

Akademie výtvarných umění v Praze

Studijní program Výtvarná umění

Ateliér Malba 1

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Hořící Domek

Burning House

Vypracoval: František Felix

Vedoucí diplomové práce: MgA. Robert Šalanda

Oponent diplomové práce: Bc. Ján Gajdušek

Akademický rok 2023/2024

Hlavním tematickým motivem v práci *Hořící domek* je stav přihlížení. Přihlížení konstruované tragédii pracující s více časovými rovinami. Rozkolem mezi dynamickým plynutím/planutím a statickou instalací, jež však záměrně pracuje s viditelností času stráveného na konstrukci a výrobě/procesu, autor vytváří hraniční situaci navíc podtrženou antagonickou přítomností vody, která však svou formou nenabízí použitelné řešení. Voda v umyvadle svou formou spíše kopíruje formu systémově nabízené pomoci či řešení, které je však propráno přes institucionalizovanou podobu skutečnosti a mívá se funkčností pro danou situaci. Hladina vody jen odráží možná řešení, sama je však přímo nenabízí.

Pro diváka se v instalaci zpřítomňuje vždy znovu aktualizovaná situace přihlížení tragické události, která je až obsesivně opečována a konstruována do podoby hořícího domku. Zájem je o jednotlivce, který se s tím musí vyrovnat a najít možnou cestu dál, jak na to, však již práce neprozrazuje. Důrazem na přítomnost přihlížení se otevírají Gauguinovské existenciální otázky *Odkud přicházíme? Co jsme? Kam jdeme?*

Nejdříve je myslím důležité pohlédnout na postavu tvůrce/vypravěče a jeho cesty jak výslednou instalaci nahlíží z perspektivy procesu tvorby a jejího výsledku. Jde o první a v celé práci nejvýraznější časovou linku. Proces výroby, či snad stavby nebo konstrukce požáru domu je pro výslednou instalaci podstatný. Zvolené formy a způsoby jejich zpracování přímo pracují se zpracovávaným tématem. Iniciační moment celé práce se odehrává na plátně - klasickém malířském formátu - ke kterému je však skrze techniku spíše kaligrafickou, přistupováno s až papírovou opatrností/křehkostí.

Obraz hořícího krovu je jakousi první kartou vynesenu na stůl v procesu tvorby diplomové práce. Kombinací šelaku, tuše a olejových barev, ale i určité rytmičnosti a opakování v dekorizujícím symbolu plamene, vstupuje vypravěč do: v realitě dynamické události, pomalostí zvolené techniky. Pokud by šlo o čistě malířské uchopení události, obraz by mohl stačit, či by mohl vzniknout v řadě variací malířského cyklu. Dal by se napsat poutavý abstraktní text a práce by mohla být u konce. K problematice je však přistoupeno ne z čistě malířské pozice, nýbrž je zde kladen důraz i na určitou formu konstrukce, architektury, scénografie, pracnosti a cesty celé práce.

Důraz na cestu procesu konstrukce či stavby požáru by se dal připodobnit k tradičnímu přístupu k řemeslu v Japonsku, jak na něj nahlíží Roland Barthes v textu *Říše znaků*. Demanufakturizace či snad řízený důraz na kontakt s každým konstrukčním prvkem a péči o něj i v případě že se jedná o detail, který zůstane divákovy ve výsledné instalaci skryt, odráží práci se znakem v Barthsově Japonsku.¹ Každý trám, ze kterého je domek postaven prochází krok za krokem procesem ke své finální podobě a přesto, že divák vidí již hotovou práci, při pozorném prohlížení může přecítit objem času strávený na procesu utváření. Dřevěný trám je nejprve opracován do formy funkční součástky, následně je

¹ Barthes, *Říše znaků*, str. 14-16

konzervován opalem a nakonec ošetřen šelakovou politurou, na povrchu tak vytváří přírodní tuš, kombinací uhle a šelaku.

Nemyslím, že se jedná o rituál, spíše se jedná o jakýsi anti-rituál. Jednotlivé kroky jsou uměřené, promyšlené a na sebe navazující úkony a události, které vedou k výsledné instalaci s důrazem na kontakt s materiálem a časovost procesu výroby. To samotné popisuje i úkony rituální, nicméně v případě instalace 'Hořící Domek,' úkony pozbývají religiózní podtext, pokud není samotná řemeslnost rituál. Rituálnost by se snad dala vidět v důrazu na až kontemplativní rozměr času. Čas či pracnost, s níž je dílo tvořeno, je zde však přítomen pro svou formální podstatu. Nebo, jak o tom píše umělecká skupina Metahaven na začátku textu *Digital Tarkovsky*, když mluví o Tarkovského práci s časem „Tarkovsky forces us to experience the fact that things take time“.² V každém jednotlivém konstrukčním prvku instalace a jeho opracování je uložena časová informace trvání, která by měla být čitelná při navštívení instalace 'Hořící Domek.'

Čas tedy musíme vnímat dvojí: jeden dynamický, tedy čas události požáru, druhý oproti tomu zakonzervovaný, čas statické instalace. Zobrazovaná situace či tragédie hořícího dřevěného domku v realitě zabere jen chvilku. Moment, ve kterém je zčernalé trámová stavba vepsána do masy plamene jako tuší na bílý papír, trvá jen okamžik. V této instalaci však trvá neomezeně, je pozastaven, pečlivě zakonzervován do schránky mimo čas, vzniká časová kapsa, Tarkovského „time within time“.³

Celková konstrukce je pečlivě opracována tak, aby vydržela neomezený čas (v perspektivě výstavy). Pozastavením času a následného vpuštění diváka do této mimo/mezi-časové schránky vzniká napětí či třetí plocha, kterou divák může vnímat.

² Metahaven, *Digital Tarkovsky*, str. 3: "One of the most central qualities of Tarkovsky's film is how they make us feel the flow of time – even such a flow is more of a human experience than an accurate scientific observation. Put differently, Tarkovsky forces us to experience the fact that things take time."

³ Tarkovsky, *Time within time*, str.365

Vzniká kontemplativní, možná až chrámový prostor, ve kterém se může divák svobodně pohybovat a prohlížet každý detail (ne)odehrávající se tragédie.

Dovolím si nyní delší citaci z Barthesova textu, který mluví o jídelní desce a formě tradičního Japonského stravování. Vidím zde jistou konotaci s vlastní prací a záměrem.

Jídelní deska vypadá jako velejemný obraz: je to rám obsahující na strohém pozadí rozličné předměty [...] člověk by řekl že [deska naplňuje] definici malby, která je slovy Piera della Francesca „pouhým ukazováním povrchů a těles neustále se zmenšujících nebo zvětšujících podle své vzdálenosti“. Nicméně tento řád, tak lahodný, když se objeví, je předurčený k zániku, k proměně v rytmu samotného stravování; to, co byl z počátku ustálený obraz, se stává ponkem nebo šachovnicí, prostorem nikoliv pro pohled, ale pro konání nebo hru; malba byla vlastně pouhou paletou (pracovní plochou), na které budete hrát podle toho, jak budete jíst [...]; pokrm už není zvětšený produkt, jehož příprava je u nás diskrétně vzdálená v prostoru i v čase (jídla dopředu připravená za přepážkou kuchyně, tajné místnosti, kde se smí všechno, pokud z ní produkt vyjde ven složitý, okrášlený, navoněný, nalíčený). Z toho plyne živoucí (což neznamena přirozený) ráz toho jídla.[...]

Z malířství si japonské jídlo bere ještě vlastnost nejméně bezprostředně vizuální, vlastnost nejhlouběji zasunutou v těle (spojenou s tíhou a prací ruky, která načrtává nebo nanáší), a tou je nikoliv barva, nýbrž tah.⁴

Barthesova japonská jídelní tabule jde jakoby proti časovosti diplomové práce, ve své dynamičnosti. Nicméně se podobá. Divák vstupující k mé instalaci je jako člověk zasedající k jídelní desce. Deska plná pokrmů se dá připodobnit ke schránce hořícího stavení v diplomové práci, následující konzumace rozličného jídla se dá zahlédnout v procesu divákova prohlížení, pohybu v mnou připraveném prostoru. Vidina zániku je přítomna i

⁴ Barthes, *Říše znaků*, str 28-29

přes své časové zakonzervování ve statické instalaci, je nutně obsáhlá v myšlenkovém pochodu: *A co potom?* Přítomnost dekoru a hezkosti v samotné práci je svou formou podobná Barthesovskému japonskému pokrmu.

Dalším rozměrem, v němž je možné provázat vlastní práci s Barthesovou jídelní deskou je její naplněnost, její iniciační rozpoložení. Podobně jako je jídelní deska iniciačním momentem japonského stravování, je instalace 'Hořící Domek' iniciačním momentem pro následující práci. Jednotlivé konstrukční prvky jsou podobně jako jídlo pečlivě připraveny či nakrájeny pro navazující proces. V instalaci se jedná o jakýsi koncentrát či pracovně „bujonovou kostku“, která je od počátku zamýšlena jako základní stavební prvek, který se dá variovat, přestavovat, přetvářet, vyvíjet.

Objevuje se tedy otázka: *A co potom?* Nicméně v přístupu k instalaci a v její pečlivé zakonzervovanosti je kladen důraz na časovost tady a teď. Instalace je vytvářena se záměrem následně pokračovat v procesu, variovat, přestavovat a konstruovat nové situace, avšak zpracovávaná problematika se více týká problému přítomnosti, než snaze o vytvoření podmínek pro budoucnost. Právě pracné zastavení dynamické tragédie do statické koncentrované podoby podtrhuje palčivé přihlížení stavu přítomnosti.

Naléhavost přítomnosti podtrhuje ohni ambivalentní živel - voda. Instalaci provází zvláštní až antagonický moment přítomnosti vody. 'Hořící Domek' vyrůstá z lavorů či umyvadel plných vody. Kombinací časovosti zobrazované události, procesualnosti samotného díla a přítomností ambivalence živelů (oheň a voda) je divák uváděn do sporného rozpoložení. Podobně jako návštěvníci muzea prohlížejí vystavený exponát, jsou zanecháni vlastním myšlenkám, nepožaduje se po nich participace na události vystaveného artefaktu. Nicméně na rozdíl od exponátu v muzeu tato instalace jakoby dráždí či vybízí k možnému zásahu, i přes svou zakonzervovanost v čase. Voda by se mohla stát řešením nevyhnutelného tragického konce, je zde však ve formě určené k očištění, omývání a jde tak

svou určenou funkcí až absurdně proti možnosti pozitivního zásahu do tragické události. Ve smaltovaném laboru zde voda odkazuje spíše k nějaké lidovosti či babskému rčení, pověře o protekci proti úhoně. A může divák vůbec účinně zasáhnout, když dům hoří v laboru plném vody? Hladina vody jen odráží možná řešení, sama je však přímo nenabízí.

Voda v umyvadle či laboru - voda svou formou míjející užitek - je v instalaci přítomná z důvodu absurdního humoru, který svou kritickou formou poukazuje na podobnou problematiku, o které píše Ella Finer ve své esejí 'Burning House/Burning Horse'.⁵ Finer ve své esejí mluví o třech požárech: pokus o podpálení britského parlamentu v roce 1605, kdy byl ve sklepení spolu se 36 sudy střelného prachu zastížen Guy Fawkes; požár House of Lords and Commons v roce 1834 a v neposlední řadě požár současný, který autorka cítí jako institucionalizované zapomínání vlastní temné historie. V kulisách těchto tří požárů autorka popisuje systémovou nezdravost, která stále hoří stejně, jako ve vizuální části esejí v podobě videa ve kterém hoří dřevěný houpací kůň. Hoří tak nejen dům ale i domov.

We are returning to the evidence in embers. The fire of 1834 was described by Dickens as setting fire to the panelling before the House of Lords and then the House of Commons. Now, the fire of this nation's present, of this capital's present - the fire in my heart and hands as I write - is here with us. We are reminded - in this image of panelling, in which wall coverings burn first - of cladding setting fire to the building that was not just House, but a home.⁶

A právě tomuto požáru spalující přítomnosti jsme nyní svědky. Jsme přihlížejícími události, která se při každém nazírání vlastní existence v současném světě aktualizuje. Možnost zasáhnout jako jednotlivec je nám poskytnuta, nicméně systém institucionalizovaného

⁵ Finer, 'Burning House/Burning Horse', str. 1

⁶ Finer, 'Burning House/Burning Horse', str. 6

zapomínání nám jej předává jako lavor s vodou k omývání rukou, tedy formou, která neslouží k akutnímu řešení situace.

Být svědky, přihlížet realitě přítomnosti, to je jeden z nejzásadnějších leitmotivů, se kterým instalace pracuje. Divák je přiveden do události designované umělcem a vměstnán do zvláštní až dandyovsky vydělené pozice. Je nucen zaujmout pozici, jejíž specifika jsou nejasná. Podobně jako je dandy jakýmsi přechodným stadiem mezi aristokratickým a demokratickým politickým systémem. Je divák při přihlížení katastrofu znázorňující instalaci nucen vést zápas mezi dvěma světy. Dandy vychází z upadajícího aristokratického prostředí, jež je založeno „na organickém celku“⁷ moci v institucích vládce a církve, nicméně jeho pozici definuje individualizace do krajnosti a tím se stává ve své podstatě postavou systému nového, systému demokratického, systému, v němž má „identita trvale spornou povahu“.⁸ Podobně se v divákovi nutně musí rozehrát rozpor při přihlížení katastrofě, pud ochrany či snahy o záchranu a zároveň vědomí toho, že přihlíží artefaktu instalovaného v určité instituci, čímž je mu jakoby odepřena možnost aktivně zasáhnout i kdyby byl v instalaci reálný plamen a požár by nenastával jen v symbolické rovině pečlivě opracovaného artefaktu.

A tak podobně jako William Turner malující v roce 1834 požár House of Lords and Commons v Londýně přihlížíme požáru přítomnosti. Planeta, kterou jsme dostali jako místo k životu a kterou již řadu tisíciletí obýváme, ale i společnost, kterou jsme za ta tisíciletí vytvořili, je v podobné situaci jako budova parlamentu v Londýně, v jejímž sklepení Guy Fawkes zažehává sirku u přítomnosti 36 sudů střelného prachu. Sirku, které

⁷ Coblenca, *Dandysmus: povinnost pochybnosti*, str. 43: „Tato rozluka mezi tělem a mocí byla o to zřetelnější, že Brumellovo tělo se nikdy nestalo nositelem žádné moci. Prázdnota, kterou prezentovalo, odkazovala k napříště neproveditelnému znázornění společnosti jako *organického celku*, ke společnosti v níž jednotlivci ztratili vazbu na vnější podněty a dále se vztahovali jen sami k sobě.“

⁸ *ibid*; str. 43: „Raději než bychom přistoupili na tocquevillskou alternativu, podle níž se jedinec buď zjeví v okamžiku dokonalého sebestvrzení, anebo naopak zmizí pohlcen velkým Míněním, budeme klást důraz na neurčitost, která charakterizuje postavení subjektu v demokratických společnostech, v nichž má identita trvale spornou povahu.“

Ella Finer ve svém textu přiřazuje nový metaforický význam: “slow match with a fuse of no fixed length, one that would burn into the future”.⁹ Samotná instalace si neklade za cíl moralizovat diváka a poskytovat mu možné cesty k řešení, klade si za cíl přivést ho do pozice pozorovatele, který si uvědomuje, co vidí. Pozorovatele, který přihlíží procesu konstruování požáru.

⁹ Finer, ‘Burning House/Burning Horse’, str. 2

Zdrojová literatura

Barthes, Roland. *Říše znaků*. Fra, 2012.

Coblence, Françoise. *Dandysmus: povinnost pochybnosti*. Překlad: Klára Vávrová a Lubomír Martínek, Prostor, 2003.

Finer, Ella. "Burning House/ Burning Horse." *ALMANAC*, 05.10.2020, Vyhledáno 16.10.2023, via <https://www.almanacprojects.com/public-programme/ella-finer-burning-house-burning-horse>

Metahaven. *Digital Tarkovsky*. Strelka Institute, 2018.

Tarkovsky, Andrej. *Time within time : the diaries, 1970-1986*. Faber & Faber, 1994. Vyhledáno 26.3.2023, via [https://monoskop.org/images/d/dd/Tarkovsky Andrey Time Within Time The Diaries 1970-1986.pdf](https://monoskop.org/images/d/dd/Tarkovsky_Andrey_Time_Within_Time_The_Diaries_1970-1986.pdf)