flæsh



LB



Marlene Dumas
Tracey Emin
Berlinde De Bruyckere
Kiki Smith
Louise Bourgeois

Obálka / Cover
Louise Bourgeois, Tracey Emin
Do Not Abandon Me (I Held Your Sperm and Cried), 2009–10
Private Collection. Courtesy Hauser & Wirth, Switzerland

© Galerie Rudolfinum, Praha 2015
ISBN 978-80-7353-502-5

Flæsh

Socha je pro mě tělem. Mé tělo je má socha.
Louise Bourgeois

Bylo to v roce 1995, před dvaceti lety, kdy jsme v tehdy nedávno založené Galerii Rudolfinum uspořádali výstavu Louise Bourgeois, nazvanou *Místo paměti*. Něco takového se nám mohlo podařit jen díky přátelům a jejich mimořádné ochotě ke spolupráci, jmenovitě Charlottě Kotik, v té době vedoucí oddělení malířství a sochařství a kurátorce současného umění Brooklynského musea v New Yorku. Výstava měla fenomenální úspěch. Po nekonečně dlouhých desetiletích naprosté prázdnoty jsme měli možnost dotknout se díla patrně nejvýznamnější umělkyně dvacátého století. Výstava zanechala hlubokou stopu, dokonale naplnila poselství titulu a stala se pro mnohé skutečným místem paměti. To, co přinesla, nám umožnilo znovu začít na úrovni, jež byla vzácným darem, a dala nám příležitost rozvinout příběh, který stále ještě nekončí.

Klíčovým momentem výběru pěti umělkyň pro tuto výstavu je figurální tvorba v nejrůznějších technikách a materiálech, dotýkající se zásadních témat lidského života, rozvíjející esenciální úvahy o hlubokých vrstvách psychiky vynášených na povrch a podstatným způsobem rozšiřujících normativní pohled na širokou škálu uměleckých postupů. V oblasti výkladu se budeme pohybovat jen ve volných paralelách, kdy možnosti interpretace vychází buď přímo z vývoje každé jednotlivé umělkyně, nebo/a z pojmenovávání shod a rozdílů v uměleckém výrazu mezi nimi. Pět samostatných prezentací, pět individuálních cest, které mají rozdílná východiska, nestejný průběh, trasu i směr, ale zároveň každá z nich může působit a fungovat jako interpretační klíč pro některá další, paralelně představená díla ostatních. Východiskem a příkladem pro tento způsob interpretace je série kreseb, které společně vytvořily Louise Bourgeois a Tracey Emin pod názvem *Do Not Abandon Me* v letech 2009 až 2010. Louise Bourgeois namalovala sérii intimních kvašů s tématem mužských a ženských figur ve formě torza z profilu, které po několika iniciačních rozhovorech obou umělkyň zaslala Tracey Emin. Ta do nich vstoupila svým osobitým, někdy značně explicitním způsobem, formou přímého, občas i poněkud vyostřeného dialogu nebo komentáře. Svými osobními východisky, vzděláním, kulturním okruhem, který je formoval, a rozhodně také věkem nestály sice obě umělkyně přímo v opozici, nicméně byl mezi nimi přinejmenším generační předěl. Spojujícím momentem byl však jejich společný zájem o témata, jako je subjektivita výrazu, otázka mateřství, otevřené vyjadřování k otázkám sexuality a konečně i prosté přátelství, které spolu přes všechny rozdíly byly schopny těsně před smrtí Louise Bourgeois navázat.

Položme si tedy otázky, jakou funkci a roli má lidské tělo v současném umění. Je to stále metafora sublimované krásy, něco vznešeného, co odkazuje k mýtům, k dávnému ideálu antiky, i když ve druhé polovině 19. století často přefiltrovanému skrze sádrové odlitky akademické doktríny? Lze se stále odkazovat k minulosti, kdy lidské tělo, figura byla v umění velmi často nositelem vznešených

alegorií s bohatým rejstříkem obsahů a konotací? Je lidské tělo v současném umění skutečně stále ještě obrazem lidského těla nebo se pokoušíme sestoupit hlouběji? Jaké obsahy a novodobá dogmata si do lidského těla promítáme? Co je korektní a co využívá postupy nepřiměřeně vyhrocené falešné touhy po zesílení záběru a zájmu o dnešní umění? Jak funguje vyobrazení člověka v době totálního zahlcení obrazy lidského těla, produkovanými denně po miliardách? V době mizení soukromého v závislosti na užívání sociálních sítí a technologických pomůcek obecně? Je lidské tělo stále ještě nositelem individuální identity, odrazem vnitřního života, existenciálních maxim, jemného přediva emocí? Může být figura nositelem neosobních idejí nebo personifikací paměti utrpení? Může být vyobrazení člověka zástupnou formou abstraktních nebo pohádkových a mytických projekcí světa mimo tento svět?

Marlene Dumas konstatuje, a jako by zároveň mluvila za všechny ostatní umělkyně zahrnuté do výstavy, že téma ženského aktu je složité pro nás pro všechny. Od dob akademického aktu druhé poloviny 19. století a počátku století dvacátého, provozovaného jako disciplína prakticky „an sich“, navíc s nevyřčeným, ale automaticky předpokládaným odkazem na antické umění, tehdy stále hledaný a obdivovaný vrchol civilizace, se akt, zobrazení nahé ženy, ve dvacátém století zásadně proměnil, bohatě rozvrstvil ve svém významu i chápání. Nikoliv jen z důvodů radikální proměny výtvarného umění sama o sobě, ale především v důsledku zásadních společenských zvratů a z nich vyplývajících názorových posunů. V tomto ohledu je nesmírně zajímavá krátká poznámka Marlene Dumas v jednom rozhovoru, že jako žena, která se chtěla zabývat uměním a tudíž i historií evropské malby, musela vyřešit svůj vztah k ženské nahotě. Neřešila ale vlastní problém s nahotou jako takovou, jako spíše s nárazem na umělecké konvence, jež signalizovaly podstatně hlubší společenské konsekvence, zvláště změnu postavení subjektu a objektu jak ve společnosti, tak i v umění.

Jak vyplývá z dalších slov Marlene Dumas ve zmíněném rozhovoru, neřešila ani tak otázky politické korektnosti především v oblasti rasové, což se s ohledem na její původ a inspiraci z Jižní Afriky téměř automaticky předpokládalo, nýbrž kladla ve svých raných dílech důraz na výpověď o konkrétní situaci zobrazovaných afrických žen vtažených do tamního politického dění, které měly vlastní historii a problémy nesouvisející s barvou jejich pokožky, jež tematizovala. Že z neznalosti Evropanům zcela unikaly souvislosti, když schematicky a mechanicky přikládali aktuálně korektní rastr antikolonialismu a rasové rovnosti, nebylo chybou umělkyně.

Snaha o výrazný posun v zobrazování ženského těla se stala jedním z ústředních motivů také práce Kiki Smith, především v sochařské tvorbě na konci osmdesátých a v devadesátých letech. Byla to myšlenka, která stála v přímé opozici k zavedené a přetrvávající praxi zmíněného akademismu. Umělkyně chtěla představovat ve svém díle ženské tělo, ovšem tak, aby bylo vyvedeno z ghetta, aby se stalo neutrálním, univerzálním, zkrátka ženské tělo, které by mělo být schopno stát se obecným symbolem člověka. Tím, že se zvláště v osmdesátých a devadesátých letech široce rozlil feministický odpor proti prakticky jakémukoliv zobrazování ženského těla, byl téměř každý umělec, který vstoupil na toto pole, akutně ohrožen vstupem na nejistou, poněkud bažinatou půdu. Kiki Smith bojovala s tímto problémem, k němuž se navíc přidávalo podezření z narcisismu, jestliže se tělo náhodou příliš blížilo dobovému ideálu krásy. Jednou z jejích pregnantních odpovědí na začarovaný kruh dobové korektnosti byla, vedle celé řady dalších, socha *Máří Magdaleny* (z roku 1995, vystavená v témže roce v Galerii Rudolfinum) představující velkou ženu s tělem obrostlým srstí jako ochranou proti přírodním živlům, která táhne za sebou na noze zbytek řetězu,

podobně jako tančící medvěd, který utekl z cirkusu. Umělkyně reversibilně znásobila poněkud odpudivý zevnějšek, tělo pokryté srstí odrazující od pokušení, aby zdůraznila historicky rozšířenou represi sexuality mladých dívek. Podobného tématu se dotýká socha *Hannah* vytvořená Berlindou De Bruyckere, což je jedno z mála jejích děl s jasně určeným pohlavím, kdy vlasy, kryjící téměř celé tělo, jsou z velmi dlouhých, černých koňských žíní s jasným odkazem na živočišnost. Velký akvarel Marlene Dumas, nazvaný *Magdalena met de grote borsten* (s velkými prsy) vychází z podobného principu, ovšem použité prostředky jsou odlišné. Její Magdalena je robustní černoška s mohutnými prsy, jejíž habitus by Evropan četl spíše v konotaci idolů plodnosti nebo eventuálně z etnologického hlediska, kde obnaženost těla je ještě přirozená a zcela prosta jakýchkoliv afektů pruderie nebo nyní převládající genderové a rasové korektnosti. Ve skutečnosti se Marlene Dumas dotkla podstatnější otázky po obecnosti lidství, kde historická omezení na pouze evropský kulturní okruh, který si vytvořil své vzory, schémata a představy, přinesla zkreslení, neumožňující se bez nebezpečí nepochopení vyjádřit k tématům mimo evropský kontext, s čímž bojujeme dodnes.

Myslím, že nejpodstatnější proměna zobrazování lidského těla, která se odehrála ve 20. století a pokračuje samozřejmě dodnes je, že umělci prakticky rezignovali na pokusy dosáhnout dokonalosti formy i zobrazení. A to jak ve smyslu dokonalosti nápodoby reality, tak i v technologickém smyslu završení obrazu např. nanesením poslední vrstvy laku, který nejenže do jisté míry sjednocoval barevnost, ale navíc jakoby uzavíral dílo do pomyslné vitríny. Ukončenost obrazu a jeho zarámování totiž vytvářelo výraznou distanci mezi dílem a recipientem. Je sice podružné, ale signifikantní, že často následovalo ještě jeho zavěšení značně vysoko nad úroveň očí diváka, čímž se podtrhovala vznešenost zobrazení i tématu, který byl takto posvěcován a vyzdvihován na piedestal sakrální nedotknutelnosti. S podobnými principy se dnes už setkáváme velmi vzácně, neboť byly prakticky vyřazeny z rejstříku obvyklých postupů. Pro pořádek je třeba dodat, že snad jedině videoart se někdy tímto směrem vrací, ovšem odstupu je dosahováno spíše předělem mezi tmou v místnosti a světem děje vlastního díla. Do popředí se dostal v prvních dekádách 20. století především v rámci expresionismu výraz, který nepotřebuje ukončenou formu. Ba právě naopak, nervní živost akvarelu (L. Bourgeois, M. Dumas), švihové tušové skici (T. Emin), jemné tužkové kresby (B. De Bruyckere) nebo rozvolněné velkoformátové kresby (K. Smith) jsou prostředky, které dávají vyniknout senzitivitě, onomu těžko popsatelnému nebo obrazově zachytitelnému sdělení o emocionálním stavu mysli v jeho procesuální otevřenosti a schopnosti vyjádřit neviditelné, ale přitom reálně myslitelné a prožívané. Jen při percepci je třeba nezapomenout přepnout do jiného kódu vnímání a místo nazírání povrchu a tvaru a jeho čtení skrze literární znalosti nebo schémata aktuální korektnosti se obrátit k vlastní empatii a schopnosti si vybavit osobní zkušenost nebo ji obohatit o novou polohu.

Marlene Dumas vykazuje obecně, ale v tušových kresbách a akvarelech zvláště, mimořádnou citlivost ke zlomovým situacím v životě obyčejného člověka, vyjadřovaných formou téměř bezděčné řeči těla, postřehnutelných však navenek jen při velmi soustředěné pozornosti. Na druhé straně tím, že v podobných situacích se ocitne téměř každý, aniž by se tím chlubil nebo příliš na ony okamžiky upozorňoval a zpětně myslel, se takové vyjádření stává prakticky univerzálním, proměňuje se v metaforu obecné zkušenosti, která je i bez složitého vysvětlování zřetelně čitelná. Zmíněná pojmová i obsahová univerzalita, což znamená pohyb převážně v oblasti obecných témat prakticky stranou výrazně sofistikovaně zakódovaných sdělení tak typických pro určitou část umělecké produkce, je výrazným znakem nejen díla Marlene Dumas, ale v jistém smyslu

i Tracey Emin, zvláště v jejích vyšívaných erotických tušových kresbách na kaliku z poslední doby. Podobně i Berlinde De Bruyckere se nejen v neobyčejně delikátních, nervních kresbách tužkou, ale i akvarelech daří zachytit osobitým způsobem jemné předivo pulsující niterné citlivosti, která je záměrně jen velmi málo překrytá deklarovaným tématem těchto prací a stává se tak, byť zdánlivě ve druhém plánu, podstatným sdělením. Berlinde De Bruyckere je na rozdíl od ostatních jmenovaných schopná dosáhnout podobné kvality i v monumentálních dílech, např. těžce raněných, mrtvě ležících torzech starých stromů. Obdobné je to i u Louise Bourgeois jak v kresbách, tak i v jejích *Celách*, rozsáhlém souboru zásadních sochařských instalací odkazujících ve velmi široké škále ke křehkým vzpomínkám a prožitkům z osobního životního příběhu.

Vrátíme-li se ještě jednou k ženskému aktu jako kanonické formě západního umění se vší jeho vyumělkovaností a jednostranností pohledu na ženské tělo, pak musíme věnovat pozornost sérii akvarelů Marlene Dumas, kterou vytvořila přibližně v polovině devadesátých let minulého století a jejichž výběr uvádí celou výstavu. Je všeobecně známo, že ráda používá jako předlohu buď fotografie, které sama vytvořila, nebo jakékoliv další vyobrazení vzaté odkudkoliv bez ohledu na kvalitu nebo úroveň, včetně pornografie, čímž se ale z jistého pohledu vrhá do až nebezpečného balancování nad tabuizovanými bažinatými hlubinami post-feministické genderové politiky. Zároveň je třeba dodat, že s předlohou pracuje mnohdy velmi sofistikovaným, prakticky konceptuálním způsobem se silným subversivním nábojem. Klasické pózy nahých žen (ale i mužů) jsou převedeny v bravurním a citlivě provedeném akvarelu obrazového formátu do účelově upravené estetiky vycházející z tzv. pin-up girls nebo přímo z pornografie se zvýrazněnou vyzývavostí, až vypjatou nestoudností pózy modelu, tedy se záměrně zesíleně zdůrazněným původním účelem. M. Dumas se však daří touto cestou obnažit nejen jednostrannost a vyprázdněnost onoho akademického malování stejně jako pornografické produkce, ale zároveň je schopna navíc vyjádřit svíravou trapnost póz a nejistotu svých modelů, a tím se zřetelně postavit na jejich stranu, oněch ponížených a vydíraných. Marlene Dumas se téměř programově noří do kalných vod nekorektní každodennosti, vytváří si rozsáhlý obrazový archiv, s jehož pomocí je schopna i tabloidní informace přetvořit v díla se silným apelativním akcentem. Její dílo lze s jistou mírou nadsázky charakterizovat jako obranu senzitivity, schopnosti přirozeně reagovat na svět kolem sebe před jejím ohlušením, otupěním, zadušením ze strany těch, kteří z nedostatku zdrženlivosti, pochopení i znalostí jdou bez zábran svou cestou, aniž by byli schopni vnímat, co způsobují. To není afirmativní akce, umělá ochrana a prosazování domněle slabších, ale v zásadě z humanismu vycházející touha po usazení věcí do jejich přirozených kolejí. A je-li svět skutečně takový, pak je třeba někdy sahat i k poměrně silným gestům. Zvláště se životní zkušeností bílé ženy z jihu Afriky. Tuto situaci vyjádřila velmi precizně v jednom rozhovoru: „Pokud byste se chtěli vyjádřit k problematice apartheidu jako příslušník privilegované třídy, jak byste se pak vyrovnali s utrpením druhých lidí a svým vlastním studem a vinou?“

Berlinde De Bruyckere stojí na výrazně odlišném pólu. Existenciální rovina její sochařské tvorby se v jistém smyslu navrací snad až do konce šedesátých let minulého století, do doby závěrečného hledání obecně srozumitelných a hlavně nadčasových poloh uměleckého vyjádření tragické zkušenosti z posledního válečného konfliktu. Univerzálnost a obecnost uměleckého poselství tehdejší doby, jehož nosnou linií byl apel na humanistické řešení a vyústění děsivého střetu, prakticky nepřipouštěla v té době již osobní notu konkrétního člověka, nejednoznačný, přitom ale skutečný příběh. Vrací se však také do doby rozkvětu existenciální filosofie, do časů tragického

pocitu osamělého bytí ústícího do skepse z nemožnosti změnit uspořádání světa a upínajícího se na jedinou jistotu, kterou je smrt. Berlinde De Bruyckere proměnila sochařskou figuru v bezpohlavní těla s některými až naturalistickými detaily pokožky, většinou bez hlav, tedy také bez výrazu tváře, jehož projekci nechává na divákovi. Předkládá nám prázdná těla s podivnými otvory jako po pitvě, často v náznaku posledního, marného vzepětí. Ostatně jedna z jejich výstav se přímo jmenovala *We are all Flesh*. Anonymita těl je zřetelnou metaforou situace, do níž se dostával jednotlivec ve velkých válečných konfliktech. Je ale také možné uvažovat o tragické osamělosti jedince uprostřed neovlivnitelných sil, které fatálně hýbou celým světem, vedou člověka k marnému zápasu, jehož koncem je jen lidské maso. Dramatickým protikladem je povrch těl, pokožka, inkarnát, na němž můžeme ve velkém a propracovaném detailu vidět každou jednotlivost povrchu kůže, ale i cévy, žilky, bledost masitých částí. V tomto momentu se ona bezduchá těla vrací nejblíže životu, zdá se, že je možné ještě myslet na záchranu, že život nemůže být daleko, i když pochybnost se vkrádá s neodvratnou jistotou. Autorka pracuje s temnou stránkou lidství, se schopností člověka zabíjet nebo přinejmenším přinášet bolest, utrpení. Tělesnost chápe jako prostředníka vyjádření myšlenek a znepokojení těchto figur, jejich touhy, obavy, pochybnosti, to vše má co do činění s mentálním stavem, jenž je evokován lidským tělem. Díky svému školení a intenzivnímu zájmu o dějiny umění její dílo často balancuje na hraně mezi minulostí, současností a možnou budoucností, přičemž zpracovává univerzální témata života a smrti, útěchy i neodvratného konce.

Přibližně od roku 2000 se objevuje v jejím díle nový a, jak se ukáže v budoucnu, velmi důležitý motiv koně. V reakci na události první světové války v její vlastní zemi, konkrétně v městě Ypres, vytvořila instalaci sestávající z pěti koní zdánlivě zamrzlých v agónii. Bezbranné zvíře se proměnilo v symbol lidské krutosti a zároveň utrpení. Drobný detail na vystaveném díle s názvem *Aan-één* z roku 2000, cedulka s názvem belgického koloniálního musea na skříni, v níž je umístěn jako exponát do kruhu stočený kůň, odkazuje k jedné z velmi temných kapitol koloniální minulosti nikoliv jen Belgie. V poslední době se objevuje další velké téma umírajícího stromu, chápaného buď jako polidštěná část přírody, nebo obráceně jako odkaz k člověku, jenž je také její součástí. Motivy utrpení a fragility padlých velikánů jsou podtrženy u částí zbavených kůry voskovým povrchem evokujícím lidskou pokožku a obvazy či bandážemi, jež sugerují starostlivou péči o zraněná místa. Umělkyně k tomu říká: „Chtěla bych ukázat, jak bezbranné může být tělo. Což ale není nic, čeho bychom se měli obávat – může to být něco krásného."

Bylo by banální poukazovat na nevelkou vzdálenost mezi ateliérem a katedrálou Sint Baaf, kde je umístěn Ghentský oltář, kdyby se sama umělkyně mnohokrát přímo nevyjádřila o své náklonnosti ke klasickému umění, o jeho novém promýšlení. Právě vypjatá expresivita utrpení s použitím značně naturalistických detailů v novozákonních příbězích především pašijového cyklu v pozdně gotickém umění je zcela očividně jedním ze zdrojů její obrazotvornosti. Ve snaze vypíchnout tu nejbolestnější rovinu jádra této zvěsti se rozhodla oproti pozdní gotice zcela opustit jistou sladkost, tak častou zvláště ve figuře Panny Marie. Její *Pietà*, oplakávání mrtvého Krista ležícího na klíně matky, jsou ve skutečnosti dvě bezhlavá nahá těla bez rukou, vklíněná, vrostlá do sebe, prostupující jedno druhé, nalézající tak smír ve smrti směřující k vykoupení.

Jedna z otázek, která přirozeně vyplyne na povrch v souvislosti se zobrazením především ženského těla, zní, jak se postavit k ženskému aktu, který ale vytvořila žena, ba dokonce k explicitnímu vyobrazení ženské masturbace. Z pohledu genderové ideologie to není již jen balancování na hraně

přípustnosti, ale odsouzeníhodný pád do hlubin. Dílo Tracey Emin je skoro celé postaveno na vlastním životopisu, má mnohdy deníkový charakter, podstatným prvkem je výpověď, možná lze říci zpověď, nevyhýbající se i nejintimnějším a nejbolestnějším částem jejího života. Je to přímo ztělesnění toho, co můžeme nazvat intenzivním zrcadlením její životní zkušenosti. V emocionální přímočarosti rozprostírá širokou škálu vyjádření strachu, obav, rozrušení až po naději, extatická vzedmutí mysli a lásku. Dotýká se i témat, která najdeme často v dějinách umění jako pokusy o vyjádření spirituální zkušenosti, otázky posmrtného života, stejně jako poměrně vzácné motivy týkající se znásilnění a potratů. Je zřetelné, že u Tracey Emin hraje potřeba sdělení, její osobní narativ, naprosto klíčovou roli, je natolik nutkavý, že prostředky vyjádření jsou vybírány velmi účelově a je mu vše podřízeno. I když vystudovala malbu, prakticky hned po ukončení studia, kdy si prošla těžkou osobní situací (sama ji nazvala emoční sebevražda), zničila všechna svá díla a k malbě se vrátila až mnohem, mnohem později. Cílem pro ni není vytvořit „dílo", œuvre, ale hledat prostředky k vyjádření osobní situace, vytvářet si diář vlastního života. Škála je velmi široká, od fotografií, videa, neonů, performancí, dřevěných skulptur, výšivek až po monoprinty a především kresby. Lidské tělo, vyobrazené nejčastěji zcela bez pozadí, figura mimo místo, hraje klíčovou roli jako nositel jejího vnitřního sdělení, vyjádření osobní situace, emoce, je prostředníkem, citlivou membránou citových vibrací, které přenáší do podoby obrysu figury zbavené veškerého nánosu dřívější formální reprezentace cizích idejí, nositele stylové šablony odpoutané od vnitřní reality. V jejím díle se figura stává pouhým reziduem minulosti, pouhým znovupoužitým formálním znakem, jenž slouží jen jejímu osobnímu a zcela nezaměnitelnému narativu. Kresba sama je přenosem, transmisí jejích myšlenek. Velmi často také doplněná textem, krátkým výrokem, jehož vibrace je dána vytržením z kontextu, osamostatněním slov, jejichž význam může okolní samotou buď značně zesílit až do úrovně sentence, zprávy světu, anebo také zcela vyprchat. Na téměř totožném principu vytváří i neony, které navíc svou často přízračnou barevností navádějí k evokaci situace nočního chodce opuštěnými ulicemi, člověka bloudícího samotou uprostřed zalidněného města.

Míru potřeby sebevyjádření a hledání vlastního výrazu odrážejí také jména, jejichž dílo obdivuje a nalézá v něm styčné body, k nimž se ráda odkazuje: Edvard Munch, Egon Schiele a Louise Bourgeois. A právě rozvolněná, vibrantní čára kresby je spojujícím prvkem na cestě k zachycení výrazu, adekvátní projekcí vypjaté emocionality, potřeby sdělit své frustrace, překrýt rány a vyjádřit intenzitu hledání. Ovšem je třeba si uvědomit, že její projekce, explicitní zobrazení intimit, je podstatně odlišné od podobných kreseb, které vytvořil umělkyní obdivovaný Egon Schiele, navíc přibližně před sto lety. Tracey Emin píše o sobě, kreslí o sobě, středem prakticky veškerého jejího konání je ona sama, a je zároveň žena. Projekce Egona Schieleho byly zcela jiného druhu, měly zcela jiný smysl, byly vytvořeny mužem v zásadně odlišném dobovém kontextu, skrze něj byly čteny, přijímány i odmítány. Intenzita osobního prožitku a vkladu, podobně jako u Muncha (přinejmenším do roku jeho zhroucení), je však obdobná, v jistém smyslu srovnatelná. Nikoliv bravurní povrch, ale sžíravá nejistota temných běsů rozdírajících obnažené nitro v neurastenické křeči až k nesnesení.

Jedním z klíčových děl je *My Bed* z roku 1998, které v sobě obsahuje podstatnou část principu vyjadřování i fungování Tracey Emin. Vysoká míra sebeobnažení byla ve své době šokující, i když se ani tehdy nejednalo o nový prvek. Už od počátku devadesátých let se v hojné míře začaly objevovat především v Británii poněkud bulvární způsoby prezentace současného umění, které

byly nicméně jen chytrým a chytlavým využitím a náležitým znásobením některých šokantních rysů, jež umění imanentně obsahovalo. I výtvarné umění si naskočilo do systému vytváření popových hvězd, což na druhé straně přineslo extrémní nárůst pozornosti široké veřejnosti. A přesně v tomto prostředí, v tomto modu Tracey Emin fungovala nejlépe, neboť její sdělení a snaha se vyjádřit potřebuje publikum. Její narativ dostal poměrně přesné obrysy, základní kostra byla ustavena, postupným zveřejňováním textů z počátku osmdesátých let, které později vyústily v knihu (*Strangeland*, 2005), byly vykresleny detaily, autorka se stala popovou hvězdou. Zmíněná *Postel*, poprvé vystavená v Tate Gallery v souvislosti s nominací autorky na Turnerovu cenu v roce 1998, byla nejdříve zakoupena Charlesem Saatchim, což samo o sobě znamenalo potvrzení výjimečnosti díla. Jeho další proměna nastala v nedávné době, kdy dílo Saatchi prodal. Jak se později ukázalo, *Postel* se dostala opět do Tate Gallery, kde po patnácti letech své existence ztratila jak fyzicky, tak i kontextově velmi mnoho ze své původní razance, začala se prakticky nezadržitelně rozkládat. Tracey Emin pak vytvořila další dílo na toto téma, které velmi přesně odráží proměnu kontextu i osobní situace autorky. *Dead Sea* z roku 2012 je již jen metapříběhem původní instalace a zároveň toho, jak autorka dnes chápe své místo, svou životní situaci v daném čase ve světě. Holá, značně použitá matrace na zemi, na níž leží suchá větev z bronzu. Nic víc. Nicméně pořád slyšíme hlas umělkyně, silný hlas, který je slyšet proto, že chce být v popředí a chce být slyšen.

Kiki Smith je do značné míry souputníkem Tracey Emin na opačné straně oceánu, ale také jejím zřetelným protipólem. Ve svém díle se stále ptá po podstatě naší existence skrze otázky po životě a smrti, snaží se nově konfigurovat vztah mezi tělem a přirozeným světem. Tématem není pouze a jen její vlastní prožitek, vlastní příběh, balancování mezi provokací a hledáním lásky jako u Tracey Emin. Už od počátku devadesátých let se úspěšně pokoušela nově nastavit základní poměr sochařství ke světu obratem od vnějšího povrchu, popřením jeho priority. Ve svém díle formovala opačný postup, opačný směr – zevnitř ven. Prakticky tím zrušila předchozí nekonečné diskuse o struktuře figury, traktování povrchu skulptury, dopadajícím a odraženém světle, chvějivé rozvolněnosti povrchu dávající objemu více živosti apod. Jako podstatnou nastolila otázku zrcadlení vnitřní situace v celkovém ustrojení sochy, neboť ono vnitřní samo svou podstatou ustavuje vnější podobu, je skutečným obsahem.

Mnohem komplikovanější situace je u velkoformátových kreseb z poslední dekády, u nichž sama nedává klíč k pochopení kontextu, snad jen odkazem na složitě formované a poněkud kryptické mytologie. Přírodní svět hrál vždy signifikantní roli v její tvorbě, mnoho děl se zabývá vztahy mezi lidmi a zvířaty. Jsou to především ptáci, které umělkyně velmi často vřazuje do děje vedle celé řady dalších zvířat převzatých z kontextu náboženství, literatury i folklóru. Právě tato oblast souvisí s jejím zájmem o vyprávění příběhů, kdy odděluje určité motivy od tradičních narativů a spřádá dohromady různé elementy z pohádek, folklorních zdrojů i mýtů v evokativní díla s mnohovrstevnatou interpretací. Jistě v tom hraje svou roli její záliba v pohádkách a jejich strukturách děje, metaforiky i konstrukce vyprávění, tak odlišné od běžných příběhů „dospělého“ světa. Pohádka je transformovaným výřezem z myšlené reality, literární konstrukce, někdy s prvky odpozorovanými ze skutečného světa zasazenými do fiktivního děje a místa. A právě zarámování reality, tedy oddělení její vybrané části z vnějších souvislostí a vsazení do jiného kontextu, je postup, který je typický pro velkoformátové kresby tvořící podstatnou část expozice Kiki Smith. Figury a zvířata v neurčitém prostředí téměř bez pozadí, v podobě fragmentované informace, která v sobě z podstaty neobsahuje formát pohádky, ale pouze navozuje možnost takové dílo

jako pohádkové číst. Je tedy jen na divákovi, zda si ho zasadí do předpokládaného kontextu, do zmíněného modu. Ovšem i čtení může být fragmentované, je možné si ho představit jako proplétání se mezi samostatně stojícími významy, zobrazenými často zdvojenými figurami, zvířaty apod., kdy ten skutečný význam je vlastně zdánlivě prázdný prostor mezi nimi, tedy neobsazená plocha, jejíž podstatnou vlastností je absence významu, který si divák do této prázdnoty může vsadit, vložit, myslet. Lze očekávat, že takto zcela zákonitě vznikne mnohočetné čtení prakticky závislé na fantazii a zkušenosti diváka. Díla tedy nemusejí mít konečný, přesně určený, nakonfigurovaný význam, ale jejich smysl bude odviset v prvé řadě od sousedních děl, a dále od každého jednotlivého diváka. Kontextové čtení celé výstavy je jednou ze zamýšlených premis, kdy interpretace děl je možná u každého díla zvlášť, ale i samozřejmě v souvislostech každého dalšího díla, které něco takového umožní. Dá se tedy říci, že každé dílo na této výstavě má zmnoženou funkci.

Úhelným kamenem a současně interpretačním kódem celé výstavy je expozice několika děl Louise Bourgeois. Je to dáno především jejím exkluzivním postavením v dějinách umění dvacátého století. Samo datum narození 1911 vnáší do celého vystaveného souboru zásadní rozšíření záběru, úhel pohledu míří k jinému horizontu, interpretaci je třeba nastavit na zcela jinou ohniskovou délku. Nelze opominout ani osobní předpoklady. Studium matematiky a historie na prestižních francouzských školách nepatří k běžné výbavě umělců. Aniž bychom si chtěli glorifikovat svět umění ve Francii před druhou světovou válkou, její následná studia umění a úzké osobní kontakty s umělci té doby byly velmi nadstandardní. Východiska její tvorby jsou podivuhodnou směsí mnoha uměleckých a myšlenkových proudů, které formovaly moderní evropské dějiny. Zřetelně z nich vystupuje existencialismus a typ uměleckého myšlení obvykle spojovaný se surrealismem, v jejím případě však nikoliv doktrinální a vždy korigovaný osobními hledisky, vlastním narativem, osobním příběhem a jeho prolínáním do témat celých souborů prací i jednotlivých děl. Umělecké dílo je v jejím pojetí něčím, co vychází zevnitř do fyzického světa, je to reprezentace nitra v jiné formě. Principiálními tématy tvorby Louise Bourgeois jsou zásadní otázky lidského života, jako je narození a smrt, láska a nenávist, lidské tělo a sexualita. Umělkyní často užívaná plovoucí ambivalence mezi naznačenými póly je ve skutečnosti snahou o zpřesnění kritérií při hledání ekvivalentního prostředku vyjádření dvojznačnosti, neurčitosti, snahou o podchycení spodního proudu emocionality, nejasně ukotvených prožitků a vzpomínek, celého komplexu mnohoznačných významů, tvořících realitu. Přitom to bylo vždy lidské tělo, abstraktní nebo realisticky pojaté, zraněné nebo expandující, jeho části jako symboly nebo mementa, které bylo fundamentální součástí jejího analytického řešení problému skulpturálního ztvárnění reality.

Postavení Louise Bourgeois v uměleckém světě, především v posledních dvaceti letech jejího života, bylo bezprecedentní, zvláště když si k tomu přičteme její věk. V americkém světě umění zaujímala své vlastní místo mimo veškeré tendence, směry a poučky, neboť ona sama byla vlastně hnutím, její dílo bylo formativní, ona určovala pravidla, v jejím směru se museli s jejím dílem a odkazem vyrovnávat prakticky všichni. Z padesátých a šedesátých let vnášela do světa kvetoucí postmoderny a dekonstrukce let devadesátých, a pak až do své smrti v roce 2010, svět prapodivného, stále pracovala se zdánlivě nečasovými objects trouvés, její objekty jsou plné senzualistických senzací, jen ona si dovolovala psychologizovat v podprahových motivech ještě skoro dětských vzpomínek na rodný dům v podobě emotivně silných instalací, které bez sentimentu vykreslují složitou strukturu vztahů i skrytých prožitků. Respekt, kterého se jí dostávalo, nebyla pouhá úcta jejímu

věku. Byl to spíše údiv nad tím, jak je možno nerespektovat trendy a přitom měnit způsob našeho prožívání umění. Její alternativní reality uzavřené ve stěnách *Cel* jsou útokem na naši představivost a zároveň útěkem před formalistními redukcemi. Poživačnost, s jakou nám Louise Bourgeois předkládá celé kolekce nesourodých tvarů, materiálů i nalezených předmětů se silným evokačním potenciálem a často osobním podtónem, nás nenechává na pochybách, že je vždy o řadu kroků před námi, že to, co vidíme, je již uzavřenou kapitolou, po níž následují další a další. Její dílo není krásné, tato kategorie se jeví pro ni jako zbytečná. Krásná je senzitivita, s níž pracuje.

Petr Nedoma, červenec 2015

Flæsh

For me, sculpture is the body. My body is my sculpture.
Louise Burgeois

It was in 1995, twenty years ago, that we held the Louise Bourgeois exhibition *The Locus of Memory* at the recently established Galerie Rudolfinum. We were able to pull this off only by dint of friends and their fantastic willingness to lend a hand, spearheaded by Charlotta Kotik, then head of painting and sculpture and curator of contemporary art at the Brooklyn Museum in New York. The exhibition was a resounding success. Having endured complete desolation for decades that would drag on without end, we had a chance to get our hands on the work of arguably the most important female artist of the 20th century. The exhibition left a profound impression, faultlessly accomplishing the mission of the title and becoming, for many, a genuine locus of memory. The repercussions enabled us to begin over at a stage that was nothing short of a precious gift and gave us the opportunity to write new chapters of a story that remains in full flow to this day.

A focal point in the selection of the five artists for this exhibition has been figural work drawing on a full gamut of techniques and materials touching on fundamental issues of human life, cultivating elemental contemplation of deep layers of the psyche as they rise to the surface, and substantially broadening the normative view of a wide range of artistic practices. Any interpretation will be restricted to loose parallels where the opportunities to search for meaning are derived either directly from the development of each individual artist and/or from the framing of similarities and differences in their artistic expression. Five separate presentations, five individual paths with different starting points that have followed disparate courses, routes and directions, yet each able to act and function as a key unlocking the interpretation of certain works of the other artists that are exhibited in parallel. Serving as the baseline and an example of this type of reading is a series of drawings which Louise Bourgeois and Tracey Emin produced together in 2009 and 2010, entitled *Do Not Abandon Me*. Louise Bourgeois painted a set of intimate gouaches of male and female figures in the form of a torso in profile, which, after several groundbreaking conversations between the two artists, she sent to Tracey Emin. Emin infiltrated them in her distinctive, occasionally highly explicit way, by means of direct and sometimes rather fierce dialogue or narration. While, in their personal backgrounds and in the education and cultural company that shaped them, and definitely in terms of age, these two artists were not exactly direct opposites, there was at least a generational divide between them. What unified them was their common interest in topics such as the subjectivity of a statement, the question of motherhood, open expression on issues of sexuality and, finally, the simple friendship they were able to forge together – despite all their differences – just before the death of Louise Bourgeois.