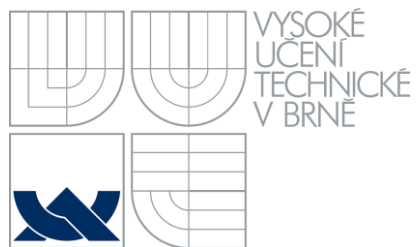


VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ

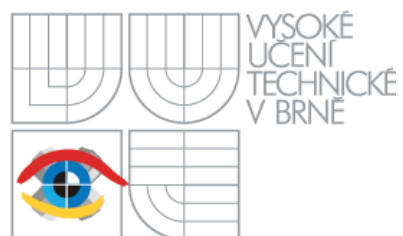
BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY



FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

FACULTY OF FINE ART

ATELIÉR MALÍŘSTVÍ 3
STUDIO PAINTIG 3



FAKULTA
VÝTVARNÝCH
UMĚNÍ

Podzim jara

DIPLOMOVÁ PRÁCE

DIPLOMA THESIS

AUTOR PRÁCE
AUTHOR

BcA. Aleš Zapletal

VEDOUCÍ PRÁCE
SUPERVISOR

MgA. Vasil Artamonov

OPONENT PRÁCE
OPPONENT

MgA. Michal Pěchouček

BRNO 2015

DOKUMENTACE VŠKP

OBSAH:

OBRAZOVÁ ČÁST	4 – 7
TEXTOVÁ ČÁST (PÍSEMNÁ OBHAJOBA)	8 - 11

OBRAZOVÁ ČÁST

K OBHAJOBĚ BYLO PŘEDLOŽENO 8 OBRAZŮ



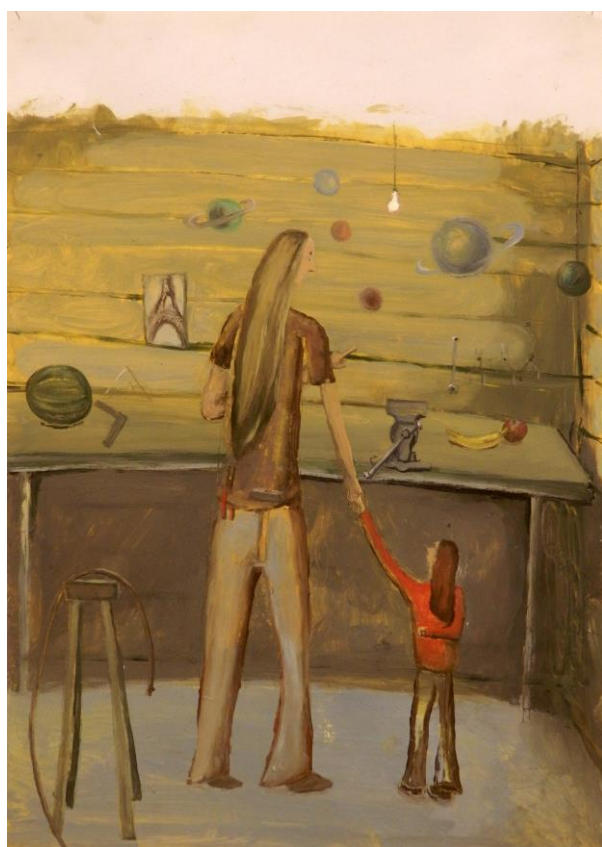
Objevení Ameriky (olej na plátně, 50x60cm, 2014)



Čističi 2 (Olej na plátně, 40x30cm, 2014)



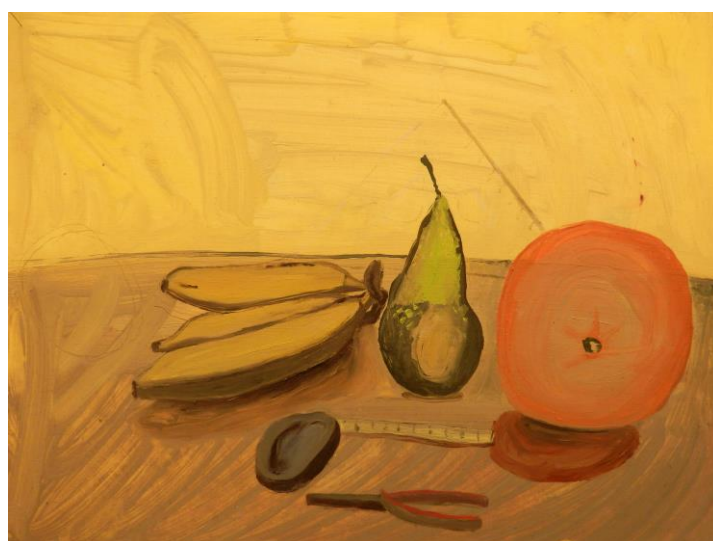
Hodinový hotel (olej na papíře, A3, 2014)



Dílna (olej na papíře, A3, 2015)



Zátiší 2 (olej na papíře, A3, 2015)



Zátiší 3 (olej na papíře, A3, 2015)



Zátiší 1 (olej na papíře, A3, 2015)



Interiér (olej na papíře, A3, 2015)

TEXTOVÁ ČÁST (PÍSEMNÁ OBHAJOBA)

Podzim jara

Po několika pracích z předešlého roku, které mě svým pojetím zaváděly do instalačních a literárních rovin, jsem se rozhodl vytvořit práci, komunikující klasickými obrazovými prostředky.

Mou počáteční motivací bylo nalézt maximálně efektivní styl zobrazení, který mi umožní na obrazové ploše vytvářet „realitu“, která však bude, spíše než z pozorování, vycházet z idejí. Toto idealizované zobrazení vnímám jako protiklad k „realismu“, vycházejícímu z tradice, která započala renesanční perspektivní malbou a vyvrcholila všeobecným přijetím realismu fotografie.

Tento můj předpoklad, že vůbec nějaké „idealizované zobrazení“ ve zmíněném slova smyslu existuje, vychází z mého pozorování genealogie malířů, kteří jej v různých podobách využívali. Tvorba některých z nich dokonce z různých důvodů zapadá do hlavního proudu světových nebo lokálních dějin umění (Pierro della Francesca, Henry Rousseau, Kamil Lhoták, Philip Guston a další).

V tomto „idealizovaném zobrazení“ spatřuji zvláštní význam, protože se zdá být nenahraditelné technologickým obrazem.

Borys Groys ve svém článku *Topologie současného umění* zdůvodňuje, proč se instalace, se svým specifickým umístěním v prostoru a čase, stala převládající uměleckou formou současného umění. Vychází z Benjaminova pojetí aury uměleckého díla, která se u obrazů ztrácí, vlivem dokonalé technické reprodukovatelnosti. Technika instalace je vnímána jako protiklad k technické reprodukci obrazů. Existence instalací v konkrétním čase a prostoru a z nich plynoucí nutnost fyzické přítomnosti diváka uvnitř těchto instalací, jsou zde pojímány, jako prostředky k znovuzískání umělecké aury, která se u masově reprodukovatelných médií ztrácí.

Tato teorie mě velmi zaujala, protože byla jaksi paralelní k mému vlastnímu pojetí aury uměleckého díla, o které jsem, v době seznámení se s oním textem, uvažoval. Toto pojetí bylo ale, na rozdíl od Groysova, založené nikoliv na jedinečnosti aktu divákova vnímání díla (zde a nyní diváka uvnitř instalace), ale na jedinečnosti umělcova aktu zobrazení, které není mechanickou reprodukcí viděného, nýbrž skutečně subjektivním obrazem.

Na tuto motivaci k malování, jsem se rozhodl ve své diplomové práci zaměřit, naplnit ji, protože ji pozoruji i ve svých předešlých dílech a také proto, že někdy kolidovala s vědomím současného umění. („Vědomím současného umění“ myslím vkus a jazyk autorit světa současného umění.)

Uvědomoval jsem si zároveň, že součástí této mé představy o autonomním zobrazení, je jistá donquijotská touha po starém světě. Prostředkem, který by toto staromilství reflektoval, a tím ho ospravedlňoval, měla být na jedné straně specifická narace, balancující mezi fatalitou a směšností a na straně druhé malířská stylizace, matoucí při snaze ji časově zařadit. Důležitou složkou designových obrazů je nostalgický tón tlumené barevnosti a současný futuristický nádech zobrazeného vybavení.

Motivy, které mě napadaly, jsem nejdříve v rychlosti zaznamenával v malých skicách. Některé z nich disponují specifickým absurdním humorem, který jsem se snažil v průběhu práce zpřesňovat. Atmosféra a humor, které používám by se měli lišit od dadaismu a surrealismu s nimiž mají jinak mnoho společného. Důležité bylo vyvolat u diváka pocit, že je svědkem důležitého momentu vyprávění, a následně pak lehké otřesení nad jeho smyslem.

Nejsem schopen jednoznačně rozeznat inspirační zdroje, z hlediska koncepce této série, naopak po formální stránce mi jako předobraz jednoznačně stála malba Kamila Lhotáka. Až zpětně jsem začal rozeznávat inspirační zdroje z koncepčního hlediska. Během práce jsem se příbuznost s již zavedenými vzory, kdykoliv jsem ji pozoroval snažil rozrušit.

To platilo například u některých příbuzností s autory tzv. Nové lipské školy, neformální skupiny malířů, která se v devadesátých letech objevila v Německu, jako jedna z několika vln figurativní malby druhé poloviny dvacátého století.

K malířství některých těchto autorů jsem během studia vzhlížel a jejich přístup také do jisté míry formuloval můj vkus. Pokusím se proto krátce popsat tvorbu a specifická témata některých těchto autorů, spíše však abych našel odlišnosti k *Podzimu jara*.

Pro hodnocení uměleckého přínosu Nové lipské školy je nutné vzít úvahu atmosféru sjednoceného Německa devadesátých let a pak také boom, který pro svět umění znamenala rehabilitace tohoto druhu figurální malby. Obě tyto složky jsou historií.

Hlavní ikona Nové lipské školy, Neo Rauch (jehož tvorba je mi poměrně vzdálená) dokázal jako první využít těchto specifických, dobově podmíněných faktorů. Jeho obrazy, jazykem pop-artu, remixují některá témata a obrazová schémata socialistického realismu. Součástí těchto malířských koláží jsou prvky komiksové, prvky televizní a počítačové grafiky, stejně jako některá schémata, která evokují obrazy socialistického realismu a vůbec éru socialistického Východního Německa.

Na obrazech Mattiase Weischera podobně fungují liduprázdné interiéry, vybavené nábytkem ze socialistické éry, které jsou hravé svou napůl přiznanou kolážovitostí. Odhalují postupy malíře a zhmotňují je v podobě těžkých vrstev barvy, překypující přes rám obrazu.

Nejblíže z autorů Nové lipské školy je mi Tilo Baumgartel, se svými tajuplnými uhlovými kresbami, založenými na estetice film-noir.

Rauchovo i ostatní zmíněné obrazy byly možná ještě více sdělné pro diváky ze „západu“, protože stimulují představy o NDR a východním bloku vůbec. Ony představy mohou mutovat do fantastických, perverzních a děsivých poloh.

Domnívám se nicméně, že hlavním motivem pro všechny tyto perverze je nostalgie, touha po něčem co minulo, nebo odchází. Nehledě na to, že oním vzdalujícím se domovem není realita, ale fantazie. Tento aspekt, který má co do činění i s *Podzimem jara*, je možné pozorovat i u autorů z naprosto odlišného kontextu, jako umělců Sots Artu a Moskevského konceptualismu, kteří jsou pro mou tvorbu rovněž mezníky a o kterých bude řeč později. Hlavní odlišností (a možná problémem) mých posledních obrazů je má neschopnost určit, co je oním domovem, po kterém teskním. Na rozdíl od autorů Nové lipské školy i ruských konceptualistů, to zatím není jasně ohraničená a široce sdílená oblast kolektivního vědomí.

Zdá se však, že ve všech zmíněných případech jde o souzvuk nostalgického pohledu na kulturně-historickou oblast a rovněž nostalgického pohledu na figurální malbu jako takovou.

Pod rouškou perverze nebo snu získává malba autonomii.

Většina autorů Nové lipské školy používá, a toto užívání staví na obdiv, techniku koláže.

Některé obrazy Mattiase Weischera například jsou slepencem abstraktních ploch, které každá zvlášť odkazuje k určitému uměleckému období dvacátého století, přičemž není výrazně narušeno tradiční zobrazení prostoru, těmito plochami vytvořené.

Příkladem může být obraz St. Ludgerous, na kterém jsou některé plochy pojaté jako lyrická abstrakce, jiné jsou vymalovány realisticky, další jsou tvořeny proužkovaným dekorem a některé jsou jen bílými plochami vyznačenými Mattisovskou kresbou.

Rovněž nejslavnější Rauchovy obrazy nijak neskrývají způsob, jímž byly vytvořeny – slepením mnoha obrazových předloh, ovšem takovým způsobem, že vytvářejí do jisté míry kontinuální obrazový prostor.

Od tohoto charakteristického postupu jsem se snažil co možná nejvíce distancovat a i když jsem v některých případech rovněž vycházel z několika fotografických předloh, snažil jsem se vyvarovat kolážovité blyštivosti, nesourodosti ploch a textur a naopak malbu maximálně sjednotit, zaštitit jednotným obrazovým prostorem.

Hlavním vzorem, v tomto směru, byl pro mě Kamil Lhoták, jehož způsob zobrazení je pro mě trvale fascinující. Z obrazů je patrné, že byly z velké části tvořeny bez jakékoliv obrazové předlohy. Tato možnost pro mě, z formálního hlediska, byla při práci metou, pokusil jsem se

nalézt takový druh zobrazení, který by nebyl závislý na jednotné obrazové předloze a přitom byl „realistický“.

Cílem tak pro mě bylo nacházet jakýsi univerzální způsob, jak složit obraz. Ten vnímám jako skladbu kontur a barevných ploch. V kresbě jsem si byl již docela jist. Ze svých předchozích prací a každodenní praxe skicování nápadů, jsem nabyl jakéhosi přesvědčení, že není nutné se kresbou pro danou chvíli zabývat. Jakýkoliv předmět dokážu dříve, či později zachytit, pro mě uspokojivým způsobem, totiž jednoduše a výstižně. Lokalizovat ho, přenést jej a zasadit do jakékoliv fantaskní kompozice, nebo mu dát potřebný výraz, či vytvořit jeho karikaturu. Pohledem na něj jsem schopen posoudit, jestli je správně, či špatně.

Mnohem více nezkrotná je pro mě ovšem barva předmětu a barevnost obrazu. Jsou mnohem více závislé na „porovnávání“ s jejich předlohou, předobrazem.

Barva, pro prosté sdělení toho „co vidíme na obraze“, ve figurální malbě není obvykle natolik důležitá, jako kresba. Její působení je pro mě však u obrazu většinou nejdůležitější, zdá se mi, že působí hlouběji a nenahraditelně. Dává kresbou vytčeným tvarům hodnotu.

Po pozorování mých oblíbených „primitivů“ (Kamil Lhoták, Pierro della Francesca), a prvních neuspokojivých výsledcích (např. obraz „Do práce, holoto!“) jsem sám sobě navrhl některá pravidla, pro kladení barvy do obrazu. Ta jsem se snažil ověřovat v pod-sérii zátiší s ovocem a gauči. Především šlo o to, že každá jednotlivá, kresbou vyznačená, plocha bude vyplněna buď jedinou barvou, nebo přechodem dvou barev a zároveň budu moci místy nechat prosvítat žlutou barvu podkladovou.

Tato formální, technická, nebo snad „malířská“ fascinace byla však od začátku vázána na postupně se zpřesňující představu o možném finálním výstupu, který by neměl být jen naplněním mých obsesí, nýbrž „piecem“ sdělným i pro diváka současného umění.

Pro dosahování této sdělnosti ve světě umění, tedy pro navázání komunikace s divákem současného umění, je, podle mého názoru, nutné přijmutí určitých zvyklostí (výběr témat a postupů), kterým se umělec učí návazností a alespoň částečnou identifikací s jím volenými vzory současného umění. Tyto zvyklosti bývají do jisté míry skryty rozumu a jejich výběr a hodnocení spadají spíše do kategorie vkusu, a to i v případě uměleckých výstupů, které zacházejí spíše s jazykem, než s klasickými výtvarnými prostředky.

Podzim jara byl pro mě pokusem o dosažení vytyčeného způsobu zobrazení. Už podstaty takového cíle vyplývá náročnost oné identifikace s jazykem současného umění. Přesto jsem si některých možných vzorů (postupů a témat současného umění) vědom. Jsou to sériovost, zacházení s formami a atmosférou modernismu, propojování osobní a kolektivní mytologie, závěrečná specifická instalace obrazů.

Podzim jara je tvořen několika pod-sériemi, ze kterých budu pro závěrečnou instalaci volit nejvhodnější exempláře. Tyto pod-série by se daly pracovním pojmenovat jako Lesk a bída psychedelie, Design, Zátiší, Zahrady.

Do první z nich spadají především obrazy s „metaláky“ a „hipísáky“, kteří jsou zachyceni uprostřed podivných magicky – humorných situací, vypovídajících mnoho o jejich (ne)přirozenosti. Na obraze *Dílno* dospělý hipísák ukazuje mláděti-hipísákovi dílnu ve své garáži, ve které z ovoce vytváří planety, které před nimi levitují nad pracovním stolem a svěrákem.

Na obraze *Do práce, holoto!* metalák žene do práce skupinu dělníků, přičemž samotné dílo zůstává pro diváka skryto, neboť je mimo formát obrazu a nejde vidět. *Objevení Ameriky* zachycuje skupinku lenošících hipísáků na mořském břehu, k nimž se k jejich údivu a zneklidnění, blíží loď se znakem Křížáků na plachtách. Na obraze *Hodiny* podobná skupina postav uvnitř místnosti s kamny tvrdě spí, snad po večírku, s výjimkou jednoho z nich, který je vzhůru a upřeně pozoruje ciferník hodin, levitující nad ním.

Podobně enigmatická jsou vyobrazení pokoje, v němž se hrdina noří pod pokrývku, která částečně zakrývá tělo třínohé ženy. Bizarní vyprávění je naznačeno i v obraze *Raneček a osel*.

Tuto tematiku zcelují obrazy se skupinou mužů dlouhých vlasů, kteří v neurčitém interiéru, oblečení do jednotného mundúru reflexních vest, uklízejí a vytírají podlahu. Na tento motiv jsem vytvořil i 3-D model. Tato scéna vychází z mé představy o očistci, do kterého jsou pánové uzavřeni, snad za svou zhýralost, či nedostatečnou duševní hygienu.

Všechny tyto náměty mě napadly v krátkém časovém rozmezí a spolu s několika dalšími jsem je zachytil v letmých kresbách, které jsem pak postupně selektoval a malířsky ztvárnil ty z nich, které obstály. Význam těchto fantastických scén do značné míry nejsem schopen rozumově reflektovat, opírají se však často o mou osobní mytologii, tvořenou mimo jiné sítí analogií a vzpomínkami na dospívání – na podzim jara. Těžko by se ale daly číst doslovně, jsou transformovány pro potřebu obrazu, o jehož formě, která má působit podivně zastarale, retro, jsem měl od začátku poměrně jasnou představu.

Vizáž vlasatých rebelů jsem pro hrdiny volil, jakožto masku, pod kterou tito pánové dočasně schovávají svou identitu, podobně jako pubertální jinoch.

Nabízí se, aby tento pubertální ráz obrazů korespondoval se způsobem instalace.

Narace a ilustrativní forma, jejich formou konstruovaná mytologie a vztah těchto postupů k malbě, byly pro mě důležité i v mých předešlých pracích. Vzory pro mě v tomto směru byli také někteří autoři moskevského konceptualismu. Můj přístup se však liší absencí kontinuální analýzy kolektivních mýtů a ideologie, jak již bylo řečeno. Můj přístup je více egocentrický a intuitivní, což je také jistě zdrojem některých obtíží, se kterými se při tvorbě potýkám. Osobní a spíše surrealistický tón mě přibližuje k některým pracím Viktora Pivovarova.

Zpět k jednotlivým pod–sériím. Během práce na zmíněných obrazech jsem narážel na formální problémy. Především vyobrazení figur se ukázalo jako krajně problematické, neboť jejich stylizace nebyla pevně ukotvená v žádném vzoru a jejich zobrazení místy sklouzávalo k neuspokojivé pokleslé formě.

V reakci na tyto potíže jsem vytvořil sérii zátiší (podle reálné předlohy) a parků a zahrad (podle předlohy fotografické), jejichž primárním cílem bylo tyto formální potíže vyřešit.

U těchto motivů byla narativita předešlých obrazů vyloučená, náměty jsem ovšem volil tak, aby s oněmi obrazy korespondovaly.

Zátiší jsem skládal z nejsnáze dostupných objektů – ovoce, jež jsem doplňoval exaktními tvrdými nástroji, jako pravítky a kleštěmi, kteréžto spojení může být odkazem k mým předešlým pracím.

K vytvoření syntetických parků mě inspirovala povídka E.A. Poa *Landorova vila*, vycházející z úvah o zahradní architektuře. Povídka je jednoduše a sugestivně postavena na líčení hrdinovy cesty fantastickou krajinou. Tato krajina je neznámou rukou, uprostřed pustiny, přetvořena do maximálně malebné scenerie, přičemž této malebnosti je dosaženo odděleností jednotlivých prvků a jejich uspořádáním. Tento vztah mezi přírodními prvky a koncepčním uspořádáním, je tématem, které by zasluhovalo větší pozornost. Pro tuto chvíli jsem se ho spíše jen povrchně dotkl, přičemž má motivace byla podobně formalistická, jako tomu bylo u zátiší.

Jádrem *Podzimu jara* a výsledkem formální průpravy budou, vedle vlasáčů, malby interiérů s různě tvořenou skladbou designových objektů.

Střet imaginativně přizpůsobených interiérových moderních objektů s malbou, která je stará i mladá.

Zobrazený nábytek je dvojznačný, má svou dobovou nezařaditelnost, některé detaily naznačují, že se jedná o současné, uniformní a katalogové produkty (z těch při malbě vycházím), specifický druh malby však interiér posouvá o několik dekád zpět na časové ose. Není možné jednoznačně určit, zdali jsou interiéry vzpomínkou, nebo současností ve stylu retro, nebo čistou fantazií. Styl je zde, podobně jako dlouhé vlasy u protagonistů předešlých obrazů, přízračnou maskou mládí i stáří, podzimem jara.

Aleš Zapletal