

Akademie výtvarných umění v Praze  
Studijní program Výtvarná umění  
Ateliér Malba 1 / škola Roberta Šalandy a Lukáše Mechanického

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Antagonismus Já Ty**  
**Antagonism of Me and You**

Vypracoval/a: Eliška Konečná  
Vedoucí diplomové práce: Mga. Robert Šalanda  
Oponent/ka diplomové práce: Mgr. Tereza Jindrová

Akademický rok 2019/2020

Výtvarné umění, ačkoliv má k dnešnímu dni spousty podob, které by mohly odporovat tomuto tvrzení, je z principu projevem zaměstnávajícím oči, (tzn. snažící se skrze ně s člověkem dorozumět).

Je-li zapotřebí vést o předmětu, který je výsledkem výtvarné činnosti rozhovor, pak je to podle mne možno dvěma způsoby. Jakým způsobem dělám to, co dělám a co to vlastně dělám.

To, že jsem malíř, což jsem možná z perspektivy druhého jen proto, že jsem prošla třemi malířskými ateliéry, formuje můj způsob práce. Dalo by se to s nadsázkou označit za profesionální deformaci. Vztah malířů k práci je specifický, stýká se v nich touha zaznamenávat s touhou ovládnout řemeslo tak, jak si jej oni samotní definovali. Malba, tak jak jsem si ji stačila definovat já, zatížená svými schopnostmi i neschopnostmi, byla pro mne vždy přímým způsobem komunikace. Přikláníla jsem se k ní tehdy, když jsem chtěla svou percepci "exaktně" popsat.

Obdivovala jsem často své abstraktně založené kolegy, ale s abstrakcí jsem vždy koketovala jen do té míry, do kdy byl objektem mého zájmu předmět skutečnosti. Vždy jsem totiž měla vztah k řemeslu, které dokáže promlouvat i k nezasvěceným divákům a příklon k totální abstrakci mi v kontextu dnešní doby přišel příliš *sebestředný* a jen prohluboval mé nihilistické úvahy nad současným uměním.

Necítím se kompetentní vést rozhovor nad zbytností či nezbytností umění, nicméně esence podobných úvah je nití protkávající celou mou praxi a má možná částečný vliv na fakt, že pracuji na hraně umění užitého, které mi tak nejenom poskytuje možnost pohrávat si s metaforami a návodností, ale též mi dopřává klidu, že svět nezahlcuji *neupotřebitelnými* věcmi.

Cítím potřebu vyjadřovat se spolu s potřebou pracovat svými rukama, performer být nemůžu, protože se stydím a tedy mi to není vlastní. Čistým konceptualistou být též nemůžu, jelikož jsem chaotik a mám tendence myslet v kruhu. Inspirací mi totiž jsou určité principy, které spíš než že je chápou, tak je vnímám. Když si je představuji, podobají se obrazům a seskupením. Navíc jsem si skoro jistá, že si zcela neuvědomuji, o co v těchto principech/narativech ve skutečnosti a objektivně jde. Odtud chápou krásu a potřebnost výtvarného umění, které může předčít intuici výtvarníka a stát se v kontextu doby nositelem mnohem podstatnější asociace než jaká byla uměleckému předmětu předurčena umělcem.

Intuice je pro mou práci velmi podstatným prvkem a nikterak si podle mne neprotiřečí s řemeslností. Schopnost intuitivní práce je o toliko intuitivnější po vědomém osvojení si všech možností, které k této práci mám.

K mé osobě, alespoň od doby studia na Akademii, patří rozpačitost nad tím, o co se tu vlastně pokouším. S úlevou jsem si tedy nedávno uvědomila a přijala jako omluvu, že Člověk je Člověkem fascinován od okamžiku, kdy vytvořil nástroj. O kolik více je fascinující Člověk co tvoří, ale nevytváří nástroj. Člověk, který vědomě a svobodně věnuje čas a pozornost k vytvoření předmětu, který k ničemu neslouží. Zde by se dalo namítnout, že umění může být nástrojem poznání či kontemplace. Připadá mi ale, že snad jen pro jeho tvůrce a v tuto chvíli vlastně nemluvíme o uměleckém předmětu, nýbrž o procesu tvoření jako nástroji. Může být ale činnost sama nástrojem? Je to vůbec možné?

Max Beckmann popisuje ve své knize *Divadlo skutečnosti* svou práci jako touhu zachytit magii reality a tuto realitu poté přenést do malířství. Můj přístup je právě v tomto rozdílný až opačný, jde u mne spíš o přenesení a zhmotnění tušených principů, díky čemuž se můžu setkat tváří tvář se svými *prekoncepty*.

Má diplomová instalace sestává z menších souborů, které na sebe navzájem nutně nenavazují. Mohly by být instalovány každý zvlášť, čímž se přiznávám k tomu, že původní idea nebyla ideou o této instalaci, ale spíš o jejích jednotlivých předmětech. Díky tomu jakého jsou charakteru, vyznívá celá instalace jako nějaké tušené obydlí tematizující snahu o skutečné dorozumění. K obydlí znakově odkazují především dva páry dřeváků a sedací dřevěná souprava spolu s paravánem. Zároveň je ale celá sestava vlastně žitou narativní figurativní situací, kdy se rozpoznatelné "účelové" předměty mění v samotné figury.

Jako první práce ze souboru vznikla sametová figura, která snad jako jediná z přítomných nese název. *Self Care* nebyly *Sebe-péče*.

Způsob, jakým je vypracována, jsem si osvojila po návratu z Holandské akademie, kdy jsem stejnou metodu, tedy sešití dvou látek a následné vycpání prostoru mezi těmito liniemi/švy, používala k vytváření map, tzn. k popisu prostoru, ve kterém jsem se nacházela. Ačkoliv bylo v rámci čtení

mapy důležité orientovat se podle linie, tedy alespoň v jednoduchých kreslených mapách, které jsem vytvářela já, konvexní tvary, které vznikly vycpáním, si přebraly veškerou pozornost a staly se tak dominantní. To, co jsem nakreslila pomocí švu, zavalila a zakryla hmota, kterou jsem vytvořila vyznačením její siluety. Navíc tento způsob práce na "obrazu" dává vzniknout vlastně dvěma obrazům, zrcadlově obráceným, a tak jsem mnohdy ani já nevěděla, který z pohledů je ten pravý, původní, mnou iniciovaný.

Na křídlech paravánu jsem zachytila stejnou situaci zezadu a zepředu, ovšem pokaždé trochu jinak. Práce se tak stává metaforou toho, jak stejné věci mohou různí lidé vidět zcela jinak. Podobný smysl má i samotný paraván, který zde představuje symbolický objekt odkazující k hranicím percepce dvou pozorovatelů téže situace.

Nikdy jsem si nebyla vědoma tématu, kterému jsem se měla věnovat a za celou dobu studia na akademii pro mne bylo velmi obtížné o své práci mluvit. Ne proto, že bych k ní neměla co říct, ale nebyla jsem si vědoma toho, jak to říct. Jediné práce, o kterých jsem dovedla mluvit v kontextu, byly ty, co vznikly při půlročním pobytu v Den Haagu. Odjížděla jsem v domnění, že budu pokračovat v práci, která měla spíš konceptuální charakter. Vytvářela jsem tehdy sádrové desíčky, nazývala jsem je kazety, které měly ilustrovat neschopnost nazít skutečnost, pakliže nám nabízí jen fragment z jejího celku. Nepřemýšlela jsem tehdy toliko o otázkách po potřebnosti poznání takového celku, nýbrž jen o možnostech, které k jeho poznání vlastně mám.

Z Haagu jsem se však vrátila s několika desítkami relativně realistických maleb opakujících tentýž motiv, Já v mém pokoji, a souborem objektů, které byly současně hračkami, inspirovanými dobovými domečky do kapsy z 90.let (polypocket).

Ačkoliv by se mohlo zdát, že jsem se začala věnovat něčemu jinému, domnívám se naopak, že leitmotiv zůstal stejný, jen způsob jeho poznávání, prožívání a interpretování se změnil.

Při práci na kazetách jsem se věnovala zprostředkovávání zkušenosti a stejnému jsem se věnovala při "řeholnickém" opakování téže situace v každém obraze. Sádrové kazety mi na rozdíl od malby poskytovaly možnost na danou "problematiku" nazírat obecně, ale malby byly už v podstatě praktickým performativním aktem, během něhož jsem se zřetelně pokoušela sdílet svou osobní zkušenost.

Souvislý leitmotiv je předkládán i v souboru diplomové práce. Pokouším se věci vytvářet tak, aby mi jejich druhotný účel propůjčoval vodítko k objevování ukrytých narací, ačkoliv jednotlivé narace, uschované v jednotlivých předmětech stále dokola ilustrují principiální neschopnost takového zážitku absolutního dorozumění.

Pokud je tématem to, co leží před námi, to, co je (nebo má být) předmětem pozornosti, pak je tím sestava upotřebitelných předmětů, které pospolu i každý zvlášť tematizují ambivalentní vnímání světa, neschopnost obecného popisu a absolutního porozumění a zároveň snahu o konsenzus, dorozumění a pospolitost.

Jiří Mareček popisuje ve své knize Zahrada procesy estetického vnímání, kdy nejvyšším stupněm výsledného psychologického procesu je požitek a pochopení, při kterém jde o rozumové chápání na základě kterého divák předpokládanému objektu porozumí, tedy pochopí veškeré myšlenkové vztahy a podstatu koncepce tohoto celého záměru. Psychologický přínos a význam požitku z pochopení však ani zdaleka nespočívá v tom poznání samotném. Dalším přínosem je podle Jiřího Marečka to, že rozumové chápání umožňuje divákovi představovat si a kombinovat i další analogické situace, které nikdy předtím neviděl.

## PRÁCE

Jsem z těch, co předměty vyhotovují, ačkoliv fandím umění a životu bez artiklů. Práci si zbytečně neurychluji. Chápu ji totiž jako prostředek k opravdovosti, šiji ručně a k opracovávání dřeva přistupuji klasicky řezbářsky. Pakliže ve výsledných předmětech takovéto činnosti bude ukryto něco, co přivodí pozorovateli nějaký zážitek, bude to v mém případě průsečíkem času a intuice spíše než výsledkem promyšleného konceptu.

Jako malá jsem hrála soukromou hru, občas ji hraju ještě dnes. Snažívала jsem se poslouchat češtinu, svůj mateřský jazyk tak, jako kdybych ho slyšela poprvé, jako kdybych mu nerozuměla. Nebo jsem slovo opakovala tak dlouho, dokud jsem mu přestala rozumět. Chtěla jsem přelstít rozum a slyšet slovo jen jako zvuk bez významu. Prožít tak známou skutečnost jako neznámý

zážitek, a tak se člověku, který mé mateřštině nerozumí nejenom přiblížím, ale budu na okamžik vnímat skutečnost stejně jako on.

Během studia napříč mou praxí jsem se snažila přijít na způsob jak dobře popisovat a nabídnout tak podobný zážitek, který jsem si přivozovala v dětství.

Na mou výslednou instalaci, napadá mě, se dá nahlížet třeba alespoň dvěma způsoby. Prezentované upotřebitelné objekty by mohly být garantem pospolitosti ve smyslu konsenzu nad tím, čím tyto objekty prostě jsou a narace, jimiž jsou ozdobeny jen vypravují nějaká má tušení a tato tušení, z principu osobní, neapelují na to být chápány.

Nebo může být celá instalace metaforou světa, který ačkoliv nějak vnímáme a z objektivního hlediska jej vnímáme snad dokonce správně, tak se tento svět, při bližším (hlubším) pozorování tříští v detailech, které vlastně převažují primitivní "selská" fakta.

Pakliže se oprostím od jakýchkoliv poselství, která by mohla být v mém souboru ukryta, můžu z estetického hlediska vnímat stále dokola se opakující symetrie, asymetrie, otisky, pozitiva a negativa, (negativní pozitiva a pozitivní negativa), a můžu vnímat jasně zřetelnou rukodělnost, která je v tomto smyslu synonymem stráveného času a zajisté je to jistě validní přízvisko pro rozpravu nad současným uměním.

Pakliže bych se ale chtěla vyhnout frustraci diváka, hledícího na jasně čitelný, ale nezřetelný příběh, řekla bych, že je to příběh o nedorozumění, během jehož vypravování jsem zjistila, že díky tomu, že jsme tak žili doposud, můžeme tak žít i nadále, v sladkém neuvědomování si, že domov vlastně neznamená domov tak jak si jej představuji, a že červená je pro jednoho barvou krve, pro druhého barvou růže.

Možnost skutečně si porozumět totiž nakonec netkví v tom dobře popisovat, nýbrž ve schopnosti dobře se ptát.

---

*BECKMANN, Max. Divadlo skutečnosti. Praha: Arbor vitae, 2002. De arte. ISBN 80-86300-27-7.*

*MAREČEK, Jiří, Zahrada, Praha: NORIS, 1991, ISBN 80900908-1\_8*