií. Autor ve svých prostorových sochách užívá například i kresby. S fotografií pracuje jako s přenosný médiem. Nejde opět o hodnotu obrazu, nýbrž o čistou informaci doplněnou textem jako například v práci ***Caleidoscope of the news*** (2016). Autor zde pomocí instalace kaleidoskopu a balíků novin v galerii doříkává již uskutečněný příběh. Autor fotograficky – amatérsky zaznamenává předání stěžejního předmětu (kaleidoskopu) slovenským vojákem na afgánské misi náhodnému civilistovi ve střežené oblasti.

Ve finálové instalaci Ceny (2013) čteme časovou linii války v Afgánistánu. Velkoryse pojatá instalace parafrázuje samotný děj války. „...zachytává v popředí jakoby následek boje. Vyprahlá zem s pozůstatky munice... V zadní části instalace je vidět město se ztvárněním válečných událostí ve stylu pop-art a komiksoovým zobrazením. Dnešní hranice mezi zábavným průmyslem, zpravodajstvím a jeho způsobem podávání informací je stále nejasnější a jakoby zaměřená pouze na zisk. Obraz a výjevy tak zůstávají prázdné a odkazované samy na sebe. Čerevka, jako jediný z finalistů, nereagoval na daný prostor (vědomě, nevědomě a nebo jen z nutnosti podmínek)“[86]

Marek Kvetán své instalace, objekty a obrazy místy doplňuje i tzv. digitálními tisky. Jedná se o velkoformátové tisky počítačových chyb doplněné často videem. Do finále Ceny se dostává 2x v letech 1998 a 2000. „Kvetán programovo vychádza k post-konceptuálnych pozícií, analytických postupov a interaktivity artefaktov, či vizuálnych prostredí. V novom projekte pod názvom ***Matra*** (2016) pokračuje v tomto spôsobe uvažovania, pričom svojím prevedením presahuje tvorbu jednotlivých objektov. Blíži sa k priamej intervencií do galerijného priestoru, k narušeniu jeho “umeleckosti”. ... Jeho postup pripomína rolu autora – revizionistu, ktorý rozmazáva hranice oblastí vizuálnej kultúry formou hry symbolov – materiálov umenia, neumenia a najmä paradoxmi vkusu na pozadí vysokého umenia.“[87]

Maroš Rovňák je výtvarníkem, který svým záběrem zasahuje i do oboru divadelnictví. Věnuje se video–artu, sound–artu, performance, které řadí do osobitých instalací. Byl součástí výstavy v pražském Doxu Transgender me.

86 zdroj: www.artalk.cz, ***Priestor pre finalistov***, Martina Kopecká, 8. 10. 2013

87 úryvek z textu k výstavě ***Modeling studies***, autor textu: Vladimír Beskid, kurátor výstavy (2016)

S fotografií pracuje v pozici postfotografie[88]. Digitálně obrazy upravuje, záměrně mění realitu a klade tím otázku důvěry k zobrazenému mediu. Jeho dílo v tomto případě vzniká a finalizuje se přímo v prostředí počítače.

Katarína Poliačiková využívá různá média. Silně zapůsobil na členy komise její umělecký výzkum rodinné historie pojednávající o plynutí času a jedinečnoti zažité zkušenosti, kterou přetavuje do sochařských instalací. Odkazuje se přitom na významné osobnosti z dějin umění. Autorka pracuje se světlocitlivým materiálem[89] nebo řadí své fotografie v netradičních kompozicích do rámů[90]. Do svých konceptuálních instalací zasahuje nejen s fotografií jako např. při instalaci ***Still and empty***, se kterou se dostává do finále Ceny. Pojednává téma času, které vizualizuje časovou linií archů s názvy dnů. Součástí instalace je objekt role papíru, projekce a dvě fotografie. Laureátem se v tomto roce (2011) stává Tomáš Rafa. Poliačiková zobrazuje téma času také v souboru ***Barther's lover*** (2010), fotografuje zvětšeninu portrétu v různé denních dobách vždy s nějakým záznamem a pohybem slunečních paprsků. V jiné práci zas deset sekund nechává působit světlo na fotogram vlasů umístěných na papír v symbolu nekonečna.

88 termín ***postfotografie*** je velmi zřídka užíván nejspíše z důvodu velké četnosti tohoto přístupu v současném umění, u Rovňákovy tvorby ji jako popis jeho přístupu ponechávám, v textu ho neužívám.

89 soubor ***Light is a light is a light*** (2012)

90 ***Stuck in the memory*** (2015)

Soutěžení, hodnocení, vyhlašování

Nejspíše z lidské přirozenosti vzniká tato touha. A to i v natolik neměřitelném světě, jakým umění bez pochyby je. Jak může někdo umění známkovat? Jak může někdo umění posuzovat, co je hodnotnější, a co nikoliv? Tak mohou znít reakce z neumělecké veřejnosti. Přistupme tedy na tezi, že to lze, a že je to tak správně. A ceňme si faktu, že kamarádství a soudržnost mezi finalisty a někdy až nesympatická nesoupeřivost odděluje umělecké soutěžení od toho sportovního. I když každý přece chce vyhrát. Vždyť jde o velký finanční grant a prestiž. Přece však v umění, zdá se, se tento vítězstvíchtivý jev neprojevuje nahlas, či je potlačen něčím nefigurálním, nehmatatelným, něčím vyšším. Vznik soutěží je tedy věcí přirozenou. Zde je jejich skromný výčet. Uvádím zde ceny, kterým se v textu nevěnuji.

ESSL Art Award CEE

Tuto cenu, udělovanou jednou za dva roky mladým umělcům a studentům vysokých uměleckých škol z Bulharska, Chorvatska, České republiky, Rumunska, Slovinska, Slovenska, Maďarska a Turecka, založili v roce 2005 mecenáši umění a majitelé rakouské firmy BauMax Agnes a Karlheinz Esslovi. O vítězích rozhoduje mezinárodní porota, jež vybere z mnoha stovek přihlášek práce deseti umělců. Cenu dotovanou pro každého sumou 3500 eur získají dva vybraní účastníci z každé země a jejich práce budou společně s díly vítězů soutěže v ostatních oblastech a zemích následně vystaveny v Esslově sbírce současného umění v Rakousku.[91]

Henkel Art.Award

Od roku 2002 Henkel CEE při přípravě a realizaci soutěže Art.Award pro umělce a výtvarníky ze zemí střední a východní Evropy spolupracuje s organizací KulturKontakt Austria, což je kulturní iniciativa, která již více než deset let realizuje umělecké projekty ve střední a východní Evropě. Art.Award. se zabývá třemi významnými oblastmi moderního umění – kresbou, fotografií a designem, které se jako hlavní téma soutěže střídají v tříletých cyklech. Vítěz ceny Henkel Art. Award získá peněžní odměnu 7.000 eur a společnost Henkel pro něj zorganizuje výstavu děl v jeho vlasti.[92]

91 zdroj: web Rakouského kulturního fóra v Praze – www.rkfpraha.cz

92 zdroj: informační materiál k ročníku 2007 – Austria kultur kontakt

StartPoint Prize

StartPoint Prize mapuje diplomové práce studentů, absolvujících výtvarné umělecké univerzity napříč Evropou od roku 2003. Dnes je největším přehledem tohoto druhu v evropských zemích. V minulém ročníku 2016 bylo vybráno okolo 20 umělců z 34 univerzit z 16 států. Autoři se osobně účastní společné instalace, ze které vyjde finálový vítěz. Cena je otevřena všem výtvarným médiím.

Cena NG 333

Cena o 333.000,- pro autory do 33 let věku byla pořádána Národní galerií v Praze za významné podpory skupiny ČEZ. Registruje 5 ročníků, poslední v roce 2011. První ročník při zavedení ceny vyhrála skupina Ztohoven.

FRAME

Fotografická cena zaměřená na výtvarnou fotografii zaznamenala 7 ročníků. Diskutovaným tahem organizátorů Ondřeje Žižky a Evžena Sobka bylo vždy zadání 3 rozličných témat v každém roce. Poslední ročník cena zaznamenala v roce 2011.

Cena Jaromíra Funkeho

Cena Jaromíra Funkeho uvedla jeden ročník v roce 2004, který ovládla Dita Pepe. Byla koncipována pro současné mladé fotografy žijící a pracující na území České republiky. Organizace se ujaly 3 instituce – časopis Ateliér, Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě a Pražský dům fotografie.

Sittcomm Award.

Cena je určena pro umělece pracující s mediem fotografie žijících v zemích střední a východní Evropy (včetně České republiky). Žádá po účastnících přihlášení se se soubory, které vznikly v posledních dvou letech. Zaznamenává také stopy Institutu tvůrčí fotografie. Při založení ceny v roce 2006 vyhrává první ročník Tomáš Pospěch. V porotě poté v budoucích ročnících zasedá Lucie Nimcová, v úzkých finálových výběrech byl například v roce 2011 Rafal Milach nebo minulý rok 2016 Imrich Weber.

Czech Press Photo

Je fotografická soutěž a následná výstava fotografií s více než dvacetiletou tradicí, která každoročně přehledně mapuje a představuje veřejnosti prostřednictvím nejlepších fotografií a dokumentárních filmů nejvýznamnější události uplynulého roku napříč celým společenským spektrem od zpravodajských aktualit přes umění a portréty až po sport a přírodu.[93] Cena se zaměřuje na žurnalistickou fotografii. Porota vyhodnocuje pouze aktuální snímky pořízené v daném roce ceny a nepřipouští postprodukci, či obrazovou manipulaci.

Slovak Press Photo

Je blízkou podobou české verze Press Photo. Zaslané fotografie v různých tématech hodnotí již s šestiletou tradicí. Je také zaměřena na nemanipulované dokumentární snímky a reportáže.

93 zdroj: www.czechpressphoto.cz

Závěr

Reakce, odpovědi a proces mého bádání po přístupech jednotlivých autorů zmíněných v textu mi předkládají jakýsi neforemný, přesto uchopitelný tvar. Médium fotografie je obsaženo v řadě děl (i těch nefotografických), nicméně má-li být tím hlavním kódem pro vyjadřování autorů, mělo by splňovat nároky, které současná podoba situace žádá. Nebo alespoň tomu tak v přísném měřítku umělecké scény u autorů užívajících fotografii je pravidlem. Podstatné tázání se a neustálá sebereflexe vůči okolnímu prostoru je žádoucí. Dá se daná problematika opravdu nejlépe vyjádřit mediem fotografie? Proč by nebylo lepší užít video, sekvenci, smyčku, statický / pohyblivý záběr nebo natočit dokument? Objekt, malbu. Jednotlivá média se přizpůsobují naléhavosti mezioborové komunikace s postmediálním děním více než obor fotografie. Aktuální rozsah video-artu, či performance je stěžejní vnímat a nepřehlížet. Základní vlastností médií v postmediální situaci by měla být schopnost simulovat jakékoliv jiné médium. Umělec nemusí vybírat z jednotlivých médií a následně se ho držet, ale má neohraničené pole možností.

Prostor pro samotné médium fotografie v současném mladém umění vnímám jako nevelký. Umělecká veřejnost žádá větší záběr autorského vstupu.[94] Silnou pozici má celek instalace, respektive pojednání projektů a myšlenky v podání média samotné výstavy. Kurátorské zásahy jsou leckdy stěžejní pro vyjádření děl v prostorách galerií, často daleko více formulují, vypráví jinou řečí.

Z mého amatérského – pro mě vzrušujícího – zkoumání mohu dedukovat nejasnou zprávu. Přesto pro mě přináší obsahující zásadní informaci samotný proces vzniku textu. Fotograficky zobrazené téma uzavřené pouze do řeči obrazu nestačí. Jednovrstvé podání, které nenabízí další možnost čtení je pro jakékoli dílo i médium nedostatečné.

V práci uvádím v součtu obou cen čtyři laureáty vyjadřující své teze fotografií. Práce Markéty Othové, Lucie Nimcové, Petry Feriancové a Radka Brousila jsou čtyřmi jedinečnými přístupy k danému médiu. Můžeme však podobnost hledat v jejich nejednoznačnosti. Všechny práce vzbuzují další otázky, odkrývají více vrstev. To je, myslím si, cestou.

Autoři jsou nuceni osvobozovat se od materiálnosti svých prostředků pro vytvoření daného díla již několik dekád. Uvázanost k plochému světlocitlivému fotopapíru (či jinému typu digitálního printu) a jeho instalace do rámu může být již právem označována chybnou.[95] Cest jak se vyjadřovat fotografií v současném mladém umění je několik, není jich však neomezeně.

94 Je tomu tak často, že další autorský vstup přesahující téma je dodán kurátorem nebo architektem výstavy.

95 Není-li to pro danou zprávu tím nejlepším východiskem.

Laureáti CJCH

90	Vladimír Kokolia	AVU	malba, grafika
91	František Skála	UMPRUM	socha, plastiky
92	Michal Nesázal	AVU	socha
93	Martin Mainer	AVU, UMPRUM	malba
94	Michal Gabriel	AVU	socha
95	Petr Nikl	AVU	malba
96	Kateřina Vincourová	AVU	socha
97	Jiří Příhoda	AVU	socha
98	Jiří Černický	AVU, UMPRUM	performance, objekty, instalace
99	Lukáš Rittstein	AVU, UMPRUM	socha
00	David Černý	UMPRUM, NY	socha, objekty
01	Tomáš Vaněk	AVU	veřejný prostor
02	**Markéta Othová**	**UMPRUM**	**fotografie, grafika**
03	Michal Pěchouček	AVU	malba
04	Ján Mančuška	AVU	instalace
05	Kateřina Šedá	AVU	akce
06	Barbora Klímová	FaVU	akce, veřejný prostor
07	Eva Koťátková	AVU, UMPRUM	kresby, objekty, akce
08	Radim Labuda	AVU, arch.(SK)	video
09	Jiří Skála	AVU	video, akce
10	Vasil Artamonov, Alexey Klyuykov	AVU, UMPRUM	instalace
11	Mark Ther	AVU	video art
12	Vladimír Houdek	AVU	malba
13	Dominik Lang	AVU, UMPRUM	instalace site-specific, socha
14	Roman Štětina	AVU, Plzeň	zvuk, instalace, video-art, film
15	Barbora Kleinhamplová	FAMU, AVU	performance, video, instalace
16	Matyáš Chochola	AVU	instalace, performance

Laureáti COČ

97	Patrik Kovačovský	VŠVU	instalace, socha, malba
98	Anton Čierny	VŠVU	socha, intermédia
99	Ilona Németh	MKE (Budapešť)	intermédia
00	Emöke Vargová	VŠVU	malba, instalace
01	Marko Blažo	VŠVU	malba, kresba
02	Pavlína Fichta Čierna	VŠVU	video, instalace
03	Mário Chromý	AVU	malba, kresba, video
04	Michal Moravčík	VŠVU	instalace, socha, veřejný prostor
05	Ján Vasilko	TUKE (Košice)	malba
06	Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová	VŠVU	performance, instalace
07	**Lucia Nimcová**	**ITF**	**fotografie, video, kurátor**
08	Svätopluk Mikyta	VŠVU	instalace, grafika
09	András Cséfalvay	VŠVU	video
10	**Petra Feriancová**	**VŠVU**	**instalace, fotografie**
11	Tomáš Rafa	AKU (B. Bystrica), ASP (Varšava)	akce, video
12	Mira Gáberová	VŠVU	video, malba, kresba
13	Radovan Čerevka	VŠVU	instalace
14	Jana Kapelová	VŠVU, AKU	performance, akce
15	**Radek Brousil,** Ján Zelinka (2 laureáti)	**UMPRUM** VŠVU, TUKE	**fotografie** kresba, socha
16	Barbora Zentková & Julia Gryboś	FaVU	malba, instalace, výstava

Tomáš Pospiszyl – Fotografické procházky[96]

Kritická příloha Revolver Revue, 1998, č. 11, s 22 – 23

V poslední době se fotografie stala široce rozšířenou zábavou podobně jako sex nebo tanec.
Susan Sontag, On Photography

I.
Od přelomu osmdesátých a devadesátých let stoupl v českém umění počet autorů, kteří ve své práci používají fotografii. Vztah mezi ní a „ostatním" výtvarným uměním by si jistě žádal podrobnější studii, koneckonců není to v historii českého ani světového umění zdaleka poprvé, kdy se tyto oblasti ovlivňují. Obecně lze konstatovat, že hranice mezi fotografií a jinými projevy výtvarného umění se v posledních letech postupně rozostřuje – mimo jiné i proto, že fotografie je často využívána k tomu, aby vyjadřovala velmi subjektivní témata. Takové snímky vypovídají spíše o tom, co se odehrává v duši a hlavě toho, kdo stojí za objektivem, než o tom, co se pohybuje před ním. (Pochopitelně i do tradiční fotografie se promítá subjekt fotografa, jinak by bylo možné fotografovat pomocí robotů a historie fotografie by byla jen historií technického pokroku, a nikoliv umělecké disciplíny. Dnes se ale pomalu ztrácí fotograf – hrdina, který s nasazením vlastního těla či intuice dokáže vystihnout pravý okamžik, kdy má stisknout spoušť svého přístroje, aby zachytil pravdu o daném okamžiku.) Mnozí ze současných umělců, kteří pracují s fotografií, často nejsou svým školením profesionálními fotografy a fotografie nebývá jejich jediným způsobem projevu. Někteří autoři ani sami nefotografují, ale pracují s profesionálním fotografem, nebo dokonce jen s nalezeným materiálem. Jejich fotografie jsou často formálně nedbalé, ve srovnání s řemeslně dokonalými fotografiemi někdy dokonce přímo primitivní. Je také třeba mít na mysli, že onen „pravý okamžik" stisku fotografické spouště sice neztratil zcela svoji důležitost, ale zavádění technologií, jakými jsou počítačová retuš a nejrůznější nový grafický software, práci s fotografickým materiálem zásadně změnily.

Světové fotografické umění posledních padesáti let bývá rozřazováno do tří základních okruhů. Asi nejrozšířenější je stále ještě fotograife žurnalisticko-zpravodajská – fotografie je tradičně chápána jako svědek událostí a je využívána její zdánlivá objektivnost. Další okruh je fotografie abstraktně – geometrická a poslední fotografie surreálně – fantastická. Do žádné z těchto tří kolonek, jakkoliv jsou hrubé a obecné, ale nelze uspokojivě zařadit umělce jako Cindy Sherman, asi nejvlivnější a nejznámější autorku

96 Text Tomáše Pospiszyla umisťuji za mé studentské bádání z důvodu osobní touhy zahrnout do mé práce větší perspektivu a nadhled. Přepisuji ho takřka celý, vynechávám pouze část o autorech Jasanském a Polákovi (viz pozn. dále), které nezmiňuji v mém textu. Pospiszylovo formulování je s podivem nadčasové – text je z roku 1998.
Zdroj: Tomáš Pospěch, *Česká fotografie 1938-2000*, 2010

fotografických prací z posledních dvou desetiletí, která se stala až jakýmsi symbolem postmoderního umělce, ať už pod tímto termínem chápeme cokoliv. Nebyla však první ani jediná, kdo ve své práci využil svoji vlastní osobu jako model a zároveň jako základní vyjadřovací prvek svých fotografií. Kupříkladu v USA pracoval již na konci šedesátých let s fotografií a zachycením vlastní osoby Bruce Nauman, v letech sedmdesátých Lucas Samaras a v devadesátých letech Jeff Koons. Důležité je, že žádné z těchto fotografií nejsou záznamy akcí nebo performancí, ale jsou od počátku zamýšlené jako samostatné a většinou předem podrobně rozmyšlené fotografické obrazy. V Evropě podobný typ fotografií vytvářeli již před desetiletími Christian Boltanski nebo Arnulf Rainer. Příznačné je, že fotografie umělců, jakými jsou Jeff Wall, Jack Pierson, Günter Förg, Sherrie Levine, generačně starší David Hockney, nebo dokonce i Robert Mapplethorpe či Andres Serrano, jsou přijímány spíše v souvislosti s ostatním uměním, jako je malířství a sochařství, a nikoliv jen v rámci fotografie. Jejich snímky se nezajímají tolik o kvalitu světla a zvolený úhel záběru, ale vnímáme je, nebo dokonce přesněji, čteme je spíše jako díla konceptuálního charakteru.

Důkazem silného zniternění současné fotografie je i nebývalý nárust zájmu o autoportrét, který se stal jedním z nejdůležitějších a stále se opakujících témat fotografických prací, podobně jak tomu bylo kupříkladu v expresionistickém malířství prvních dekád tohoto století, nebo ve výtvarném umění a literatuře symbolismu. Srovnání současného fotografického autoportrétu a autoportrétu přelomu století může odhalit mnohé paralely. V obou případech se jedná o portrét stylizovaný, portrét, který se snaží ztvárnit nezachytitelnou škálu vlastností portrétovaného. Hodnoty světa i vlastnosti lidí, dokonce i nás samých se neustále mění, není zde jedno pojmenovatelné či namalovatelné „já", na které bychom mohli ukázat prstem. To, co se v současném umění nazývá problémem hledání vlastní identity, je velice podobné tomu, co umění různých historických období (připomeňme si jen umění přelomu století) zkoumalo prostřednictvím fenoménu masky. Maska je prostředek k tomu, abychom mohli pohlédnout sami na sebe. Maska je otisk naší vlastní tváře, kterou ale můžeme sundat a pozorovat, můžeme ji i ovlivňovat, zaměňovat za jiné, v jedné páchat zlo a v druhé dobro. Maska je prostředek k rozdvojení osobnosti, je to i symbol sebeanalýzy.

Nové přístupy k fotografii mají v posledních letech svou obdobu i v umění českém, kde jim však na rozdíl od světa doposud nebyla věnována větší pozornost, částečně i proto, že se u nás zatím neobjevil talentovaný a všeobecně uznávaný tvůrce typu Cindy Sherman. Svou roli může hrát i nedůvěra k fotografii vůbec. V Čechách fotografii sbírají jen dvě velké muzejní instituce, ke kterým se teprve nedávno přidala třetí. Samostatné zařízení zabývající se fotografií a její historií chybí úplně. (O tomto tématu pojednávaly i příspěvky A. Fárové a J. Mouchy v KP RR č.4) Tento stav je o to paradoxnější, že umělci z Čech významně zasáhli do dějin fotografie a jsou v zahraničí známí a uznávaní.

Díla autorů, kteří dnes u nás experimentují s možnostmi fotografie, se tu často setkávají s nepochopením, skutečností však zůstává, že ne nepodstatná část těch nejzajímavějších projevů českého výtvarného umění poslední dekády má svůj základ právě ve fotograficky zpracovaném obraze. Nikoliv ovšem ve fotografii oněch třech linií, o nichž byla řeč výše, ale ve fotografii subjektivní, takové, kterou nelze hodnotit a kriticky posuzovat stejnými měřítky jako

kupříkladu fotografie Sudkovy. Podobné srovnání by muselo pro současné fotografy dopadnout v jejich neprospěch, neboť specifický druh obrazové působivosti Sudkových fotografií skutečně nikdo z nich nepřekonal. Otázkou je, jestli je tato působivost tím, čeho chtějí současní fotografové dosáhnout.

Přes možné kritické výhrady vůči některým projevům nových cest fotografie (viz. články Roberta Silveria v KP RP č. 5 a 6) znamenala a znamená tato forma pro mnohé české tvůrce nalezení nových možností a obrodu jejich tvorby. Připomeňme příklady Václava Stratila, Petra Nikla a Františka Skály. Tito tři jmenovaní jsou jistě nikoliv shodou okolností umělci, kteří se fotografií začali zabývat až poté, co se věnovali jiným uměleckým médiím. Jejich fotografie také charakterizuje práce s vlastní osobou jako objektem vlastních fotografií, fotografie jim umožňuje takovou úroveň sebereflexe, jakou jim jejich předchozí umělecké formy nedovolovaly. Jejich fotografie se rovněž shodně vyznačují průzkumem možností a variant vlastního já pod heslem, i toto můžu být já, toto jsou všechno mé možné podoby". Okolnost, že tento průzkum nebyl ani u jednoho ze jmenovaných ještě dokončen, svědčí nejen o nevyčerpatelné bohatosti takto vymezeného tématu, ale i o schopnosti fotografie podobné průzkumy provádět.

II.

Pro kritickou reflexi průniku videa do výtvarného umění měl velký vliv článek Rosalind Krauss *Video: Estetika narcisismu*, který byl otištěn v prvním čísle časopisu October z roku 1976. Médium videa zde autorka přirovnává k Narcisově studánce, v níž umělec nahlíží sám sebe. Pokud lze video chápat jako jakési mechanické zrcadlo, s určitými omezeními lze tento pohled použít i na fotografii (o ní jako o nástroji narcisismu psal ostatně již Baudelaire). Nejdůležitější rozdíl můžeme vidět v tom, že video zapojené do okruhu umožňuje přímou zpětnou vazbu mezi umělcem a dílem bez časové prodlevy, zatímco technika výroby fotografie způsobuje časový odstup mezi okamžikem pohledu do zrcadla a navrácením odrazu zpět k umělci. Fotografie podobně jako video ale umožňuje umělci bezprostředně pohlížet sám na sebe a dokonce sám se sebou a svou podobou vejít v dialog. Důležitým předchůdcem fotografických prací současných umělců jsou snímky, které používali tvůrci akčního umění a happeningů jako záznamové médium své tvorby. Těmto dokumentárním fotografiím většinou chybí kompoziční um či rafinovaná práce se světlem v té podobě, v jaké ji známe z tradičních uměleckých fotografií. Jsou to záznamy dějů, které byly většinou vyrobeny najatými fotografy, a nikoliv samotnými umělci. V těchto fotografiích nejde o umění, jak s ním dnes pracuje řada výtvarníků, zcela zásadní rozdíl právě především v pojetí fotografie jako nástroje narcisismu. Zatímco happeningy a akční umění vznikají pro diváky, mezi nimiž je fotograf dokumentující akci jen jedním z rovných, v příkladech pozdějších fotografií umělec většinou „hraje" výhradně pro objektiv fotoaparátu, který se stává jeho jediným divákem. A jsou to teprve vyvolané a popřípadě dále upravované fotografie, které plní funkci Narcisovy studánky. Umělec, který ovlivňuje podobu fotografie, jež pro něj, na rozdíl od akcí a happeningů, představuje vlastní umělecké dílo, se tak podílí na formování svého mechanického odrazu v hladině fotografické emulze. Tyto fotografie závisí na zpětné vazbě mezi umělcem a jejich

obrazem a toto napětí je tvůrcem síly uměleckého díla podobně, jako je to v případě malovaných autoportrétů.

V Českém umění dokonce existuje dílo, které v sobě zajímavým způsobem spojuje použití fotografie jako dokumentu umělecké akce, fotografie implicitně se vztahující k mýtu o Narcisovi. Akce Petra Štembery se přímo nazývá *Narcis* a po její první verzi v ní její autor pokračoval i dalšími odlišnými variacemi. Toto jsou slova, kterými Štembera popisuje svoji první akci: „Po chvíli pozorování svého portrétu (fotografie) na improvizovaném ‚oltáři', ozářeném svíčkami, mi asistent injekční stříkačkou odebral krev z žíly. Tu jsem pak smísil se svou močí, vlasy a nehty, které jsem odstřihl a směs pak, opět hledě na ‚oltář', vypil" Na fotografiích, které dokumentují první fázi této akce, skutečně vidíme umělce, jak upřeně hledí na jakýsi oltářík se svojí vlastní fotografií. Na té je zajímavé, že se nevrací umělcův pohled zpět, ale její oči se dívají kamsi stranou místo toho, aby zrcadlově vracely pohled umělce stojícího před oltářem. Jak vidíme, jedním z ústředních bodů této performance je právě pozorování vlastní fotografie. Pohled na sebe sama či na svůj odraz ve fotografickém papíře ale umělci nestačí, a tak konzumuje sám sebe, či prvky sama sebe i tělesnou formou. Cílem této akce není vytvoření fixované podoby hledícího Narcise či jeho odražené podoby, ale spíše průzkum možností a omezení toho zrcadlení jako takového.

I nejdůležitější text, který vznikl o tvorbě Petra Štembery a ostatních českých akčních umělců sedmdesátých let v čase, kdy se ještě aktivně zabývali uměním, zmiňuje mýtus o Narcisovi. Esej Petra Rezka *Setkání s akčními umělci* z roku 1977 na příkladě tohoto mýtu ukazuje, že umělecké akce zmíněných autorů lze charakterizovat jako „neobrazové autoportréty". Umělci po sobě nezanechávají tradiční umělecká díla v podobě obrazů nebo sochy, ale jejich akce jim slouží k pohledu na sebe sama, aniž by je bylo možné nějak uchovat či trvale zobrazit. Podle Rezka má fotografie dokumentující podobné umělecké akce pouze apelativní charakter, tedy je jen podkladem k dalšímu výkladu.

III.

Mezi přední představitele současné umělecké fotografie v Čechách patří Markéta Othová a dvojice Martin Polák a Lukáš Jasanský. V posledních měsících veřejnosti představili svá díla hned při několika příležitostech. Pracují shodně s černobílou fotografií a nepoužívají principu koláže ani neskládají fotografický obraz z nalezených či vykonstruovaných elementů. Fotografují to, co je. V některých principech se tak jejich tvorba příliš neliší od tradičních forem fotografie 20. století. V jejich práci není obsažena kritika média fotografie, nekladou otázku nad vyčerpaností této umělecké disciplíny. Tito autoři jsou s možnostmi černobílé fotografie spokojeni, umožňuje jim zachytit to, co potřebují. V jejich díle také nehraje roli pricip Narcisovy studánky. Fotografie Othové by snad bylo možné po krkolomných vývodech dešifrovat jako alegorické autoportréty, ale to by žádalo vstup na příliš tenký led spekulací. Podstata jejích fotografií je jiná. Zdá se, že neilustrují konkrétní události jejího života, ale daleko spíše ukazují možnosti fotografie: nesou překvapivý emocionální, či přesněji sentimentální náboj. Na jejích snímcích toho moc dějově napínavého či obsahově zajímavého nevidíme,

jsou to většinou detaily všedního života, interiéry a scény bez lidských postav. Nemůžeme říci, co se odehrálo na deštivém chodníku nebo v prázdné ulici, jen se dohadujeme, jaká je důležitost ohřívače vody nebo opuštěného stromu u cesty. Nakonec můžeme jen konstatovat schopnosti banálně vypadající fotografie nést nejen informaci o existenci vyfotografovaných předmětů, ale i zprostředkovat pocit, který se na ně váže, aniž bychom přesně dokázali říct jaký a proč. Možná lze tuto schopnost přirovnat k tomu, jak podobné pocity dokáže vyvolat suvenýr. Omletou lasturu, kus dřeva, stužku ze svatby, miniaturní plastikovou Eiffelovku či banální pohlednice schraňujeme proto, že nás upomínají na prožitá prázdninová dobrodružství. Suvenýr je předmětem, který je vyjmut ze svého přirozeného prostředí, přenesen do jiného, kde působí jako implantát dějů proběhlých v minulosti. Téměř bezezbytku odpovídá definici fetiše, detailu, který může zastoupit celek. Suvenýry většinou schraňujeme jen z takových zážitků, které jsou neopakovatelné. Tyto neopakovatelné zážitky a pocity však lze vyvolat i těmi nejobyčejnějšími předměty a událostmi: kusem plastiku, cinknutím lžičky o šálek, chutí sušenky, způsobem, jakým nás tlačí bota, nebo i ohřívačem vody.

Důležitá je autenticita suvenýru, připomeňme si jen, jak rušivě na nás působí, jestliže je prázdninová pohlednice z Paříže poslaná ve skutečnosti až po návratu do Čech. Fotoaparát je se svou iluzí mechanické objektivity proto přímo stvořený k tomu, aby vytvářel dokonalé suvenýry. Tisíce turistů každoročně znovu a znovu fotografují pyramidy, aniž by měly nějake fotografické ambice. Fotografie zde slouží jako důkaz o proběhlé cestě a nikoliv o kráse nebo důležitosti fotografovaných staveb. I proto jsou fotografie květin od Markéty Othové výjevem, který je nutné vyfotografovat, a není ho možné namalovat. Suvenýr funguje bezezbytku jenom pro toho, kdo prožil jím zastupované dobrodružství. Ostatní sice poznají, že se jedná o suvenýr, o konkrétním příběhu se ale mohou jen dohadovat. I fotografie Markéty Othové působí tajemně, můžeme se pouštět do spekulací o jejich obsahu, zůstanou ale právě jen spekulacemi.

Tajemnost a sentiment, jež nás na fotografiích Markéty Othové nejdříve upoutají, však lze chápat i jako jaksi lákadla, která nás mohou vlákat do rafinované pasti. Až po několikerém prohlížení jejích fotografií nejrůznějších jednoduchých geometrických objektů jsem si uvědomil i jejich další, jistě neméně důležité vlastnosti. Představíme-li si schematické kresby podle fotografií z cyklu *Dokonalý svět*, ale i *Mlčení jehňátek*, dostaneme sadu abstraktních modernisticky jednoduchých obrazů. Již samotný titul cyklu *Dokonalý svět* sugeruje možná trochu překvapivě blízkost ke konstruktivním tendencím v umění. Rozdíl je v tom, že tyto prvky geometrické či tvarové dokonalosti Othová objevuje v běžném světě, nejsou realitou konstruovanou, nýbrž pouze objevovanou. Tvarová skladba některých fotografií Markéty Othové na mě také působí tak, že je nevnímám jako fotografie prostoru, ale jako obrazy, jejichž povrch je plochý a nenarušený iluzí perspektivy.

Když zhlédneme výstavu s fotografiemi Markéty Othové, uvědomíme si důležitost, jakou jejich autorka přisuzuje instalování. Nejenže fotografie v rámci cyklů mají své pevné a zdůvoditelné pořadí, ale také vztah jednotlivých fotografií mezi sebou navzájem i k okolní architektuře galerie je řešen s důkladností, jaká

nemá u výstav formátově srovnatelných fotografií obdobu. Markéty Othová pracuje podobně jako sochařka, ovšem s podivnými dvojrozměrnými sochami, které může díky jejich výrobní technologii zvětšovat a zmenšovat podle své vůle. Její práce se tak přizpůsobují danému výstavnímu prostoru, i když současně mají i svá vnitřní omezení, která jsou závislá na technických možnostech zvětšování. Fotografie Markéty Othové působí ve srovnání s fotografiemi Jasanského a Poláka, kterým je vlastní hravá náhodnost, až dojmem nevyhnutelnosti. Její fotografie jjsou si formálně blízké, všechny vypadají, jako kdyby byly součástí jediného cyklu. Je proto překvapivé zjištění, jak bohatá je škála jejich námětů a zobrazených předmětů.

... [97]

Na téma fotografie existuje celá řada teoreticko-esejistických pojednání. Fotografický obraz se ovšem ukazuje být natolik komplexním problémem, že se autoři jako Susan Sontag nebo Roland Barthes ani nepokoušejí o jeho celistvou teorii, ale uchylují se vědomě k více méně nesoustavným poznámkám. Na jednotlivých ukázkách a osobních zkušenostech demonstrují možnosti fotografie, aniž by se je pokusili zobecnit. Možná ani kvůli neustálé proměnlivosti a proměnám tohoto média žádnou definitivní teorii vytvořit nelze. Druhý extrém představuje kniha Viléma Flussera Za filosofií fotografie, ve které se její autor originálně zabývá filosofickým problémem fotografie na tak vysoké teoretické rovině, že se umělecké fotografie nebo fotografie, která vědomě zkoumá své vlastní hranice a možnosti, dotýká pouze okrajově a v rámci jediného odstavce.

V poslední době mne zaujala kapitola Chvála fotografie z knihy Josefa Čapka Nejskromnější umění poprvé publikované roku 1920. Celkový tón je nesen polemikou nad rozdíly mezi „uměleckým" malířstvím a „mechanickou" fotografií. Čapek zde upozorňuje na kvality fotografie, které ani tak nevyrůstají z toho, jak fotografie ctižádostivě napodobuje umělecké výdobytky malířství, ale zastavuje se u jejich specifických schopností, kterých malířství nemůže dosáhnout. Fotografie dokáže dojmout a může vytěžit ze světa více krásy a pravdy než leckterá díla malířská. Fotografie je věrná, fotografie konstatuje, ale dokáže zobrazit i duchovno. Čapek se zmiňuje o fotografiích květin, které jsou plné krásy a „mystické něhy" a které zjevně převyšovaly malované květinové zátiší z výstav. Čapek se několikrát jakoby omlouvá, že píše o fotografii jako o umění. Není zcela přesvědčen o tom, že ji můžeme jako umění chápat, i když dosahuje podobných účinků jako umění a její divák může pociťovat stejnou rozkoš jako při vnímání uměleckých zobrazení. Silně na Čapka působí i fotografie z doby jeho otců, studiové snímky známých i neznámých osob, na kterých oceňuje nejen řemeslnou kvalitu, ale i způsob práce s modelem. Staré fotografie se mu zdají magicky vypovídat o charakterech lidí mezitím již zestárlých nebo mrtvých. Neplatilo to jen pro Čapka. Kouzlo starých fotografií působilo i na Rolanda Barthese a je i jedním z důvodu toho, že se na staré snímky stávají předmětem sběratelského zájmu. Ke starým fotografiím nemusíme mít osobní pouto, abychom pocítili jejich

97 Část textu věnovaného tvorbě Martina Poláka a Lukáše Jasanského vynechávám z důvodu jejich nefigurování ve finále CJCH. Část textu, kde Tomáš Pospiszyl zmiňuje vliv narcismu nebo přístup akčních uměců (které také v mém předchozím textu neuvádím), vnímám naopak jako podstatný přesah přes téma média fotografie.

sílu. Proč si lidé kupují v antikvariátech školní fotografie z přelomu století? Je to atmosférou doby? Pokušení pohlédnout do očí dětí, které už nejsou s největší pravděpodobností naživu? Snaha koupit si vlastní minulost? Nános sentimentality či schopnost fotografie působit jako suvenýr zasahuje i fotografie zcela současné, u starších je tento rys umocněn tím, že z nich můžeme poznat nenávratnou minulost. Ve výstavním katalogu publikovaná svatební fotografie Jiřího Davida nepůsobí emotivně pouze na dvojici, která je na snímku zachycena, ale svou atmosféru sedmdesátých let a uplynulého času dokáže přenést i na ostatní. Na počátku pravděpodobně stála umělcova narcisistní fascinace vlastním proměněným odrazem, o který se podělil i se svým publikem, jež tuto změnu mezi tím, kdo byl Jiří David před dvaceti lety a nyní, nejen dokáže vidět, ale dokáže se tímto rozdílem dojmout. Jiří David podobného principu využil ve své tvorbě několikrát, ať už ve formě fotografií, nebo ještě účinněji ve filmu.

V Praze na Letné existuje již několik desetiletí fotografický salon Viktorin. Svou existenci signalizuje výlohami s ukázkami své práce, kde můžeme na zhnědlých, po léta neměněných fotografiích vidět dívky v bizarních účesech a muže v brýlích podivných tvarů. Podobných ateliérů, kterým vévodila veliká fotografická kamera na dřevěném rámu na kolečkách, do níž se zasunovaly kus po kusu obrovité desky s negativem, existovaly celé stovky. Dnes jsou postupné vytlačovány neosobními, ale rychlejšími polaroidy. Salon Viktorin není jen připomínkou toho, jak se fotografovalo v minulosti. Je zvláštní i tím, že díky tradičním technologiím a používání materiálů starých desítky let je možné si v něm dnes nechat vyrobit fotografii, na které můžeme vidět vlastní podobu tak, jak by vypadala před třiceti lety. Fotografie má schopnost vyvolat podobu našich podivných dvojníků, lidí, kteří nám jsou k nerozeznání podobní, ale přesto s námi nejsou totožní.

I k fotografiím ze škol Rakouska-Uherska můžeme být přitahování právě tím, že na nich jsou zachyceny osoby zcela podivného charakteru. Jejich mechaničnost je dána vznikem fotografie pomocí technického fotoaparátu. A jejich přesná podoba zachycená v jednom okamžiku před devadesáti lety jim dává povahu nemrtvé bytosti, jakýchsi zombie, umělých dvojníků, kteří byli vyrobeni podle originálů, již už jsou dávno mrtvi. Staré fotografie jsou vlastně universálními suvenýry celé západní civilizace, zastupujícími celou naši historii.

Seznam fotografií

A. Kotzmannová, *Cyclone*, **2004** **33**
J. Thýn, *Hledání monumentu,* **2016** **34**
L. Sceranková, *Nůž,* **2013** **35**
M. Othová, *Její život*, **1997** **36**
P. Sceranková, *Výzkum*, **foto: Hynek Alt, 2015** **37**
V. Bromová, *Bytosti*, **1997** **38**
J. Thýn, *Základní studie, nenarativní fotografie,* **2011** **40**
J. Thýn, *Hledání monumentu,* **2016** **41**
M. Othová, *Návrat*, **2002** **42; 43**
A. Kotzmannová, *Cyclone*, **2004** **44**

P. Feriancová, *An Instance Of The Fingerpost*, **2010** **61**
L. Nimcová, *Toilet ladies,* **2005-2007** **62**
M. Kollár, *This Place,* **2014** **63**
R. Brousil, *Černá a bílá fotografie*, **2015** **65**
M. Kollár, *This Place, 2014* **66**
V. Frešo, *Čierny Frešo zežral všetko,* **2008** **67**
J. Šipöcz, *Niveau stable,* **2016** **68**
Katarína Poliačiková, *Barthes' Lover,* **2010 (video, 4m 54s)** **69**
R. Brousil, *Studio works*, **2013** **70**
P. Feriancová, *Antigona*, **2012** **71**
R. Brousil, *Černá a bílá fotografie*, **2015** **72**

Jmenný rejstřík

Birgus Vladimír *22*
Błonski Tomáš Agat *60*
Boltanski Christian *93*
Bromová Veronika *20; 21; 22; 24; 38*
Brousil Radek *11; 13; 55; 56; 81*
Čapek Josef *97*
Čerevka Radovan *84*
David Jiří *98*
Feriancová Petra *56; 78*
Förg Günter *93*
Frešo Viktor *76*
Havel Václav *16*
Hockney David *98*
Jasanský Lukáš *97; 98*
Jeřábková Edith *28*
Kleinhamplová Barbora *13; 20; 49*
Klodová Lenka *49*
Kočan Robo *57*
Kolář Jiří *17*
Kotzmannová Alena *20; 27*
Krauss Rosalind *96*
Kvetán Marek *84*
Laureáti CJCH *90*
Laureáti COČ 9*1*
Levine Sherrieo *98*
Mančuška Ján *25; 27; 90*
Mapplethorpe Robert *98*
Moucha Josef *94*
Nikl Petr *96*
Nimcová Lucia *56; 74*
Novotný Michal *49; 55*
Othová Markéta *7; 20-24; 50; 94*
Pištěk Theodor *16*
Polák Martin *97; 98*
Poliačiková Katarina *85*
Porota CJCH *18*
Porota COČ *55*
Pospiszyl Tomáš *7; 11; 18; 20; 25; 28; 55; 94*
Ptáček Jiří *55; 81*
Rainer Arnulf *97*
Rezek Petr *96*
Rovňák Maroš *84*
Sadovská Dorota *57*
Sceranková Lucie *7; 47*
Sceranková Pavla *50*
Serarno Andres *94*
Silverio Robert *94*
Skála František *18; 90*
Stratil Václav *96*
Šimlová Štěpánka *23*
Šipöcz Ján *7; 11; 56; 79*
Štembera Petr *96*
Thýn Jiří *7; 11; 20; 30-32; 45*
Volf Petr *21; 23-24*
Wall Jeff *60; 93*

Pozice fotografie v cenách Jindřicha Chalupeckého
a Oskára Čepana

Jan Vosýnek, 2017

Institut tvůrčí fotografie
FPF Slezské univerzita v Opavě 2016

Počet stran: 102
Počet normostran: 66
Počet fotografií: 36
Celkový počet výtisků: 5

Fotografie na obálce je reprodukcí instalace Jiřího Thýna z výstavy
Médium: Figura v Colloredo-Mansfeldském paláci (14. 7. – 8. 10. 2017)
autor fotografie: Jan Vosýnek

Použitá literatura

Mezera, Mladé umění v Česku 1990-2014, Lenka Lindaurová, 2014,
ISBN 978-80905317-3-4

Obsese, Vladimír Brož, 2015, ISBN 978-80904735-8-4

katalogy Cena Jindřicha Chalupeckého – finále 2001; 2006-2013; 2015-2016

Cena Jindřicha Chalupeckého 20 let, Společnost Jindřicha Chalupeckého,
ISBN 978–80–254–8384–8

Česká fotografie 1938-2000, Tomáš Pospěch, 2010, ISBN: 978-80-87407-01-1