

Akademie výtvarných umění v Praze

Studijní program Výtvarná umění

Ateliér Malba II / škola Vladimíra Skrepla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

WE CAN JUST HUG

MŮŽEME SE JENOM OBJÍMAT

Vypracovala: Markéta Adamcová

Vedoucí diplomové práce: Vladimír Skrepl

Oponentka diplomové práce: Edith Jeřábková

Akademický rok 2018/2019

Pracovní název mé diplomové práce – Short storries from Bitter Earth – byl částečně přejat z textu písně Dinnah Washington „This Bitter Earth“, ve kterém spílá a volá po odpovědích. Originál písně je už sám o sobě jímavý a teskný. Na youtube je zveřejněný cover této skladby s násobně vyšším počtem zhlédnutí. Verze Washington má kolem 70 tisíc zhlédnutí, cover od Maxe Richtera 2,5 milionů zhlédnutí. Očesaný hlas Washington v něm doprovází rozpoznatelné „Richterovské“ smyčce. I já jsem se ke skladbě Dinnah Washington z roku 1961 dostala díky Richterově předělávce. Ta je přímo určená k tomu, aby se člověk dojal. Jednak díky krásnému textu a jednak díky zvuku, který – pokud by nebyl dostatečně dojemný v původní písni, je k dispozici verze ještě emotivnější z rukou skladatele současné vážné hudby. Myslím tím najít způsob, jak něčí píseň upravit do „nenapadnutelné“ krásy. Na poli malby tuším podobnou snahu o krásný (bezchybný) výsledek například u malířky Laury Owens a jejích přírodních scenerií (Obrazy vznikající krátce po roce 2000).

Zmiňuji tuto skladbu v souvislosti se svou prací z několika důvodů. Jedním je apropriace klasické skladby Richterem a použití textové linie v doprovodu vlastního hudebního doprovodu. Hudba Maxe Richtera je mezi současnou hudbou jasně rozpoznatelná. Používá vlastní hudební charakter, který aplikuje ve většině svých skladeb, až se každá nová skladba dá zaměnit s předešlou, jednotlivá alba se slévají dohromady a v podstatě se i tak nádherná hudba záhy snadno oposlouchá. Tedy i cover na skladbu jiné zpěvačky zapadne do určitého vzorce. Richter v tomto ohledu pracuje jako vizuální umělec – vytvořením rozpoznatelného jazyka, ve kterém modifikuje nespočet variací, hudebních kombinací/koláží s mluveným slovem nebo filmem, stejně tak, jako si nejen malíř vybuduje svou značku či rukopis, kterým, pokud se potvrdí, se bude nejspíš řídit následující roky.

Snažím se vyvrátit si práci v sériích, uchylování se k sebepotvrzování v rámci jednoho rukopisu a také jednoho přístupu k obrazu – každý obraz je nová událost. Takové uvažování u mne podpořila mimo jiné přednáška malířky Jany Euler, poznávání práce Charline von Heyl, nebo i texty od Davida Joselita. „But when it comes to contemporary art, ‘style’ is a bankrupt concept. It's not only conservative but practically meaningless. Thinking about style is even more old-fashioned than obsessing about ‘medium’ or

‘postmedium’ (1)”. O trochu cyničtěji to definuje Paul Klee: “He has found his style, when he cannot do otherwise.” Děsí mne nekonečno napnutých pláten a množství pomalovaného materiálu vrstvicí se v nějakém skladu na periferii. A také exprese úzce spojená s maskulinitou a s ní související otázka, jak se k tomu jako malířka postavit. Líbí se mi komentář Laury Owens na toto téma z článku Marka Godfreye – Statements of Intent: „Is it even possible for a woman artist to be the one who marks?“ (2). Jako by této otázce nevědomky odpovídala Eliza Douglas v serii obrazů (3), ve kterých figuru střídá prostý tah opisující neurčitý znak, jež asociuje neexistující písmeno.

Rozhodnutí, ve kterém jsem sice přišla o určité pohodlí, mi otevřelo nový způsob práce a experiment s abstraktními formami, práci se znakem a symbolem, ale také mě postavilo na zcela nový, bezprostřední, začátek. Vypadla najednou i snaha o experiment vně rámu obrazu a expanzi do jiných médií – naopak jsem se zaměřila se na obraz samotný a pohyb mezi nespočetnými možnostmi dalšího uvažování, jak ve vrstvách, tak i v tvarové a příběhové redukci.

“Představ si, že jsi malířka a máš nekonečně možností, co malovat, ...” (V.L.). Čím více má člověk na výběr, tím náročnější je volbu uskutečnit. V procesu malby je velká část toho, co se stane, založena buď na plánování, nebo na náhodě, ale především na uskutečňování jistých vnitřních rozhodnutí. Specifikum těchto rozhodnutí spočívá v tom, že je nelze jednoduše dělit na dobrá a špatná. Každé nasměruje obraz zcela jinam s tím, že různé možné verze nebo možnosti ubírání obrazu již v konečném díle nejsou čitelné (4). Plánování a konstruování je pro mě důležité i proto, že díky nim lze předejít určité automatickosti, ke které gestická malba svádí. Charline von Heyl mně například inspiruje tím, že, i když užívá znak nebo gesto, jsou součástí budování i destrukce v podivně vrstevnaté hierarchii obrazu (5).

Předkládám obrazy, v nichž se, i přes jejich zřejmou rozdílnost, snažím stále nabízet k objevení určité pojící prvky mezi nimi (6). Soubor na první pohled nejspíš působí roztržštěným dojmem. Rozhodnutí to takto připustit vyplývá nejen z vlastní zkušenosti zkoušení různých forem a odmítnutí potřeby svou práci tlačit do vybudování jednotné

vizuální příbuznosti, ale odkazuje i na způsob, jakým se věnuji obrazům každému zvlášť. Můžu tímto narážet i na rychlost vznikaní a zanikání trendů, kdy „v momentě, kdy trend vznikl, je mrtev“ (O.P.), ale také tím popravdě reaguji na svou vnitřní nerozhodnost. Jednou z velkých inspirací v tomto ohledu mi je práce Jany Euler, Charline von Heyl, Tal R, Nicole Eisenman, nebo i Alberta Oehlena. Jejich obrazy stojí v určitém pohledu každý sám za sebe, tím spíše se ale díky své výjimečnosti v rámci série vryjí každý zvlášť do paměti. Stát před obrazy von Heyl znamená náročněji zkoumat, co vlastně zobrazují. Tvary se vytrácí a objevují, slévají, aby občas jen trochu naznačili podobu „něčeho“.

V malbě mne zajímá „sbírání“ motivů z okolí, ať už jsou to vyprázdněné nebo významové symboly, znaky, motivy zvířat, které mohou zastupovat buď určitý pocit, stav, nebo jen odkaz na prožitou skutečnost. Vytvářím si z nich vlastní atlas věcí. Ráda tvarosloví modifikuji do vlastní pokroucené podoby, která ještě něčím může připomínat výchozí tvar, nebo je tvar odkloněn do abstraktní podoby a ke svému zdroji má již daleko (7). Ten samý přístup víceméně uplatňuji i při využívání abstraktních forem. Vnímám je jako součást současného, zároveň i historie výtvarného umění, přičemž každá forma obsahuje svůj vizuální obsah, charakter, zástupce i časovost. Rukopisy jiných malířů jsou pro mne vzorníkem, další sbírkou, ze které vybírám a následně komponuji do svých obrazů.

Když maluji gesta a tagy podobající se nečitelnému nápisu – což dělám s oblibou –, narážím na jakousi aroganci nebo vulgaritu gestické malby samotné, ale i na neutuchající potřebu podepisovat ulice vlastní vytvořenou značkou. Když píši, že obrazy konstruuji, znamená to pro mne, že i při volení motivů uvažuji spíše kompozičně a barevně, nebo ve vztahu k vrstvám obrazu – promýšlím, která vrstva bude spíše „abstraktní expresí“ anebo kam jednotlivé prvky umístit. Důležité je pak rozhodnutí, co vytvoří prostor a co zůstane naopak plošné a tím jaksi „otupené“ (8). Někdy se snažím měnit charakter použitých motivů způsobem provedení – černou linií, která protkává celou plochu obrazu od okraje k okraji, a která by byla snadněji proveditelná pouhým tahem širokého štětce, raději soustředěně vylepuji maskovací páskou, vyřezávám a postupně vykrývám menším štětcem, snad jako vytyčené hrací pole. „Each line... is the event of its own materialization“ (9). Linie nemusí klamat, ale má nabízet jen obrácenou verzi procesu zhotovení – o něco komplikovanější, ale takovým zpomalením procesu dosáhnou zploštění a slití jinak energické přerušované linie a tím si otevřu možnosti vlastní

interpretace gestické nebo abstraktní malby. Tato linie by mohla například odkazovat na linii z obrazu okopírované malé reprodukce abstraktního díla z publikace na černobílé tiskárně.

*

1) David Joselit – The Power of style, Texte zur Kunst, Dezember 2012, No.88

2) ... „Is it even possible for a woman artist to be the one who marks?“ She sees her recent paintings not only as a subjecting gesture to forms of mediation but also as posing a radical question: If painterly gestures have long been understood in relation to the male orgasm, and if „the female orgasm has no use (in terms of reproduction), no mark, no locatability,“ is it possible to conceive of the female orgasm as a „model for a new gesture“ - one that is both hard to locate spatially and not identifiable as assignable to a particular author?“. Mark Godfrey, Statements of Intent, Artforum, May 2014

3) Elisa Douglas – Upon a Mountain, 2017; Light Shining Upon Us, 2017; All Souls Are Snowflakes, 2016; Hello Love, 2016; What Draws Me to You, 2017; Your Face Just Like the Devil, 2016 a další.

4) Amy Sillman v animaci Thirteen Possible Futures (2012) vytvořenou v malovacím programu na Ipadu mapuje třináct možných „konců“ obrazu. Povědomí o rozhodování a následku a o tom, že obraz mohl dopadnout zcela jinak, zůstává jen u autora. Stejně tak opět pomocí animace David Hockney mapuje celý vznik obrazu (The Card Players, 2015; The Supper, 2016). Animace se snaží popsat bod po bodu pracovní postup. Je tedy obraz plněním již hotového plánu? Nebo se od prvního tahu nedá předvídat jeho vývoj? Oba malíři se stejnou technikou snaží zmapovat zcela odlišný postup. Hockney, zdá se, má jednu možnost vývoje obrazu, předchozí plán, na kterém by se daly „vrátit zpět“ pouze detaily, třeba odstíny potmělé místnosti nebo tváří. U Sillman je nejspíš obraz větší výzvou a rizikem v tom smyslu, že – jak sama animací upozorňuje – možností vyprávění jednoho příběhu je nespočet a nedají se mezi sebou porovnávat, co se týče jejich „pravdivosti“. Otevírá variaci jednoduchých situací, stejně jako se mění vyprávění podle vypravěče. Ovšem tyto dva příklady slouží jen pro ilustraci díky jejich dematerializaci do podoby virtuální hry, která má snahu mapovat vývoj jednoho obrazu. Nepočítá s materií a hmotou, vlastností použitých barev (Amy Sillman – On Color), odstínů, které zásadně ovlivňují pracovní postup patřící k samotnému procesu malby a také k faktu, že každé přemalování předešlé verze je čitelné – spodní vrstvy většinou nechávají vědět o své

přítomnosti. Při zhlédnutí videa nám přijde vytvoření obrazu vlastně celkem banální záležitost – hra na obraz.

5) *Gesto* – co se týče jeho uplatňování v malbě, je zřetelně tematizované Laurou Owens – snad všechna gesta a struktury jsou jasně naplánovány a rozmístěny. (například *Pavement Karaoke / Alphabet*, 2012).

6) Původní podmínka pro vznik diplomové práce byla, že její hlavní část bude vznikat ve zcela odlišném kulturně-historickém prostředí, než kde se umím orientovat a fungovat. Hlavní část obrazů vznikala tedy během půlročního pobytu v Indonésii. K tomu mne vedla představa, že by bylo možné vytrhnout se z instituce, na které studuji, z českého uměleckého prostředí a kontextu Evropy. Tento „únik“ byl tahem, ve kterém jsem si přála čerpat ze zcela nové zkušenosti nezávislé na domácí situaci. Všechny obrazy tak přímo reagovaly na podněty „sesbírané“ v nové zemi. Zajímalo mne, jestli nakonec budou schopny obstát či fungovat vytrženy z kontextu jejich vzniku, zpět na domácí půdě. Nakonec však jsem se v rámci diplomové práce rozhodla nezaměřovat se pouze na tyto práce, nýbrž vytvořit zcela novou skladbu obrazů – tedy takovou, která mezi sebou mísí obrazy vzniklé na různých místech a nedá se tak zahalit do jednoho souboru podle lokality. Jelikož mají trochu jiný charakter podle místa svého vzniku, chtěla bych tím trochu podpořit onu rozmanitost. Promícháním se tak snad dostanu k objektivnějšímu pohledu na svou práci, od lokalizovatelného zaměření ne k časové nebo spojené s určitou událostí – například obrazy od začátku roku 2018, nebo obrazy od té doby kdy jsem odjela a zase se vrátila, ale spíše hledat ten společný moment na obrazech samotných.

7) Práce se symboly nebo s volným zobrazováním zvířat má pro mě důležitou roli při přemýšlení o obraze – symboly nesoucí jasně daný význam, který se násobením v popkultuře vyprazdňuje, se zplošťují a zbývá pouze zajímavě provedený tvar, obrazec, často dále vytěžovaný pro užité umění, potisk na látkách a zajímavé dekorace (k takovému odklonu – práci s určitým dekorem – má tendenci třeba Kerstin Bratsch, částečně i Rebeca Morris). Vybírám si různé znaky z prostředí, kde se právě nalézám, uchovávám je, abych je ve vhodné chvíli mohla zapojit do další, své hry. Anebo naopak využít jejich tvar do tvaru nového. Někdy se mohou přibližovat třeba k figuraci.

8) Napadá mne k tomuto tématu řekněme *plánování* vs. *spontánnost* v malbě, ještě pojem *vycpávky*, který Duchamp uvádí jako údajně jeden z důvodů, proč se rozhodl přestat malovat, a k čemu jej teoreticky vztáhnout. (Marcel Duchamp / Rozmluvy s Pierrem Cabannem, tranzit.cz, 2017, s 12)

9) Cy Twombly

Literatura:

Amy Sillman: www.amysillman.com/pages/writing_1.php

Mark Godfrey: Statements of Intent, Artforum, May 2014

John Yau: Agresive and Cool, Parkett Vol.89, s. 24-28

Isabelle Graw, Ewa Lajer Burcharth: Painting beyond itself, Sternberg Press, 2016

David Joselit: What to do with the pictures, October No. 138, Podzim 2011, s.81-94

Umberto Eco: Otevřené dílo, Argo, 2015

Parkett magazine, www.praxes.de/papers.htm

Zásadní výstavy a katalogy k výstavám:

Painting 2.0 – Museum Brandhorst, Mnichov, 2015/16

DAS INSTITUT – Serpentine Sackler Gallery, Londýn, 2016

Hilma af Klint: Painting the Unseen – Serpentine Gallery, Londýn, 2016

Charline von Heyl – Capitain Petzel, Berlin, 2017

David Hockney – Centre Pompidou, Paris, 2017

Vivian Suter – Documenta 14, Kassel, 2017

Academy of Tal R – Boijmans, Rotterdam, 2017

Albert Oehlen: Cows by the water – Palazzo Grassi, Benátky, 2018/19