

Akademie výtvarných umění v Praze
Studijní program Výtvarná umění
Ateliér socha II. / škola Tomáše Hlaviny

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Inkoust zhrzený propitou budoucností potkává dehydrovaný Klínopis
Ink Lovelorn by Booze-Away Future Meets a Dehydrated Cuneiform

Vypracoval: Dominik Adamec
Vedoucí diplomové práce: ak. mal. Tomáš Hlavina Ph.D
Oponent diplomové práce: MgA. Milan Mikuláščík

Akademický rok 2019/2020

Než začnu mluvit o samotné diplomové práci, považuji za důležité vykreslit pozadí svého myšlení a vnímání světa.

Nejdříve musím promluvit o studijním pobytu ve Španělsku, který byl nepokrytě kladivem na stereotypy. Záhy po příjezdu jsem odmítnul velkorysou nabídku hostující školy, prozkoumávat se svými spolustudenty tajemná zákoutí mramorového Disneylandu. To znamená, vybrat si vlastní stůl v řadě a pomocí pneumatické sbíječky postupně přetvořit mramorový blok v Minnie či Mickeyho, vysekat si vlastní představu Fine Arts. S údivem nad tímto studijním přístupem jsem si namísto statického studia zvolil vlastní cestu v podobě bezcílného projíždění městy a objevování v nich skrytých galerií. Netrvalo dlouho a, pochopil jsem, že mě onen mramorový Disneyland bude pronásledovat, kamkoliv pojedu. V žádné z galerií jsem neobjevil nic, co by připomínalo umění dvacátého prvního století. Jisté zklamání vyvažovala střetnutí s díly starých mistrů, která tamní instituce považují za nesmrtelná a tedy i současná.

Abych si po takové náloži psychického šerosvitu odpočinul, rozhodl jsem se vycestovat na jih Francie, kde jsem hodlal procestovat Art-brut galerie, které jsem do té doby nikdy nenavštívil ani v České republice. Tato cesta se ukázala být velmi objevnou, protože tyto galerie nejsou institucemi v pravém slova smyslu, a jejich existence stojí na vzájemném propojení. Díky tomu se daly snadno „vystopovat“. Zkušenost s díly outsiderů stojících v opozici k mým dosavadním studijním poznatkům se pro mě stala dlouhodobým a mnohovrstevnatým podnětem k přemýšlení o výtvarné kultuře obecně. Zvláště pak postřeh týkající se prací s otevřenou erotikou považuji za prostoupený do mé vlastní tvorby.

Mimo to se chci rovněž zmínit o fascinaci uměním raného středověku, které mě dlouhodobě provází a pokud to tak lze říci, pramení z faktu, že pocházím ze silně konzervativní katolické rodiny. Gotické umění, a zejména socha v sakrálním prostoru vždy strhávalo moji pozornost. Hodně mi ale vadilo, že jsem se těchto prací nesměl dotýkat. Po svém přestěhování do Prahy jsem si udržel vztah pouze k sakrálním prostorům jako takovým. Křesťanství mě zkrátka neoslovilo do té míry, abych se zbavil světské žádostivosti. Toto zalíbení jsem obohacoval a uspokojoval i ve Francii a Španělsku. Mluvit zde o francouzské gotice není podstatné, protože je to svým způsobem tak dopracovaná forma, že ji lze pouze prožívat. S gotikou ve Španělsku je to jiné, protože se z ní stal jakýsi Seces a namísto subtilních vertikálních principů byly na věčnost dosazeny principy všestranné bujnosti. Co se chrámového sochařství týče, udusili jej dekou. Mám na mysli tendenci vycházející z náboženské mimesis. Sochu, ať už historickou či moderní oblékají do šatů, které z ní tímto činí reálnější objekt úcty. Spojí-li se tato tendence s tradičním pestrobarevným vnímáním světa, vzniká prostor, jenž mi osobně navozoval pocit, že se nacházím spíše než v kostele v domečku pro panenky. Tak jsem nakonec vnímal i „celé“ Španělsko, ale nechci, aby to znělo příliš kriticky, protože mě tyto zkušenosti přivedly k vlastní práci s textilem. Z nalezených látek jsem začal šít cosi jako ikony. Spojoval jsem v nich intuitivní vnímání námětu s explicitním vyjádřením známé i vlastní ikonografie. Později jsem začal používat plnivo a látku vycpávat, což podpořilo haptické kvality materiálu, protože i tvar sám o sobě může být haptický. Práci s textilem a jeho vycpávání považuji za důležité především při pozdějším hledání tvarosloví a formy pro svou diplomovou práci.

Představu o své budoucí diplomové práci jsem si začal postupně ujasňovat již během posledních dní letního semestru minulého roku. Prvním krokem k její realizaci byl návrat k modeléřské práci volně navazující na zkušenosti s tvaroslovím textilních reliéfů. Věděl jsem, že chci pracovat s tématem figury, propojit ho s literaturou, která zásadně formuje mé myšlení a tvůrčí náměty. Chtěl jsem diplomovou práci uchopit jako otevřený proces blízky časosběru, kdy sochy i témata postupně krystalizují během roku a přesto opisují určité „mikro-téma“, kterým je v mém případě lidský korpus a způsoby jeho vědomého obohacování. Proces tvorby mě přitom přivedl k tomu, že jsem lidskou figuru abstrahoval až na tvarově jednoduché Torso. O Torsu nicméně nepřemýšlím jako o něčem přízračném, co v sobě nese potenci subjektivního, jak to vidíme například u Maillola či Rodina. Spíše se dokážu ztotožnit s pracemi Hanse Josephsohna, jehož Torso je vlastně figura, či pracemi Franze Westa. Díky nim jsem si uvědomil, že Torso může být za určitých podmínek Figurou. To považuji za velmi obohacující zjištění, které vyžaduje hlubší divácké ohledání. Taky mám rád dílo mexické autorky

Mariany Castillo Deball, jejíž pojetí Torsa je intertextuální. Líbí se mi, že za hotové dílo vydává jednu z procesuálních podob odlívané Sochy. To je ostatně jeden ze způsobů, jakým se pojem Socha začlenil do ostatních tvůrčích médií. Torso je pro mě jakási pomyslná trojrozměrná základová deska, postrádající v případě mé tvorby pohlavní specifika. Tím pádem má potenciál proměňovat a personalizovat se prostřednictvím Adoptiv. Jinými slovy, Torso chápu jako universální matérii schopnou přejímat či absorbovat masky, jež z ní tvoří Unikát. Maskou je v mém případě Adoptiv. Ten, Ta, To - Adoptiv tvoří most mezi Sochou a slovem. Adoptivy jsou navázané na sbírku, o které se ještě zmíním, nicméně, co přesně je Ten, Ta, To – Adoptiv, to nedokážu říct přesně, protože vznikají intuitivním morfózou slov na textilní prvek. Možná lze říci, že Adoptiv je prvkem pro představivost pozorovatele.

Nyní bych chtěl vysvětlit ještě jeden pojem, o kterém jsem se již letmo zmínil, totiž Korpus. Slovo Korpus, vzato z etymologického hlediska, znamená uzavřený systém, jistý oborový hermetismus, avšak foneticky podle mě vyjadřuje skořápku, něco křehkého a paradoxně variabilního. Po formální stránce jsou Korpusy výsledkem pozorování usilujícího o maximální redukci rušivých detailů, protože mi jde zároveň o vytvoření nezatíženého „nosiče“ pro následné personalizování skrze textilní Adoptiv. Tvarosloví vznikající na základě intuice je nicméně ovlivněno i mým vztahem ke gotickému umění a ženskému klínu. Tvarosloví je myslím prosté a mužsky zanícené, dá se uchopit dlaní.

Co se týče samotného tvůrčího procesu, začal jsem modelovat podle kresebných skic, povětšinou inspirovaných knihami Petra Stančíka, přičemž hotové Korpusy jsem ještě dusal z betonu. Pracoval jsem s ním již dříve. Výdusky však působily mrtvolně a těžkopádně, rozhodně se ani trochu neblížily dojmu z vycpané látky. Dlouho jsem nebyl schopen zřeknout se materiálu, jenž mě tak nějak existencialisticky fascinoval. Ze slepé uličky mi pomohly až kritické poznámky mého oponenta Milana Mikuláščíka. Díky nim jsem přehodnotil dosavadní přístup a začal se věnovat hledání materiálu, jenž by odpovídal obsahu i nově pojmenovanému osobnímu přístupu.

Uvědomil jsem si, že nedokážu pracovat šablonovitě, tedy tak, že si najdu Zajímavé téma, na které vymyslím prostorovou ilustraci, například Korpus a Adoptiv, dále si připravím model a ten nakonec zvětším. Způsob mého vnímání a uvažování je spíše syntetizující a fluidní. I proto jsem hledal materiál snadno operovatelný. Záměrně zde užívám přídavné jméno operovatelný, protože jak je patrné, Korpus chápu jako více vrstevnatou biotechnologickou matérii. S tím se ostatně pojí i mé oblíbené slovo Trepanace, označující medicínský zákrok prováděný na lebce za účelem odhalení takzvaného Kamene šílenství, později pro zmírnění tlaku a bolesti v hlavě, no a dnes pro zavádění Adoptiv v mých dílech. Proto se v Korpusech nacházejí otvory. Ve výtvarném umění lze takové náměty či tendence nalézt například v obrazech Hieronyma Bosche a Jana Sanderse Hemessena, kteří zpodobňují extrakci Kamene šílenství. V jistém smyslu se ale objevují i v obrazech Lucia Fontany, který řezy na svých plátnech porušuje paradigma obrazu jako dvoudimenzionální plochy. V mém případě se jedná o symbolickou demonstraci bio-inženýrského vylepšení, proměny identity zákrokem či jinak hovorově tuningu. Trepanováním Korpusu vzniklé otvory jsou dále místem pro Adoptiv, místem pro chlípné i vzletné myšlenky. V této souvislosti se chci zmínit o dvou dalších slovech, a totiž Vrůstání a Personalizování.

Zamyšlení se nad nimi, stejně jako jejich vymezení či pojmenování mě totiž přivedlo k tomu, že jsem jako propojku mezi Korpusem a Adoptivem využil závitovou tyč a prodlužovací matici. Totiž, Adoptiv jsem původně v betonové Korpusy zabetonoval, což na mě s odstupem působilo anachronicky, Vrůstání totiž nahlížím jako existenciální a fatální neměnný proces. Naopak Personalizování, jak prozrazuje název, vychází z lidské přirozenosti, a upozorňuje na fluidnost její identity.

S touto nadějnou fluidností lidského charakteru se v rámci nakládání s Korpusy ztotožňuji podstatně více, a proto používám závitovou tyč, která je pro mě symbolem proměnlivosti a variability. Symbolicky vnímám i vlastní fyziologii Korpusů, která sestává ze dvou materiálů, papíru a Akrystalu.

Tyto materiály si vzájemně kompenzují vlastní nestálost křehkostí, společně tvoří tenkou stěnu Korpusu, skořápky podobné řezu kůží na kost. To je ale postřeh, který přišel až později, protože

prvotním důvodem bylo propojit Sochu s Literaturou, papírem jakožto materií pro zápis a šikování slov. Myslím, že jsem chtěl využít toho, co v člověku papír asociuje, a zároveň z Korpusu učinit pomyslné zápisové pole, podtrhnout vztah mezi Korpusem a námětem, jež vzniká při čtení Literatury.

Způsob, jakým nakládám s papírem, je mimo jiné kresebný. Neusiluji o vytvoření ornamentu na povrchu Korpusu, i když by to dle mého názoru bylo zcela legitimní. Skládáním papírových kousků chci spíše následovat tvar a vzniklou kresbou rozšiřovat prostor jednotlivých přechodových objemů tvaru. Takové kreslení je pro mě většinou čistě intuitivním aktem, práce s papírem je hodně kontemplativní. Musím nicméně doznat, že některé Korpusy se nakonec staly obětí mé potřeby neustálého vyprávění. Na jejich povrchu tak vznikly i poněkud explicitní obrazce, které po vyjmutí z formy podléhají zrcadlovému zkreslení. Pro mě důležitou vlastností zvoleného materiálu je Maskování. Jsem perfekcionista, a protože tematicky kroužím okolo tělesnosti a těla, oceňuji možnost zakrýt všechny nežádoucí a rušivé detaily, jakými jsou například dělicí roviny. Maskováním můžu docílit čistého tvaru, který je v případě Korpusů takřka metafyzickou otázkou. Užití papíru na povrchu Soch vnímám jako podmínku tělesnosti tvarů.

S Tělesností, o které se zde zmiňuji, je možné se setkat například v knize Heleny Jarošové: *Filozofie těla – klíč k hlubšímu chápání vztahu těla a šatu*. Důležité jsou i knihy Petra Rezka, díky kterým chápu tělo jako subjekt v krajině. S Tělesností nepochybně souvisí prostor či krajina, v níž jsou Korpusy situované a kde je divák prožívá. Pozorovatel je pro mě důležitý v momentu, kdy se stává součástí instalace a sdílí vlastní tělesnost s mým dílem. Pokusím se zde přiblížit proces myšlení o tom, co nazývám Tělesností.

Od začátku jsem znal prostor, ale ne krajinu. Nevěděl jsem, jak se k sobě mají moje různé poznatky a zájmy v krajině myšlení. Potřeboval jsem je upevnit tak, aby zůstaly životaschopné. Nejprve jsem se zamýšlel krajinářskou architekturu ukrýt do Sochy, těžiště měl tvořit písek uvnitř Korpusů. Mohl jsem je tím pádem variovat dál a dál, protože v podstatě neměly dole a nahoře. Ale jak píše Petr Rezek v knize *Proklouznutí neboli smrt*, absence soklu Soše ubírá možnost ukázat se. Sokl je místem, na kterém se umělecké dílo dává, v mém případě sdílí svojí tělesnost. Proto jsem opustil myšlenku neviditelného soklu a začal promýšlet, jak dílo prezentovat tak, aby se dalo prožívat a současně tvořilo obraz krajiny blížící postupně se vykreslujícího Sborníku. Řešení jsem objevil v podobě prostého principu puzzlu.

Konstrukce krajiny je svým způsobem skladba jednotlivých detailů v ní rozprostřených. Oko si v ní přirozeně hledá to, co potřebuje. Toto poznání mě vedlo k zamyšlení, o otevřené instalaci, tedy krajině, do níž je možné vstoupit a plně ji prožívat.

Na základě těchto úvah jsem vyrobil modely pěti, pětiúrovňových modulů tvaru puzzlu. Díky opakovacím formám vyrobeným ze silikonu jsem pak moduly začal množit, takže jsem svou práci mohl libovolně rozšiřovat v závislosti na množství nových Korpusů. Co se týče volby materiálu pro architektonické moduly, mým původním záměrem bylo použít transparentní laminát. Chtěl jsem docílit dojmu vzdušnosti. S ohledem na finanční omezení jsem se ale nakonec rozhodnul pro jiný materiál – beton. Může se to zdát paradoxní, ale i beton se mi podařilo odlehčit díky použití polystyrénových kopyt. Vzdušná textura polystyrénu se propsala do silikonových forem a tím i do výsledného povrchu betonových modulů. Zemitost a stabilita betonu zároveň přispívá k tomu, že se divák může během pohybu uvnitř instalace cítit bezpečně. Je pro mě důležité diváka pobídnout ke vstupu do obrazu, aby se mohl dotknout těch korpulencí a chlupatin a gumy a vlastně všeho, co ve své diplomové práci nechávám zaznívat. Chci, aby divák vše mohl chápat dlaní. V podstatě vycházím z toho, co jsem „rozpracoval“ v látkových reliéfech, totiž že nejen materiál má haptické kvality, má je i tvar. Na konci svého monologu o vztahu tělesnosti a krajiny si dovoluji upozornit na to, že jsem zde svým způsobem popsal konstrukci pomyslného Theatra mundi.

Moje diplomová práce obsahuje ještě dvě důležité složky, totiž Sborník a Textilní oděv. Záměrně se o nich zmiňuji až téměř na konci. Sbírka je totiž výsledkem onoho časosběru, o kterém jsem mluvil na začátku v kontextu otevřeného díla. Rozhodnutí zahrnout do mé práce také oděv je spíše intuitivní, ale pojí se se způsobem prezentace Sborníku, stejně tak jako s vývojem mého přemýšlení o těle a

tělesnosti samotných Korpusů. Pro mě osobně je Textilní oděv/objekt ekvivalentem papírového povrchu Korpusů a cestou, jak splynout s vlastní Diplomovou prací, jejíž součástí, jak jsem již zmínil, bude čtení ze Sbírkky.

Inkoust zhrzelý propitou budoucností potkává dehydrovaný Klínopis, jak jsem pojmenoval celou práci i Sbírkku samotnou, obsahuje vedle básní o věcech také slovní hry či pseudo-encyklopedické popisy týkající se témat, s nimiž jsem se během roku setkal. Sborník je současně i objektem. Pojal jsem ho jako koláž, protože ho nechci zatěžovat konvenčními ani podobnými náležitostmi. Existuje pouze jako jediný exemplář. Rozsah textové části Sborníku rozhodně nedeterminuje jeho stránku prostorovou.

Reflexivní závěr své obhajoby bych rád uvedl zmínkou, že Diplomovou práci jsem od počátku zamýšlel pro kostel svatého Salvátora v Anežském klášteře v Praze. Toto místo má pro mě osobní, značně intimní význam. Na druhou stranu jsem přesvědčený o tom, že je vhodné prezentovat závěrečnou práci v kontextu s ostatními spolužáky. Proto jsem se rozhodl uspořádat jednodenní akci v Anežském klášteře nezávisle na obhajobě a následné výstavě spojené se zakončením studia na AVU. Výstava v Anežském klášteře proběhla v polovině června a přinesla mi cenné podněty, které chci zhodnotit během série performancí, jež jsou součástí doprovodného programu výstavy diplomantů.

Jak jsem již řekl, s vjemy nakládám synteticky, oproti dřívější době možná méně racionálně. Rovněž jsem si vyzkoušel mezioborovou spolupráci, což považuji za hodně důležitou zkušenost. Díky spolupráci jsem si mohl pojmenovat některé aspekty mé dřívější i současné tvorby. Jsem přesvědčen o proměnlivosti potenci získaných vjemů. Asi proto se z textu může výsledek jevit jako překombinovaný či přesycený. Osobně to tak i cítím, ale jako tvůrce mám zodpovědnost i výbavu k tomu se neztratit. Navíc můžu upřímně říct, že jsem během posledního roku prodělal řadu katarzí a hodně vjemů si pojmenoval. Tendence zjednodušit myšlení, abych vytvořil jasně srozumitelný celek, navíc odporuje mému přesvědčení o světě jako složitém celku, který je třeba prožít mimo pohodlí Vyřešených otázek. Myslím si, že v mém případě od začátku nešlo o to zkoušet nové možnosti, jako spíše být ve střehu a snažit se objem organizovat. To, do jaké míry se mi to povedlo, odráží předkládaná práce.

Během let absolvované zahraniční cesty mě vedly k tomu, vnímat vlastní tvorbu jako všestranný proces učení, v němž by člověk neměl očekávat snadno artikulovatelná vysvětlení. Je to jako s cestou a jejím cílem. Přesycení, které se během roku zpřítomnilo v různých intenzitách, předkládám jako drobký. Divák sám si dle mého názoru určí nejlépe, do jaké míry instalaci hodlá zakoušet. Proto jednotlivým prvkům v ní, nevnučuji povahu plošně blikajícího neonu. Závěr mé obhajoby si dovolím uzavřít tvrzením týkajícím se praktické části. Totiž, že chceme-li vyprávět příběh, je potřeba vědět, co v něm bude chybět.

Bibliografie:

Tom Robbins, Parfém bláznivého tance, 1984

Tom Robbins, Když se z teplých krajů vrátí rozpálení invalidové, 2000

Petr Stančík, Andělí vejce, 2016

Petr Stančík, Mlýn na mumie, 2014

Olga Tokarczuková, Svůj vůz i pluh veď přes kosti mrtvých, 2010

Olga Tokarczuková, Bizarní povídky, 2018

Olga Tokarczuková, Poslední příběhy, 2004

Olga Tokarczuková, Beguňi, 2007

Helena Jarošová, Filozofie těla – klíč k hlubšímu chápání vztahu těla a šatu, 2017

Helena Jarošová, Oděv – Moda – Tvorba, 2020

Petr Rezek, Proklouznutí neboli smrt, 2014

Michel Foucault, Dějiny sexuality, 1984

Datum:

Podpis: