

VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ

BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY



FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

FACULTY OF FINE ARTS



ATELIÉR MALÍŘSTVÍ 3

STUDIO PAINTIG 3

DĚJINNÉ SEBEVĚDOMÍ

HISTORICAL SELF-CONSCIOUSNESS

DIPLOMOVÁ PRÁCE

DIPLOMA THESIS

AUTOR PRÁCE
AUTHOR

BcA. MARKÉTA FILIPOVÁ

VEDOUCÍ PRÁCE
SUPERVISOR

prof. MgA. PETR KVÍČALA

OPONENT PRÁCE
OPPONENT

MgA. MARIE ŠTINDLOVÁ

BRNO 2016

DOKUMENTACE VŠKP

OBSAH:

OBRAZOVÁ ČÁST

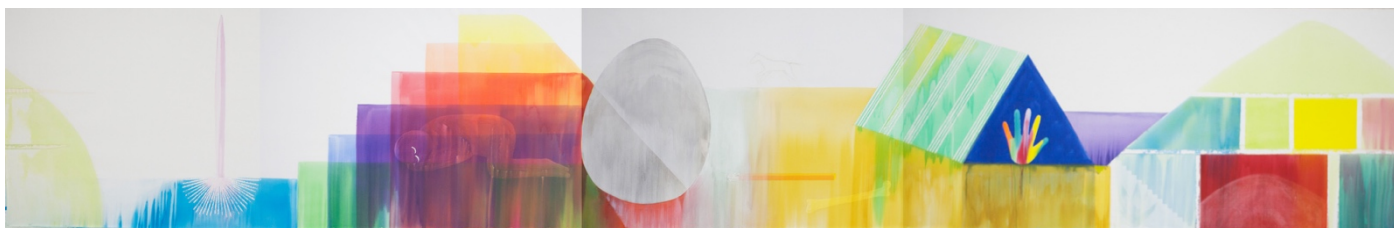
s. 4 – 6

TEXTOVÁ ČÁST (PÍSEMNÁ OBHAJOBA)

s. 7 – 13

OBRAZOVÁ ČÁST

K obhajobě byla předložena jedna velkoformátová malba na plátně, malba bude umístěna na mechanické konstrukci.



Dějinné sebevědomí, akryl na plátně, 160x1000 cm, 2016



Dějinné sebevědomí, pohled do instalace, vizualizace, 2016



Dějinné sebevědomí, akryl na plátně, detail, 2016



Dějinné sebevědomí, akryl na plátně, detail, 2016



Dějinné sebevědomí, akryl na plátně, detail, 2016



Dějinné sebevědomí, akryl na plátně, detail, 2016

TEXTOVÁ ČÁST (PÍSEMNÁ OBHAJOBA)

Praktická diplomová práce je pro mě jakýmsi průzkumem a kompilátem toho všeho, čím jsem za dobu svého studia na FaVU prošla, je analýzou myšlenek, jimiž jsem se zabývala. Diplomová práce je v mém případě výsledkem několikaletého zájmu o historii, tak jak jsem ji v průběhu času poznávala, přičemž samotný pojem historie se v rámci mé osobní myšlenkové sítě postupně formoval a zpřesňoval, až dospěl do současné podoby, ve které s ním pracuji i v mé závěrečné práci.

V diplomové práci pojmenované *Dějinné sebevědomí*, s určitou dávkou humoru obsaženou již v názvu samotném, zkoumám téma osobní umělecké evoluce, kterou zákonitě prochází tvorba každého autora. Práce přímo navazuje na dílo s názvem *Persönliche Entwicklung der Kunst*, ve kterém jsem za pomoci obrazových fragmentů ze své předchozí tvorby komponovala sled událostí tak, jak se mísily od doby mladšího paleolitu až do přítomnosti. Čas se cyklicky opakuje a jednotlivá období se tak mohou prolínat a překrývat.

Název díla - *Dějinné sebevědomí*, je slovní hříčka, která všímavému čtenáři či divákovi napoví, že jedním z inspiračních zdrojů pro mne byl také text Hanse-Georga Gadamera s názvem *Dějinné vědomí*. Zavedený filosofický pojem *dějinného vědomí* jsem si vypůjčila a mírně překroutila, nicméně se nesnažím Gadamerovu hermeneutiku podrobit kritické analýze a jeho teorií se inspiroji s cílem porozumět smyslu vlastní tvorby. Proč jsem pro absolventský projekt zvolila název *Dějinné sebevědomí*, podrobněji vysvětlím dále v tomto textu.

V realizaci diplomové práce jsem se po delším období zkoušení různých médií vrátila k mé "domovské" technice, kterou je malba. Důvodem není fakt, že jako studentka ateliéru malířství cítím nějakou povinnost se tohoto média jakkoliv držet, klasická malba pro mě vždy byla prostorem, ve kterém dokážu nejlépe komunikovat své myšlenky a tak se volba této techniky stala naprosto přirozenou, a myslím že dobrou, volbou. Mám pocit, že jsem v průběhu svého studia na chvíli ztratila důvěru v mou schopnost se malířsky vyjadřovat, nicméně jsem si posléze uvědomila, že tato nedůvěra (ať už v mou neschopnost, nebo v neschopnost malby konkurovat novým médiím) je naprosto neopodstatněnou, a že je potřeba s tím něco udělat.

MOTIVACE PRO VZNIK DÍLA

Pojem historie, nebo dějiny je zajisté velmi obecné a široké téma, a i proto mi v začátku dělalo problém definovat, co je vlastně mým skutečným a zásadním zájmem, jenž by si zasloužil být dále zkoumán a rozvíjen. Při původní strategii – postupovat systematicky po časové ose od nejstarších dějin k současnosti – jsem opakovaně narážela na vlastní neschopnost jasně a srozumitelně uchopit dílčí motivy své tvorby, a to především proto, že mou skutečnou motivací a tajným přáním byla vždy poněkud přemrštěná touha zachytit celou historii od začátku do konce. Chtěla bych být schopná shrnout vše v jediné větě, nebo jediném díle, tak jako se přední světoví fyzikové snaží navrhnout jednotnou teorii všeho, která by v relativně jednoduché rovnici vyjádřila fungování celého vesmíru.

A protože moje snaha obsáhnout dějiny všeho v jednom uměleckém díle byla nedosažitelným cílem (a zůstává jím vlastně dodnes), rozhodla jsem se proto pro řešení, které mi jako jediné dávalo smysl, totiž obrátila jsem svou pozornost od historie globální k historii své osobní. Nemyslím tím ovšem téma průzkumu vlastních vzpomínek nebo pátrání po rodinném dědictví jakéhokoliv druhu, které často vede ke vzniku díla, jež vlastně pouze vykrádá, v lepším případě komentuje objevený materiál. Svou osobní historií, na které zakládám diplomovou práci, mám na mysli konkrétní úsek svého života, dobu svého studia na Fakultě Výtvarných Umění.

Pracovně (a nutno dodat že také s dávkou ironie) jsem si toho období pojmenovala jako „zrození umělkyně“. Od původních plánů, zmapovat fenomén tohoto „zrození“ od úplného začátku, to znamená od svého příchodu na svět dne 17. února roku 1990, jsem nakonec upustila a rozhodla jsem se zaměřit pouze na dobu studia na FaVU. Tato redukce se mi zdá smysluplná, za prvé ve vztahu jakési bilance, která je často přítomná v tvorbě diplomových prací a jak jsem již zmínila, je určitou inspirací i pro mou závěrečnou práci a za druhé jsem si programově dala za úkol zjednodušení svých přemrštěných plánů, je tedy rozumné se momentu redukce přidržet všude tam, kde je to možné. A i přesto, že jsem poněkud slevila z předchozích megalomanských plánů, původní motivace je pro mě stále určitým druhem podhoubí, ze kterého vyrůstá současná podoba diplomové práce.

Tak jako lze dějiny umění rozdělit na jednotlivé epochy, myslím, že je možné rozčlenit i osobní uměleckou evoluci, nebo osobní dějiny umění, tak jak o nich přemýšlím. Při přípravě skic, které předcházely samotné realizaci malby, jsem si svou osobní uměleckou historii rozdělila na údobí, která je možné přiřadit ke klasickým pojmům obecných dějin umění, jako například pravěk, starověk, středověk a podobně. Takto prolinkované sekvence jsem se posléze snažila symbolicky charakterizovat za pomoci prvků, jež se v mých pracích velice často opakují. Hledala jsem jakési skryté hodnoty, které by jasně vizuálně rezonovaly s mým konceptem. Tento princip můžu vysvětlit na příkladu: za

nejstarší období, ve kterém vznikalo umění, je považován pravěk, konkrétně mladší paleolit, a nejstarším obdobím mého profesního uměleckého vývoje je logicky první ročník vysoké školy. Jako zástupný symbol pro tento časový úsek jsem zvolila odkaz, dalo by se říci interpretaci vlastního obrazu, který vznikl v prvním roce mého studia. Motiv obrazu je ovšem patřičně upraven, aby v mých očích dobře komunikoval s tématem pravěku tak, jak ho často (až obsesivně) zobrazuji a stylizuji.

Jak jsem již zmínila výše, název práce *Dějinné sebevědomí* je odvozen od existujícího filosofického textu. Hans-Georg Gadamer charakterizuje problém *dějinného vědomí* jako privilegium moderního člověka, který si plně uvědomuje dějinnost všeho přítomného i relativnost všech názorů¹, jde o jednu z největších revolucí v historii lidského poznání, díky níž si člověk uvědomil sám sebe v kontextu dějin a zjistil tak, že veškeré jeho konání a rozhodování je bezpodmínečně ovlivněno minulými i budoucími událostmi, od jejichž souvislostí už není schopen se oprostit.

Gadamerova hermeneutika je mimo jiné postavena na pravidle hermeneutického kruhu: prostředku a strategii sloužící ke správné interpretaci a poznání zkoumaného textu, potažmo uměleckého díla. Toto pravidlo popisuje vztah mezi celkem a jeho částmi: význam, předjímaný celkem, se chápe z jeho částí, ale jen ve světle celku nabývají části své objasňující funkce.² Gadamer vysvětluje na příkladu studia textu v cizím jazyce, jak vlastně takový hermeneutický kruh funguje. Jde o proces, kdy čtenář přistupuje k neznámému textu již s určitou představou, takzvaným předporozuměním, které je formováno naší předchozí zkušeností, našimi názory a příslušností k určité tradici. Zmíněné předporozumění je po konfrontaci s textem kruhovým pohybem upravováno či vyvráceno tak, aby se ve finále dostavil kýžený soulad a poznání objektivní pravdy.

Diplomová práce pojmenovaná *Dějinné sebevědomí* jaksi zneužívá tohoto pravidla hermeneutického kruhu, které je jednak tematizováno v samotné vizuálně-funkční podobě díla, ale je také impulzem a námětem pro vznik malby. Když mluvím o tematizování hermeneutického kruhu, mám namysli mechanický moment celé instalace, ve které se obraz zbavený rámu donekonečna otáčí na motorem poháněném zařízení a dává tak vzniknout dojmu nikdy nekončící cesty za absolutním porozuměním vlastní práce. Snaha interpretovat své vlastní dílo by měla být nedílnou součástí umělecké praxe každého autora, hlavně ve chvíli, kdy dílo vzniká tak nějak samovolně a intuitivně. Já sama tak cítím potřebu svou tvorbu nějak myšlenkově „zakotvit“ a vědomě pracovat s motivy a náměty, které se v mé práci podvědomě vynořují a často opakují. Tato potřeba se proto také stala jedním z inspiračních bodů pro vytvoření diplomové práce, která, jak již

¹ Hans Georg GADAMER, *Problém dějinného vědomí*, s. 14

² Hans Georg GADAMER, *Problém dějinného vědomí*, s. 14

bylo řečeno, určitým způsobem klíčí a je založena na konkrétních motivech z mé předchozí tvorby.

TECHNOLOGICKÉ ŘEŠENÍ DÍLA

Princip opakování a prolínání je pro mne zásadním momentem a právě na této skutečnosti je postaveno vizuální a technologické řešení diplomové práce, která je malířskou instalací v prostoru galerie. Nejdůležitější částí instalace zůstává malířské plátno, které ovšem ztrácí pevný rám a tudíž i klasický kontext závěsného obrazu. Deset metrů dlouhý pruh plátna je v krajích sešitý a vzniká tak nekonečná smyčka obrazu. Malba vypráví příběh bez začátku a bez konce, který se dokola a dokola opakuje, jakoby se jednalo o zvláště zastaralou, analogovou verzi všudypřítomných gifů. Analogii k populárnímu internetovému fenoménu gifu vnímám jako zajímavý způsob, jak může být médium tak klasické, jako je malba, propojeno s prostředím tak velice současným a mainstreamovým, jako je internet, neuvažuji ale o této souvislosti nijak kritickým či angažovaným způsobem.

Prvotním podnětem pro umístění malby na rotující mechanismus byla potřeba udat obrazu směr vyprávění a tím pádem ulehčit divákovi čtení příběhu a ubíhajícího času. Je zajisté dobré zmínit argument, že plynutí času lze číst v obraze i bez toho, aby se plátno jakkoliv pohybovalo. Narace je v obrazech všeho druhu přítomná již několik tisíciletí a určitě se nestává, že by se masy diváků jakkoliv bouřily proti nemožnosti tuto naraci rozklíčovat a volaly po srozumitelnějším řešení obrazů vyprávějících příběh. Není tedy mým zájmem označit konzumenty uměleckých děl za jakkoliv nezpůsobilé k porozumění. Motivem, který mě nutí k realizaci takové pohyblivé instalace, je experiment a především zvědavost, se kterou nedočkavě očekávám účinek (ať už bude jakýkoliv), který se zajisté dostaví po zhlédnutí objektu.

Je důležité říci, že prvek narace je určitým způsobem přítomný v celé mé práci, ať už je „pouze“ snáze čitelným obsahem obrazů, nebo je popudem ke vzniku volnějších a abstraktnějších děl. Vyhovuje mi způsob práce, ve kterém se opírám o konkrétní příběhovou linii, plnící roli pomyslného opěrného systému pro finální vizuální podobu díla.

V diplomové práci se ale motiv vyprávění samého poprvé dostává naroveň sdělovanému obsahu a proces narace tudíž získává fyzický rozměr, když je stylizován do velice jednoduchého mechanického pohybu, při kterém se malba na plátně bez přestání převíjí zleva doprava, tak jako se pohybují oči západního čtenáře, když ve stejném směru kloužou po stránkách knih, z písmene na písmeno (uvažuji v rámci evropské společnosti, jejíž jsem součástí a v níž se píše zleva doprava, otočením směru ubíhající malby by se jistě docílilo zajímavého

komentáře problematiky východních kultur a není vyloučeno, že se v budoucnu pokusím o rozvinutí tohoto podnětu).

Technické řešení díla je koncipováno s ohledem na vizuální čistotu plošné malby a je tedy důležité, aby se mechanismus pohánějící celý aparát nestal rušivým momentem instalace. Obraz je namalován akrylovými barvami na lněném plátně, přičemž konkrétní podobu malby je možné vidět v přiložené fotodokumentaci a nevidím tedy jako důležité snažit se zobrazené popisovat v tomto textu. Jak jsem již zmínila výše, pruh plátna v šíři 160 centimetrů a v délce 10 metrů je na začátku a na konci pevně spojen, čímž vzniká nekonečná malba, která co možná nejšikovněji ve švu navazuje, tak aby nevznikl pocit přerušení plynulého odvíjení příběhu. Vzniklý tubusovitý obraz je posléze umístěn a řádně vyšponován mezi dva válce o průměru 10 centimetrů, oba válce jsou spojeny klínovým řemenem, který zajišťuje přenos pohybu udávaného malým motorem. Motorek je umístěn v jednom z válců a není tak vizuální součástí instalace.

Mimo suchý výčet technických parametrů díla bych ovšem ráda více přiblížila způsob malby samotné, který se jako vše ostatní také řídí určitými, předem stanovenými pravidly. Jednotícím prvkem celého obrazu je lazurní forma akrylové barvy, která se vědomě blíží technice akvarelu. Barvu nanáším na předem navlhčené plátno, po němž ji nechávám stékat, zapíjet se, nebo ji následně rozmývám či přímo umývám z obrazu pryč. Tento způsob malby používám již delší dobu, ovšem v minulosti jsem touto technikou vytvářela jakási neurčitá prostředí a kulisy, do nichž jsem posléze zasazovala aktéry jednotlivých příběhů, v podobě malých postaviček. V diplomové práci je ale „akvarelovitý“ způsob malby aplikován na všechny prvky, není tak pouze podkladem pro další dění, je základním kamenem celé malby, ve které jsou na tomto principu vystavěny nejrůznější objekty, plochy, nebo situace.

Kromě jednotícího prvku lazurní barvy, využívám pro budování obrazu tři odlišné techniky, s jejichž pomocí vzniká množství detailů. První ze zmíněných technik je dnes již pomalu tradiční vykrývání papírovou páskou. Tato technika se zejména v posledních letech stala světoznámou a oblíbenou a mnoho současných trendy autorů ji hojně využívá. Ze světových umělců uvedu příklad německé abstraktní malířky Tommy Abst, z českého prostředí potom nesmím zapomenout zmínit úspěšné mladé malíře Vladimíra Houdka, nebo Jana Poupěte, kteří by svých čistých geometrických kompozic zajisté nedosáhli bez použití krycí pásky. Malířů, kteří si touto technikou pomáhají k dosažení až strojově jasných přechodů, je obrovské množství a zajisté není nic špatného na tom, když současný umělec sáhne v zájmu ulehčení či zpřesnění práce k takovému prostředku, jakým je právě papírová páska.

Nicméně já jsem vždy byla zastáncem klasické, někdy možná roztřesené, strategie bez použití pásky a poprvé jsem zmíněnou technickou pomůckou použila v minulém roce, když jsem pracovala na sérii obrazů z prostředí zlatokopů.

V těchto malbách se užití pásky stalo vlastně ironickým komentářem k určité trendovosti některých současných malířů, kteří se jaksi vezou na vlně vizuálně přitažlivých výstřelků, které ale zbaveny obsahu, pro mě často nemají dostatečnou výpovědní hodnotu. V případě mých obrazů použití maskovací pásky určitým způsobem ztrácí svůj původní smysl, když je přes ni na plátno nanесena nepřiměřeně zředěná barva, která zateče a pronikne všude tam, kde měl zůstat ostrý okraj. Takový moment zatékání nyní hojně využívám i v celé diplomové práci, je pro mě metaforou pro nedokonalost a nedosažitelnost perfektního a vševysvětlujícího uměleckého díla.

Druhou technikou, která se v mé malbě dostává ke slovu, je vymývání barvy, které se občas promění až v poněkud drastičtější vydření nanесených vrstev až na podkladový materiál. Nerada bych na tento postup uměle šroubovala nepřiměřený výklad, jak tomu myslím u řady umělců nezřídka bývá, nicméně i v této technice jsem si našla určitou paralelu. Tato spojitost se váže k mému předchozímu studiu archeologie na Masarykově Univerzitě. Téma archeologie bylo pro mne vždy velikou inspirací a přemýšlela jsem proto o způsobu, jakým aplikovat strategie archeologického výzkumu na proces malby. Jednoduché řešení se nabízí a tak jako archeolog v probíhajících vykopávkách odkrývá vrstvu po vrstvě, tak i já se zájmem odstraňuji přibylé nánosy barvy, z kterých se čas od času vyloupne zajímavý detail, jež pomáhá kompozičně dotvářet výslednou malbu.

Konečně třetí dílčí technikou je klasická malba štětcem, povětšinou bílou barvou, přes kterou po jejím zaschnutí nechávám stékat průhlednou vrstvu akrylu, přičemž se na plátně postupně vykreslují tahy štětce tak, jak se částice pigmentu zachycují v jejich stopách. Výsledný efekt budí dojem nedokonale ukrytého objektu, který je s minimálním úsilím objeven za poloprůhlednou clonou barevné lazury. Tento postup je stejně jako mnoho dalšího motivován mou fascinací objevováním, kdy není důležité zda se jedná o poklad, archeologický nález, nebo dvoukorunu na chodníku, moment nalezení je pro mě natolik přitažlivý, že ho často ve své práci tematizuji.

Všechny výše popsané principy by se ve výsledné malbě měly spojit do kompozičně a barevně harmonického celku, který by mohl diváka zaujmout svou členitostí a vrstevnatostí. Jak jsem již zmínila, při práci na obraze se řídím předem určenými pravidly, omezujícími jak tematické, tak technické řešení díla. Nemohu se ale úplně oprostít od své malířské přirozenosti, jakou je intuitivní komponování, které vzniká přímo za chodu, uprostřed procesu malby. Tato skutečnost potom do obrazu vnáší nezanedbatelný prvek náhody, který se může projevit v nejrůznějších rovinách, ať už mírou zatečení pod papírovou pásku, nebo jednoduše změnou v plánovaném pořadí a návaznosti jednotlivých zobrazených objektů, která může zamíchat celou barevnou či prostorovou kompozicí a vyvolat tak třeba neřízený sled událostí, které se v obraze následně odehrají.

Projekt *Dějinné sebevědomí* je pokusem o analýzu vlastní tvorby, která je stejně jako vše ostatní podřízena historickému kontextu lidské existence. Cílem práce není snaha poukázat na existenciální závažnost původního filozofického problému *dějinného vědomí*, ale spíše s humorem komentovat osobní uměleckou evoluci a „těžký úděl“ začínající malířky.