

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta

DISERTAČNÍ PRÁCE

Gesto

Význam objektu v šedé zóně veřejného prostoru

Gesture

Significance of an object in grey zone of public space

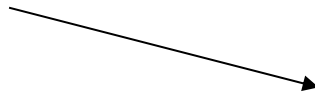
Mgr. A. Michal Sedlák

Vedoucí práce: Doc. akad. mal. Zdenek Hůla

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Výtvarná výchova

Gesto



Význam objektu v šedé zóně veřejného prostoru

GESTO METAFORA PROSTOR MÍSTO ČLOVĚK BYTÍ
POBÝVÁNÍ PROŽÍVÁNÍ ZÁŽITEK ORIENTACE IDENTIFI-
KACE FYZICKÉ VNÍMÁNÍ PROSTORU FYZICKÝ
VKLAD SUBJEKTU DO VEŘEJNÉHO PROSTORU ŠEDÁ
ZÓNA NEVÝRAZNOST BEZVÝRAZNOST FYZICKÝ PRO-
STOR POJETÍ PROSTORU VLOŽENÍ DO PROSTORU
OBJEKT SOCHA ARCHITEKTURA KRAJINA MĚSTO
OKNO URBANIZOVANÝ PROSTOR NE URBANIZOVANÝ
PROSTOR GENIUS LOCI FUNKCE KRÁSA OŠKLIVOST
NEDOKONALOST VKUS PROPORCE MATERIÁL DETAIL
BARVA SVĚTLO ROZMĚRY MĚŘÍTKO KONTEXT SPO-
LEČNOST SPOLEČENSKÁ POPTÁVKASYSTÉM HIERAR-
CHIE SMYSL MYŠLENKA NÁPAD DESIGN VZTAH
(K NĚČEMU) VAZBA (NA NĚCO) ESTETIKAKONCEPT
VNĚJŠÍ-VNITŘNÍ VIZUÁLNÍ EFEKT CELOSTNÍ CHÁPÁNÍ
VLASTNÍHO ŽIVOTA PROPOJENÍ-ODDĚLENÍ ZAPOJE-
NÍ VČLENĚNÍ NEVÝRAZNOST VÝRAZNOST ANACHRO-
NISMUS VZTAH K VĚCI SPOLEČENSKÁ ELITA POVAHA
(CHARAKTER) MÍSTO (VKLADU) NE-PŘIMĚŘENOST
(ADEKVÁTNOST VKLADU) HISTORIE SOUČASNOST
BUDOUCNOST SPOLEČENSKÁ A KULTURNÍ UDÁLOST
MÉDIA UDRŽITELNOST ČAS AKTIVITA NE-ČINNOST
-PONECHÁNÍ-VYZNĚNÍ VZNIK ZÁNÍK CIT NÁLADA
SITE SPECIFIC PAMĚŤ-HISTORIE NE-SMYSL NÁHRA-
DA ODSTRANĚNÍ DOPLNĚNÍ MAINSTREAM GESTO

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma „Gesto; Význam objektu v šedé zóně veřejného prostoru“ vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha 4. 12. 2017

.....

podpis

Rád bych velmi poděkoval svému školiteli doc. ak. mal. Zdenku Hůlovi za cenné rady a inspirativní diskuse v průběhu celého studia. Rovněž bych chtěl poděkovat za podporu své rodině a především své ženě, která se také zapojila do výzkumné části práce a poskytla také důležitou zpětnou vazbu. Nerad by také opomněl cenné odborné diskuse k tématu s kolegyní Helenou Kafkovou, za které jsem velmi vděčný.

Abstrakt

Disertační práce pojednává o vztahu člověka k fyzickému veřejnému prostoru z pozice umělce – učitele v akademickém prostředí. Často diskutované téma veřejného prostoru se neomezuje na čistě uměleckou sféru nebo na umělecké gesto. Naznačuje také prostý přesah do každodenního života, týkajícího se výchovy a vzdělávání. Podstatnou částí výzkumu je případová studie na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy, která zkoumá, jak vnímají budoucí pedagogové fyzický veřejný prostor a jak jej výtvarným jazykem uchopují. Základní motivace zkoumání leží v předpokladu, že budoucí učitelé skrze prisma jejich pohledu na svět budou vlastním povoláním ovlivňovat výchovu mladé generace. Tento fakt přesahu je dán existencí předmětu Výtvarná výchova zařazeného do oblasti všeobecného vzdělávání, v němž samotná prostorová tvorba hraje určitou úlohu. Zkoumání je zaměřeno na to, co se skrývá za jevy v procesu tvorby a zrodu „něčeho nového“ ve fyzickém veřejném prostoru. Pojem gesta je metaforou hmotného vložení do prostoru, který se v určitém okamžiku do něj včleňuje. Včlenění je nazváno aktualizací a výzkumným problémem je právě vztah procesu vložení a aktualizace v časovém dynamismu. Šedá zóna je pak metaforou pro jakousi skrytost, nemusí nutně znamenat jen konkrétní prostor. Do této oblasti patří jevy, které jsou zkoumány s ohledem na jistou proporčnost pojmové oblasti patřící ke specifické hmotné expresi subjektu do veřejného prostoru. Práce vychází z metodologií kvalitativního výzkumu fenomenologicky zaměřeného, určité metody se vztahují k praxi umělecké tvorby a také se hlásí ke konceptu A/r/thography. Exploratorní charakter studie s prezentací a interpretací vlastních autorských děl a studentských „gest“ vytvářejí společně podklad pro další výzkumy, uplatnění v pedagogické praxi.

KLÍČOVÁ SLOVA

gesto, fyzický prostor, aktualizace místa, člověk, fyzické vnímání prostoru, šedá zóna, vložení do prostoru, objekt, socha, architektura, krajina, město, okno, genius loci, proporce, výtvarný jazyk, materiál, společnost, koncept, včlenění, čas, náhrada

Abstract

The dissertation thesis deals with the relation of a person towards the physical public space from the point of view of an artist/teacher in the academic milieu. The frequently discussed subject of public space is not limited to purely artistic sphere or artistic gesture. It also implies a simple transgression to everyday life related to education and cultivation. An essential part of the research is the case study at the Department of Art Education of the Faculty of Education of the Charles University, which inquires into the perception of the future pedagogues of the physical public space and how they translate it into the art language. The cornerstone stimulus for the research lies in the premise that future teachers will, through the prism of their view of the world and by their vocation influence the education of the young generation. This fact of transgression is given by the existence of the subject of Art Education where the 3D design itself plays a certain role. The research is focused on what lies behind the phenomena in the process of the creation and inception of "something new" in the physical public space. The concept of a gesture represents a metaphor of material introduction into a space that, at some point, becomes a part of it. The integration is called actualization and the issue of the research the very relation between the integration and actualization processes in the time dynamism. The grey zone is then a metaphor for some sort of implicitness, nevertheless does not have to necessarily have to signify a mere concrete space. In this respect, a certain proportionality of the conceptual domain belonging to the specific material expression of the subject in the public space is also examined. The thesis is based on methodologies of phenomenologically focused qualitative research. Some methods relate to the practice of artistic creation and also claim to the concept of Architecture. The exploratory nature along with the study, presentation and interpretation of one's own author craft and student's „gestures“ create together a basis for further research and application in pedagogical practice.

KEYWORDS

gesture, physical space, updating of a place, man, physical perceiving of a space, grey zone, insert into space, object, sculpture, architecture, landscape, city, window, genius loci, proportions, art visual language, material, society, concept, integration, time, substitution

Obsah

Předmluva.....	8
Úvod.....	11
1. Gesto.....	14
1.1 Gesto jako metafora	14
1.2 Význam objektu v šedé zóně veřejného prostoru	15
1.2.1 Objekt jako zjevení	17
1.2.2 Náhrada jako metafora.....	18
1.3 Neudělat nic.....	22
1.4 Jinakost v prostoru.....	34
1.5 Okno jako „malicherný detail“ mezi vnitřním a vnějším	37
1.6 Příběh 3x jednoho domu	42
1.6.1 Úvod k případové studii „Ulice Lipová“	42
1.6.2 Kontext místa.....	43
1.6.3 Popis objektů v ulici Lipová	45
1.6.4 Rozhovory.....	46
1.7 Situace v prostoru	55
1.8 Člověk v situacích.....	56
1.8.1 Situace 1	57
1.8.2 Situace 2	58
1.8.3 Situace 3	58
2. Gesto jako vlastní umělecká a pedagogická zkušenost.....	61
2.1 Pole zkoumání. Umělec - učitel	61
2.2 Umělecky ne-zasahovat jako pedagogické východisko	64
2.3 Gesto jako zkušenost autorského/uměleckého vkladu do veřejného prostoru ..	68
2.3.1 Pohled zpět – reflexe vlastní tvorby	73

2.4	Plovoucí ostrov – ponorka	77
2.5	Českobrodské plavení	86
2.6	Objekty „Lod“ a „P-2“	102
2.7	Utopie v uměleckém díle	107
2.8	Universum-Locus	116
2.9	Případová studie „Náhrada“	120
2.9.1	Kontext případové studie	124
2.9.2	Téma „Náhrada“ (substituce)	126
3.	Závěr	158
4.	Literatura a internetové zdroje	160
4.1	Literatura	160
4.2	Internetové zdroje	164

Předmluva

Disertační práce je sice rozdělena na dvě základní části, do obou celků se však „vklíňují“ motivy z jedné či druhé části. Tyto motivy jsou více či méně „náhodnými“ příklady a jsou především vázány na osobní zkušenost autora. Ukázáním na tyto, řekněme „ojedinělé situace“, je snaha předvést, co tyto motivy spojuje. Je to prostá a zároveň pro mnohé zastíněná schopnost vnímat svět celostně. Záměrem bylo konkrétními situacemi naznačit, ukázat možné vztahy a propojení z nich vyplývající. Můžeme je vnímat, když si uvědomíme, že jsme součástí veřejného (sdíleného) prostoru a můžeme být také přímými aktéry v procesu tvorby v jeho ovlivňování. Jedna ze situací se zabývá předmětem zájmu více z teoretické stránky a týká se tohoto vědomí být součástí, druhá je více propojená s uměleckou praxí výtvarného a uměleckého nazírání světa konkrétním hmotným vkladem do fyzického veřejného prostoru. Celek je vztažen k výchově a vzdělávání s důrazem na poznání skrze výtvarnou tvorbu orientovanou na reálný prostor. Práce si neklade ambice komplexně popsat a zmapovat činnost člověka ve veřejném prostoru, soustřeďuje se spíše na vybrané příklady situací ve veřejném prostoru a pokouší se prostřednictvím pojmu „aktualizace“ přiblížit, jak, kdy a kde a za jakých podmínek k ní dochází. Aktualizace je zde interpretována jako uchopení možnosti v dynamice změny ve sdíleném prostoru. Pro práci je tedy zásadní „moment vložení do prostoru“ v procesu tvorby, kdy dochází k proměně místa, které je v této práci nazýváno aktualizací. Pojem „Gesto“ je metaforou pro určitý pohyb jako „vklad“ člověka do fyzického veřejného prostoru. Objekt v prostoru je tu chápán poměrně široce, je tím míněna konkrétní fyzická stopa nebo prostorová situace, která je součástí sdíleného celku a je reflektována těmi, kteří mají možnost charakter reálného prostoru smyslově vnímat. Aktualizace jako výzkumný problém řeší, co se skrývá za jistými jevy v konkrétním místě, je inspirací pro zkoumání spojitosti „hmotného efektu“ v prostoru s formou výtvarného jazyka autora vkladu. Výtvarný jazyk jako pojem je tu vztažen především k výzkumnému problému a je zkoumán z pozice umělce – učitele a autora disertační práce, který se tématem dlouhodobě zabývá ve své umělecké praxi.

Těžištěm disertační práce jsou studie různého rozsahu. Jedna z nich, ta nejrozsáhlejší, je zaměřena na výtvarné, umělecké gesto studentů Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy. Umělec – učitel, současně autor disertační práce, zkoumá jejich

uchopování veřejného prostoru prostřednictvím specifických zadání. V jednotlivých zadáních, skrze které je zkoumán vztah k veřejnému prostoru, dominuje téma „Náhrada“ jako provokativní otázka relativizující ve třech subtématech poněkud agresivní vyznění. Tyto mody může člověk chápat jako prostou výměnu prvního za druhý, konec jednoho a začátek jiného. Další studií je akce Českobrodské plavení, kde dochází k průniku autorské polohy a didaktického přístupu ve vztahu k tématu. Menší studie rozsahem a hloubkou je zaměřena na jistý vyzorovaný jev, který se týká jedné ulice a několika domů stejného typu, postavených na konci dvacátých let dvacátého století v Čelákovících nedaleko Prahy. Tato malá studie podporuje pomocí rozhovorů s uživateli domů tezi o myšlence v dynamismu změny, myšlence, kterou autor domu (architekt) do objektu vložil a s kterou majitel v čase nějakým způsobem dál pracuje.

Celá práce a potažmo studie v ní se dotýká oblast, která je zde nazývána Šedou zónou. Nemusí být jen fyzická, dotýká se v základu integrity ideji v jejím pojmovém a reálnému uchopení. Může to být něco skrytého, co na sebe jasně neupozorňuje, přitom je to stále na očích. Dotýká se také například pojmu proporce, kde je uveden příklad okna jako architektonického článku a detailu v celkovém vyznění prostorové situace, či tematizování pojmu „výtvarný jazyk“ jako komunikačního prostředku uměleckého výtvarného světa oscilujícího se všeobecným vzděláváním. Jedním z cílů práce je zvýraznit, že smyslem výtvarné výchovy, konkrétně zde v oblasti prostorového vyjádření mimo jiné je, že pokud nemůžeme nebo neumíme dost vládnout tímto jazykem, tak přinejmenším musíme připustit, že existuje. A to se může stát jedině výlučnou cestou poznání skrze proces výtvarné tvorby.

Disertační práce je vlastně charakterizovaná určitou fúzí přístupů a využitím metod, mezi něž patří výzkum uměním¹. Jmenovaný „model“ pojetí je v dominanci a je zvolen jako nejvhodnější vzhledem k povaze, průběhu zkoumání a toho, co zkoumá. Struktura práce je definována tím, že výzkumník je umělec - učitel, který zkoumá problém skrze vlastní obor vztažený k praxi výtvarné tvorby. Práce vychází z metodologií kvalitativního výzkumu fenomenologicky zaměřeného, určité metody se vztahují k praxi umělecké tvorby a také se

¹ SLAVÍK, Jan. *Výzkum uměním a umění výzkumu ve výtvarné výchově*. In: *Pedagogika umění – umění pedagogiky*. S. 21.

hlásí ke konceptu A/r/thography². Působí v oblasti výtvarné výchovy v praxi i teorii jako pedagog v diskurzu akademického prostředí. V tomto oboru je jeho odbornost zaměřena na prostorovou tvorbu. Výzkumník tedy využívá získaných vlastních dat, zjištění a poznatků z univerzitního environmentu, konkrétně katedry výtvarné výchovy, ve kterém sám figuruje a pro který je práce primárně určena. Další rovinou práce je deskripce a reflexe vlastních uměleckých projektů, které vznikly hlavně v období doktorského studia. Ukazují, co bylo motivem a hybným momentem jejich vzniku, částečně odhalují etapy procesu tvorby i sebereflexe vlastního gesta ve vztahu k problému aktualizace - včleňování. V případové studii „Náhrada“ dochází k triangulaci dat z různých úhlů pohledu umělce učitele a výzkumníka. K vytvoření většího odstupu od problému byl využit další výzkumník pro kódování dat zmíněné studie. Pokud se jedná o etiku výzkumu v rámci studie na Kvv Pedf UK „Náhrada“, posluchačky a posluchači prošli informovaným souhlasem s nahrávkou, pro studii Příběh 3x jednoho domu majitelé podepsali informovaný souhlas k rozhovoru pro potřebu výzkumu.

²FULKOVÁ, Marie. *Výzkum vztažený k praxi umělecké a designerské tvorby*. In *Pedagogika umění - umění pedagogiky*. S 44.

Úvod

Člověk obvykle hledá smysl a účel ve svém činění celý život. Na cestě života jdeme z počátku (arché) k cíli (telos), ale po cestě jsme doslova uvrhováni do situací, které si nárokují naše životní síly a schopnosti, protože jsme neustále nuceni něco obstarávat, řešit nějaké problémy. V těchto situacích se realizuje to, čemu říkáme Dasein, pobyt v čase³.

První řádky tohoto textu vysvětlují poněkud osobní důvody, které mne přivedly k vlastnímu tématu a způsobu jeho řešení. Působím jako umělec - učitel v prostředí Univerzity Karlovy, které je především založeno na humanitním vzdělávání, pole umění však má zde své místo a vztah k výtvarnému umění jako předmět výchovy je v něm budován ze strany teorie i praktické zkušenosti tvorby. Sám osobně vnímám jako podstatnou dichotomii a zároveň provázanost pojmů umělec a učitel nejen v souvislosti se zkoumáním samotného problému v teoretické i praktické rovině, ale i v rámci samotné jmenované instituce jako systému. Uchopení disertační práce vyplývá z toho, že se na problém dívám jako umělec - výtvarník, na což nezapomínám, ani když jsem v roli učitele. Smysl a účel tohoto činění ve své podstatě tedy tkví v tom, že předmět zkoumání je vlastně společný jak ve vlastní autorské tvorbě, tak v pedagogické tvorbě i se všemi úskalími, která s sebou přináší. Název podtitulu samotné práce „Význam objektu v šedé zóně veřejného prostoru“ byl původně názvem hlavním, posléze jsem však usoudil, že pojem „gesto“ vhodněji zastřešuje celý výzkumný problém a původní název v podtitulu jej pak naznačuje. Celé to vyplynulo z počátečních diskusí s mým školitelem ak. mal. Zdenkem Hůlou, který se gestem dlouhodobě zabývá ve své vlastní tvorbě, která se vztahuje ke krajině a veřejnému prostoru. Uvědomoval jsem si, že pojem gesta může být pro nás oba jakousi společnou komunikační základnou. Více organická spolupráce školitele a doktoranda byla pro mne velmi motivační. Mohli jsme sdílet zkušenosti nejen jako kolegové pedagogové, kteří znají důvěrně své pracovní prostředí na katedře výtvarné výchovy, v němž se nejen vlastní případová studie realizuje, ale i zkušenosti z umělecké a současně pedagogické tvorby, která je u nás obou tematicky příbuzná.

³ HOGENOVÁ, Anna. Telos a lidský život. In: *Smysl a účel ve výchově, umění a sportu*. S. 11.

Pojem gesta se pro mě stal něčím, co je nejen metaforou, ale jakýmsi zastřešujícím pojmem toho, co jsem nejdříve spíše intuitivně tušil. Výchozí bod výzkumného zájmu byl ovšem jasný od prvopočátku, týkal se jisté aktuality ve fyzickém prostoru, který člověk sdílí s jinými, vnímá jej ale také určitým způsobem a konkrétně uchopuje. Bylo a je pro mě zajímavé si alespoň na chvíli odstříhnout jisté kontexty, ať už společenské, sociální a kulturní rámce a zadívat se na problém z jakéhosi bazálního úhlu pohledu. Mohu tímto pohledem zkoumat gesto učiněné umělcem a stejně tak gesto člověka, které nebylo zamýšleno jako ryze umělecké.

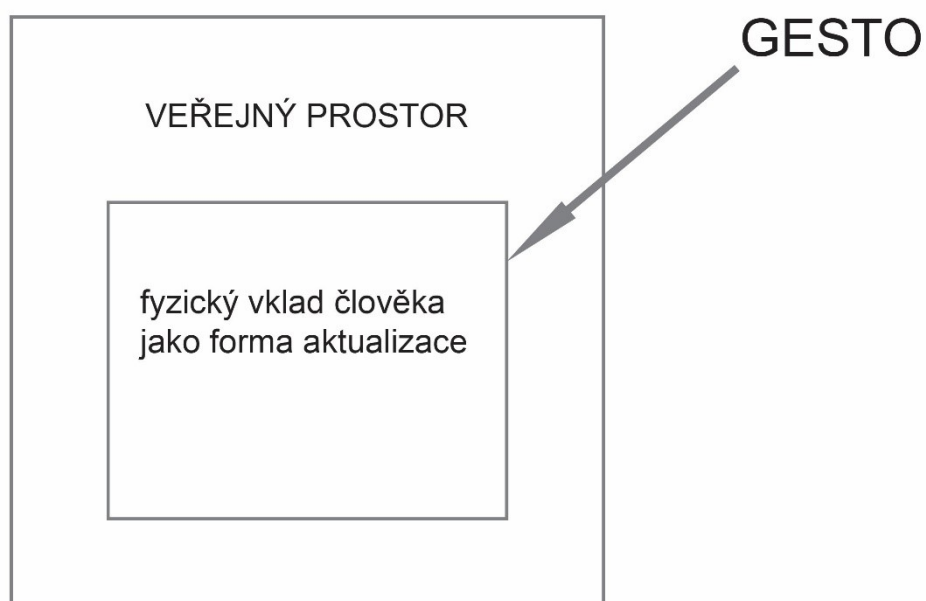
Hlavní motivací důvodu přenosu zkoumaného problému do pedagogické praxe je totiž vlastní přesvědčení o velmi prostém přesahu tématu do běžného žitého života, které se netýká jen samotného umělecko-výtvarného provozu, ale i motivu výchovy a vzdělání. Zkušenost prostorové tvorby⁴ v reálném prostoru má každý člověk, aniž si to přímo uvědomuje (axiom). Zároveň je signifikantní, že laická i odborná veřejnost často vyděluje (či upřednostňuje) určitou stránku věci z celostního chápání reálné prostorové situace. To, jak se lidé vpisují svým uvažováním do reálného prostoru, je poměrně složitý a vrstevnatý proces, ve kterém se rodí otázky. Může v dnešní době, která je velmi orientovaná na užitek a výkon, mít stále výtvarné umění a výchova pozitivní účinek na formování veřejného prostoru, který sdílí nejen virtuálně? Je možné považovat učitele výtvarné výchovy za alespoň dílčí aktéry těchto kultivačních snah dané oblasti na mladou generaci? Cílem není něco měnit zásadním způsobem, ale spíše zvýšit pozornost a citlivost vůči něčemu, co je protipólem racionality, změřitelnosti, počítatelnosti (někdy i vypočítavosti), která dnes často bývá zásadním důvodem rozhodnutí o existenci jisté věci. „Hra“ se světem věcí, prostorem, jejich významovostí a složitostí vztahů může přitom zásadně ovlivnit životy lidí buď pozitivním, nebo negativním způsobem. Co ovšem bylo od začátku velmi inspirativní a zároveň velmi těžké, je to, že se to vše mě velmi osobně týká.

Je tu uvozena situace, která ukazuje základní postavení učitele a žáka, přesněji učitele a studenta ve vysokoškolském prostředí, ve kterém se realizuje diskuse na určité téma ve veřejném prostoru. To samo o sobě by mělo provokovat kladení otázek a neodpovídat si na ně předem stanovenými odpověďmi. Tento vztah by měl být naopak dán přirozenou

⁴ Zde je pojem „tvorba“ míněn obecně.

autoritou učitele s vědomím, že pedagog má více zkušeností a odborných schopností v oboru, přičemž ale pole zkoumání by mělo být stejně otevřené pro obě strany, aby mělo možnost stát se dobrodružstvím v hledání pravdivosti. Co je však pravda? Jestliže o ní hovoříme v souvislosti právě s ideou univerzity, Karl Jaspers se vyjadřuje k pojmu jako o vyjevování a o společné práci badatelů, kteří jsou zároveň učiteli. Jelikož úkolem univerzity je pěstování věd, ona k tomu vytváří duchovní prostor. „Protože duchovnímu životu ve vědách se daří jen tehdy, když tvůrčí osobnost není omezována tím, že jí někdo z vnějšku stanovuje účely anebo předem určuje, co má z bádání vyjít najevo jako pravda⁵.

Dizertační práce nese název „Gesto“ s podtitulem „Význam objektu ve veřejném prostoru“. Hned v úvodu je zapotřebí osvětlit spojení titulu a podtitulu vyjadřující obsah tématu. Pojem „gesto“ jako metafora může mít mnoho souvislostí, zde tvoří partnerství s oblastí zájmu o fyzický veřejný prostor a prostorové - objektové „události“ v něm. Co si však lze pod tím vším představit? Co je tím konkrétním předmětem zájmu o veřejný prostor? Jakou spojitost to má s gestem? Co jsou to vlastně prostorové, objektové události v něm?



⁵JASPERS, Karl. „Volk und Universität“, *Die Wandlung* 2. S. 54–64.

1. Gesto

1.1 Gesto jako metafora

Pohyb je pro člověka přirozeným projevem tím, že žije. Určitá gesta, která v danou chvíli provádí, jsou spojena s jistým účelem bez účelnosti, a jak již bylo zmíněno, jsou většinou pod jeho zdánlivou kontrolou. Člověk gestikuluje totiž i takzvaně mimoděk, určitá hnutí si plně neuvědomuje. Stávají se součástí jeho osobnosti, díky nim je člověk i určitým způsobem charakteristický. Může jít třeba ale i o gesto jako zlozvyk, který subjekt v běžné denní rutině neregistruje.

Proč ale srovnávat gesto člověka s jeho hmotnými vklady do prostoru? Zajímavý je právě ten charakter pohybu. Hned zpočátku bychom mohli poznamenat, že jsme určitě schopni soudit, jaká gesta na pozorovatele působí všeobecně srozumitelně, přijatelně, zajímavě, ale také nepřirozeně až odpudivě.

Proč tomu tak je?

Pokud bychom mohli chápat pojem gesta jako metaforu pro jistý pohyb člověka v prostoru, pohyb, který je v něm reprezentován jeho hmotnými vklady, stopami, mohli bychom také analogicky zkoumat povahu těchto dynamismů. Tato lidská gesta vložena do prostoru jsou v neustálé proměně v čase. Pozornost je soustředěna na gesta, která takzvaně sdílíme, máme možnost je společně pozorovat, ovlivňovat, svým způsobem na ně reagovat. Nemusí jít ani o velkorysá a rozmáchlá gesta, ale mohou být i drobná, která podávají určitou zprávu o komunikaci v prostoru.

Je možné se ztotožnit s výrokem Giorgio Agambenem, který tvrdí, že gesto je sdělením sdělitelnosti a dodává, že samo o sobě nemá co říci, protože co ukazuje, je lidské bytí v jazyce jako čistá schopnost zprostředkování. Říká: *„Poněvadž ale bytí v jazyce je něco, co nelze vypovědět v pouhých větách, gesto je ve své podstatě vždy signálem, že si nějak neumíme poradit s jazykem, je to vždy gag v původním slova smyslu, což je cosi, co se vkládá do úst, aby to znemožnilo řeč, a také improvizace, k níž se uchyluje herec, selže-li mu náhle paměť či hlas.“* Také tvrdí: *„V gestu není žádná oblast samoúčelu, ale oblast čistého*

zprostředkování bez účelu, a ta právě se sděluje lidem.“ Zde také provádí přirovnání s Kantovým výrazem „účelnost bez účelu“⁶.

1.2 Význam objektu v šedé zóně veřejného prostoru

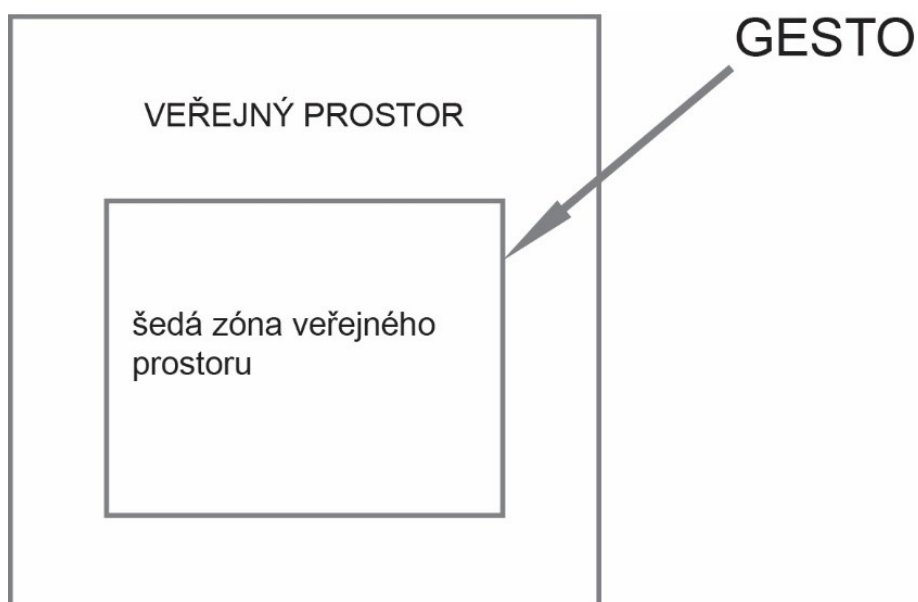
Jak je možné také jinak chápat gesto člověka? Není jen pohybem, ale stává se i jistou symbolizací jeho vztahu k předmětnému světu prostřednictvím fyzické formy – objektu. V tuto chvíli není nutné rozvádět, co je tímto objektem, spokojme se dočasně s tvrzením, že tento objekt má ve veřejném prostoru nějaký význam, protože on samotný je zároveň gestem. Jaký má však význam, pro koho a kde a kdy? Zjednodušeně řečeno jde o přímý vztah určité prostorové situace a subjektu, který se k ní vztahuje. V samotném základu předmětu řešeného zkoumaného problému a výzkumu se tedy jedná o všímání si lidského aktu vložení do reálného prostoru. Slovo „vložení“ sice poukazuje na dynamismus vzniku či vznikání, zaměřuje se ale také na formu a charakter. Význam tohoto „vložení“ nastává v momentě, kdy „objekt“ zanechává ve fyzické dimenzi prostoru nejen svou stopu, podléhá však také jisté sebereflexi, je vydávám všanc mnoha dalším vlivům, které člověk sám nemůže při vkládání předpokládat a mít nad nimi úplnou moc. Slovo „vložení“ chápu jinak než jen intervenování a zásah. Tento pojem je možné vnímat v daleko širší a bohatší významové struktuře a nemusí předem předkládat něco, co naznačuje narušení v negativním slova smyslu.

Určitou roli tu sehrává i pojem času a paměti jak individuální, tak společenské. Právě interakce člověka na stopu v prostoru učiněnou gestem s dalšími vlivy a kontexty v zaměření na současnost je pro výzkumný problém zásadní.

Ještě je zapotřebí blíže vysvětlit, co znamená pro tuto práci šedá zóna, která se vyskytuje v názvu jako podtitulu práce (Význam objektu v šedé zóně veřejného prostoru). Problém gesta se zaměřuje právě na „cosi šedého“. Samotná barva odkazuje na něco, co nemusí být na první pohled příliš markantní, upoutávající na sebe, zjevné. Šedé někdy právě označujeme věci nevýrazné, bezvýrazné až nudné. Šedá barva jako připomínka čehosi, co

⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Prostředky bez účelu: Poznámky o politice*. S. 53.

máme stále před sebou, co je velmi prosté a přitom až (nadneseně řečeno) zázračné, ale co bereme až příliš jako samozřejmé, takže tu prostou výjimečnost míjíme.



Šedou zónu vlastním zkoumáním vnímám jako oblast, která nemusí být jen fyzická a přesně lokalizovaná, ukazuje se však na různých fyzických místech prostřednictvím lidských gest. Prostupuje celým veřejným fyzickým prostorem, není však společností vnímaná, viditelná, a tudíž je zdánlivě nepodstatná. Objekty nacházející se v šedé zóně mohou postrádat jistý význam, přinejmenším je jejich význam oslaben, anebo jsou v potenci naopak být posíleny. Z toho vyplývá, že význam objektu a šedá zóna jsou v přímé závislosti. Objekt samotný může také mít svou vlastní vnitřní integritu, vlivem gest okolo něj není najednou koherentní a v prostoru ztrácí svou aktuálnost. Jeho integrita jako esence myšlenky může být ovšem také narušena jeho samotným přemístěním, změnou kontextu. Vztah k místu obecně je také tedy součástí řešeného problému. Objekty v prostoru jako takové mohou vytvořit celou šedou zónu fyzických míst nebo se mohou minimálně projevit jejich symptomy. Dalo by se také říci, že šedá zóna může být i prostorem, kde my lidé žijeme v nějakém konfliktu. Je možné jej přirovnat k rozporu mluvy a činů. Tento stav není nijak na první pohled

rozpoznatelný pro mainstreamovou společnost⁷, jelikož ho z mého subjektivního pohledu jednoduše nevnímá. Může mít více poloh. Jednou je vzdalování se od původní (esenciální) ideji. Tu je možné si představit na příkladu stavby domu, do něhož je prostřednictvím autora vtisknuta idea (rozváděno v kapitole „Příběh 3x jednoho domu“). Pro výzkumný problém je zajímavé, co se ukazuje v časovém kontinuu v souvislosti se stavbou a místem, ve kterém se odehrává množství „lidských gest“.

1.2.1 Objekt jako zjevení

„Objekt = předmět, ale přece dáváme předmětu zvláštní výklad. Objekt je předmět, který se něčím vyděluje nebo odděluje od ostatního předmětného světa nebo běžné představy o něm. Tento odstín přišel do našeho vědomí s dadaismem a s teorií surrealistického objektu. Zcela automaticky nazveme některou věc objektem na rozdíl od jiných nebo za objekt považujeme věc, která jí dříve nebyla“⁸.



1 Vybagrovaný písek pod jezem na Labi v Čelákovících. 2017. Foto M. Sedlák.

⁷ Uvědomuji si diskutabilní vymezení jakéhosi průměru společnosti, kterou jako celek vnímám ve smyslu, jaké hodnoty vyznává a kam směřuje. Otázku si ale kladu především z pohledu své odbornosti tak, jak na svět umělecky nahlížím. Odkaz: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=mainstream+human>.

⁸ PETROVÁ, Eva. *Objekt /objekt: Metamorfózy v čase*. S. 10.

Eva Petrová na začátku svého textu z roku 1965 k výstavě Objekt ve Špálově galerii vymezuje pojem objekt. Přestože často něco prvotně vnímáme v prostoru jako nepatřičné a vydělující se od ostatního, to něco nás naopak může upozornit na souvztažnost situace. Vzpomněl jsem si na to, když jsem uviděl na podzim pod čelákovickými zdymadly uměle navršené písečné duny vzniklé vybagrováním zaneseného říčního koryta. Písečné přesypy tam byly od konce léta, takže jsem je mohl sledovat několikrát, když jsem projížděl na kole po břehu Labe. Vždycky na nich ulpěl můj zrak.

Uvědomoval jsem si, že mi připadá zvláštní, že vytěžený písek zůstává po okrajích řeky ve vodě a vytváří se tak nová krajina podobným způsobem, jako to příroda vytváří svými procesy sama. Onoho podzimního dne však na mě písečné kopce zapůsobily jako zjevení. Jejich objemy měly na sobě vodorovné vrstevnicové zářezy způsobené nejspíš kolísavostí říční hladiny spolu s působením větru jako výsledku dramatického počasí posledních dnů. V danou chvíli jsem vnímal vlastně něco, co mi připadalo, že není v obvyklém pořádku, jak jsem si „uvykl“ prostorovou situaci vnímat. Vnesení „nového“ se událo jakýmsi připomenutím principů universa ve zcela běžné komunikaci člověka s přírodou.

Eva Petrová v témže příspěvku uzavírá tímto: *„Zdá se, že objekt se vynořuje tehdy, kdy jde o nápadně projevenou změnu, prudké reagování proti předchozímu, antiuželecké gesto, bezprostřední obsahovost, přímý dotyk s realitou i zintenzívnění představivosti“*⁹.

1.2.2 Náhrada jako metafora

Je tu ještě jeden pojem, který se váže jednak ke gestu celkově a pak k tomu, co nazývám vkládání do prostoru. Je zapotřebí předeslat, že jsem záměrně zadal semestrální téma „Náhrada“¹⁰ pro posluchačky a posluchače Kvv, abych inicioval diskusi o zdánlivě významové jednoznačnosti pojmu. Vycházel jsem tedy z toho, že stejně tak, jak nelze popřít fyzickou existenci člověka v prostoru, nemůžeme popřít to, že vkládáme-li do prostoru cosi, nahrazujeme tím zároveň něco jiného. A nahrazujeme i v případě, že je tam relativní

⁹ PETROVÁ, Eva. *Objekt /objekt: Metamorfózy v čase*. S. 10.

¹⁰ Viz Případová studie „Náhrada“, kapitola 2.9.

prázdnou, není explicitně a fyzicky (objektivě) dané, co nahrazujeme. Co ovšem bylo nejspíše impulsem pro takový podnět k diskusi?

Jedním z důvodů bylo vlastní empirické pozorování míst okolo sebe a zjištění, co se děje v prostoru obecně a ve větší míře. Za tyto jevy jsem dosazoval středoproudové, či jinak mainstreamové gesto subjektu ve společnosti. Domnívám se, že mainstream totiž obecně gestikuluje tak, že téměř mechanicky nahrazuje - vkládá věc, která se tu nabízí nejbližší, a má společný pojmový základ původního a náhrady. Toto nahrazování – vkládání se děje proto, že něco (věc) ztratilo pro mainstream svou pravou významovou platnost. Často se tedy stává, že vlivem těchto podobných gest je zbytečně přepisována bazální idea bez vědomého záměru, proč to tak má být. Societa tímto vtahuje specifický veřejný prostor do šedé zóny „přílišné nejednoznačnosti gest“. Příčin bude opět více a bylo by nejspíše nespravedlivé přisuzovat jednoznačně podíl ekonomickému a politickému vlivu ve společnosti tak, jak veřejný prostor funguje a působí.

Existuje tu motiv výchovy a vzdělání jako jakýsi postulát, který je spojitou nádobou s vědomě vedenými gesty. Je možné tedy chápat výchovu a vzdělání jako předstupeň jednání člověka v různých oblastech činnosti člověka, která se pak projevuje gestem v prostoru jako jistá zpráva. Netřeba zdůrazňovat, že by bylo krajně pochybné úporně setrvávat v zajetí původní ideji a nereagovat na časové kontinuum, které přináší změny. Dynamismus změn veřejného prostoru je ale ovlivňován poměrem vynuovení a vnucování potřeb. Tak například funkcionalistická architektura, která se stala pro mnohé odborníky v oboru vzorem ve své době, pro investory tušením, že se nejedná jen o pouhý módní výstřelek. V našem „domácím“ prostředí se tento trend pak projevil od velkorysých staveb až po ty drobné s „variace na dané téma“. Od devadesátých let pak nalézáme v letáčcích realitních kanceláří reklamy na novostavby charakterizované jako „funkcionalistické“. V tomto smyslu je ale původní vzor poměrně vzdálený až zavádějící. Pokud jde ale o vzory, tak jsem si vzpomněl na nedávný rozhovor Lucie Výborné v rozhlasu s režisérem animovaného Hurvínka¹¹, který mě inspiroval k drobné úvaze. Poslouchal jsem, jak bylo složité upravit všechno tak, aby vše pochopil zahraniční divák. Položil jsem si ale otázku:

¹¹ Zdroj: http://www.rozhlas.cz/_host/_zprava/hurvinek-se-dostal-do-3d-aby-byl-atraktivni-pro-soucasne-deti-rika-reziser-a-producent-martin-kotik--1751431

proč? Proč je nutné udělat animovaného Hurvínka, který je mimo jiné v současnosti nejdražším animovaným filmem v Čechách? Pan režisér povídal, že valnou částí peněz přispěli čeští soukromí podnikatelé. Udělal jsem si pro sebe závěr, že kromě předpokládaného ekonomického úspěchu bylo tam cosi velmi sentimentálního, co patří k Čechám a k dětství určité generace. Je věc rozhodnutí dát na realizaci peníze s tím, že to tedy vznikne. Polemizovat, jestli je to špatné nebo dobré rozhodnutí, nemá asi dále smysl, ale lze udělat jakousi paralelu Hurvínka a architektury. Věříme-li tomu, že investice má smysl a cítíme, že za tím vším se skrývá něco nového a nadčasového, vznikne něco víc než jen přetavování jedné ideje. Ta nemůže posloužit všemu a za všech okolností. Povědomí a rozhled nebo možná intuice, ale také prostě vzdělanost a s tím spojená touha mít to taky, měla vliv, že se bohatý mecenáš například zhlédl ve funkcionalistickém vzoru a dal postavit skvělou Volmanovu vilu v Čelákovících¹². A než si to veřejnost stačila uvědomit, co před nosem má, tak návštěvníci ve frontách čekají jedině na vilu Tugendhat¹³.

Zajímavé však je, zaměřit se na **samotnou povahu aktu vložení ve smyslu nakládání s hmotou, materií, detailem, tedy všechno to, co může měnit význam**. Imponující pro toto zkoumání je skrytost, ale zároveň jeho odhalenost. Odvěká touha člověka vnést něco nového do prostoru ve snaze se odlišovat od stávajícího a snaze zanechat po sobě stopu, se mísí s motivem stárnutí. Přitom právě stárnutí je jev, kterému se často vzpíráme nebo jej nechceme vnímat a vidět. Na příkladu architektury je možné zvýraznit dvě tendence způsobu zacházení s materiálem a hmotou. Jedna z nich se projevuje vytvářením imitací jako sentimentální vzpomínka na doby minulé, kde archetypální tvarosloví, vyvěrající ze starověkých tradic, vytváří dojem solidnosti a je využíváno zcela utilitárním způsobem. Druhá naopak je daleko méně markantní, protože se skrývá za pozitivismem spojeným s dynamikou technického rozvoje současného světa. Je možné vidět snahu přinést a přivést něco nového do tohoto odvětví, napětí mezi zachováváním a překračováním zavedených a staletými odzkoušených technologických stavebních metod, které nakonec stejně ovlivňují to, jak stavba - objekt celkově působí. Třeba experimentování s ocelovými konstrukcemi koncem 19. století vedlo k možnostem, o kterých člověk snil daleko dříve, a co díky

¹² Zdroj: https://cs.wikipedia.org/wiki/Volmanova_vila

¹³ Zdroj: <http://www.tugendhat.eu/>

specifickým vlastnostem kámen a dřevo nemohly naplnit. Tento přirozený a nesmírně inspirativní dynamismus v sobě však skrývá určitá úskalí v rudimentárním přístupu ke klasickým i novým materiálům.

„Dualistická metoda tvoření architektury nebyla ve dvacátých letech dvacátého století definitivně popřena návratem k metodě tvorby, v níž dominují vnitřně vztahové stránky uměleckého obrazu. Vždyť dnes, kdy technika na vysokém stupni automatizace dovoluje architektům téměř vše kromě popření zemské tíže, vykytuje se ve stavitelství terminus technicus „obvodový plášť“. To není hra se slovy. I když tento obvodový plášť nemá s historickým oblekem budovy Gottfrieda Sempers nic společného, je princip tvorby, při níž je jedno nebo druhé použito, obdobný¹⁴.“

Jde o to, že kamenné, betonové konstrukce, dřevěné, ocelové, hliníkové nebo uhlíkové ale i jiné materiály mají svou schopnost se nějak jevit a ukazovat se. Dávají tušit, co jsou. Pokud figurují určitým způsobem v konceptu objektu, nemohou popřít samy sebe. Je možné, že člověka provází současně s neodmyslitelným pokrokem jakási vazba na minulé, co nemůže být již zapomenuto a někdy přerůstá ve směšný sentiment. Ten se pak může objevovat paradoxně i v nejnovějších tendencích a obecně ve všech hmotných vkladech do veřejného prostoru. Jestliže litinové sloupy někdy ve své podobě imitovaly charakter kamenných sloupů, pořád jsou ocelovými i díky tomu, jakým způsobem byly vyrobeny. Pojem „imitace“ má tu poněkud jiný význam, než v dobách minulých. Dnešní materiály paradoxně často umožňují napodobit cokoliv, i ten zmíněný litinový sloup. Inovativní možnost, kterou tyto materiály poskytují je však umenšována. A nejen to. Dochází k jakési pomýlené komunikaci s dalšími součástmi, s kterými tento materiál v jisté formě koexistuje. Takováto situace vzniká bohužel nejvíce v globálním měřítku v našem běžném – šedém veřejném prostoru. Inovativní materiály se často používají právě ve své „zakrslosti“ **jako nahrazení¹⁵ za původní.**

¹⁴ BENEŠOVÁ, Marie. *Architektura v proměnách dvou století*. S. 43.

¹⁵ Byl to nejspíše jeden z důvodů, proč jsem použil název tématu „Náhrada“ pro semestrální téma a položil tím tak provokativní otázku, jak studentky/studenti vnímají pojem samotný a v souvislosti s veřejným prostorem.

Dochází tu k zajímavé situaci, kdy se setkává sentimentální vzpomínka na minulé, ať už je odkudkoliv, s jakousi zvláštní netečností ke stopě minulého gesta – vkladu. Zmíněné litinové sloupy mohou být dobře začleněny například v oživené formě venkovského nádraží, anebo je možné prostor zcela nově přepsat. Toto dilema jasně neříká, co je správně a co ne, otázkou však zůstává zobrazení funkčnosti gesta v „prostorovém diskursu“ přesněji řečeno **aktualizace gesta. Metafora náhrady** se v této práci objevuje hned ve třech polohách. Šlo o vodítko pro studentky a studenty založené na třech subtématech. Východiskem k úvaze o „Náhradě“ je gesto jako subjektivní vidění a uchopování světa ve vědomí lidské konečnosti. Jako první poloha je jakýmsi přidáním k něčemu stávajícímu, může to být i opravou toho, co už je. Druhá je vložení do prostoru, kdy podnětem ke specifickému gestu je subjektivní vidění prázdná v prostoru. Nakonec třetí poloha se váže k zdánlivě jednoznačnému gestu odstranění čehosi, co v místě je a nahrazeno čímsi zcela novým (jiným). Tato jednotlivá subtémata či kategorie nelze však brát dogmaticky, jsou spíše vytčená pro interpretaci určité tendence, přitom se vzájemně prolínají.

1.3 Neudělat nic

Úvod

Následující text je vlastní filosofickou úvahou nad trajektorií smyslu, účelu a činu v odraze současného vnímání a chápání reality jako specificky utvářeného prostoru. Výrok „neudělat nic je“ je vlastně metaforickou otázkou, jak a do jaké míry jsme my lidé schopni určité distance a zastavení uvidět, vnímat a pochopit „věc“ v její celkovosti“ a významuplnosti, když se zdá dnes poněkud nepatřičné nedělat nic. Právě motiv ponechání vyznění je jednou z poloh ztrácejících se v šedé zóně veřejného prostoru. Aktivita „nedělat nic“ je opačným přístupem adorace výkonu a rychlosti za každou cenu. Teoretickou oporou je zde odkaz na Martina Heideggera prostřednictvím Christiana Norberga-Schulze a též na Eugena Finka v souvislosti se symbolem a hrou. Text byl částečně publikován ve sborníku ke konferenci „Smysl, účel a cíl ve výchově, umění a sportu v r 2012“.

NEUDĚLAT NIC

Věta neudělat nic hned na první pohled vzbuzuje zdání něčeho negativního, co nejspíš patří na okraj našeho žitého světa. Neudělat nic může vypadat téměř jako svatokrádež zvláště v době, kdy pojem aktivita je téměř zbožštěn. Problém aktivity se týká nejen našeho „vážného života“, který se zaměřuje na úsilí denní obživy, ale proniká i do oblasti hry a odpočinku. Je to jednoznačná orientace na výkon, která nás nutí stále rychleji vstřebávat každodenní životní situace. Je to také výkonnost, která je také spojená s prožitkem, který se akcentuje a vyhledává sám o sobě. Jestliže však neuděláme něco, nezúčastníme se, rezignujeme na určitý podnět, který je právě podmíněn výkonem, může se na první pohled zdát, že zaostáváme, přicházíme o nějakou důležitou sféru našeho žitého světa, jsme pozadu za ostatními, něco nám uniká. Rychlost spojená s výkonem nám totiž umožňuje vytvořit pocit zdání, že více vidíme a také víme. V tom je však velký rozpor. Je to podobné jako s pohybem člověka v krajině. Václav Cílek říká: *„Jedním z rysů této doby je soustředění se na vlastní výkon a sakralizace svého já.“* Na jiném místě v knize *Obraz krajiny* pokračuje: *„Pravděpodobně vzrůstá počet lidí, kteří přírodu vnímají jenom jako kulisu svých aktivit, ale rozhodně roste počet lidí vybavených dokonalejšími stroji k pohybu v přírodě¹⁶.“*

Je možné použít příklad. Člověk se pohybuje krajinou různou rychlostí podle toho, jaký používá dopravní prostředek a kam se chce dostat. Obecně se dnes potřebuje dostat co nejrychleji (nejvýkonněji) z místa A na místo B. Jestliže nepoužívá žádný dopravní prostředek, jde pěšky, za normálních okolností se pohybuje nejpomaleji. Za těchto okolností je schopen vnímat více detailů v krajině a jeho tělesná i duševní aktivita je přímo úměrná jeho pohybu reliéfem krajiny. Pokud ale se takzvaně veze autem nebo vlakem, cíl je rozhodně jiný a subjekt mívá mnoho skutečností, které lidské oko i mysl nejsou schopny zachytit. Ve všech případech však hraje určitou, významnou roli pasivita, určitá sféra, ve které se neděje nic, nikdo nic nedělá. Je to sféra postupného vyjevování, sféra, která je určující pro vznik myšlenky. Je to určitý prostor mezi zdáním skutečnosti, který je poskytnut. Jak je ale vůbec možné, aby člověk neudělal nic? Věta sama v české mluvnici znamená úplné popření, což v této souvislosti může znamenat odmítnutí jednostranného výkonnostního modu vnímání světa, který určitým způsobem a částečně zakrývá bohatou strukturu

¹⁶ CÍLEK, Václav. *Obraz krajiny*. S. 84, 85.

dimenzí lidského bytí. Avšak dvojitý zápor zmíněné věty poskytuje více možností výkladu, nedá se brát jednoznačně. Neudělat nic reprezentuje také význam pasivity v myšlení. „*Myšlenka započíná tím, že se výslovně zmocňujeme toho, co se v naší předmyšlenkové zkušenosti vyvinulo téměř bez naší aktivní součinnosti; myšlení je rozvinutí spontaneity*“¹⁷.“ Jan Patočka hovoří o pasivně vnímaném světě jako o světě kvalit, dějů a věcí, ale zároveň dodává, že nejde o vlastní soudy, kdy vidíme barvy na věcech atp., je to naopak téměř automatické fungování zkušenostních forem. V této iluzi zmocnění se vlády nad světem¹⁸ je ve hře určité napětí, které je udržováno pasivitou jako modem, který se objevuje neustálým návratem a v součinnosti se specifickou aktivitou, činem.

Pokud jde o lidskou bytost a její blízkost k bytí dle chápání E. Finka¹⁹, je třeba brát nic jako možnosti. Mentální existence věcí a činů se právě odehrává v napětí skutečnosti a neskutečnosti bytí člověka. Eugen Fink také říká: „*A není nicota též kosmická moc, kontrastem k níž se teprve shromažďuje veškerost veškerenstva*“²⁰“

Ono „neudělat nic“, je třeba brát vlastně jako metaforu určité nezměny, určitého způsobu zastavení se. Je to hodnota, která zůstává, která však nemá nikdy zcela identickou formu v různém čase a často bývá skrytá. A co je skryté, bývá rádo objevováno, záleží však na tom jak a co je objevováno. Nalézání, objevování bez určité aktivity, činu, je však těžko představitelné.

Aktivita jako taková je přece přirozenou součástí našeho bytí. Od narození se člověk učí prostřednictvím různých aktivit vlastních i aktivit těch druhých poznávat svět. Zároveň každodenní životní situace také tyto aktivity člověka dále formují.

Kam ale směřují? Z jakého vzoru vycházejí, jak a co napodobují?

Podle E. Finka je to lidská hra²¹, která „*na své neskutečné scéně opakuje „vážnost života“, bere jí však její tíživou závažnost a závazný život jakoby povznáší do průzračného, plynoucího éteru „nezávaznosti“*“. Problém „hry“ zabývající se obrazem jako nápodobou,

¹⁷ PATOČKA, Jan. *Přirozený svět jako filosofický problém*. S. 142-143.

¹⁸ PATOČKA, Jan, pozn. 17, s. 143.

¹⁹ FINK, Eugen. *Hra jako symbol světa*. S. 96.

²⁰ FINK, Eugen, pozn.19, s. 98.

²¹ FINK, Eugen. *Hra jako symbol světa*. S. 96.

odrazem a konečně i symbolem je však složitější, je ale zapotřebí se nyní spíše soustředit na pojem neskutečna, imaginárna, který je společný jak hře, vážnému životu, tak i „neudělání ničeho“, které také můžeme pracovní nazvat „prostorem prázdna“.

Provázanost lidských aktivit a okolí s věcmi je zjevná, ale právě to, co je určující pro zdání bytnosti člověka a věcí ve světě se objevuje ve zmíněném napětí skutečného a neskutečného, někde „mezi“. Je to tedy jiné napětí, než měl E. Fink na mysli, přesto se jedná o tytéž dimenze lidského bytí, mezi kterými se nachází „neudělat nic“. To, co se totiž vyskytuje mezi, obtížněji se nalézá, je hůře vidět, ale pokud se neuchopí ono „mezi“, může se stát, že nastane jedna z forem možností „nic“, jako vzdálení se ideji, která je skutečnější než jiné formy idejí.

Určitou metaforu výroku „neudělat nic“ jako příklad bychom mohli také najít v pěstování plodin na poli. Plodina, kterou pěstujeme, potřebuje k růstu určité podmínky. Jedna z těch podmínek je dostatečný prostor okolo sebe, určitý prostor mezi jednotlivými výpěstky. Je to prázdno, nic, které rostlina zužitkuje tak, aby se správně vyvíjela. „Nic“ v tomto případě je také ovšem relativní pojem, protože „nic“ je pouze soustava meziprosorů ve vztahu k společenství rostlin na poli, které v danou chvíli zároveň neexistuje. Je v našich představách, má předem normativní povahu. Zajímavé je ale to, co se děje v „prostoru nic“, jelikož tato veličina ovlivňuje celek, celé pole rostlin, které je ale v danou chvíli konkrétní. Pro zdravý růst rostlin je také zapotřebí nechat kolem nich samotných určitý prostor prázdny!

To je zapotřebí nejen vědět, ale i vidět. Pohled na zarostlé pole nám dává zprávu o celistvosti a primárně neuvažujeme o mezerách samotných. „Prostor nic“ a „neudělat nic“ je vlastně jedno v druhém. V souvislosti s výše uvedeným příkladem s jistou dávkou nadsázky lze tvrdit, že neudělat nic nelze vidět, přičemž ale samotné slovo „vidět“ má právě zásadní význam. Někdy se používá obrat „vidění světa“, přesto však není míněno určité fyzické vidění. Vidění tedy v tomto případě může znamenat uvědomování si důležitosti prázdna, ničeho v určitém modu zdání reality. Prázdno samotné však nestačí. V souvislosti s aktivitou se však realizuje jeho podstatný význam.

Vyvstávají však různé možnosti, jak využít prostor prázdna. Pokud se třeba z určitého důvodu zdržíme aktivity v prostoru prázdna – **neuděláme něco, co by se za určitých okolností očekávalo**, necháme vyjevit tím něco, co dá celku plnější význam. V případě, že

ještě zůstaneme v přirovnání k zemědělské činnosti, je důležité také v prostorech mezi plodinami odstraňovat plevel, který by zabraňoval plnohodnotnějšímu růstu, anebo nechat růst mezi hlavními plodinami něco, co ovlivní pozitivně jejich celkový výnos. Obě tyto činnosti mají svůj význam v paralele vidění světa.

Jak se ale „neudělat nic“ dotýká pojmu „vidění“? Odhlédneme-li od prvotního zrakového poznatku, při kterém již pracuje zmiňovaná předmyšlenková zkušenost, mohli bychom nazvat „vidění“ jistým způsobem pohybu v označeném prostoru bytí. Poznávání jako vidění se děje určitým způsobem, nikdy však předem definovaným, tento způsob není uložený do kadlubu formy, nedá se naučit, musí se neustále objevovat.

Toto poznávání viděného často vede od celku k detailu a naopak. Studium detailu samotného nestačí a celku také ne. Důležitou roli hraje pohyb, který musíme provést, abychom jsme se mohli vzdálit, anebo vrátit, dokud jsme věc neuchopili. Dalším činitelem, který ovlivňuje situaci je pojem roviny času. Můžeme použít i jiné přirovnání; sochař nebo student, který se snaží vyjádřit myšlenku prostřednictvím prostorového objektu, sochy, modeluje, musí provádět stejné pohyby. Pracuje soustředěně a často se stává, že zapomíná na ubíhající čas. Pracuje totiž v jistém **ireálném čase**, z kterého je občas zapotřebí vystoupit, určitým způsobem tento neskutečný čas zastavit. Pokud se totiž autor příliš soustředí na detail, unikne mu celek, nevěnuje-li pozornost detailu, nemá celek hlubší smysl nebo výraz. Je to tedy nejen odstup od viděného, určitá distance, ale i nutné zastavení, které musíme provést při obratu. A tento obrat se děje v zastavení tohoto ireálního času. Tudíž je to vytržení času v modu neskutečna. Tyto pohyby v čase však nejsou jen mechanické, ale dějí se v součinnosti s vnitřními pohyby člověka v poloze jistého vyjevování určitých obrazů, které jsou klíčem k porozumění specifické činnosti, která je aktuálně prováděna.

Porozumění viděnému, nalezení myšlenky, se neděje bez zasazení viděného v určitém kontextu a pozice vlastního pohledu.

Co se však děje v momentě zastavení? Jaké oblasti našeho představitelného světa se tento, řekněme ne - pohyb týká, proč je důležitý a jak jej objevovat?

Byl již použit příklad způsobu pohybu krajinou, pěstování rostlin a přirovnání ze světa umění. Právě ale umění je často odkazováno do sféry buď výjimečnosti, nebo ovšem také nepotřebnosti. Na první pohled se vskutku zdá, že sféra umění patří k okrajovým částem

našeho žitého světa. Není to ale stejné „pole zastavení“, kde se nachází možnost směřování k pravdivosti? Není to také právě to „nic“ potřebné pro kteroukoliv dimenzi našeho života? Jak a kdy tedy najít tu distanci – moment zastavení potřebný pro nahlédnutí celku? Pokud se totiž také nacházíme příliš daleko, nevidíme celek jasně a naopak blízko, není možné jej vidět celý v souvislostech.

Nabízí se určitá paralela tohoto zdánlivého prostupování dimenzemi ve smyslu distancí. Jde o vztah hry a krásna dle E. Finka. E. Fink tvrdí: *„Hra je přiřazena ke kráse, krása ke hře a obojí se pak stává provizorní podobou pravdivého; k tomu, co je vpravdě pravdivé, se má jako zdání k bytí. Ontologická hodnota hry a krásna je určena na základě distance k vlastnímu bytí. Ideje, jejich pozitivní význam spatřuje výhradně v zprostředkování, v přechodném charakteru krásného zdání, v poukazu k tomu, co teprve je jsouncem ve vlastním smyslu²².“*

E. Fink dále uvádí, že *„metafyzická výpověď o přechodném a pomíjivém charakteru hry a krásna je sama určitým způsobem přechodná, neustále kolísá mezi uznáním a odmítnutím, jednou zdůrazňuje distanci, podruhé blízkost k pravdě.²³“*

Jde o určitou transcendenci, kterou Fink interpretuje jako filosoficky myšlenou paideia, jako neodolatelné, výchovné směřování k pravdivému bytí ideje. Dá-li se paideia vyložit také jako pohyb, *„pohyb uvnitř člověka ve smyslu procitnutí duše obratem porozumění, jež sídlí v duši“*, je zapotřebí zmínit i výraz *„techné jako univerzální řád činnosti a vědění, analogický řádu bytí²⁴.“*

Tudíž věta „neudělat nic“ může být také metaforou určitému zpomaleného pohybu, kolísání, které se zdá být v kontrastu k překotným, zdánlivě důležitým aktivitám, ve kterých se ztrácí ještě více to skryté, co mělo by být objevováno. Co a jak má být však objevováno, když techné je vlastně stále latentně přítomná? Nejde totiž o jistou obratnost, zručnost ve smyslu umět zvládnout, nýbrž umět vidět. Jde o „vidění“ jako pochopení významu, významu věcí, které se uskutečňuje v podstoupení, vlastně takovém neudělání ničeho, kdy katalyzátorem aktuální aktivity je pasivita.

²² FINK, Eugen, *Hra jako symbol světa*. S. 130.

²³ FINK, Eugen., pozn. 22.

²⁴ PELCOVÁ, Naděžda. *Vzorce lidství*. S. 29.

„Techné není pouhá zručnost nebo dovednost či obratnost, je to především porozumění tomu, co býti zpracováno a vytvořeno. Je to vědoucí vyznání se – rolníka ve správné době setby, počasí a ročních období, v půdě a zrání; je to námořníková znalost proudů, větrů, vírů i pokojných přístavů; je to schopnost vyrobit určitou zbraň a použít ji ve lsti v boji²⁵.“

Čím se však liší „techné-pohyb“ našich předků od techné člověka žijícího v současné společnosti ovládané moderními technologiemi? Možná je to právě jisté vzdalování se původnímu významu tohoto pojmu, kdy naše aktivity jsou čím dál více ve vleku výkonu ve smyslu stále více. Výkon a neúměrná rychlost zabraňuje možnost vyvstávání předobrazů jako možností a zužuje již zmiňovaný prostor „vidění světa“ každého člověka.

Často se také říká, že se člověk často pohybuje v různých světech. Výrazu „svět“ však metaforicky používáme tam, kde chceme označit nějakou soubornou, uzavřenou a relativní celkovou souvislost.²⁶ Eugen Fink však hovoří o napětí mezi smyslovým a duchovním světem a správně upozorňuje na to, že duchovní a smyslový svět vlastně nejsou žádné světy. Říká, že jsou to oblasti ve světě, dimenze určitého jsoucna a zároveň však dodává, že Platón původně neměl na mysli dva světy.

Je to specifický pohyb mezi dimenzemi, přičemž rozdělenost a celistvost je průvodním jevem bytí člověka na světě a člověk je určitým, dalším souvztažným celkem vzhledem k těmto dimenzím. Zároveň má člověk touhu směřovat k celistvosti. Člověk také aktivuje zmíněné napětí svým ustavičným vztahováním k životu, velmi zjednodušeně řečeno, napětím mezi tím, co vidí a poznává a zároveň k čemu směřuje. Pokud se člověk dívá na svět roztříštěně a nedává přirozeně jednotlivosti do souvislostí, které jsou v uzavřeném celku, jednotlivec se ztrácí, jeho bytí se vzdaluje od myšlenky, která je nevíce jsoucí.

„Víme tedy o bytí, avšak zásadní otázka, kterou si musí klást filosofie, zní: proč se vůbec můžeme, ba dokonce musíme tázat na bytí a jeho smysl? Tkví to ve způsobu, jímž se nám samo připomíná - právě v oněch mezních okamžicích našeho života, kdy se samozřejmé zacházení s věcmi, neproblematický kontakt s bližním nebo důvěrně známou tvář krajiny náhle prolomí podivné vědomí: toto všechno zde jest, je zde. Že toto všechno jest, tomu rozumím, a proto mohu uvažovat o tom, co věci jsou, jak jsou, zdali jsou možné, anebo

²⁵ PELCOVÁ, Naděžda. *Vzorce lidství*. S. 30.

²⁶ FINK, Eugen. *Hra jako symbol světa*. S. 58.

skutečné. Ale jaký je smysl tohoto „jest“ samého, tohoto nepatrného výrazu, jehož tak samozřejmě používám, aniž bych z této samozřejmosti musel kdy skládat účty? Rozumím a přece nechápu. Toto „jest“ je cosi tak nesmírně blízkého, jako je nekonečně vzdálené, ba je to jistém smyslu cizost sama. V této propasti, jež se rozevívá v každodennosti, se nám připomnělo bytí, ba domáhá se tu svého uchopení myšlenkou, obrazem či symbolem²⁷.“

Člověk ve své přirozené touze najít své místo ve světě, ve snaze porozumět svému bytí, snaze uchopení myšlenkou, o které E. Fink hovoří, podvědomě stále něco odděluje, kategorizuje, třídí. Na druhou stranu má tendenci vše stmelovat, dát jednotlivosti do celku, dalo by se říci – řádu. Pokud však schází určité napětí, které potenciálně existuje mezi určitými jsoucnými, nemá ani jedno ze zúčastněných jsoucen vyšší smysl, celek se nejvíce vzdaluje pravdě.

Byla řeč o směřování. Směřování člověka v tuto chvíli je možné brát jako prostorovou orientaci stavby, domu na určitém místě. Člověk zároveň nesměřuje jen sám o sobě, je společenský, komunikuje. Nejde však o směřování komunikace ve smyslu aktuálního prostorového uspořádání účastníků, spíše se jedná o ustálený způsob, jakým každý z nás komunikuje s okolím pokaždé v jiné situaci. Dům je, s určitou dávkou nadsázky, personifikací člověka, jeho činností, jakýmsi zbytněním jeho komunikace, dorozumívání. Ponecháme-li nyní stranou komunikaci stavby s okolím určenou genezí místa v souvislosti s člověkem a také onen způsob dorozumívání, který si subjekt osvojí velmi záhy a nese si s sebou, je zajímavé se soustředit na další paralelu. Je to ona již známá věta „neudělat nic“ s jedním s prostředků dorozumívání – jazykem, zvláště pak mluveným slovem.

Jestliže totiž mluvíme, potřebujeme se také občas odmlčet, abychom mohli dále sdělovat myšlenku, komunikovat. Mluvený projev tedy není nepřerušovaným proudem slov, vět, zvuků. Subjekt téměř automaticky vytváří pomlky, jelikož odpovídá nejen na vlastní fyzické reakce, ale i na vnitřní i vnější okolnosti konkrétního diskurzu. Tyto pomlky – mlčení neboli nic, vytvářejí potenciální možnosti obohacovat vnitřní strukturu komunikace, která má také velký vliv nejen na směřování, ale i celkové vyznění hovoru zúčastněných osob. Nic, aktuální nečinnost, je podnětem pro situaci, která vzniká určitou rupturou konkrétního

²⁷ FINK, Eugen. *Hra jako symbol světa*. S. 10.

probíhajícího procesu s kontinuálními jinými paralelními procesy. Tedy situace nemluvit, mlčet a přesto se cosi tvoří.

Pokud je možné shrnout dosavadní úvahy o výroku „neudělat nic“, je možné konstatovat, že určitá forma neaktivity ve specifické formě bytí, jisté prostory prázdna, pomlky vytvářejí možnosti dalšího rozměru bytí člověka, v životě, který by neměl být jen a pouze životem „vážným“ ani „hrou“. Složitý mechanismus vztahů přibližování a vzdalování se ideji je neustálým vztahováním se k životu. Při tomto vztahování je důležité vnímání vyjevování obrazů v závislosti na rychlosti pohybu jako směřování k ideji. Obrazy jako ozvy nejvyšší ideje se nacházejí někde mezi určitými sférami bytí, jsou do určité míry skryty a je zapotřebí je objevovat.

Obrazy však nejsou jen pojmy, nejsou to dokonce materie o dvou rozměrech, jsou to události s věcmi ve známém prostoru, které je třeba určitým způsobem uchopit. Nebylo také zcela rozkryto, jak je uchopit, když rychlost pohybu nedovoluje je vůbec zaznamenat. Právě ono uchopování je smyslem bytí člověka.

Jestliže byl člověk prve přirovnán ke stavbě domu, může tato metafora fungovat jako zobrazení člověka v jeho pobytu na zemi ve smyslu M. Heideggera, nelze však brát toto přirovnání zcela utilitárně. Dále bylo uvedeno, že člověk v neustálém uchopování, tázání se ve svém bytí někam směřuje, orientuje se. Nesměřuje však sám o sobě v celku a k celistvosti, ale směřování a orientace má svůj význam i mezi lidmi jako společenskými tvory, kteří se ujišťují o své bytnosti specifickou komunikací mezi sebou v jistém prostorovém uspořádání lidskou myslí vnímatelného a hmatatelného světa. Norberg-Schulz však prostřednictvím Heideggera nemluví jen o domech, ale sídlech.

"Jestliže se sídla organicky vážou ke svému prostředí, slouží jako ohniska, v nichž je charakter prostředí zhuštěn a „vysvětlen“. Heidegger říká: „Naproti tomu jednotlivé domy, vesnice, města, jsou stavební díla, která v sobě a kolem sebe shromažďují ono mnohonásobné mezi. Teprve stavební díla přibližují člověku zemi jako obydlenu krajinu a zároveň staví blízkost sousedského bydlení pod nebeské dálky.“ Základní vlastností člověkem vytvořených míst je proto koncentrace a uzavřenost. Jsou „vnitřky“ v plném slova smyslu, to znamená, že tak jako lidské nitro v sobě shromažďují to, co je zažito. Aby mohly

plnit tuto funkci, mají otvory, které je spojují s vnějškem. (Ve skutečnosti jen vnitřek může mít otvory.)²⁸

Byla zde naznačena také jedna z příčin určité ztráty směřování k ideji v současné době, absence zvláštní transcendence přirozeného vychovávání se skrze jistou „techné“. Techné“ sama o sobě nemá plný význam, pokud nezrcadlí vnější projevy vnitřního obratu člověka. Christian Norberg – Schulz to charakterizuje takto: *„Teorie do značné míry ztratila kontakt s konkrétním žitým světem. Zvláště to platí o jejím vztahu k technologii, jež je dnes považována za pouhý prostředek k uspokojení praktických potřeb. Charakter však závisí na tom, jak jsou věci zhotoveny, a je proto určován technickou realizací („stavěním“). Heidegger poukazuje na to, že řecké slovo techné znamenalo tvořivé „odkrývání“ (entbergen) pravdy a patřilo k poiésis, tj. k „vytváření“²⁹.*

Jak a do jaké míry lze pomáhat objevovat skryté ve smyslu, jak bylo výše uvedeno? Vzdělávání a výchova na tento fenomén může neustále upozorňovat, ona sama se může stát také jen pouhým nástrojem, technologií.

Ona již několikrát připomínaná různá forma zdání reality, kterou člověk uchopuje, by měla v sobě totiž obsahovat poněkud zvláštní pevný bod, neboli oporu, která představuje jakési podobnost základům stavby. Základy podpírají celou konstrukci stavby, celek je ale unášen jako list na hladině, ve které se zrcadlí krajina. Uchopení jako pevné rámování situace není možné, tato opora však pomáhá symbolizovat veškeré lidské hnutí.

Právě o jisté existenciální opoře hovoří (bydlení) skrze M. Heideggera Christian Norberg-Schulz ve své knize *Genius loci*. Říká: *„Člověk nemůže získat oporu pro svou existenci jen prostřednictvím vědeckého poznání. Člověk potřebuje symboly, tj. umělecká díla, která „reprezentují životní situace“³⁰.*

Určité věci, které vysvobodí z pojmů, určité místo, které „nějak“ zrcadlí jeho existenciální stopu. Tato stopa je vlastně určitou tvořivostí, která je dána vztahy a veškerými činnostmi člověka v jeho životním prostoru. Lze tvrdit, že každý člověk je určitým způsobem tvořivý a je také schopen vlastní tvořivost do určité míry reflektovat.

²⁸ NORBERG -SCHULZ, Christian. *Genius loci*, S. 10.

²⁹ NORBERG -SCHULZ, Christian. *Genius loci*, S. 14, 15.

³⁰ NORBERG- SCHULZ, Christian. *Genius loci*. S. 5.

Christian Norberg-Schulz používá v souvislosti s životními situacemi termín konkretizace existenciálního prostoru. Dá se předpokládat, že se životní situace netvoří sama o sobě, ale tím, jak člověk uchopuje vlastní vnímání svého existenciálního prostoru. Neudělat nic tedy v tomto případě znamená neexistenci neuchopení. Pokud člověk uchopí například kámen, vyjeví se jeho věčná existence v životní situaci. Není jen pojmem, ale konkrétním objektem na konkrétním místě paralelně s mnoha dalšími situacemi jiných jevů. Jaký má však smysl se zabývat kamenem, který je tak jako tak již vržen do množství vztahů v prostoru? V této rovině má neudělání něčeho poněkud jiný význam. Kámen má již ve zmíněných vztazích svou roli v komunikaci se subjektem, který buď něco dělá, nebo nedělá nic. Onen kámen je takzvaně „někde a nějak“. Schulz říká: *„Člověk již na samém počátku dějin poznal, že vytvořit místo znamená vytvořit podstatu bytí.“*³¹

Autor také hovoří o významuplnosti prostředí člověka, což vykládá jako identifikaci s ním. Avšak jestliže objekt nějak je, nemusí ještě nutně znamenat, že člověk „bydlí“. Zde se nabízí otázka, co člověk vlastně dělá, když nedochází k identifikaci, když „nebydlí“? Nedělá nic? Opravdu neexistuje? Je zajímavé, že v případě komunikace skrze již zmiňovanou řeč většinou poznáme, zda jsme porozuměli, či nám bylo porozuměno. Jestliže však uvedeme v paralelu řeč - mlčení a dělán-nedělání, jak rozumíme prostředí, abychom adekvátně činili?

U jazyka jsou také pojmy vyděleny z reality, která je časově a prostorově neohraničená, proto mohou vzniknout verše a hluboké texty, protože v prázdnu mezi pojmy vzniká obraz reálného světa.

Schulz se vyjadřuje, že člověk chce symbolizovat své pochopení přírody (i sebe samého), a dále tvrdí, že účelem symbolizace je vysvobodit význam z bezprostřední situace. To se však děje v případě, kdy jistým způsobem reagujeme na své prostředí. Přesněji řečeno děje se v případě, kdy člověk soucítí s věcmi, přičemž soucítěním Christian Norberg-Schulz míní mít schopnost vidět významy věcí, které nás obklopují.

Vidí však dnes člověk přirozeně významy věcí a jak vlastně se je učí poznávat, respektive vysvobozovat? Pokud se vrátíme zpět sochařským stojanům, víme, že je třeba se zastavit,

³¹ NORBERG- SCHULZ, Christian, *pozn. 30.*

vydělit segment světa do prázdna, zastavenou realitu vysvobodit z jistého chaosu, který se nám jeví jako nekonečno, do kterého subjekt vtiskuje lidství.

Konkrétní paralela metafory nicneudělání se tedy objevuje ve stavbě, domu, který byl navržen člověkem jako myšlenka, která má začátek a konec v čase a v prostoru. Je to jiná forma ideji, je to ta, která provází člověka světem v uvědomování si své konečnosti. Jak bylo již uvedeno, dům je prostorově orientován, přičemž orientace má velký význam na podílení se pobývání člověka u věcí. Vše, co se později přidává z důvodu vzniku nové události v dimenzi této uzavřenosti, je vlastně jiný vydělený svět, kterým se narušuje určitá integrita původní myšlenky. Je přirozené, že vlivem plynoucího času některé věci vznikají a jiné zanikají, myšlenka však zůstává neměnná. K této myšlence, která se zdá nejpůvodnější z těch přechodných, dům stále směřuje, přestože se vše mění vně i uvnitř vlivem nově vyvstávajících situací. Základní ideu lze však nechat, pokud se subjekt dokáže identifikovat s onou původní ideou a modifikovat ji na současné nutnosti a zároveň se bránit vnuceným, ale také v případě schopnosti včlenit vynucené nutnosti. Vynucené nutnosti se na první pohled mohou zdát narušujícím elementem původní myšlenky, mají však v sobě tu možnost, že navazují, doplňují, záleží však na tom, jak s nimi subjekt zachází. Vnucená nutnost se jeví jako nesmysl, chyba v existenciálním prostoru, symbolizace a významuplnost místa může být načas zcela ochromena, ovšem za jistých okolností se může stát, že vlivem specifického neudělání ničeho, odstupu, distance a postupného vyjevování lze tuto významuplnost místa navrátit.

Jestliže však je integrita místa narušena, je-li „rozředěna“, některé složky lidské symbolizace chybí a subjekt nacházející se v takovém prostředí, nemá šanci se orientovat. Člověk se ale potřebuje orientovat, aby se ve světě neztratil, potřebuje opěrné body jako pilíře svého bytí. Neobjevuje-li tyto opěrné body, nahrazuje je pak jinými podpůrnými prostředky, berličkami, které jsou spíše jen instrumenty pro zdání pravdivosti, opravdovosti. Ona „nepravdivost“ se projevuje tím, že jedinec musí vyvíjet o to větší úsilí pro přesvědčení sebe i okolí, že existuje. Toto úsilí se odráží ve známém poukazu na výkon a rychlost, kdy více je lépe. Tyto vzory opěrných bodů také jedinec vyhledává příliš daleko a také mívá díky rychlosti daleko vhodnější, bližší. Tyto nepravdivé opory nejsou únikem do jiné dimenze, ale naopak úporná snaha včlenit symboly, které jsou buď vážným životem poznamenané, anebo je to cynická hra se symbolem, který je zaměněn za jiný. Takový člověk totiž nevnímá, neví, že

není schopen a vlastně ani nemůže plně a přirozeně nacházet významy věcí v určitém místě. Ačkoliv není ve „světě“ sám, přestože reaguje na situace podmíněné jinými lidmi a předmětným světem, schází-li jistá forma komunikace, nemůže on i ostatní se napojovat v „jistých místech“. Nejde však zdaleka a pouze o jakousi estetizaci vnějšího světa, právě naopak, jde o zvnitřnění, potvrzení onoho známého „součtveří“ Martina Heideggera. Nepřerušovaná rychlost a výkon oslabuje, vyčerpává. Oslabuje aktéra v rychlosti i věci kolem něj. Oslabuje význam, bohatost, strukturovanost, diferencovanost dimenzí světa. Zvláštní je, ačkoliv lidská bytost ví o své konečnosti, instinktivní silou touží prožít život v jeho plnosti, o to větší silou a rychlostí se většinou snaží z tohoto světa uniknout.

Lidské oko i mysl nestihne tedy zvláštní tonality skutečností zaznamenat, a pokud ano, jsou zastřené jako příliš vzdálený obraz nebo objekt. Přitom není třeba nic jiného než se zastavit a neudělat nic, než lidské oko „uvykne“ novému jevu, aby člověk mohl poznat pravou podstatu tohoto jevu, který dá jemu i jiným plnosti významů a možnost identifikace s prostředím, ve kterém pobývá.

1.4 Jinakost v prostoru

Jak si lze představit jinakost v prostoru? Pokud budeme uvažovat o prostoru jako o pobývání mezi věcmi v rovině intencionality, může být problém jinakosti chápán jako něco nového, co bychom neočekávali, co se na první pohled může zdát cizorodé, a přitom je již vřazeno do místního kontextu a místo ozvláštňuje, ba dokonce z něj činí unikátní místo.

Otázkou však zůstává, je-li ono nové subjektivně vnímáno právě jako přirozené vřazení do stávající struktury či nikoliv. Toto dynamické kontinuum je reprezentováno v reálném veřejném prostoru hmotným vložením či prostorovým přeorganizováním. Není jen důležité, proč k novému uspořádání dochází, ale také jak k němu dochází.

Myšlenka subjektu v intenci určitého hmotného vkladu primárně vázaná ke konkrétnímu prostoru nemusí pokaždé vzniknout v přímé závislosti na něm. Člověk si často tyto předobrazy takzvaně nosívá s sebou a stává se, že tyto předobrazy najednou „eideticky“ vystoupí v konkrétnějších konturách. Je to nejspíše tím, že jsou naše projevy lidské existence různě diferencované a lokální ve smyslu upínání se k „něčemu zde“. Přesto můžeme v jistém okamžiku na jistém místě uvidět jakýsi záblesk obrazu světa, který máme touhu v našem případě zhmotnit. Míra proniknutí k podstatě věcí samých je různá.

Rozhodujícím činitelem je nepíše schopnost rozeznání, nakolik je gesto autentické. „Autenticita zaručuje, že je předmět skutečně tím, za co se prohlašuje³²“. Deyan Sudjic ukazuje, jak je pojem autenticity relativní v pohledu na svět designu, architektury i prezentace volného výtvarného umění. V závěru kapitoly *A jako autenticita* však uvádí příklad, kterým problém jasně vymezuje. „*I Adolf Loos snil o dálkách. Vždyť co jiného je americký bar v srdci rakouského císařství než fata morgana? Ten podnik byl autentický, ale nikoli nutně opravdový. Autentická je na něm umělecká upřímnost. Místo aby Loos parafrázoval dílo ostatních, navrhl svou originální verzi, v níž plně věřil. Jedině to může být měřítkem skutečné autenticity³³.*“

Příkladů, které je možné vnímat svým způsobem na první pohled jako nepatřičnost, či něco, co bychom neočekávali v daném místě a přece „nějak fungují“, můžeme kolem sebe nalézat poměrně mnoho. Hrabě F. A. Špork těžko mohl předpokládat, jak se budou ukazovat fragmenty jeho eremitáže (poustevny) U sv. Václava blízko Lysé nad Labem po více než třech stoletích. Už jen ta představa vybudování takové „zahrady“ v krajině, která je sice staletí kultivovaná, převažuje však divokost elementů vodní krajiny s lužními lesy! Dnes, kdy sice adorujeme motiv „čisté a nespoutané přírody“, ale nerespektujeme ji, vyjevuje se v takovémto drobném zákoutí vše a jakoby vedle sebe současně. Prohánějící se vlak nedaleko kapličky, zvuk železničních návěstidel, sochy barokních andělů Žalostné a Blažené smrti a lesy s vůní pryskyřice a tichou majestátností dubů. Tohle místo není rozhodně šedé.

³² SUDJIC, Deyan. *B jako Bauhaus*. S. 11.

³³ SUDJIC, Deyan, *pozn.* 32. S. 28.



2 Sv. Václav u Lysé nad Labem. 2016. Foto M. Sedlák.

Takto bychom mohli například chápat některé realizace z období totalitního komunistického režimu, které jsou ovšem natolik zatíženy současným vnímáním této doby, že se často stávají neprávem obrazoborectví a přinejmenším vědomého nezájmu, abychom zapomenu, že to tu vůbec bylo. Je pravda, že některé objekty se stávají v novém kontextu doby, sociálních změn a záměrů v prostoru takřka anachronismy. Pokud však v prostoru komunikují v jakési bazální rovině organizace prostoru a laicky řešeno ničemu nevadí, není důvod neponechat objekt jako fyzickou součást naší historie a přijmout ji. Právě k určité rehabilitaci tohoto fenoménu přispěl projekt Pavla Karouse „Vetřelci a Volavky“³⁴.

„Jinou jinakostí“ ve fyzickém prostoru může být třeba i fenomén „zahrádkaření, potažmo zahrádkářských kolonií. Hlavním leitmotivem toho není jen samotná forma „ostrova“, která se v prostoru nějak jeví, ale sociální moment vytvářený určitou komunitou. Jinakost jako

³⁴ Zdroj: <http://www.vetrelciavolavky.cz/>

vkład komunity do prostoru je velmi zajímavé téma a nabízí se různé paralely například s „uměleckým provozem“ ve výtvarném umění. Na to ale bohužel není v této práci dostatek prostoru.

1.5 Okno jako „malicherný detail“ mezi vnitřním a vnějším

Architekt Pleskot v rozhovoru pro Lidové noviny říká: *„Architektura má dvojí povinnost. Sloužit dovnitř, to znamená uživatelům budov, a pak ven, tedy nám ostatním, kteří chodíme po chodníku a vnímáme prostor, který ony – jak my s oblibou říkáme – architektonické hmoty vytvářejí. Takže otázka není korigovat výstavbu jako takovou, ale její konkrétní podobu. Tak, aby se dařilo spoluvytvářet veřejný prostor, který pro nás všechny bude co nejpříjemnější³⁵.“*

Architekt jinými slovy mluví o jisté dichotomii osobního (intimního) a veřejného. Architektonická řeč odkazuje k funkčnosti, která odděluje vnitřní a vnější na dva celky, na které je potřeba dbát rovnocenně. Z výroku je zároveň patrné, že přes určitou oddělenost toho, co se děje uvnitř a venku, má architekt i investor vést v patrnosti, že obě dimenze jsou právě ve vzájemném vlivu. Jedním ze symbolických zprostředkovatelů mezi vnějším a vnitřním je otvor ve zdi - okno, které samo o sobě není bezvýznamným pasívním detailem v rámci celé situace. Je zvláštní, že právě tento detail (doslova) je často z různých důvodů opomíjený. V zásadě vzato tento architektonický článek vypadá ve fasádě domu tak, jak jej k tomu předurčuje situace. Pokud pomineme zcela funkční hlediska orientovanosti domu vzhledem ke klimatu a specifické požadavky majitele, okna ukazují, jak dům „kouká“. Toto „zbytostnění“ se nemusí samozřejmě týkat jen staveb, pokud však budeme brát v potaz, že rozčleněná plocha (fasády) v prostoru se pozorovateli nějak jeví, není zcela irelevantní se tímto vztahem zabývat. Představme si tedy situaci, kdy sedíme v obývacím pokoji a sledujeme část jeho vnitřního prostorového uspořádání, naše mysl se ale upíná směrem ven, kde naše tělo není. Vnímáme to, co se děje venku, vnímáme však současně plně zázemí stavby. Ta brána mezi vnitřním a vnějším prostorem se může zdát neutrální, protože ji vnímáme „jen“ jako průchod k vnějšmu prostoru nebo jako vstup do vnitřního. Zajímavé

³⁵ Zdroj: https://www.lidovky.cz/nastesti-se-da-i-bourat-07f-/design.aspx?c=A141024_155005_In-bydleni_sho

je, že toto rozhraní mezi dvěma světy nemusí být vnímáno tak intenzívně ve smyslu vlastní prostorové autonomie, je prostě jen předělem. Přitom hranice mezi dvěma státy je také prostor! Dodnes si někteří z nás pamatují zvláštní napětí, když se za období komunismu projíždělo prostorem hranic do jiné země. Toto přísně kontrolované území zostřovalo smysly především proto, že je takto označené a člověk se soustřeďoval zejména na vstup do jiného světa, který za jistých okolností nemusí být povolen. Týká se to však jakéhokoliv vstupu do „jiného světa“ jako například reprezentativní vstup do budovy. Přidržíme se však prozatím hranice v krajině institucionálně vymezené. Je tu totiž ještě jeden aspekt vnímání hranice a to charakter tohoto prostoru. V naší oblasti (myšleno Česká republika) máme hraniční přechody geograficky situované většinou v horách, či k nim musíme stoupat do kopce, abychom záhy za hranicemi klesali dolů. Je to tedy určitá dispozice místa, které přes svou zdánlivou podobnost se pokaždé jeví jinak. Dalším symptomem je již zmíněné označení předělu. Můžeme si totiž představit hranici, kde prostup je možný prakticky kdekoliv, není ale pro něj uzpůsoben, není definován. Pokud tedy přijíždíme k tomuto místu s očekáváním, co bude za tím, vyjeví se nám prostorový útvar, který určitým způsobem předznamenává, co můžeme očekávat a zároveň je čímsi oddělený od obou okolních světů. Metaforicky vzato, pokud tedy připustíme, že okna mají svůj prostor a charakter, můžeme je chápat jako rovnocennou součást celku a ne jen řezem oddělující vnější prostor od vnitřního. Je tu ještě jedna věc, a to orientovanost pohledu skrze okno. Je přirozeně poněkud něco jiného, jestliže sledujeme vnitřní prostor skrze otvor ven, na rozdíl od tušení vnitřního v pohledu na okno či okna ve fasádě stavby. V tuto chvíli je kontextem oken nejen plocha fasády samotné, ale i veškeré blízké i vzdálenější prostorové kontexty. Pokud je možné krátce shrnout výše uvedené, je podstatná prostorovost oken samotných, jelikož jsou plnou součástí celku obsahujícího prostor vnější a vnitřní. Pohled z vnějšku má svým způsobem stejnou zainteresovanost diváka jako pohled z vnitřku skrze okno. Zaměříme-li pozornost na význam oken domů a jejich vliv veřejný prostor, zjistíme, že se opět nacházíme v jakési šedé zóně. Pokud se rozhlédneme po našich městech a vesnicích, kde oko památkáře není tak bedlivé, zjistíme, že valná většina rekonstruovaných domů má vložená okna plastová anebo modifikovaná tak, že původní podobu vzdáleně připomínají. Týká se to samozřejmě i novostaveb, pokud budeme uvažovat v jisté **rovině proporcí**. Nejprve se však zaměříme na situaci a okolnosti u obnovovaných staveb. Primárně mají tvořit náhradu

za ta stará, tudíž je často vidět snaha připodobnit těm původním alespoň v jejich proporci vnímání plochy ve fasádě. Dalším případem je naopak změna proporce jako vítaný důvod pro účelovou změnu. Změní se například dispozice domu, která si vynutí zmenšení, zvětšení či přesun okna v ploše fasády. Je zapotřebí si uvědomit, že bezmyšlenkovitá výměna oken je jakési podceňování jejich prostorovosti, která je rovnocenná jako celé rozvržení domu. V jisté chvíli jsem si poněkud zoufal, protože jsem hledal konkrétní oporu pro tyto teze a proto mě velmi potěšila výstava na podzim roku 2015 v rámci bienále v Benátkách. Výstava se věnovala tématu proporcí v mnoha souvislostech v historickém odkazu uměleckých děl a vědeckého zkoumání.

„Výstava s názvem Proportio zkoumá roli, kterou hraje proporce v našich životech a celkovém světě ve kterém žijeme. Zkoumáním širokospektrého a rozmanitého zastoupení v oblastech jakými jsou umění, příroda, fyzika, ekonomika, historie, věda, hudba, medicína a spousta dalších, studie proporce odkrývá přírodní zákonitosti používané k utváření všeho, co existuje ve hmotném světě.

Proporce není pouze otázka čísel. Ani není pouhým příměrem velikostí a objemů ve vztahu k celku. Podle Platóna se proporce definuje jako přechod z podvojnosti k jednotnosti. Jedná se o zkoumání toho, jak jsou prvky a vzorce spojené a propojené. Je to průzkum toho, jak my, lidské bytosti, tyto vzorce vnímáme jak našimi smysly, tak intuicí. Je to také průzkum toho jak univerzální proporce ovlivňují naše chápání zrození a dynamického tance mezi řádem a chaosem.

Za celou dobu co se píše existence lidstva znalost proporce a zejména posvátné geometrie byla uplatňována po celé civilizace po tisíce let. Sofistikovaná znalost geometrie zejména ve zlatém řezu byla považována za vysoce pokročilou a úzce spjatou se tajnou spirituální moudrostí a náboženskými tradicemi. Výsledkem bylo její kontrolované používání vzhledem k domněnce, že její nesprávné nakládání by mohlo vést k nežádoucím následkům. V Západním světě byla znalost posvátné geometrie natolik svatá, že byla po stovky let záměrně střežena a je možné, že cíleně zapomenuta nebo odložena³⁶.“

³⁶ VERVOORDT, Axel. *Proportio*. Překlad Martina Sedláková. S. 17-18.

Žijeme v éře plastových oken a náhražek za stará především ve jménu úspornosti a pocitu novosti. Pojem náhražky se zde objevuje v nápodobě, která však ve valné většině není rozhodně dokonalá. Prostorové nuance mezi klasickými okny a plastovými jsou markantní. Plastová okna, která jsou vložena převážně do staveb z období z dvacátých letch a třicátých let nenapodobují styl ani se nijak vůči němu nijak zásadně nevymezují.

Lidé často zřejmě nepřikládají zvláštní váhu tomu, jak bude komunikovat jejich hmotný vklad v podobě staveb s jinými prostorovými objekty v jeho okolí. Vnější je pak podřízeno vnitřní totalitě individuálního prožívání světa. Gesta sice do určité míry prozrazují, co se děje uvnitř, nejsou však v souladu s tím, co opravdu chtějí říct.



3 Dvojdomek v Čelákovcích. Foto M. Sedlák.

Uchvacují mě i drobné detaily, jejichž fyzická podstata má vliv na konkrétní jevení místa. Toto jsem si uvědomil právě dlouhodobým pozorováním a poznáváním a nyní mi činí, když jsem se naučil dívat se určitým způsobem na věci, velkou libost rozeznávat ozvuky určité harmonie.

Duch místa není tvořen předměty a jevy, které mají ve smyslu celkového vyznění na člověka jednotlivou autonomii, ale jedná se spíše o určitou vzájemnou souvztažnost těchto entit. Některá z těchto entit má dominantní postavení, stejně jako v řeči či mimoslovní

komunikaci. Je to vlastně jako prostorová komunikace, ve které je důležitý každý detail podřízený celku včetně objektu či objektů, které jsou v této kompozici dominantní.

Je přirozené, že důležitou roli hraje subjektivní prožívání prostoru. Nelze se však výhradně řídit subjektivním prožíváním prostoru. Vnímání identity místa může být někdy zastřeno právě určitým subjektivním prožitkem. Mohlo by se tedy říci, že na někoho určité místo působí a na někoho ne, na každého z různého důvodu jinak, tudíž není možné se shodnout, jestli ono místo identitu má, či ne. Ve skutečnosti identita místa nemá mnoho společného s jeho subjektivním prožíváním. Jde spíše o vztah a znamená přátelit se, jak poznamenává Schulz. Místo má svou vlastní celkovost, autonomii, soudržnost bez ohledu na naladění vnímání konkrétního subjektu. Jeho „naladění“ k němu je však často určující pro proměnu jistého místa.

To zvláštní sdílení jistých gest, která se realizují ve veřejném prostoru, má ve výsledku velký vliv na jakousi celkovost místa, s kterým se člověk může identifikovat. Jde o hmoty, vtahy mezi nimi, ale také o detaily, významy. Například vždy s velkou nelibostí sleduji necitlivou výměnu oken ve starých domech, které mají určitý charakter, výměnu, která se často jednostranně provádí ve jménu novosti a úspory energií. Cítím, jakoby najednou duch domu zmizel s těmi starými okny, kterými možná více profukuje než okny plastovými, ta ovšem, na rozdíl od většiny oken obecně vyráběných do 2. Světové války, nedosahují prosté elegance detailu a vyváženosti proporcí vůči celku. Nejde jen o proporci okna vůči fasádě domu, ale i o vnímání reliéfní struktury rámu okna, kdy profil naznačuje, z čeho a jak byl vyroben. Je pravda, že ani vesnický dům z počátku dvacátého století není vlastně příliš autentický s okny z třicátých let. Vždy mě udivuje, jak se mohou lidé skrze plastová okna dívat ven a představovat si, že žijí v noblesní vilce, která třeba byla postavena za první republiky, v době, ke které nejen z pohledu architektury často vzhlížíme. Ponechme nyní stranou, že to možná nejsou všechno lidé žijící v těchto renovovaných domech, kteří nalézají libosti v době v relativně nedávno minulé.

„Na základě konfrontace historických fází vývoje společnosti a architektury lze vyslovit domněnku, že nové tektonické, a tedy architektonicky čisté systémy vznikají tehdy, když duchovní nárok společnosti vítězí nad materiálním, a za předpokladu, že ekonomicko-spoločenská formace je na vrcholu, takže její technicko-civilizační nároky i schopnosti jsou

*zcela stabilizované*³⁷. “Z toho, co Marie Benešová ve své knize píše, nejspíše vyplývá, že tuto dobu nejspíše ještě očekáváme.

1.6 Příběh 3x jednoho domu

1.6.1 Úvod k případové studii „Ulice Lipová“

Přemýšlel jsem, proč jsem se zaměřil na tři domy v ulici Lipová v Čelákovících, když je tu určitě plno dalších zajímavých míst s pěknými domy. Předně je to určitě prvotní smyslový dojem, kterým ulice se starými domy působí. Je pravda, že se rád často procházím klidnými ulicemi, kde je možné vidět například zástavbu z období dvacátých a třicátých let. K tomuto období nějak instinktivně inklinuji. Podobné urbanistické celky můžeme najít i na jiných místech v České republice. Klidová oblast se zástavbou vil, vilek a domků různého druhu a také architektonické i technické kvality. Zde je to čtvrť nazývaná „Na Požárech“, kde můžeme vidět rozličnou podobu gest na pozadí jejího vzniku v období první republiky. Mně asi nejvíce zaujala řada několika domů na jedné straně ulice, která byla zjevně projektována jako celek, a je zakončena na nárožích jinými typy prostorového uspořádání stavby od stejného autora. Ulici lemuje řada lip podél vozovky a tvoří tak polostinný parter obytného celku. Domy jsou architektonicky poněkud jiné, než je valná většina v tomto městě. Odlišují se, není to jistě výjimečná architektura, přesto je v nich cítit určitá kultivovanost a smysl pro řád a proporce. Další zajímavá věc je, že každý jednotlivý dům má jiný novodobý vklad (gesto) do původní stavby (gesta) jako ideji. Objekty zároveň vykazují dva způsoby gesta ve smyslu nahrazení a ponechání, takže každé samotné vložení zatím nijak nepřehlušuje myšlenku a prostor, má stále svou integritu. V prostoru je cítit křehkost této situace, protože sociální rovina místa je velmi diferencovaná a není jasná (a to asi není nikdy), jestli se udrží integrita tohoto místa i nadále, například změnou majitelů domu. Ti se ocitají v různých fázích životního cyklu.

³⁷ BENEŠOVÁ, Marie. *Architektura v proměnách dvou století*. S. 54.



4 Ulice Lipová v Čelákovících. Foto M. Sedlák.

Tato empirická pozorování mě vedla k záměru oslovit obyvatele domů a provést s nimi krátký rozhovor o jejich domě, přičemž se zaměřit zvláště na otázku konjunkce osobního a veřejného. Základní otázka pochopitelně směřovala k důvodům změn na jejich stavbě v období, kdy v domě žijí. Ačkoliv jde především o změny, které člověk z ulice může vnímat, bylo zajímavé zjistit, co k těmto změnám vedlo, popřípadě co stálo naopak za ponecháním některých „detailů“.

Dalším důležitým důvodem výběru této objektové události k analýze bylo, že se rozhodně nejedná o jednoznačně negativní dojem z prostoru, který by vedl automaticky k jisté předpojatosti a cílené kritice.

1.6.2 Kontext místa

Město Čelákovice leží ve Středočeském kraji asi 20 km východně od Prahy v rovinatém Polabí při řece Labe. Bylo pravděpodobně založeno kolem roku 1290, jak podává první písemná zpráva, přičemž v té době má za sebou 200 let trvání jako místo, které bylo už

dříve soustředěně obýváno (např. slovanské hradiště). Emanuel Vlasák ve své knize Čelákovice také píše o původu jména města: „*Tedy patrně započal organizovat osazení zdejší půdy zkušený lokátor, pověřený k tomu jejím majitelem, českým knížetem nebo již králem, který shledal k tomuto účelu vhodnými pozemky ležící mezi řekou a dubovými hvozdy.*“³⁸ Lokátor se pravděpodobně jmenoval Čelák, ať už je to jméno rodové, nebo jen přízvisko vyplývající z jeho čelné funkce“. Zajímavá je také verze o původu jména města v Kronice města Čelákovice I.: „*Vypíná se hrádek nad Labem čelem proti Labi a v čele v krajině a tudy snad od toho jméno toho*“. „*Čelo, Čelák, Čelákov*“³⁹. Tato zmínka se dotýká vzezření, charakteru sídla. Pokud se podíváme na Čelákovice současné doby, můžeme stále vidět tyto starobylé nánosy historie přes poměrně intenzivní průmyslovou činnost 19. stol a počátku 20. stol. Krajinný ráz města a kolem něj je směsí a kontrastem divoké přírody pohlcující lidskou činnost a zároveň právě její kultivace, ale také destrukce. Bylo by rozhodně zajímavé se více věnovat např. bývalým říčním lázním „Grádo“, pro to však zde není prostor. Pro mě je každopádně velmi inspirativní postupně pronikat k podstatě místa, kde jsme se rozhodli „bydlet“. Jako umělec – výtvarník mě přitahuje všudypřítomný element vody a živoucí energie vrbového proutí, které zde hojně roste a hlavně má svou velkou místní tradici ve formě řemeslného zpracování.

Tato kapitola se však zaměřuje na objekt – dům, který se plností významu váže k této oblasti. Není bez zajímavosti, že se k určité „jinosti“ domům v lokalitě mého zájmu vyjadřuje i člen redakční rady Čelákovického zpravodaje ing. Ivan Vaňousek. Ve vlastním článku píše o zvláštním, jiném domě v souvislosti s prudkým rozvojem stavební činnosti v období dvacátých a třicátých let. Na této stavební činnosti se podílela i firma Prýmek, která postavila zmíněné domy v Lipové ulici. „*Vnější vzhled rodinných domků a vilek odpovídal tehdejšímu vkusu, zvyklostem, možností firem a investorů. Dalo by se říci, že všechny si byly v mnohém podobné – až na jeden případ.*“ Dále píše: „*Podobá se domům, které známe z krajů rozkládajících se od západního pobřeží Francie a kanálu La Manche až po Dánsko. Když jsem byl ještě kluk, připomínal mi stavení, které jsem znal z ilustrací Andersenových pohádek. Jeho pozemek byl obklopený paloukem svažujícím se dolů k jihu*

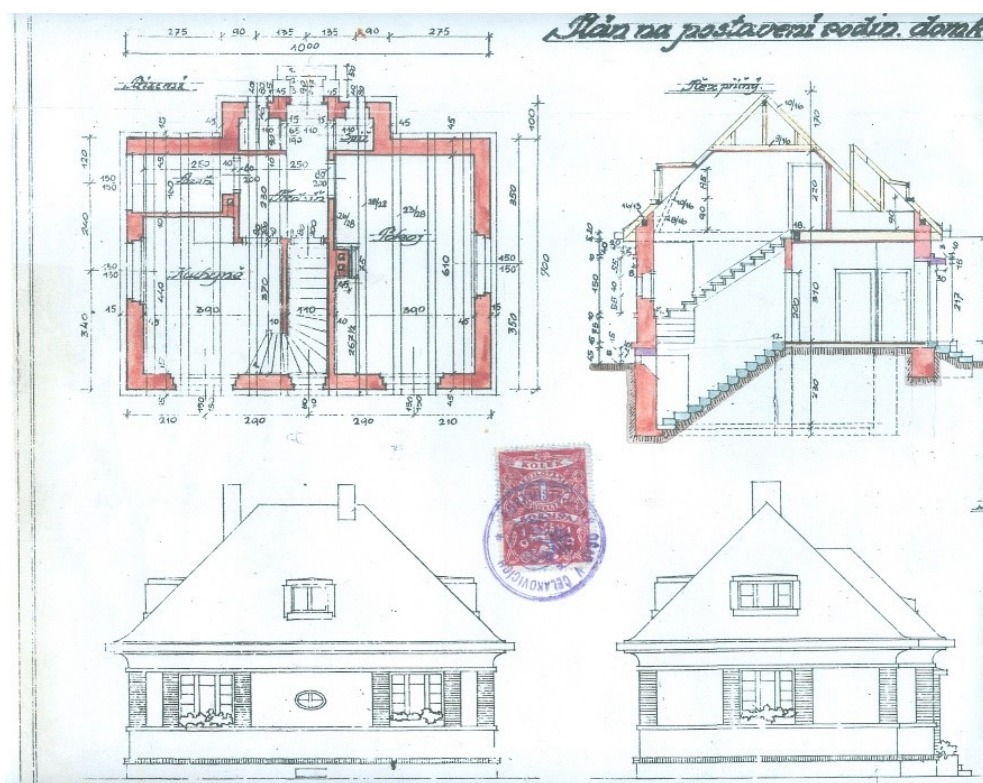
³⁸ VLASÁK, Emanuel. *Čelákovice*. S. 20.

³⁹ *Kronika města Čelákovice I. 1857 – 1939*. S. 22.

do bývalého opukového lomu⁴⁰.” To nezasvěcený člověk samozřejmě neví, protože nyní je již obklopena novějšími stavbami, které tvoří souvislou zástavbu, takže ani lom není vidět.

1.6.3 Popis objektů v ulici Lipová

Podle projektu má dům jednoduchý obdélníkový půdorys s valbovou střechou. Na střeše jsou z každé strany vikýře. Okna ve fasádě z pohledu z ulice jsou symetricky navržena a uprostřed je malé oválné okýnko prosvětlující uvnitř schodiště. Pokud se jedná o vnitřní dispozici stavby, dům z ulice nedává divákovi tušit, kde je například obývací pokoj a kde je například kuchyň. Uvnitř je prostor symetricky rozdělen na dvě poloviny, z toho jedna slouží jako obývací a druhá jako kuchyň. Ta je menší o prostor, kde je vložena koupelna.



5 Projekt tří typových domů v ulici Lipová od arch. Václava Prýmka z roku 1928.

Vchod do domu je ze strany ulice, z hlediska veřejného prostoru není vidět. Je mírně představený a zdůrazněný vstupním schodištěm a opakuje se zde stejný motiv oválného

⁴⁰ VAŇOUSEK, Ivan. Tajemný dům. Čelákovický zpravodaj. Čelákovice: listopad 2017. S. 23.

okna po každé straně vstupu. Za vchodem je komora a naproti sociální zařízení. Schodiště do patra vede z kuchyně.

Podkroví bylo navrženo jako neobytné s komorou na každé polovině půdorysu domu. Původní dům měl krytinu střechy z bobrovek a fasáda měla břizolitovou omítku. Detail přechodu mezi vnější svislou stěnou domu a střechou je řešen fabionem.

1.6.4 Rozhovory

S majiteli - uživateli domů jsem provedl polostrukturovaný rozhovor, který ale obsahoval tři základní otázky:

1. Jak jste vnímal/la váš dům na začátku vašeho bydlení a jak se proměňoval v jeho průběhu?
2. Jak vnímáte váš dům nyní po určité době, kdy tady bydlíte?
3. Změnil/la byste něco na vnějším vzhledu vašeho domu?



6 Dům A. Foto M. Sedlák.

Dům A

Na tomto domě je nejvýraznější změnou přístavek, který je vidět po pravé straně z čelního pohledu z ulice. Má vyměněná okna s jiným členěním (dvakrát vyměněná). Tato okna respektují členění oken po první výměně. Střecha má již také jinou krytinu z pálených tašek. Vikýř na střechu se již nevrátil.

Paní A. A.

Bydlí zde s manželem a s dvěma malými dětmi asi deset let. Dům je zděděný po babičce z manželovy strany.

M. S.: *„Já bych se vás na úvod zeptal, jak se ptám vlastně všech, nebo chtěl bych se zeptat všech. Jak jste vnímala ten dům, když jste ho poprvé uviděla, a jak ho vnímáte nyní po určité době, kdy tady bydlíte?“*

A. A.: *„Mně si líbily dispozice toho domu, člověk se musí přizpůsobit tomu, co má, nebo k čemu přijde. A vždycky jsem vnímala ten přístavek jako bonus. Dobře, je tady, není to vůči tomu domu úplně nejcitlivější, ale pro nás to znamená prostor navíc.“*

M. S.: *„Srovnávala jste třeba jiné domy – nebo – ještě se omlouvám, že se zeptám. Vy jste teda dříve bydlela v bytě nebo v jiném domě?“*

A. A.: *„V bytě, takže bydlení v domě bylo pro mě úžasný jako...úžasná svoboda, plus ta zahrada, to je tady asi nejmilejší místo tady v domě. To propojení, když můžu mít otevřeno, a to světlo sem ze zahrady to je...“*

M. S.: *„A ten dům byl pro vás ve smyslu prostoru jako využitelnosti tak akorát, nebo teda, protože vy jste naznačila, že ta místnost byla bonus, bez toho byste to vnímala asi jinak že, bez toho přístavku. Ted' se ptám čistě po praktické stránce.“*

A. A.: *„Asi by to bylo znát, to místo by chybělo, tím že jsme čtyřčlenná rodina a zvíře, tak i tak je tady rušno. Takže by to bylo asi horší.“*

Paní A. A. hodnotila nejprve dům, že na ni působil omšele. Položil jsem ještě jednu otázku, jestli vnímala nějaké kvality toho domu bez toho, že je zanedbaný.

A. A.: *„To určitě! Říkala jsem si, ten bude krásný, ten až se podaří vyklubat z toho stavu v jakým je, tak bude hezký. Mě se vždycky líbily ty okýnka tady oválný, to schodiště, který se*

otvívá do tý zahrady. Těma posledními dvěma schody, jestli jste si všiml, je to otevřený do prostoru, fakt zámecký schodiště. Tak to se mi hrozně líbilo.“

Dále se ptám na okna, jestli je oni vyměňovali.

A. A.: „My jsme s manželem každý uvažoval jinak, on by to udělal tak, aby to bylo praktický, aby sem nefoukalo, takže by sem dal nějaký plastáky, klidně bílý, hlavně, že to bude fungovat a já jsem byla ta, kdo chodila a říkala: ale podívej se, takový barák nemůže mít takovýchle okna. Potom jsem trochu prosadila, aby si ten dům zachoval ten ráz, protože mi to přišlo vůči němu škoda. Jinak ta okna, tak jak jsou tadyhle na ty tři díly, to zůstalo. To už tehdy byly vyměněny. My jsme zachovali tu vizáž těch oken...Původně byly, tuším, trojdílný, jak to mají sousedi na konci, myslím. Potom byly vyměněny na špaletový, nebo jak se tomu říká. Špaletový, trojdílný a mezi tím byl prostor. Takže takový tady byly a já jsem chtěla, aby aspoň zůstal ten dojem – tři okna prostě, aby to působilo.“

Další otázka směřuje na přístavek a také na to, jestli by si dokázala představit změnit hmotu domu, něco dalšího přistavět v případě, kdyby to bylo například třeba kvůli rodinné situaci.

A. A.: „Hm, my máme zatím dětičky malý, takže to není teďka úplně na pořadu dne. Akorát co jsme říkali, v případě nouze, kdybychom potřebovali přistěhovat rodiče, použili bychom garáž pod tím přístavkem. Původně to bylo myšleno jako garáž, ale není, je to normálně, dá se říct obytná místnost...“

M. S.: „Tam je nějaký vjezd, že jo?“

A. A.: „No byl tam vjezd z ulice, ale bylo to strašně příkrý dolů, takže to nešlo použít jako garáž. My jsme to srovnali, je tam okno z ulice, dveře jsou vlastně ze zahrady, takže by se to dalo použít jako takový azyl. To je jediný, co jsme tak jako plánovali. Asi bych nerada něco změnila. Dům se mi líbí tak, jak je. K tý hmotě něco přistavovat, myslím si, že by to nedopadlo moc dobře. Čím dýl tady jsme, tak se mi chce vracet k těm původním věcem. Líbilo by se mi zrekonstruovat podlahu, udělat dřevěnou, na zahradě plánuju vyházet všecko, co je cizokrajný a nechat tam opravdu obyčejnou zahrádku.“

Dům B

Nejvýraznější změnou oproti původnímu stavu je jiná střecha (mansardová), také s novou krytinou z pálených tašek. Okna jsou již plastová s jiným členěním. Omítka je opravená, nyní

vápenná dvouvrstvá. Oválné okýnko je nahrazeno blokem z luxferových cihel. Vikýř na střeše již není.



7 Dům B. Foto M. Sedlák.

Paní B. B.

M. S.: „Paní B.B., rád bych se zeptal, vy tady bydlíte od devětapadesátého roku, to je opravdu kus života. Zajímalo by mě, pamatujete si ten pocit z vašeho domu – jak jste ho vnímala na začátku a dnes po těch letech?“

B. B.: „Ale no ... představovala jsem si – bydlela jsem s rodiči tady kousek dál a to byl takovej přízemní baráček udělanej z dílen, tak když jsem viděla tohle, tak jsem si představovala, jak má krásnej barák manžel, že jo, nebo teda nastávající.“

M. S.: „A když už jste tady bydlela, tak se Váš ten pohled změnil?“

B. B.: „Ale no tak ten barák je už špatně řešenej – vnitřně. Vevnitř jsou prakticky dvě místnosti akorát a dvě mansardy jako má tamhle soused. To bylo. Takže prostoru málo. Bydleli jsme tu deset let, člověk říkal, barák zvenčí vypadá veliký, ale vevnitř je to špatně řešený. Uprostřed baráku jsou schody do sklepa a nahoru, takže je to rozdělenej barák, jedna místnost, druhá místnost.“

M. S.: „Takže ten pocit z toho domu jste měla pocit, že je malej...“

B. B.: „Ale no tak ani – to člověk bral jako skutečnost, že jo...“

M. S.: „To právě jsem se chtěl zeptat, když jste ho tedy vnímala, že vnitřní uspořádání není až tak praktický, jestli jste chtěla v průběhu času něco změnit?“

B. B.: „Když se dělala střecha, myslím v roce 2000, mám dojem, tak jsme rozšířili trošku tu střechu a že se to udělalo jako ty místnosti obytný, a je tam ústřední topení. Tak teď už je to obytný ty pokojíčky, přistavovali jsme koupelnu, protože tam byla místnůstka jako na koupelnu.“

Paní B. B. dále mluví o technické modernizaci domu v průběhu bydlení jako je zavedení plynu a vody a ústředního topení.

M. S.: „Mně se na těchto domech líbí právě taková proporce, člověk je sice neznalý toho vnitřního uspořádání...“

B. B.: „No právě, člověk to bral, to jsou takový krásný baráky, to jako jsou, nic ve zlým, já jsem si zvykla a nedala bych to za nic na světě, jsem tady takový roky, tak jsem tu vlastně prožila vlastně život.“

M. S.: „Zajímá mě třeba barva fasády, tvar oken – a já si teď nevybavuju – jo máte je vyměněný.“

B. B.: „Máme vyměněný. Prostě tenhle barák vedle mimo tohohle okýnka, tam mají vršky upravený – taky dělali novou střechu...a ty mansardy – takhle to vypadalo prostě... všechno jako původní.“

M. S.: „Hm, a měli jste tendenci udělat to, jak to původně bylo vizuálně? Nebo spíše jste na to nehleděli? Barvu (fasády) jste každopádně zvolili bílou.“

B. B.: „Tak to jsme brali taky kvůli údržbě. Když se něco opravovalo, tak aby se to dalo opravit. Tak se zvolila ta bílá (klasická dvouvrstvá omítka).“

M. S.: „A ta okna?“

B. B.: „Okna jsme dělali, je to asi deset let. No, to už bylo z nutnosti, protože ty okna nedoléhaly. Tam byly původně normální dvojité okna.“

B. B.: „A vy máte teď ty ditermální...“

B. B.: „My máme teď takový, jak se teď dělají...“

B. B.: „A to jsou dřevěný nebo plastový?“

B. B.: „Plastový, to co se dělá.“

M. S.: „A napadlo vás je dělat znova dřevěný?“

B. B.: „No tak...já jsem nechtěla. Jednak bych je musela nechat dělat a vyšlo by to finančně mnohem víc než..., pořád tak nějak musím počítat s každou korunou. My tu velikost, všechno jsme zachovali, jenom tam byly ty tabulky, to členění, že jo. Tak to nešlo udělat na těchto oknech.“

M. S.: „Rád bych se Vás ještě zeptal na jednu věc. Kdyby vznikl nějaký reálný důvod, třeba kdyby se rodina chtěla přistěhovat, uvažovala byste o přestavbě domu?“

B. B.: „My jsme si s mužem říkali, kdyby dcera – mám dvě dcery, kdyby tady chtěla se mnou bydlet a vdala se, tak jsme uvažovali, že já bych šla do jedné místnosti a oni by si vzali, teď už je obyvatelnější i vršek, jednu místnost a vršek. A pak jsme říkali: když by dcera tady zůstala a vdala se a měla rodinu, tak jsme uvažovali, že bychom si tady v zahradě udělali takovou místnost, jako garsonku jsem chtěla říct. Tak jako že bychom si něco udělali na zahradě...“

M. S.: „Ale v rámci hmoty toho domu to ne?“

B. B.: „To ne tak jsme neuvažovali, sousedi (vlevo) mají přistavenou tadyhle místnost, že jo...taky jsme jeden čas uvažovali, že bychom si místnost přistavěli. Dokud manžel žil, tak jsme furt říkali, kam to postavit, aby to bylo zas tak takový, abychom nenarušili, právě a to jsem nechtěla, že jsem si říkala, ten barák mám ráda, no.“

Dům C

Tento dům působí v určitém smyslu nejpůvodnějším dojmem. Střechu má z pálených tašek. Ve střeše zmizel vikýř z čelní strany a z boční jsou postaveny nové. Místo fabionu je dřevěné podbití střechy.



8 Dům C. Foto M. Sedlák.

Pan C. C.

M. S.: „Pane C. C., já bych se chtěl zeptat, vy jste říkal, že jste se tady narodil, takže ten dům vyloženě znáte od dětství, znáte ho pořádně. Mohl byste charakterizovat váš vztah k němu a třeba a celkově k tomu prostředí?“

C. C.: „Jako, je to můj rodnej dům, to je základní věc. Já jsem s ním vcelku spokojenej. I když říkám, není to žádněj luxus, je to starej barák, má svoje nečnosti zřejmě, ale člověk je na to zvyklej. Těžko bych se asi přesazoval jinam. Takže člověk se s tím naučil žít. Že tadyhle jsou vlhké sklepy, že nahoře je zima, jo a takovýhle věci. Že jsou problémy s vodou, člověk se to tak nějak naučil řešit za pochodu nebo určitými věcmi se ani nezabývá. Bere je samozřejmě.“

M. S.: „Rozumím. Je něco na tom domě, co máte rád a něco, co byste změnil?“

C. C.: „Změnil bych asi dispozici, to je daný stavebním...tou dobou, tam se s tím moc dělat nedá. Jinak jsem s ním spokojenej, protože není ani na uliční čáře. Zároveň není zbytečně utopenej, tak člověk má tak nějak přehled o dění venku a zároveň má malinko od něj odstup. A ta zahrada dělá určitý soukromí. I když je otevřená k sousedům, ale se sousedy vycházíme relativně dobře, takže člověk tam má své soukromí, a nic ho tak nějak neruší. Původně tady byly chodníky podle plotu, pak byl metr a půl trávník, pak byla hliněná cesta.“

M. S.: „Aha a ty lípy tady byly vždycky?“

C. C.: „ Ty lípy tady byly vždycky. Ale byla jiná dispozice ulice. Ty chodníky šly podle plotu, ale zase jenom na jedné straně. Tady na té druhé straně nebyly nikdy dodělaný. To je paradox.“

M. S.: „To je zajímavá informace!“

C. C.: „To se změnilo po revoluci, když se investovalo do rozvoje města. Do té doby bylo běžný si tady dělat d'ůlky, tady nebyly chodníky ani původně, to jsme si dělali sami.“

M. S.: „Líbí se mi okna na vašem domě.“

C. C.: „Naše máti je taky chce furt vyhodit, nevím teda proč. Chtělo by je teda opravit, ale pořád trvá na tom, že by chtěla nový, no“.

M. S.: „Ale dělá to toho ducha toho domu, přiznám se, že to tak vidím. A vy byste byl nakonec srozuměný s výměnou a dát tam jiný?“

C. C.: „Nechce se mi, spíš repasovat, opálit to a ...já myslím, že to není potřeba. Světlo tam nebude nikdy, protože tady lípy tomu zamezují, tady musíte svítit i v poledne v létě, takže...“

M. S.: „A co se týče toho vršku, to jste dělali někdy...“

C. C.: „Pět deset let. Takhle, ono to bylo obytné vždycky. My jsme tam měli se sestrou pokoje, ale bylo to problém vytopit. Bylo to původně jako letní byt a bylo to vyzděný na štorcku dutou cihlou. Takže když už jsme dělali elektriku, tak se nám kolikrát stalo, že vypadla zadní strana cihly a pak se tam opravdu dělala námraza na tom. Takže kvůli tomu se to zateplilo, střecha taky, tam byly původně bobrovky. Ta taška se blbě vyměňuje. My jsme byli poslední, kdo to měnili. Byly to bobrovky ve dvou řadách, hezký, lesklý, mně se to teda líbilo, ale šílená věc to opravovat. Je to dvakrát tak těžká střecha, takže...a navíc se tady se k tomu nedalo jinak dostat než zvenčí. Ta půdička je takhle do účka a končila vždycky u toho budníku. Ta římsa, když to začalo prskat, tak to radši umlátili.“

M. S.: „A můžu se zeptat čistě teoreticky, měnil byste něco v hmotě domu? Anebo byste to radši zachoval?“

C. C.: „Teď už ne, já jsem tady kvůli rodičům, jsou už starší, takže aby tady nebyli sami. Takže nám to naprosto ve třech lidech vyhovuje. V podstatě i jeden ten pokoj je nevyužitý, já mám svůj pokoj, oni mají ložnici...“

M. S.: „Tak je to taková hloupá otázka – ta představa čistě hypotetická, když si představíte, že tam vznikne nějaká situace, potřeboval byste to rozšířit. Protože paní B. B. říkala, že jeden čas uvažovali, že by si s manželem postavili něco na zahrádce. Ale říkala, že jí to nepřišlo moc dobrý to přilepit k domu.“

C. C.: „Jako já bych...a že jsem o tom uvažoval kdysi, když sestra tady krátce žila se svým manželem, než si postavili. To už jsme se tam mlátili. Čili uvažoval jsem o něčem, jako jsou tyhle dva krajní domy. Jsou do elka, takže jsou podstatně větší. Tam je dole o jednu místnost obrovskou víc, tím pádem je i větší i patro, takže je ten barák o víc než polovičku větší. Takže něco přistavět ne takhle na tuto stěnu, ale spíš směrem do zahrady, udělat takový elko.“

M. S.: „Tak vám moc děkuji za rozhovor.“

Závěr

Všichni tři respondenti mají něco společného. Všichni začali v domě bydlet nezávisle na svém rozhodnutí, tedy si toto bydlení nevybrali podle vnějšího dojmu, ale protože je k tomu dovedly okolnosti. Všichni obyvatelé v domě bydlí velmi dlouho, měli tedy dostatek času dům poznat a sžít se s ním a zároveň něco také zásadně změnit. To, že se tak nestalo a došlo jen k dílčím úpravám, které nevymazaly ideu původního domu, má několik příčin. Jedním z možných důvodů je, že si vlastníci uvědomovali základní prostorovou i stavební kvalitu domu („domy působí solidně“) a že domy mají základní potenciál většího využití, aniž to majitelé třeba využili. Dalším důvodem byl určitý přirozený a instinktivní respekt ke stavbě, ke které postupem času získávali bližší vztah. Žádný z obyvatelů domů by neprovedl zásadní úpravu průčelí domu. Zajímavé ale je, že každý z respondentů se v rodině setkal nebo setkává s požadavkem na radikálnější změnu, čemuž odolávají. A pokud se týče vnějších úprav, respondentka A. A. je spokojená s přístavkem, respondentka B. B. by hypoteticky postavila samostatnou stavbu na zahradě a respondent C. C. by dům rozšířil dozadu do L. Majitelka B. B. na první pohled vnímala dům jako krásný, aniž do té doby znala jeho dispozici. Obyvatelé B. B. a C. C. nevnímali dispozici domu jako příliš praktickou, přijali ji však.

1.7 Situace v prostoru

„Nemáme v moci své situace, do nichž nás okolnosti uvrhují, nemůžeme si je vybírat, jen je řešíme dle zděděného arché a dle svého telos, k němuž víceméně instinktivně kráčíme, k němuž se pouze přibližujeme. Vyvstáváme do svých činů, do svých ergonů – skutků. Proto platí „po ovoci poznáte je“!. Jsme sledem svých činů, jak to tvrdí na mnohých místech G. W. F. Hegel⁴¹.“

Nyní je zapotřebí se poněkud vrátit k samotným pojmům situace a prostor. Například I. Kant tvrdí, že prostor má transcendentální idealitu, to znamená, že se stává ničím, jakmile odhlédneme od podmínky vší zkušenosti. Říká, že prostor nepatří věcem samým a všechno, co vnímáme, se nám musí zjevit. *„Prostor je tedy čistá apriorní forma názoru našeho vnějšího smyslu⁴².“* Podobně jako prostor i čas je nám dán jaksi předem jako čistá forma našeho vnitřního smyslu, nazírání nás samých a našich vnitřních stavů. Tyto stavy se různě liší, jedno mají ale společné: probíhají v čase. Kant tedy opět propojuje závislost zkušenosti skrze smysly na všeobecnosti a nutnosti času. Dalším pojmem, kterého se dotykáme, je situace. Co znamená situace a jak souvisí s prostorem, který se nám tedy nějak konkrétně jeví? Situace se totiž jistě váže k něčemu, co blíže specifikuje prostor. Tím je pojem místa. Jde ovšem o to, „vytáhnout“ jej z dimenze všeobecnosti, zaměřit se na jeho specifikum, které člověk může vnímat. Je zajímavé, že se mnoho lidí shodne na něčem, co nazývají „kouzlem“ místa, které jej činí něčím zvláštním. Znamená to však, že je opravdu zvláštní a současně výjimečné? Společnou základnu pro tyto pojmy je zapotřebí si prozatím zvolit termín **integrita místa**. Znamená to tedy, že každá složka, kterou tvoří místo má svou roli a ve své jednotě vytváří napětí. Právě to jisté napětí činí místo přitažlivé, zajímavé, zvláštní atd. Není to však tak jednoduché. Výjimečná místa nebo jen zvláštní místa mohou mít z pohledu společenského svou důležitost, důležitá místa však někdy svou zvláštnost a výjimečnost postrádají. O čem je řeč? Místa sama o sobě jsou jen pojmem, který reprezentuje mnoho entit. Na místě se nemusí nacházet určitá stavba, ačkoliv však často

⁴¹ HOGENOVÁ, Anna. Telos a lidský život. In: *Smysl, cíl a účel ve výchově, umění a sportu*. S. 12

⁴² STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filosofie*. S. 286.

více zviditelňuje jisté dynamismy, které jsou implicitně obsaženy všude, kde se máme příležitost vnímat „fyzický prostor“⁴³.

Důležité místo, kde se například nachází stavba, v níž je umístěn třeba místní obecní úřad, který obec spravuje, nedává někdy občanovi zprávu, že se jedná o místo, kde je soustředěna moc a správa, nebudí dojem nedůvěryhodnosti, ani nepůsobí hrozivě. Z historie známe mnoho způsobů hierarchizace staveb, které v prostoru symbolizují jejich společenskou roli a postavení a zvláště představují hodnotový systém dané společenské kultury. Christian Norberg-Schulz říká, že existenciální dimenze není „determinována“ sociálně ekonomickými podmínkami, i když ty mohou usnadnit nebo ztížit realizaci určitých existenciálních struktur. *„Sociálně ekonomické podmínky se podobají rámu obrazu; poskytují určitý „prostor“, v němž se může život odehrávat, ale neurčují jeho existenciální významy“*⁴⁴. Dnes především v některých malých obcích v naší zemi, ale i v některých městech, nacházíme stavby, u kterých v tomto smyslu bychom mohli pocítit jejich neadekvátnost.

Jaká je ale dnes důležitost místa pro současnou kulturní společnost? Pokud bychom se mohli takto ptát, nejednalo by se jen o místa, na kterých se nacházejí úřady či jiné stavby, ale i o místa, která bychom lokalizovali v rámci „volné přírody“. Pomineme-li nyní relativní termín „volná příroda“ pro středoevropský rozměr České republiky, soustředíme svou pozornost na určitá místa jako pojem, který je spojený s konkrétními fyzickými existencemi, které se v prostoru svým způsobem jeví.

1.8 Člověk v situacích

„Symbolická zobrazení situací mohou také autentické situace determinovat nebo vyvolávat. Tak např. notový záznam vyvolá tvůrčí aktivitu interpretů, provedení skladby navodí naslouchání a prožívání. Podobně územní plán, půdorys bytu, schéma rozmístění zařízení na pracovišti nebo cvičišti, či pravidla hry předurčují řadu situací, které v situačním dění

⁴³ Termín Fyzický prostor je zde záměrně použit jako opak virtuálnímu prostoru nebo vnímání iluzivního prostoru.

⁴⁴ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci*. S. 6.

nastanou. Je proto významné, aby např. projektant, technolog, vycházel ze situační analýzy prostoru a provozu a podle toho jej projektoval. Oba stupně zobrazení (smyslové a symbolické) mají dvě modalit: mimetickou a metaforickou. Z historického hlediska se zvyšuje polarita obou modalit. Mimetická modalita zobrazení napodobuje, imituje autentickou situaci na různé úrovni dokonalosti. Vidíme, že mimetičnost díky technickým prostředkům roste až na úroveň autenticity, jakou představuje např. holografické zobrazení vizuálních objektů nebo hi-fi zvuková technika. Metaforické zobrazení je zobrazením v přeneseném významu, tj. obsah zobrazení je jiný, než napovídá jeho forma⁴⁵.”

Jan Slavík rozlišuje pojem „situace“, „událost“ a „příhoda“. Slovo událost v porovnání s obecnějším termínem situace používá pro zdůraznění osobní naléhavosti nebo jistou výjimečnost vzpomínky. Naproti tomu pojem příhoda spojuje s méně závažnou situací. „Situace nebo událost je určitá část života, kterou lze vyprávět či jinak vyjádřit jako časoprostorový a obsahový celek, jenž má děj, je vymezený počátkem, průběhem a ukončením a je uspořádaný z dílčích, navzájem souvisejících složek⁴⁶.”

1.8.1 Situace 1

Stále ten stejný pohled z okna. Cestou sem si člověk vlastně neuvědomuje, že někde nahoře je ten otvor, kterým by bylo možné spatřit ulici, po které člověk zrovna kráčí. Možné to je, ale je nepravděpodobné, že by to člověk vyhledával. V přístupu k oknu totiž často brání sochařské stojany nebo jiné zařízení modelovny a okno samo je sice veliké, ale tak posazené, že by dalo velkou práci se vyklonit a zhlédnout, co se děje dole na chodníku. A tak se spokojím s pohledy z určité perspektivy a vnímám to, co mi okno nabízí. Uvědomuji si tak na vlastní kůži, jak většinou racionálně neuvažuji, kam směřuje určitý pohled, pokud nenastane situace, která mě donutí jinak číst topografii místa. Emocionálně reaguji na prostor a vnímám ho jakoby z jednoho úhlu. Umíněně se soustřeďuji na dojmy a zvukovou kulisu, a pokud mě nenutí nic vidět jinak, zůstávám pohodlně ve světě omezeného výhledu. Omezenost pohledu a výhledu určuje, jak v místě setrvávám a jak oněm smýšlím. Je to

⁴⁵ HLAVSA, Jaroslav. LANGOVÁ, Marta, VŠETEČKA, Jiří. *Člověk v životních situacích*. S. 174.

⁴⁶ SLAVÍK, JAN. *Umění zážitku, zážitek umění: (teorie a praxe artefietiky) I. díl*. S. 43.

zvláštní, funguje to takhle téměř univerzálně všude, jenom se vzpomínky na charakter určitého prostoru více zaryjí pod kůži. Ptát se však, čím to je, by bylo asi stejně nesmyslné, stejně jako vymýšlet pravidla, jak taková místa poznat. Je však paradoxní, že na počátku „bádání“ právě ztráta či absence tohoto pocitu vyvolávaly otázky ve smyslu obav jejich dostatku.

1.8.2 Situace 2

Je krásné, slunečné, červencové dopoledne. Pamatuji si, jak jsem šel toho dopoledne s mou ženou a s půlročním synem v kočárku po chodníčku, který vede podél železniční trati s alejí rozkvetlých lip směrem k místu, kde stojí domek, jenž jsme zatím viděli jen na obrázku. Poklidná ulice plná světla a zeleně s prvorepublikovými vilkami a domky a připomínala nám něco, co je nám důvěrně známé a přívětivé. Nejsme asi první ani poslední, do se ocitl v podobné situaci v hledání bydlení s předem určitou představou. Když se občas stane, že se sebe ptám, proč jsme vlastně zvolili bydlet zde, tak si vybavím ono dopoledne. Je jistě jinde mnoho na první pohled přitažlivějších míst, ale nás tu tehdy oslovilo něco, kvůli čemu představa se zde zabydlet byla minimálně přijatelná. „Přijatelné místo“ zní možná jako nešťastný kompromis, procesy vedoucí k důležitému rozhodnutí v životě se uskutečňovaly v rozpětí smyslového jitrění a racionálního rozvažování. Po letech, kdy vyprchal dojem novosti, celkové vnímání místa se radikálně nezměnilo a dokonce ani to, co jsem tušil, že mi trochu vadí. Zároveň člověk vnímá, jak se tento vztah k místu prohlubuje, je možné najednou vidět jiné odstíny a fasety, které by nebylo možné zaznamenat bez určité zainteresovanosti na něm. Jeho celkový obraz se také projasní vlivem komunikace se starousedlíky. Paní sousedka, která prožila bezmála desítky let v této lokalitě, rozkrývá v hovoru přes plot mimoděk fragmenty historie místa.

1.8.3 Situace 3

Prosté výjimečné místo

Pro přiblížení toho, co znamená prosté výjimečné místo, je možné použít vlastní vzpomínku na povahu jednoho místa, jehož proměna v čase může být sice vnímána pozitivně, protože

vypadá na první pohled zabydleněji upraveněji a přesto však ztratilo něco ze své síly, kterou mělo dříve. Pojem **síla místa** není zde míněn jako zdroj energie, které místo vyzařuje, nebo vyjádření spiritualistického a původního spojení člověka s přírodou jako například u Navahů či Tibeťanů, jak píše Jiří Zemánek v katalogu „Od země přes kopec do nebe“⁴⁷. Problém je, že se opravdu často od přirozeného vztahu k přírodě vzdalujeme, přesto vytváříme v plánování a nahodilosti silná místa. Místo je silné, protože z něj něco silného vyzařuje. Nemusí z něj být vždy jednoznačně pozitivní dojem, přesto přitahuje nebo se vrývá do mysli. Charakteristika, která se nedá jednoduše vysvětlit úhrnem počitatelných hodnot a není jen a pouze estetická. Místo má sílu, je tak vytrhováno ze sféry šedosti, nijakosti. V tomto případě jde o tajemství, které místo ve své paměti má, aniž jsem o tom v dětství věděl. Pouze jsem tušil, když jsem pozoroval krajinu, že v její anatomii není něco v pořádku. Až později jsem se dozvěděl o zbouraných domech v okolí a důvodech jejich destrukce. Dodnes si velmi dobře pamatuji prostou jednoduchost jednotlivých elementů, které v celku vytvářely ráz, jenž je s jinými místy nezaměnitelný. Místo se radikálně proměnilo v čase. Zmizely z něj podstatné momenty; staré stromy, mladý podrost a náletové dřeviny, které zcela pokrývaly ruinu staré hospody a také malá dřevěná stavba sloužící jako autobusová zastávka. Křižovatka v krušnohorské vesnici s autobusovou zastávkou pod jménem „Na kopečku“ navozovala dojem, že je možné odtud se zpět vrátit dolů do městečka druhou stranou kopce, anebo dál pokračovat do hlubokých lesů. Toto rozhraní je něčím zvláštní. Křižovatka, stromy, stavba, pobitá latěmi jako okolní chalupy, spolu tvořila jakousi kotvu v prostoru. Budka mě vlastně nikdy nelákala do svých útrob, zvláště proto, že pěšina k ní byla lemována vzrostlými kopřivami a uvnitř to páchlo. Na dopravní prostředek lidé stejně většinou čekali u kraje silnice u plechové cedule s opršelym jízdním řádem. Dalším detailem místa byla zvuková kulisa prostoru. Starý supící autobus dával v údolí o sobě nejprve dlouho slyšet, než se v zatáčce pod kopcem objevil. Člověk si tak díky zvuku uvědomuje i prostorovou specifičnost, která odlišuje toto místo od jiného. Všechno to na mě tehdy silně působilo, mimo jiné možná i proto, že se jedná o místo, které je vlastně takovým prahem, mezi kterým se otvírá nebo zavírá období milovaných letních i zimních pobytů s rodinou. Je

⁴⁷ ZEMÁNEK, Jiří. *Od země přes kopec do nebe*. Katalog k výstavě v Severočeské galerii výtvarných umění v Litoměřicích (20. 5. – 7. 8. 2005)

patrné, že se prolíná čistě subjektivní pohled na prostor, který se v čase mění a nemusí rozhodně znamenat to stejné pro jiné, co pro mne. Přesto se v tomto prostoru křížují jevy, které se dají zobecnit. Místo jako kotva prezentovaná zastávkou pod stromy, které se vždy vyskytovaly u domu jako přirozené partnerství. Tvarové, krajinné specifikum, kvůli kterému lidé prakticky volí místo, kde vystavějí dům. Tušená pohnutá historie místa, jejíž fragmenty se nepodařilo člověku zcela vymazat a stále prosakují v extenzivní proměně místa.



9 Pokus o vlastní rekonstrukci místa ze vzpomínky. Autobusová zastávka „Na kopečku“ na Bublavě v Krušných horách. Kresba a foto M. Sedlák.

2. Gesto jako vlastní umělecká a pedagogická zkušenost

2.1 Pole zkoumání. Umělec - učitel

Spolupráce a diskuse probíhá na různých úrovních, rovina učitelské profese a výtvarné umělecké tvorby je v jistém vlivu. **Moment umělce – učitele je určující pro tuto práci. Umělec je učitel ve vysokoškolském prostředí se zaměřením na výtvarnou výchovu, byla zde základní motivace zkoumat problém z pozice umělce cestami a nástroji, než by bylo jinak možné.** „Ve výtvarné výchově je výtvarný projev předmětem i součástí vyučování a učení, takže je zde možné bezprostředně sledovat a zkoumat proces tvorby jako způsob poznávání (srov. Slavík; Chrz; Štech a kol. 2013). V natolik obnažené podobě nemá tuto příležitost žádná jiná disciplína⁴⁸.“ Pokud se však podíváme na problém z pozice umělce – učitele a zároveň výzkumníka působícího v pedagogické praxi, nese s sebou určité nesnáze a nebezpečí. Jde totiž o udržení integrity samotného uměleckého uvažování. Aby tento výše zmíněný vztah rolí umělce a učitele byl stále přínosný pro výtvarnou výchovu, měl by být v jisté **proporci** mezi přímou výukou žáka a svou vlastní tvorbou. Dimenze učitelské profese se zde realizuje především prostřednictvím zkušeností umělce a jeho pohledu na svět. Tak jak on umělecky a lidsky smýšlí, tak také pochopitelně vychovává. Nejde zdaleka jen o zprostředkování umělecké tvorby a myšlení jiných individualit umělcem, ale především o aktivaci **výtvarného jazyka** v žákovi a samozřejmě také jeho kultivaci. V kapitole „Rozvíjení výtvarného jazyka“ v publikaci *Pedagogika umění – umění pedagogiky*⁴⁹ kolektiv autorek porovnává přínos Bauhausu v tomto smyslu a kritiky této abecedy J. Uždila (1974). Pokud jde o vymezení samotného pojmu „výtvarný jazyk“ v této disertační práci, nejde ani tak o odlišné chápání tohoto termínu, jako spíše jeho zasazení do kontextu vztahu zrodu, procesu, výsledku a samotného vnímání uměleckého výtvarného díla. Jde tedy o jazyk jako prostředek komunikace, který pak v konkrétní expresi subjektu s jiným subjektem dorozumívá.

⁴⁸ SLAVÍK, Jan. Výzkum uměním a umění výzkumu ve výtvarné výchově. In: UHL SKŘIVANOVÁ, Věra *Pedagogika umění - umění pedagogiky*. S. 22.

⁴⁹ SLAVÍK, Jan, pozn. 48.

Umělec v rámci své „pedagogické praxe“ se tak do jisté míry podřizuje tomu, že na omezenou dobu „odhlíží“ od sebe a čerpá ze svých odborných, uměleckých zkušeností, aby předal žákovi to, co je jinou odborností nenahraditelné. Jakási „totalita“ umělecké tvorby střídá „totalitu pedagogické tvorby“. Je samozřejmé, že vzájemný vliv učitele a žáka musí být obohacující, jinak by vztah neměl smysl.

Mé bazální založení vnímat svět ve výtvarných metaforách, vztahovat se k němu výtvarným jazykem se tu potkává s výchovou druhého a vynucuje si logicky otázku, co může být pro mladé lidi pro jejich budoucí uplatnění v oboru užitečné a co nikoliv. Hned zpočátku pedagogického působení došlo u mne k určité podvědomé reakci, že není zcela možné vkládat do vyučování něco, co bude přímo a konkrétně odkazovat k vlastní autorské tvorbě, protože ve smyslu výchovy se jedná o cosi uvnitř ní a nad ní. Byla to také obava z toho, co by mohlo příliš předefinovat posluchačům formu sdělení, myšlenku, která vlastně nebude vyvěrat z nich samých. Dále také to, aby pod vlivem uměleckého názoru učitele se také neznehynily možnosti výběru cest na rozdíl od určení „jediného správného směru“. Zároveň však představovat vlastní tvorbu a sdílet jejím prostřednictvím tak vlastní zkušenost z tvorby může být inspiračním zdrojem pro jiné, takže nakládání s ní v souvislosti s výukou je to jako s pitím vína: užívat, ale s mírou.

Shrneme-li, že umělec a učitel (s pomlčkou uprostřed) jako autor v jedné osobě v této práci má tedy své opodstatnění pro zdůraznění obou poloh, které ale určitým způsobem na sebe zase navazují, jsou v interakci. Užití obou slov umělec i učitel má pamatovat na jejich spojitost a neoddělitelnost a zároveň též vlastní autonomii každé profese zvlášť.

Určitým hybným momentem, který mě přivedl k bližšímu ohledávání specifického problému veřejného prostoru z poněkud jiné perspektivy než jako činný umělec - sochař, byla otázka, kterou jsem si často kladl. Byla typu: Proboha, copak to nikdo nevidí? Nebo: vidí to někdo také? Tak jak jsem byl vždy zvyklý intenzívně vnímat své okolí, všímal jsem si také často kriticky některých jevů, které mě však nutně nevybízely přímo do situace ve fyzickém prostoru nějak umělecky zasahovat, intenzívně však o nich rozvažovat. **Tyto jevy rozpoznával třeba jako motiv jistého přehlížení či nevěnování pozornosti něčemu, co může přispět k oslabení, uchování či posílení ducha místa.** Pojem šedá zóna jako podtitul práce zahrnuje i vztah k výtvarné výchově ve spojení s „gestem“. Důvodem, který mě vedl zkoumat umělecká výtvarná gesta posluchačů Kvv Pedf UK do veřejného prostoru, byla

právě výše položená otázka. Jestli to někdo také vidí, byla vlastně výzva k diskusi s cílem gesta do veřejného prostoru. Zjistit, jaký zaujmají posluchačky a posluchači postoj a jaký mají vůbec vztah k veřejnému prostoru, nebyl jen jeden cíl zkoumání. Otázka byla původně daleko širší, protože směřovala ke zkoumání propojení pojmové struktury a jejího konkrétního uchopení subjektem v prostorovém diskurzu. V tomto ohledu je pochopitelné, že diskusi, ve které hraje hlavní úlohu výtvarný jazyk jako dorozumívací prostředek, nelze omezit jen na čistě prostorové vztahy či na autonomii hlubokého niterného prožitku tvorby. Na druhou stranu bylo nutné vždy podporovat smyslové vnímání určité prostorové situace, zvláště tehdy, kdy dochází k jakési mechanické aplikaci teoretického přístupu do výtvarné tvorby.

Zajímalo mě tedy nejen náhled studentů na danou problematiku, jejich vztah ke svému prostředí, ale i spojitosti s jejich dalším případným pedagogickým působením, přičemž jsem si byl vždy vědom, že jejich uplatňované poznatky v oboru mohou do budoucna ovlivnit širokou škálu mladých lidí. V zásadě vzato, dávalo smysl, že se mohu zabývat současně daným problémem nejen jako umělec, ale také jako učitel a zároveň také výzkumník, přičemž bylo určující si zachovat integritu uměleckého výtvarného myšlení a jazyka, které není v tomto ohledu jiným způsobem nahraditelné.

Role výzkumníka pak jednoduše vyplývá ze zainteresovanosti ve specifickém institucionálním – akademickém rámci a „lokálnost“ má svou paralelu unikátnosti a nepřenositelnosti v „běžném“ i pedagogickém prostředí. V souvislosti s výzkumem jako předpoklad vystupují spíše určité obecné principy, které však nelze uplatňovat zcela dogmaticky. Lokalita běžného a pedagogického prostředí má totiž svou specifičnost a není možné k tomuto prostoru přistupovat jako k „tabula rasa“, je zapotřebí k se němu chovat jako k organismu s nespočetnými vztahy závislosti stejně tak, jako kterémukoliv jinému místu. To byla také základní idea pedagogického záměru nepřepisovat od základu bytí jen v návrhu, ale pracovat s tím, co je, a analyzovat funkčnost a naopak včleňovat s ohledem na aktualitu. Od počátku jsem si byl totiž vědom, že systém studijních programů, do kterých jsem byl včleněn, má smysl.

2.2 Umělecky ne-zasahovat jako pedagogické východisko

Co je možné si představit pod tímto názvem kapitoly je zapotřebí brát s určitou nadsázkou, protože já sám jako autor nepopírám zásah do prostředí, naopak tvrdím, že svým způsobem zasahuji, přestože dělám určitý rozdíl mezi tím, co je zasahování (intervence) a vkládání (insertion). Užití agresivnějšího pojmu „zasahování“ vyplývá z faktu, že nejsem schopen (a ani by to si nebylo dobré) v konkrétní situaci zcela ovládnout všechny faktory vznášející se mezi vlastním uměleckým záměrem a jeho praktickou realizací, takže určité selhání ze zklamání z výsledného účinku vlastního díla má pro mne nakonec jakýsi sebereflektivní účinek (alespoň si tak myslím), přičemž dále směřuje a inspiruje v tvorbě umělecké i pedagogické.

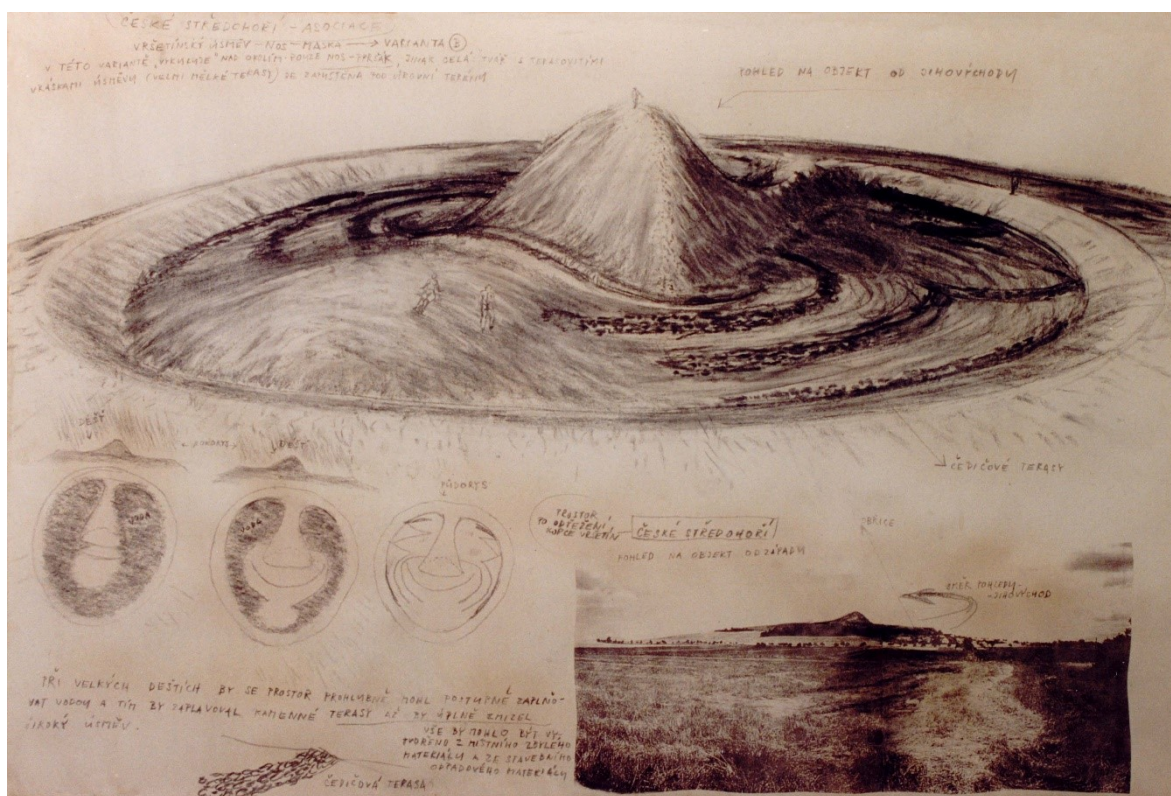
Z výše uvedeného vyplývá, že vlastní výtvarná tvorba měla a má pro mne osobně vždy zásadní význam, je inspiračním zdrojem pro pedagogické působení ve výtvarné výchově. Jednoduše jsem zjistil, že učit, vzdělávat a vychovávat je činnost pro mne velmi povzbudivá a dávající smysl, nejen pro to, že jako učitel dostanu občas zpětnou vazbu, že jsem třeba pomohl a otevřel obzor některým studentům, ale také pro vlastní pocit libosti z účelné neúčelnosti. Podobně takový pocit zažívám, když výtvarně tvořím a nekladu si odpověď praktického užitku. Mohu tedy poněkud nadneseně tvrdit, že vlastní umělecká tvorba formuje i mé pedagogické dílo⁵⁰. V tomto smyslu si často vzpomenu na pedagogický přístup mé bývalé paní profesorky Adély Matasové na pražské Umprum, která vlastně ovlivnila můj náhled na to, jak učit. Už tehdy jsem přemýšlel o tom, jak je asi těžké poradit otevřít horizont možností a přitom úporně nevnucovat svůj vlastní umělecký pohled na svět skrze své potenciální výtvarné řešení situace. Pedagogický přístup v tomto smyslu by se dal přirovnat k pohybu s gumou připevněnou kolem pasu a jednomu pevnému bodu; jestliže se pružné spojení pohybujícího se objektu a pevného bodu přepne, pevný bod nám připomene zůstat u sebe. vzdalování a neustálý návrat k sobě může být cenným příkladem

⁵⁰ Pojem „pedagogické dílo“ definuje Jan Slavík: „...je zvláštní typ tvůrčího díla, jehož aktéři jsou rozděleni do dvou klíčových rolí – učitel a žáci. Pedagogické dílo vytváří podmínky pro záměrné i soustavné žákovské poznávání a učení v tom oboru a v těch verzích světa, které poskytují pedagogickému dílu náplň – tj. které pro něj slouží jako zdroj učiva (učební látky).“

SLAVÍK, Jan. WAWROSZ, Petr. *Umění zážitku, zážitek umění 2. díl (teorie a praxe artefietiky)*.

i pro ostatní. Dovolují si tedy uvést paralelu uvažování o včlenění do reálného prostoru a pojetí „výchovného pohybu“.

Vzpomněl jsem si po několika letech na kresby, které jsem vytvořil v rámci své diplomové práce a které se týkaly průmyslového dobývání kamene krajině Českého Středohoří a jeho změn ve smyslu identity místa. Opodstatnění „úpravy“ krajiny v tak velkém měřítku jsem nacházel právě v onom rozsahu průmyslového zásahu. Říkal jsem si tehdy, co s tím dělat, když identita místa je zásadně narušena. Dnes to s odstupem času vnímám jako romantický pokus o záchranu cenné lokality ani ne primárně z jakéhosi aktivisticky ekologického hlediska, ale spíše jako touhu celostně vyjádřit metaforou to, že nad pragmatickými ekonomickými zájmy by tu mělo být něco, co symbolizuje spojení s místem.



10 Michal Sedlák. Kresba z cyklu „Asociace“. Kresba přírodním uhlím. 1995.

Časem se však do mě vkrádaly pochybnosti, jestli takto konkrétně mohu zasahovat do krajiny, či jiného veřejného prostoru. Ptal jsem se sebe, proč si přivlastňovat způsob, jak bude část té či té krajiny vypadat, zvláště pokud jde o velkorysou intervenci, která bude mít značný dopad ve smyslu celkové změny ve vnímání reálného prostoru. Vždyť s tím budou

konfrontování i jiní lidé, kteří mají přirozeně právo vidět krajinu jinak. Tato poněkud banální myšlenka vede k závažnější otázce obecně lidského zásahu do životního prostředí vzhledem k jeho subjektivní zainteresovanosti, jeho vztahu k místu.

Mé kresebné úvahy se většinou týkaly nějakého paradoxu v konkrétním místě, ten nakonec ale nebyl nikdy pro mne plným opodstatněním pro to, proč nápad či návrh musí za každou cenu vzniknout. Uvědomoval jsem si vždy nakonec, že pokud místo přispělo k inspiraci a vzniku hypoteticky fyzického díla, může se samozřejmě bez něho zároveň obejít. Představa této možnosti fyzické existence díla však byla velmi vzrušující. Uvažoval jsem, co se bude dít, když se objekt stane realitou s měřítkem a třírozměrnou povahou, materií, opustí kontrolu mých úvah a bude si dál žít svým životem. Je to možná taková schválnost, protože se člověk tak trochu zbavuje odpovědnosti za to, co vytvořil, protože není v jeho silách a moci zcela ovlivnit, co se s jeho dílem děje dále. Na druhou stranu má autor možnost dospět k jakési reflexi, ověřit si, do jaké míry se jeho myšlenka naplnila. Zároveň mi to přivádělo na mysl, jaké je místo bez objektu a s objektem. Nešlo totiž většinou o primárně ekologickou či environmentální snahu, ale o to, zda duch místa je něčím oslaben a jestli je možné ho něčím „vyvolat“. Současně s genezí díla se ale dostává na povrch něco ryze osobního, co se s určitou nadsázkou utkává s něčím velmi veřejným. Například v případě cyklu kreseb „Asociace“ jsem se inspiroval specifickým reliéfem Českého Středohoří, kde jsem cítil, že mizející kopce vlivem těžby kamene radikálně mění unikátní charakter krajiny. Již odtěžené hmoty sice nebylo možné navrátit, byla tu ale výzva místo dotvořit. Vše se v úvahách točilo kolem tematizování vztahu pobývání pod horou, zachování identity místa spojeného s odkazem na ni a hrou s tělesností jako metafory lidského života a jeho trvání. Samozřejmě, že mé úvahy se týkaly respektování přirozených ekosystémů, dominantní však byla touha se umělecky vyjádřit s vědomím, že do prostoru hypoteticky vkládám další význam, přičemž vlastně netuším, co by se dělo, kdyby se projekt opravdu realizoval. Určité lidské, něčím motivované jednání mi bylo inspirací a já si pro určitou chvíli ponechal ideu jako vizuální iluzi znehybněnou v kresbě. Až později jsem si plně uvědomil, že idealistická tato poloha v podobě jisté utopie je vlastně zhmotnělou vizí a dočasným cílem, přičemž se transformuje jako impuls v pokračování vlastní výtvarné tvorby.

Tato poměrně rozložitá vzpomínka se vynořila v souvislosti s uvažováním o vlastním pedagogickém jednání⁵¹, které není prosté vkládání vlastních specifických představ o smyslu a cíli výuky, je pochopitelně ovlivněno vlastním uměleckým nazíráním, ale snaží se být v záměru co nejvíce otevřené.

Pokud se jedná o mou výtvarnou tvorbu obecně, uvědomil jsem si, že se stále opakovaně vracím v tvorbě k tématu přírodních procesů a sil universa. Inspirují mě třeba prosté fyzikální zákony, které tak často nudí žáky na základní škole, když se je učí a které mě ovšem kdysi nudily také. Paradoxně mě udivují a inspirují nyní a čím dál víc, spíše ale tak, když se vyjevují v kontextu reálného žitého života a jen jako zábava pro poučení v populárních science centrech. Přes všechnu totiž „dokonalou“ vyspělost současných technologií, kterých jako společnost samozřejmě využíváme a které často poskytují zdání, že mají klíč pro globální lidskou existenci, je pro mě spíše inspirací k metaforickému uměleckému vyjádření třeba unikátní lokální přírodní ekosystém⁵², který jednoduše funguje. Fascinující je třeba to, že stabilita takového systému může být zásadně narušena, míněno v obecné rovině, sebenepatrným posunem, zásahem. Paralela sebenepatrného narušení rovnováhy, či harmonie nebo dokonce proporce se může samozřejmě týkat i zmíněných současných technologií, příčinou čehož dojde ke zhroucení, zániku určitého řádu.

Metafora křehké, ale pevné konstrukce, která se zrodí, vyrůstá, dochází u ní k zenitu vývoje a posléze stagnuje a rozpadá se. Není však osamocená, má význam pro něco jiného okolo sebe. Odstíny tohoto motivu stále nalézám kolem sebe.

⁵¹ Termín je použit v souvislosti se strukturálním pohledem na profesní kompetenci učitele.

JANÍK, Tomáš. *Znalost jako klíčová kategorie učitelského vzdělávání*.

⁵² Jedním z takových příkladů jsou již dnes zaniklé říční lázně Grádo v Čelákovících. Podle dobových fotografií si lze představovat labské břehy lemované rozsáhlými plážemi vybízejícími ke koupání, voda filtrovaná pískem a nesmírná popularita u Pražanů, kterým byly dokonce vypravovány zvláštní vlaky do Čelákovic. Vhledem k tomu, že již dlouhodobě byly břehy Labe svázané s lidskou činností, dalo by se říct, že zde člověk zde žil s řekou v určité symbióze. Ovšem rozhodnutí energicky se bránit pravidelným vzdutím řeky její regulací (v r. 1927) a také bohužel díky politickoekonomickým změnám nenávratně mizí tento unikátní přírodní výjev. Pro bližší informace zde:

Zdroj: https://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cesk%C3%A9_Grado

Z témat, která vystupují do popředí, je motiv přírodního a umělého, dočasnosti a trvalosti a vzniku a zániku v kontextu konkrétní situace v prostoru a jejich vzájemné vazbě. Těchto několik pojmů mi vlastně stačí ke kontinuálnímu zkoumání a ohledávání jistého problému, který se týká žitého světa člověka a drží při aktivitě celou mou uměleckou tvorbu. Motiv, který se objevuje napříč mým celým zkoumáním, je jakási iluze něčeho, co je nám dobře známé, ale uvedením do jiných prostorových a významových souvislostí nabízí množství významových složek. Tato iluze upomíná na jakousi rupturu, k níž může dojít vlivem jediného výkladu pojmu. Pokud si tedy vezmeme opět příklad oken ve fasádě domu, neznámá to, že stará okna ve starých domech nutně musí být vždycky stará, či nová vypadat jako stará nebo se jim co nejvíce přibližovat, anebo nemohou být vlastně úplně jiná! Problém je spíše v tom, když tvrdíme, že jsou lepší, a nezamýšlíme se dále nad povahovou stránkou těchto objektů zasazených ve zdech tvořících většinou hranici mezi veřejným a soukromým prostorem. Jak již bylo dříve zmíněno, leitmotiv, který se prolíná mou tvorbou je princip utopie, ačkoliv jsem s ním zpočátku pracoval spíše intuitivně.

2.3 Gesto jako zkušenost autorského/uměleckého vkladu do veřejného prostoru

„Do jaké míry je současné umění schopno dostát své tradiční nárokové roli nositele lidského poznání? Je schopno na tomto poli poskytnout regulérní alternativu k vědě? Pokud ano, jakými prostředky?“ Tento citát pochází z letáčku na již tradiční uměleckou akci pro veřejná prostranství v Brně „Sochy v ulicích“ ještě pod dalším názvem Brno Art Open 2017. Výstava měla krásné motto „Dichtung und Wahrheit“ (báseň a pravda) inspirované Goethem. Kurátoři Tomáš Knoflíček a Libor Novotný se zamýšleli prostřednictvím realizací ve veřejném prostoru nad tzv. uměleckou pravdou. Bylo velmi zajímavé prohlížet jednotlivé instalace po městě vyzbrojen tímto citátem. Osobně bylo pro mě poněkud zarážející klást si vůbec otázku ve smyslu umění a lidského poznání, když umění by mělo být vždy nositelem určitého poznání a především když se pravdivě vyjadřuje. *„Tím je jednoduše řečeno, že umělecké dílo, jehož poselství je pravdivé, bude mít úspěch při simultánním zpřítomnění sebe sama tehdy, když zpřítomní poselství o něčem jiném, než je samo. Je-li dílo výstižné v takovém (sebe) odkrývání, říkáme o něm, že je „jedinečné“ nebo „provokující“, a proto si*

*jej vážíme*⁵³.” Ludvík Hlaváček dále tvrdí, že pokud fakta můžeme přizpůsobit nějaké „důležitější pravdě“, pak ani to největší umění nezabrání ideologickému zkreslení. Pečlivě jsem tedy porovnával interpretace a popisy děl se skutečností, která se přede mne stavěla v reálném prostoru. Asi nejpřesvědčivěji na mě v tomto smyslu zapůsobila instalace Philipa Topolovace „Wunderkammer“. Byl to ale zvláštní pocit, že vlastně všechno funguje, ale takzvaně za srdce nechytá. Instalace byla vkomponována do OC Špalíček a fungovala spíše s informací (na jedné ze stěn), že střepy jako vystavené exponáty pocházejí z válečného Berlína. Možná právě tento moment ji navrácí do rovnoprávné komunikace s prostředím, ve kterém sice hraje roli mimikry, ale nepopírá, co je zač. V tomto smyslu by asi nebylo správné přitakat marketingovým strategiím a kopírovat přístup okolí. Takže pro mě osobně byl silnější moment odhalování historie a vzdálených vztahů.



11 Philip Topolovac. „Wunderkammer“. 2017. Foto M. Sedlák.

⁵³ HLAVÁČEK, Ludvík. *Umění a sociální transformace*. S. 27.

V poslední době jsem sledoval diskuse na téma umění ve veřejném prostoru, ať už to bylo v domě U kamenného zvonu v Praze v rámci akcí GHMP anebo ve Frágnerově galerii v Praze či v Domě umění v Brně. Zajímavé je, že se hosté nemohou jednoznačně shodnout, proč není dostatek kvalitního umění ve veřejném prostoru. Pravdou ovšem je, že vztah veřejnosti k umění ve veřejném prostoru se od devadesátých let dvacátého století pozitivně proměnil. V České republice existuje mnoho aktivit a akcí, které tematizují veřejný prostor. Jednou takovou je galerie „Proluka“, která vznikla ze silného vztahu k místu Kryštofa Kintery a Denisy Václavové.⁵⁴ *„Publikace ProLuka pod vršovickým nebem mapuje šestiletou existenci (2012-2017) ojedinělého projektu venkovní Galerie ProLuka. Tento netradiční výstavní prostor se nacházel na malém zanedbaném „území nikoho“ mezi vršovickými ulicemi Krymská a Ruská, jenž vznikl zbouráním bloku domů v 70. a 80. letech minulého století. Galerii zaměřenou na prezentaci dočasných děl zde iniciovali a po celou dobu kurátorsky vedli Denisa Václavová, kulturní organizátorka a dramaturgyně festivalu 4+4 dny v pohybu, a sochař Krištof Kintera, oba rovněž autoři publikace. Za dobu své existence se v ProLuce představilo více než 22 site-specifických projektů současných českých umělců.“*⁵⁵

Já osobně rád občas chodím na vernisáže se studenty například do parku Klamovka, jehož středobodem je Altán Klamovka Praha⁵⁶, za kterým stojí jako kurátorka a organizátorka Lenka Sýkorová. Jsou tu dokonce i aktivity, které se snaží systematicky postihnout problémy městského prostředí a edukativní způsobem přiblížit strukturu veřejného prostoru s cílem ho kultivovat. Jedním takovým je tzv. „Manuál tvorby veřejných prostranství hlavního města Prahy“⁵⁷. Otázkou však zůstává, zda taková „kuchařka“, jak autoři projekt nazývají, zajistí, že se místo jistým gestem aktualizuje, ať už je to aktivita podpořená institucionálně nebo ne. Na jedné z diskusí jsem zaslechl jakýsi stesk, že na „správných místech nejsou lidé, kteří by rozuměli více výtvarnému umění ve veřejném prostoru a měli by moc na

⁵⁴Denisa Václavová je dramaturgyně, kurátorka, fundraiserka a konzultantka kulturních projektů.

Spoluzakladatelka a producentka neziskové organizace Čtyři dny. Kryštof Kintera je vizuální umělec, sochař.

⁵⁵ Zdroj: <http://ctyridny.cz/project/kniha-proluka-pod-vrsovickym-nebem/>

⁵⁶ Zdroj: <http://www.aug.cz/altan-klamovka-praha>

⁵⁷ Zdroj: <http://manual.iprpraha.cz/cs/manual-tvorby-verejnych-prostranstvi-manual>

spolurozhodování, jaké umění ve veřejném prostoru bude. V touze vyřešit neřešitelné – předejít určitému klientelismu, řečník nadneseně podotkl, že alespoň by to byl lepší klientelismus! Toto tvrzení nelze brát zcela vážně, ale je fakt, že je možné vzít si třeba za příklad architektonický obraz Prahy jako zprávu z období dvacátých až třicátých let dvacátého století. Bez živé, odborné a skutečně demokratické diskuse, ve které nebude absentovat velmi progresivní až „revoluční“ přístup k pojetí prostoru, ale také ten konzervativní, bychom možná neměli dnes v Praze tolik kvalitních a cenných příkladů architektury své doby, ale i unikátních situací práce s místem. Proto můžeme dnes najít funkcionalistické stavby nejen na „okrajích Prahy, ale i začleněné ve starobylém centru. Je ovšem zarážející, že dnes nejsou na české scéně obecně cítit tolik skupiny, které výtvarně jasně něco proklamují, soupeří spolu, ale zároveň si netvoří mezi sebou pevnou hráz, spolupracují. Nedávno jsem také pročetl disertační práci Kateřiny Pavlíčkové – Pietrasové pod názvem „Umění ve městě“ a svým způsobem jsem si revokoval pohled na období devadesátých let dvacátého století v době, kdy jsem sám měl to štěstí být zařazen do skupiny projektů tematicky zaměřeného na „public art“ v rámci Sorosova centra pro současné umění pod vedením Ludvíka Hlaváčka. Uvažovat v souvislostech současného umění v různých polohách v České republice v té době nebylo zcela obvyklé a pochopitelně naráželo na těžkosti pochopení nejen u veřejnosti, ale i u úředníků. Téma umění ve veřejném prostoru nebylo zdaleka tak frekventované jako dnes. *„Projekt Umělecké dílo ve veřejném prostoru byl rozvržen do dvou etap. První byla zaměřena k výstavě 53 projektů uměleckých děl navržených pro umístění ve veřejném prostoru. Výstava umístěná ve Veletržním paláci byla uspořádána s nadějí, že přivábí pozornost možných sponzorů, s jejichž pomocí by vystavené projekty mohly být následně realizovány. Přesto, že tato naděje byla naplněna jen z velmi malé části, FCCA Praha uskutečnilo v následujícím roce většinu projektů.“⁵⁸*

Kateřina Pavlíčková - Pietrasová uvádí v práci souvislost s myšlenkami Michela Certeaua a jeho tezí fyzického pohybu člověka v prostoru a zároveň dělení každodenní praxe na „strategii“ a „taktiku“. Pokud bychom mohli souhlasit s tím, že díla, která si takzvaně

⁵⁸ Zdroj: <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/s/sorosovo-centrum/sorosovo-centrum-soucasneho-umeni.html>

nenárokují svou existenci v prostoru permanenci, mohou spíše vytrhnout z každodennosti a uvést myšlenky do pohybu, pak díla, která si permanenci naopak nárokují, jsou vlastně opravdu z pohledu svého významu neplatná. Osobně v tomto vidím jádro problému, že nedokážeme rozlišit a asi s určitostí zajistit, že dílo bude nejen přijato v prostoru a bude tedy podnětem s ohledem na jeho relativní permanenci. Vždyť vnímáme každý jinou úroveň citlivosti, dokonce každým okamžikem relativně stejný objekt v situaci, který má jednoduše to kouzlo, že má moc aktivovat náš proud myšlenek. Jsou tu tak tři dimenze: vnímatel, okolnosti, které jsou rozličného druhu a konečně dílo, které ve své umělecké celistvosti a autonomii „dává“ v jistém okamžiku vnímateli poznání jeho vlastní aktuality bytí (to je právě to vytržení ze všednodennosti). V tomto smyslu by tak nemělo být podstatné, jestli jde o dílo „krátkodobé dočasnosti“, či „relativní permanence“ v prostoru. V tomto smyslu jsem si také vzpomněl na tematiku pomníků a památníků, která i v dnešní době má stále svůj význam jako vědomí společnosti, která ctí jisté hodnoty. Problém je ale v jeho metaforickém obraze a symbolizaci těchto hodnot. Jestliže například Suchardův památník Františka Palackého⁵⁹ v Praze se výtvarným jazykem v dobových souvislostech srozumitelně vyjadřuje a i po letech můžeme „číst“, k čemu se symbolicky odkazuje, o současných památnících a pomnících se to často příliš říct nedá. Takových příkladů máme již kolem sebe poměrně dost (například oblast Malé strany v Praze), ale na tomto místě by spíše bylo vhodné zmínit naopak něco, co pozitivně reprezentuje vklad do veřejného prostoru. Přitom se nemusí se jednat o dílo na celospolečensky významných místech. Jeden takový můžeme najít v Pražských Vokovicích. Jedná se o pomník letce F. Faitla⁶⁰, který se za Druhé světové války zúčastnil bitev o Francii a Británii. Autorem tohoto pomníku je Zdeněk Ruffer a Aleš Vyjídák. Jedná o siluetu letadla Spitfire v téměř skutečné velikosti, která působí jako stín v trávě. Pro vytvoření této siluety byl využit převažující druh trávy a tím bylo dosaženo světelného kontrastu. Část jednoho křídla letadla zasahuje na chodník, kde je nerezová deska s uvedením narození a úmrtí F. Faitla a také nápisem „svoboda není

⁵⁹ „Duchovního vůdce a buditele národa obklopuje na pylonu alegorická bronzová skupina znázorňující génia historie a hlasy dějin, kterým Palacký uctivě naslouchá.“

HRUBEŠOVÁ, EVA. *Pražské sochy a pomníky*. S. 92-93.

⁶⁰ Zdroj: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/domaci/2262934-legenda-mezı-ceskoslovenskymi-stihaci-frantisek-fajtl-ma-pomnik-v-prazskych>

samozřejmost“. Místo pomníku není náhodné. František Faitl zde určitou dobu bydlel a tak stín letadla je připomínkou jeho stroje, ale i nenásilným a srozumitelným znakem pro obyvatele okolních domů, efemérní vzpomínky, kterou je zapotřebí vhodně udržovat.



12 Zdeněk Ruffer a Aleš Vyjídák. Pomník letce F. Faitla. 2017. Foto Z. Ruffer.

2.3.1 Pohled zpět – reflexe vlastní tvorby

Autorské umělecké projekty, které vznikly v období 2010 - 2017

Během období 2010 až 2017 jsem vytvořil několik uměleckých projektů, u nichž jsem si zpětně uvědomil, že stále mají něco společného. Daleko intenzivněji se totiž pohybuji mezi zkoumáním jako učitel v pedagogickém procesu a zkoumáním, které vyvěrá potřeby mé vlastní umělecké tvorby, a také střídavým pobytem mezi praxí a teorií. Je pochopitelné, že po celou tu dobu jde o osobní vyrovnání se s faktem, že nelze být současně a neustále ve všech dimenzích zároveň, jak čistě pedagogické, tak i umělecké, uvažovat jako teoretik, přitom se cítit jako bytostný praktik. Je pravda, že dříve jsem měl tendenci oblast pedagogickou a uměleckou více oddělovat v celostním chápání vlastních aktivit, ale

například projekt „Českokobrodské plavení“ mě dovedl k tomu, že jsem dočasně více propojil vlastní uměleckou činnost s činností pedagogickou, přičemž jsem si byl vědom i rizik, které to s sebou může nést. Ve výsledku se tedy jednalo o případovou studii, které se budu věnovat podrobněji později.

Jiným uměleckým projektem je Plovoucí ostrov. Vyvíjel se několik let a stále není zcela uzavřen. Situace mě dovedly k jisté formě řešení v konkrétních místech, řešení jako úvahy o původní ideji, která má symptomy utopie. Je to však další umělecký projekt, který byl vtažen díky pedagogickému výzkumu na pole teorie. Přestože je poněkud diskutabilní interpretovat vlastní autorskou práci ve vztahu k osobnímu aktu samotného tvoření, je důležité zase získat určitý odstup a nadhled, když právě pomine vlastní, intenzivní a kontinuální pobyt v dimenzi praxe výtvarné tvorby. V danou dobu jsem de facto testoval sám sebe, že nemohu tvorbu v určité dimenzi zaměňovat za jinou, mohu se však dívat daleko hlouběji na problém z jiné strany. Plovoucí ostrov se pro mě stal tedy i teoretickým problémem, proto text k Plovoucímu ostrovu – ponorce uvádím zvlášť.

Je paradoxní, že jakmile se člověk začne zabývat více nějakým tématem či problémem, možnosti jeho rozvíjení jdou jakoby vstříc a záleží jen na subjektu, jestli ji uchopí. Je to vlastně příklad motivu, který má aspiraci na rozvoj, anebo ovšem také na cyklení. Téma objektu v šedé zóně veřejného prostoru se pro mě znovu otevřelo na účasti sochařského symposia v Benešově, kde plovárna na Sladovce zase vybízela se zabývat vodou a tématem plavání a plování. Další vývoj této situace je pro mne zajímavý nejen ve vztahu k vlastnímu tvůrčímu myšlení, ale má přímou souvztažnost s tématem „gesta“ v rámci dizertační práce. Spojení s vodou se znovu objevilo s výzvou vytvořit ve veřejném prostoru objekt v rámci Landscape festivalu 2017 v Plzni. Tehdy jsem si znovu intenzivně uvědomil vztah s vlastním vnitřním vývojem ideje a konkrétním fyzickým místem, které je v dynamické proměně.

Jiná umělecká díla, která v tomto období vznikla, by se dala s jistou dávkou nadsázky označit jako „vedlejší produkt pedagogické tvorby“. Jednoduše by nevznikla, pokud by situace v danou „chvíli“ neumožnila pobyt v ryze umělecké dimenzi. Malé kamenné objekty jako je Zrychlený čas a Namístě vznikly současně s tvorbou studentů v rámci workshopu, který byl zaměřen na specifikum materiálu kamene na různých místech v oblasti Hl. města Prahy. Tyto objekty se zároveň objevily na výstavě Universum - Locus jako jakési dejá vu, výstavě, která se přihlašovala k ideji Univerzity a tematizovala veřejný prostor nejen v dílech

samotných autorů, ale i aktivně pracovala s univerzitním prostředím. Je příznačné, že se zde těsněji projevil vliv a spolupráce doktoranda v mé osobě a školitele ak. mal. Zdenka Hůly. Na této výstavě jsem také publikoval objekt pod názvem Simulátor, který do té doby existoval jen v úvahách, a zhmotnil se ve specifické formě vlastně díky této výstavě. Fakt je, že vystavení instalace znovu na výstavě Teorie chlupatého míče v Galerii U bílého jednorožce v Klatovech vyjevilo pro mě osobně určité nedostatky, které vnímám spíše tak, že je téma pro mě ještě stále neuzavřené, protože nedošlo k plnému uspokojení s vlastní formou vyjádření.

Pokud se vrátíme ke kresebným návrhům, uvažování o krajině Středohoří, nacházely v jakési idealitě, která nepracovala s aktualitou fyzického prostoru. Pokud jde ovšem o fyzické vložení do prostoru v konkrétním místě, je tento vklad nemilosrdně podrobován jakémusi testu všech možných vlivů. To setkávání všech možných vlivů a daných podmínek je v neustálém napětí mezi původním záměrem a jeho reálným uskutečněním. Je příznačné, že nikdy není úplně v mé moci, jak bude objekt místem „přijat“, a dočasnost zásahu se tak stává pro mne jakýmsi studijním materiálem pro další tvorbu. Je pravda, že pokaždé upnu svou mysl k jakémusi ideálu, kterého z různých příčin (možná je to dobře) nikdy nedosáhnu. Dochází pak k určitému zklamání, později se však dostaví touha pracovat na tématu znovu a naštěstí se objeví nová příležitost, která to umožní, vždy ale v jiné konstelaci. Podobný takový návrat nastal právě v případě Plovoucího ostrova, kde jsem měl možnost v čase si osobně ověřovat úvahy o prvotním záměru. Na druhou stranu jsem jakoby přenesl problém do galerie a vyrovnával se najednou s novou situací. Tak třeba určitá představa plovoucího - vznášejícího ostrova se objevila v Galerii Trafačka (2012), posléze v jiné formě v galerii DOX (2014) a Galerii Emila Filly (2015). V galerii Křížové chodby Karolina (2016) se ostrov znovu vrací na stejné místo v Čelákovících, ale jen v podobě velké kresby stříbrem, kde revokuji představu objektu v reálné krajině. To, že mě ta představa pohybujícího se výseku krajiny stále fascinuje, ukazuje stále na vlastní utopickou představu a je možné, že bude někdy ještě znovu probuzena.

Téma plovoucích objektů a práce s vodou mě tedy neopustilo, naopak se znovu připomenulo na poměrně malé tůňce v Plzni u Boleveckých rybníků. Samozřejmě jsem měl tendenci vytvořit úplně něco jiného a hlavně určité zadání a také očekávání, těch co mě vyzvali, hrálo určitou roli. Nakonec mě cesta tvorby svedla znovu k vodě a plovoucímu

objektu, přestože výsledek byla spíše iluze plovoucího. Okolnosti vzniku díla, ke kterým lze řadit i již několikrát zmíněnou vlastní utopickou představu, formují konečný výsledek. Je zapotřebí si přiznat, že jsou to vlastně momenty jistého selhávání a opětovného navazování na původní ideu, o které jsem právě přesvědčen, že není možné z ní ustoupit, protože mně subjektivně dává smysl „to“ vůbec vytvořit. Název objektu P-2 je úmyslné navazování na vizuální hru s něčím, co může připomínat ponorku. Určité poznání a reflexi z tvorby pro toto místo mohu mít již dnes, protože objekt už neexistuje, jelikož byl nejspíše násilně zničen. V tomto ohledu byl můj projekt vlastně neúspěšný, jelikož jsem mínil, že ponorka vydrží minimálně do konce trvání festivalu. O možnosti zničení jsem zase dobře věděl, přesto jsem věřil, že se to nestane. Při tvorbě jsem si však všiml něčeho, co bylo pro mě neočekávané a co poněkud měnilo význam celého díla v širším prostorovém kontextu. Když jsem přijel na poslední chvíli instalovat objekt na místo, byla již opodál postavena malá dřevěná stavba, která má sloužit pro odpočinek a občerstvení a o které jsem nevěděl, že tam bude. Pokud by měl být v blízkosti mého objektu dřevěný altán se sedlovou střechou natřený rezavou barvou, přemýšlel bych nejspíše o místě jinak.

Předchozími řádky je popsána základní motivace vlastní autorské tvorby. Je jí jednak nějaká utkvělá představa, která se sice někomu jinému může zdát zcela bezpředmětná, avšak pro mě osobně a zásadně motivující a také touha ji naplnit. Dnes již ovšem jasněji vím, že právě určité nenaplnění (předmětu touhy) může mít zásadní roli dále pokračovat, rozvíjet ji a při tom se vzdělávat. Na druhou stranu idealistická vizuální představa o jejím fyzickém naplnění může jednoduše zůstat subjektivním metaforickým vyjádřením, které může někdy zaniknout v přehršli vjemů v prostoru reálném.

2.4 Plovoucí ostrov – ponorka

Tento text je úvahou nad projasňováním siluety, tvarů i detailů určité myšlenky, vize uměleckého díla ve veřejném prostoru, v krajině s jezery, vize, která má zároveň tendenci v přeneseném slova smyslu se postupem času stále zanášet kalem a pískem, aniž má dosud vlastní možnost vyniknout, pokud není v jistém okamžiku naplněna. Na druhou stranu „ruptury“ mezi tvůrčími výtvarnými procesy upínajícími se k původní ideji utopického projektu jsou „vyplněny“ teoretizováním o něm a stávají se tak hlouběji zanořeným tématem ve vlastní tvorbě. Text tedy vznikl inspirací vlastním výtvarným uvažováním mezi fázemi neukončeného procesu vzniku uměleckého díla. Byl také publikován v rámci mezinárodní konference ve sborníku pod názvem „Čas ve výchově, umění a sportu“.



13 Michal Sedlák. Plovoucí ostrov. Instalace v galerii Trafačka v r. 2012



14 Michal Sedláček. Kresba z cyklu „Plovoucí ostrov“. 2012.

Plovoucí ostrov jako pohyblivý se výtvarný objekt v krajině

Co to vlastně znamená?

V tuto chvíli je to hmotný objekt volně vznášející se na vodní hladině v reálném, veřejném prostoru vytvořený kýmsi jako model zamýšleného v budoucnosti existujícího uměleckého díla. Model jako fáze ověřování subjektivních tvůrčích postupů vážících se k procesu a způsobu myšlení. Pozornost tedy není soustředěna pouze na dílo samotné jako výsledek, ale i na povahu jeho vzniku, kdy se vyjevují určité možnosti, které se v rámci každodennosti potenciálně nabízejí uchopit.

Umělecké dílo ač ostrov včetně celé jeho geneze není však zde míněno jako holá, izolovaná oblast. Je to určité podobenství, vztahování se ke světu, vztahování se k modům bytí pobytu. Nejde o jakýsi únik a zpřetrhání vazeb, ale naopak o jejich nalézání a navazování v širším smyslu než je oblast umělecká. Toto nalézání se děje prostřednictvím určitého způsobu myšlení, dotýká se pojmu „rozumění“. „*Rozumění mající charakter rozvrhu, tvoří existenciálně to, co nazýváme pohled pobytu.*“ Martin Heidegger dále charakterizuje pobyt ve způsobech svého bytí: „*Jako praktický ohled obstarávání, ohled na druhého, o nějž se*

staráme, a jako pohled na bytí jako to, kvůli čemu je pobyt vždy v tom kterém případě tak, jak je. Pohled, který se primárně a vcelku vztahuje na existenci, nazveme průhlednost. Tento termín volíme k označení správně pochopeného „sebepoznání“, abychom naznačili, že nejde o vněmové sledování a nazírání sebe sama jako nějakého středobodu, nýbrž rozumějící uchopení celé odemčenosti „bytí ve světě“, průhledem skrze jeho bytostné strukturní momenty⁶¹.“

Idea rozměrného, plovoucího objektu navrženého jako intervence do krajiny na hladinu jednoho z jezer poblíž Čelákovic zatím existuje v napětí mezi aktuální dočasností a intendovanou dočasností. Pojem „dočasnost je v tomto smyslu totiž velmi relativní. Ostrov jako entita je založena na koexistenci v antagonismu toho, co člověk běžně chápe jako přírodní a umělý princip. Objekt v určité materiálové konstituci je sice vložen do prostoru s neustále vznikajícími a zanikajícími situacemi, hlavní roli však nemá primárně jeho fyzická existence ani samotné vznikání a zanikání či uplývání.

Nyní jde o nastínění napětí samotného vztahu dočasné ideje a její úplnosti, jakési neustálé otevřenosti, ve které se neustále pohybuje jistá celost, ve které je možné být.

Tato se „zde“ týká plovoucího objektu jako křehkého, fyzického modelu ideji, jejíž úplnost je zatím vzdálená z různých důvodů. Pojem „dočasnost“ se v tomto smyslu tedy aktuálně váže k ověřování vnitřního názoru spojeného s určitou vizí. „V tuto chvíli“ je to totiž možnost, vystavená dalšímu vývoji, možná otevřenost. V této možnosti je také obsažena jistá apercepce, ke které se pojí konkrétní zkušenost z tvorby s materiálem v konkrétním prostoru, z čehož pramení určitý druh poznání. *„Kantovými ústy se člověk ptá nejen“ co mohu vědět“ (toto „vědět“ ostatně samo, jak ukazuje Kantův výklad, není v podstatě jen pozitivní vědění), ale „co mám dělat“ a „v co mohu doufat“. Tedy co je člověk. Člověk je „Dasein – pobyt“, jsoucno, zaměřující se na diferenci nedokonalosti, nedostatečnosti vlastního svrchovaného „pobývání“ toho, jak schopností předpokladů možnosti svého vlastního aktivismu a jejich uskutečňováním vyhovuje spontánní potřebě a požadavku dokonalé ideální totožnosti svého vlastního „býti jsoucí“. Právě v tom smyslu je člověk i bytostí podstatně autonomní a svobodnou, aspoň na první pohled vyňatou z podrobenosti*

⁶¹ HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. S. 174.

nutnostem (Notwendigkeiten), které spoluurčují ostatní jsoucna, mezi ně patří i čas v dosavadním podání jako přirozený modus⁶².“

Motiv a vznik uměleckého díla je tedy prostředkem pro neustálé vztahování se ke světu, prostředkem pro udržování vnitřního svobodného uvažování, které se paralelně projevuje v postojích a činech v každodennosti.

Tedy zde určité poznání na základě vlastního činu se zde setkává s prvotní ideou Plovoucího ostrova. Toto setkávání vzniká na základě postupného uskutečňování, zhmotňování prvotní vize. Setkávání se konkrétně děje na základě odvratu a pak zase přivrátu k myšlence (odhlédnutí a pohlédnutí). Uskutečňování ideje se totiž proměňuje vlivem obtíží potvrdit její bytnost z perspektivy vlastního nazírání a praktického rozvažování. Základní (Prvotní) idea se tedy vznáší jako předstupeň čehosi završeného, něčeho, co se v jednu chvíli ponořuje a zase vynořuje. Špatná viditelnost jako určitá prozatímní nedokonalost vize ze subjektivního pohledu autora potřebuje ještě „čas“.

Vzniká tu tedy možnost vytvořit si určitý předobraz celku jako formu rozvahy. Je to vlastně experiment, který poskytuje základu ideje jistou otevřenost, možnost završení, které nelze v aktuálním čase zcela nalézt díky situacím a jevům, které sice poskytují ideji nosnost, ale buď ještě nenastaly, nebo nebyly uchopeny. Tu poskytuje model jako pomůcka pro ověřování si nejen prostorových vztahů, ale i jako signalizace existence dočasného stavu ideje.

Zde dočasný fyzický stav ideje je produktem myšlení, kterým se ona konkrétním způsobem zhmotňuje a završuje. Jde zároveň o základní ideu jako uzavřenou kompozici, která má z pohledu autora svou vnitřní logiku, ale ve chvíli jejího zhmotňování vyvstává možnost její proměny. Je najednou jiná ve chvíli zhmotňování. Je tím míněno to, co nelze nalézt jedině teoretickým uvažováním, ale zároveň jen i přímou zkušeností v procesu tvorby. Podstata takového plovoucího ostrova jako myšlenky i jeho „reálné“ podoby vzniká postupně z potřeby nalezení jakési vnitřní jistoty, která by se dala možná nazvat subjektivním potvrzením základní výtvarné ideje. Tato entita je tedy dána nejen tím, že objekt je nějak promyšlen, popsán, ale také proto, že reálně má existovat. Tato reálná existence je určena nejen prostorem, ale i jinými vztahy, kromě jiného fyzicky materiálovými. Jde vlastně o

⁶² PEŠEK, Jiří. *Proměny času ve vztahu k bytí a jeho možnému smyslu*. S. 74.

způsob bytí těchto materiálů, které se nejen jeví v konkrétních prostorových vztazích, ale i k vnitřnímu a vnějšímu prožívání týkajícího se času a prostoru.

Podoba této představy vzniká také ze subjektivní fascinace pohybem objektu v souvislosti s vnímáním relativní statickosti určité krajinné scenerie a zároveň neustálé proměny v mnoha rovinách a dimenzích času. Do této představy však zároveň zasahuje také neobytně smyslovost, která určitým způsobem dává možnost osvobodit se spontánním způsobem od určitého konstruktů, který ideu může znehybnit, zároveň skrývá nebezpečí se v ní „utopit“.

Cesta k určité podobě zmíněného uměleckého díla je často složená z nejistot správného směru, bloudění a návratů na zdánlivě stejné místo. Je to forma tvorby, která má také svou časovost. Tato časovost není ale přímo závislá na nějakém rytmu, například tikotu mechanických hodin, či určité velikosti jednotky času. Je to čas jiný, podléhající procesu aktuální tvorby v subjektivní v rovině aktéra. „Čas na tvorbu“ má však i svou omezenost, pokud nemá dojít jistému „cyklení“, které má za následek jakési ustrnutí mysli i ruky⁶³ (v teoretické i praktické rovině problému). Proto je potřeba dojít k určitému předělu. Přestože vskutku nejde o plynutí lineárního času, vývoj však směřuje odněkud někam. Pokud se tedy má dojít k určité hranici, je potřeba k ní dojít včas. Kde je ale to včas?

Je tu tedy plovoucí ostrov jako prozatímní varianta, model, možná i předzvěst utopie, která je však pokusem o metaforu celkově nepolapitelné struktury pojmu „čas“ a proměny v určitém prostoru, ale také lidského činění a obstarávání. Proces myšlení hraje určitou úlohu v identifikaci s místem. Identifikace s vědomím toho, co si člověk přináší nebo stále nese s sebou a s tím, s čím se setkává, co je. V tomto vztahování se vyjevuje obecně nejen to, co člověk činí a jak jedná a zároveň činit chce, ale i představa moci vlivu i bezmoci vlivu člověka

⁶³ PALLASMAA, Juhani. *Myslíci ruka*. S. 14: „Západní konzumní kultura je typická svým dualistickým přístupem k lidskému tělu. Na jedné straně máme chorobně estetizovaný a erotizovaný kult těla. Na straně druhé oslavujeme zároveň inteligenci a tvořivou schopnost jako zcela oddělené nebo dokonce výlučně individuální vlastnosti. V obou případech jsou tělo a mysl jsou chápány jako vzájemně nesouvisející entity, které nevytvářejí integrovanou jednotku.“

na jiná jsoucna. Podivný kus pevniny, který je uměle vytvořený a vznáší se na vodní hladině a který má zdánlivě pevný bod v prostoru, pohybuje se však obklopen ze všech stran vodou, která jej svým způsobem odděluje, mění neustále svou polohu vzhledem k něčemu dalšímu v řádu každodennosti, není vlastně osamocen, není vydělen od jiných jsoucnen.

Není v tom rozpor? Je to ještě ostrov?

Je jednou jako únik do jiného světa (dimenze), podruhé jako těžko dosažitelný cíl, který je vzdálený a jindy zase překvapivě blízko. Zároveň je to však oblast, která patří jako pojem například do morfologie každé krajiny. Různých ostrovů existuje mnoho. Záleží na pozici člověka nacházejícího se na určitém místě a jeho prožitku situace. Může jít o horu, kámen, na který se dá vylézt a pozorovat krajinu, louku obklopenou lesy, ale také jakékoliv místo, které si člověk ve své mentální mapě myšlenek označí jako ostrov. Plovoucí ostrov u Čelákovic je nosičem symbolizace časovosti, dočasnosti, proměnlivosti, zrodu a zániku, rovnováhy. Situace se stále mění vzhledem k divákovi na pevném pobřeží a stejně tak k případnému pozorovateli (aktérovi) na ostrově. Je to vlastně také metafora v zrychleném (zpomaleném) pohybu, specifických procesů dějících se neustále kolem nás na všech úrovních života. Je to také obraz všednosti, relativní stálosti, kdy proces určitých změn v časovém kontinuu probíhá neustále a téměř většinou z pohledu subjektu nepozorovaně. „Pozorujeme-li v času (a po svém i v prostoru) mnohost a rozmanitost možného spořádaného v času za sebou (v prostoru vedle sebe, vpředu – vzadu, nahoře – dole), zjistíme, 1), že spolu se spořádanou rozmanitostí tu vystupuje vždy i zcela určitý způsob jednotlivosti a celkovosti a 2), že taková pořádající jednotnost rozmanitého by vůbec nemusela mít časový (prostorový) ráz, kdyby to právě nebylo dáno nutným předchůdným zřetelem určitého (časového, prostorového)specifického ponechání setkat se. Přitom sám zřetel k těmto časovým (prostorovým) poměrům není rozhodně jejich zpředmětněním. „Toto předchůdné brání zřetele je podstatný strukturní moment nazírání spořádaného nebo nespořádaného, neboť nepořádek je jen modus pořádku; co bytostně platí o tomto, platí i o onom. Čas i prostor samy jsou tím v tomto ohledu specificky nazíraným, aniž se tak stávají nějakým vyskytujícím se předmětem. Právě jako samy ve své apriorní podobě nazírání sebe

„nazírajícího se teprve stávají tím, co primárně konkrétně předem určuje povahu empiricky obsahového poznávacího názoru.“⁶⁴

Bytí ideje „Plovoucího ostrova – ponorky“ se odehrává v napětí jisté okolnosti, která je předem daná a žije v proměnlivosti přibližování a oddalování. Tento obraz nespočívá jen v kinetice samotného objektu, ale i v kontinuální změně tvaru či siluety ponorky, v její strukturální změně. Tato změna se děje prostřednictvím přírodních procesů, vlivem porostu ostrova, který je převážně tvořen vrbovým výpletem jako technickým elementem zpevňujícím celý tvar. Přírodní procesy zde dále nejsou přímo závislé na činnosti člověka, člověk může být pouze dalším, přímým činitelem ovlivňujícím měnící se tvář této mikrokrajiny i její existenci. Jde také o možnost, zda a jakou bude mít intenzitu činnost člověka na ostrově. Objekt ostrova tvarem připomíná také ponorku, přičemž může být i lodí, která má dělicí čáru existence závislou primárně na své tíze a vztlaku. Pokud se naruší rovnováha v jakémkoliv smyslu, jde krajina ostrova ke dnu jako bájná Atlantida. Nahlédneme-li do dosavadní struktury proměny vize, prvotně byla úvaha vytvořit ponorku ze zcela přírodních materiálů. Samotná konstrukce díky dutým prostorům celý objekt nadnáší, přičemž terén zpevněný vrbovým výpletem celý objekt zase zatěžuje. Vrbové proutí zakoření a roste a tím se ostrov proměňuje. Celek se podobá jakémusi hřbetu ryby či technické stavbě – ponorce. Přírodní princip zarůstání tento moment znejasňuje, nezmizí však zcela podstata lidského výtvaru. V procesu uvažování se nabízí možnosti představování, jak se bude existence objektu proměňovat. Co je však zajímavé, že určité situace, které ovlivní další bytí díla nelze předjímat. Je však možné objekt ponechat takzvaně svému osudu? Je také možné se o ostrov starat jako o pole, každoročně očesávat a materiál druhotně použít. Další formou je organická proměna, tj. kombinace invazivního prorůstání rostoucího výpletu tvaru a neplánovitého zásahu náhodných návštěvníků ostrova. Velikost a forma tohoto objektu by toto měla umožnit.

„Později“ však z autorského pohledu došlo k uvědomění toho, co latentně bylo stále přítomno. Plovák může být i z materiálu jiného než je dřevo, materiálu umělého. Vnitřní přijetí kombinace přírodního a umělého materiálu pojalo „mnoho času“. Nejde však pouze

⁶⁴ PEŠEK Jiří. *Proměny času ve vztahu k bytí a jeho možnému smyslu*. S. 74.

o samotný rozpor přírodního a umělého principu, ale i současně o zápas s formou částí i celku v touze vytvořit vnitřní logiku díla.

Místní obyvatelé při řece stavějí mola a přístaviště u Labe z různých materiálů a vůbec dnes často nacházíme určité objekty, které jsou již přirozeně zarostlé v krajině, přestože se může vlastně zdát, že do přírody vůbec nepatří. Staly se už součástí přírodní scenérie, jsou to třeba kovové cedule, které ztratily platnost, nebo betonové základy, na kterých nic nestojí, nebo zbytky laminátového přístavního mola, u kterého žádná loď již nekotví. Tyto lidské výtvořky jsou součástí polabské krajiny v okolí Čelákovic, které nesou stopu průmyslové výroby, spoluvytváří současný charakter této krajiny. Krajina působí na smysly a vzniká najednou očištěním nánosů objekt, který má ve své struktuře i konstrukci materiály tří řádů. Umělé, laminátové tvary, které jako sochařské elementy nejsou přímou citací již existujících forem, ale inspirací různých nádrží vyskytujících se v této lokalitě. Tyto duté tvary nadnáší celý ostrov. Dalším materiálem takzvaně „polopřírodním“ materiálem je železobetonový rošt (kostra), na kterém to celé leží a je zakomponováno. Třetím řádem materiálů spolupodílejících se na konstituci objektu je živoucí vrbové proutí, kameny a zemina.

Idea se tedy posunula ke zjištění, k připuštění si, pokud bude objekt ve své výsledné formě zhmotněn, bude z pozice autora nejen pozorován, ale i svým způsobem obstaráván. To, co zaznívá v pozadí od počátku, je určitý motiv konečnosti, který v řádu ryze přírodních materiálů ve smyslu jejich časovém trvání mají nejspíše přirozenější proměnu, zároveň ale nyní kombinace jiných vnáší do příběhu možná potřebné další napětí a nic dalšího pro tuto fázi nelze předjímat.

Pohyblivý ostrov je vlastně určitou iracionální entitou v konkrétních prostorových vztazích. Jeví se možná jako chyba, nesmysl a zároveň jako cosi nepotřebného.

Je však nutné klást si tuto otázku?



15 Michal Sedlák. Model plovoucího ostrova na „Malvínách“ u Čelákovic. 2013

2.5 Českobrodské plavení

Text, který byl zveřejněn v roce 2010 na webových stránkách Českého Brodu, informoval o blížícím se sympoziu, kterého jsem se účastnil. Kromě mě se sympozia zúčastnili další autoři jako například Martin Zet, Dagmar Šubrtová, Marek Rejent nebo Lucie Nepasická. Není bez zajímavosti si přečíst příspěvky pod textem, které ilustrují předem ne úplně snadnou pozici umělců, je vidět, že město není tak zcela otevřené něčemu, co přichází z vnějšku. Sympozium vedla a koordinovala sochařka Lenka Klodová Ph.D. Níže je text, který stručně vysvětloval důvody pro jeho zorganizování.

Městský park 2010 - umělecké sympozium za účelem hledání vize a oživení městského parku

Dovolujeme si Vás pozvat k účasti na ideovém sympoziu „Městský park 2010“, které bude probíhat v Českém Brodě. Sympozium pořádá občanského sdružení Vespolek pod záštitou města Český Brod. Idea sympozia: „Mou inspirací pro podnět k pořádání sympozia je má letitá zkušenost s činností ve veřejném prostoru a hlavně pozorování, jak se přístup k veřejnému prostoru za dvacet let svobody změnil. Pozoruji určitou "normalizaci": zatímco ve sbornících z 90. let najdeme v rámci projektů obnoveny veřejných prostor i happeningové akce, umělecké instalace, divadla a vůbec radost z toho, že je společný prostor zase otevřený, nyní se stávají parky a volné prostory spíše záležitostí investic veřejných peněz, předmětem veřejných zakázek a odbornou záležitostí pro stavební a architektonické firmy. Lidská paměť je krátká a představitost omezená. Jak jsem si mnohokrát vyzkoušela při spolupráci s dětmi při navrhování jejich hřišť: téměř každý si přeje a představuje něco, co už někde, někdy kolem sebe viděl. To, co je kolem nás vidět teď, předznamenává a omezuje možnosti budoucnosti. Smyslem sympozia bude ukázat, co jsou schopni s potenciálně mimořádně krásným parkem udělat lidé, kteří se prostorovou a veřejnou tvorbou v nejširším smyslu zabývají a zároveň jsou osvobozeni, aspoň ve východiscích, od vazeb investor-architekt-stavba.“ Mgr.A. Lenka Klodová, PhD., koordinátorka projektu⁶⁵

⁶⁵ Zdroj: <http://www.cesbrod.cz/item/mestsky-park-2010-umelecke-sympozium-za-ucelem-hledani-vize-a-oziveni-mestskeho-parku>

ČESKOBRODSKÉ PLAVENÍ je vlastní projekt, který vznikl v roce 2010 v rámci ideového symposia „Městský park 2010“ v Českém Brodě. Cílem projektu bylo primárně upozornit na kvality konkrétního fyzického prostoru, které jsou však zastřeny tím, že prostor není vhodně obýván. Základní myšlenkou nápadu bylo přivést určitou aktivitu, oživení do oblasti parku kolem říčky Šembery. Předpokladem pro vznik této aktivity, která může mít neformální charakter, právě pobyt v prostoru, setkávání a vlastní tvořivost. Specifikum místa umožňuje hravou aktivitu v podobě pouštění plovoucích objektů, která je nedílnou součástí konkrétního městského parteru. Lidé, rodiny s dětmi mohou vytvářet vlastní plavidla, která pak pouštějí po proudu a doprovázejí je podél říčky Šembery. Je to určitá příležitost pro intenzivnější vnímání vodního elementu v dané lokalitě a inspirace pro možnost jiné fyzické i společenské artikulace tohoto prostoru. Možností, jak tuto činnost realizovat je více. Buď by se mohla konat vždy k určitému datu, nebo by návštěvníci užívali toku průběžně jako cílové místo a prostor pro místní vycházkový okruh. S návrhem souvisí ještě případné minimální úpravy břehů vodoteče, jako jsou pěšiny či malá vyhlídková místa u vody na postrkování objektů, ale i možnost nainstalovat na začátek i konec cesty jakési schrány (garáže) pro plovoucí objekty. Tyto schrány s objekty se tak mohou stát za určitých podmínek malou galerií pod širým nebem.



16 Michal Sedlák. Návrhy k Českobrodskému plavení. 2010.

Realizace projektu

Dne 8. 5. 2011 proběhl nultý ročník Českobrodského plavení jako akce pro inspiraci, podnět pro pokračování. Této akce se zúčastnili a své plovoucí objekty vytvořili pod mým vedením studenti Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Projekt procházel určitou fází ověřování původního konceptu ve fyzickém prostoru prostřednictvím každoročního happeningu. K události byli zváni místní obyvatelé i návštěvníci „odjinud“. První rok (2011), kdy se Plavení poprvé konalo, nebylo dost účinně propagováno směrem k veřejnosti, bylo tedy spíše zkušebním a ve smyslu tématu bylo primárně určené pro studentky a studenty, kterým jsem mantinely zadání záměrně zpřesnil. Tudíž pojem „plavidlo“ jako název prvního ročníku Českobrodského plavení, mohlo znamenat pro veřejnost vlastně cokoli, pro posluchačky a posluchače bylo edukativním podnětem řešit vztahy materiálů v praktické rovině fyzického prostoru, hru s jejich významy v kontextu konkrétního místa. Tento podnět na rozdíl od veřejnosti byl rámován univerzitním vzděláváním zaměřeným na výtvarnou výchovu, veřejný prostor a možnost gesta společné. Mým pedagogickým záměrem bylo jim zdánlivě usnadnit to, aby nemuseli těžce přemýšlet, pro jaký účel mají objekt vytvořit. Účel se zdál být sice jasný, subjektivní prožitek z „uvrnutí do tvorby“ a následná možnost sebereflexe nelze pochopitelně uměle apriori zkonstruovat. Ukázalo se opravdu, že zdánlivá účelnost nebyla podstatná, protože pro některé studenty přinesla poznání, které jim prohloubilo výtvarné uvažování anebo jim minimálně otevřelo jistý horizont možností.

Témata k jednotlivým „Plavením“, která jsem studentům zadával, vznikala s ohledem na situaci, kterou jsem s nimi řešil aktuálně v pedagogické rovině a zároveň jsem měl v uměleckém uvažování přibližnou představu a předpoklad, jak bude happening probíhat a tím působit na okolí. To co mě na tomto projektu motivovalo, že je to příběh s otevřeným koncem, sám jsem se nechal překvapit, co se dozvím. V tom byl možná i kámen úrazu, že příběh skončil jaksí do ztracena. Každopádně tu byla potřeba nejprve něco prozkoumat, než za každou cenu svou vizi realizovat. Sám jsem vnímal svou pozici jako nabídnutí ke komunikaci a přestože studentky a studenti tvořili jakousi stafáž v prostoru pro účel zobrazení tohoto nabídnutí, měli sami možnost tvořivě a aktivně celek formovat.

Ukázka ze zadání z předmětu Dílna 1 - Modelování II (OB2321910)

z letního semestru 2011 - semestrální téma – PLAVIDLO

Téma plavidlo je semestrálním úkolem. Studenti mají za úkol vytvořit objekt, který plave a je možno jej použít v rámci projektu pro Český Brod, projekt, který vyučující představí na počátku semestru. Studenti mohou plavidlo vytvořit z jakéhokoliv materiálu, podmínkou však je, že objekt musí plavat, ale i obsahovat materiál, který za normálních okolností nepochybně neplove. Tento materiál by neměl být jen „nákladem lodi“, ale měl by mít určité vnitřní opodstatnění užití jako je například součást konstrukce objektu. Minimální jeden rozměr plavidla musí být 30cm. Studenti tedy sami najdou určité opodstatnění pro tvar, rozměr, použitý materiál a způsob zpracování.



17 Michal Sedlák. Plakát na Českobrodské plavení. 2013

Do zadání jsem tedy záměrně vkládal podmínku jako zdánlivý paradox, byla to ale prostá inspirace fyzikálními zákony. Najít si vlastní cestu k tomu, co bude vlastně tím plavidlem, bylo složitější, než specifické metafory, které byly použity jako výzva k účasti širší veřejnosti i v následujících letech.

V roce 2012 bylo vyhlášeno téma pro Českobrodské plavení „Oprava – náhrada“, v roce 2013 „Nové zvíře“, pro rok 2014 to byla výzva vytvořit objekt na téma „Plovoucí stavba“. Sérii happeningů zakončoval poslední ročník pod názvem „Portrét známého“. Uvědomuji si, že do těchto názvů – metafor jsem vlastně vkládal to, o čem sám přemýšlím a co mě samotného přivádí do dimenze ne zcela konkrétních úvah, jak by se dalo to či ono výtvarně vyjádřit. Přestože samotné slovo a jednání v roli učitele do určité míry determinuje způsob, jak bude dílo realizováno, přesto je důležité (dle mého), aby impuls k tvorbě s předpokladem k určitému naplňování zůstal v rovině potenciality. Už jen to dovoluje pak učiteli, který přivádí žáka k „něčemu“, a zároveň zkoumá, co se při tom děje, porozumět „aktualitě“ vedoucí k výtvarnému vyjádření zkoumaného v jisté situaci.



18 Pohled na Českobrodské plavení 2014. Foto M. Sedlák.

Ukončení projektu

Co je ale také podstatné sdělit, že projekt Českobrodské plavení v roce 2015 skončil. Domluvili jsme se tak se Zbyňkem Baladránem, umělcem, který ve městě bydlí a který mi byl pomocnou rukou, spojkou s místním prostředím. Zvláště z průběhu poslední akce bylo zjevné, že projekt nejspíše nemá šanci se někam dál vyvíjet. Nejvýraznější známkou toho byla zvláštní kombinace jakéhosi nezájmu zastupitelstva města a vlastně i obyvatel. Jako autor jsem si revokoval podobnou situaci s dalším trváním objektu Danaé ve Stromovce a tento motiv se mi znovu připomenul v rozhovoru Anežky Bartlové s umělcem Tomášem Džadoněm v časopise Art+antiques, rozhovoru, který se mimo jiné týkal jeho Památníku lidové architektury. Shodou okolností jsme se s posluchačkami a posluchači zabývali v rámci výuky výpovědí tohoto díla v roce 2013. Jako motivační materiál jsem tehdy použil rozhovor v pořadu České televize „Artefakta“. Připomněl jsem si také diskusi ze semináře nahrávkou, jestli mně něco neuniklo, a zjistil jsem, že tam zůstávají stále dva hlavní proudy vnímání Památníku lidové architektury⁶⁶. Zazněla tam kritika prvoplánovitosti a naopak zase souhlasu ponechání prostoru pro individuální interpretaci. Jedna strana se tedy potýkala s neochotou se dále zabývat vztahem výpovědi o díle a vnímáním díla samotného díky vyřčenému paradoxu domu na domě nesla nejspíše s nelibostí ten fakt, že autora nutí vnitřní rozpor vložit do reálného prostoru antitezi domu (jak to na videu v ČT interpretoval Jan Tabor) s tím, že si mnohovýznamovost zajistí lidmi, žijícími okolo tohoto „parazitu“. Problém se ale ukázal v něčem jiném. Pakliže autor předpokládá, že umělecké dílo ve veřejném prostoru bude nějakou dobu trvat, nemá to jen souvislosti s vlastním praktickým obstaráváním díla.

„Moja ambícia bola taká, že pamätník v Košiciach bude navždy – ale malo to byť „demokratické navždy“, nie shora dané. Bral som to jako dohodu, za ktorou stálo mesto jako garant, ja jako autor a obyvatelia paneláku, ktorí boli vlastníkmí verejného priestoru – strechy. Riziko, že to skončí po dvoch rokoch, existovalo od začiatku, ale veril som, že pamätník bude natoľko obľúbený v komunite a v paneláku, že s predĺžením zmluvy nebude žiaden problém. Keď však premýšľam o tom, čo všetko som urobil za tie dva roky

⁶⁶Zdroj: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10624468192-artefakta-miroslava-balastika/313294340160006-umeni-a-verejny-prostor/video/>

pre to, aby tam pamätník ostal, musím byť aj k sebe kritický. Preberám v hlave, s kým som sa o tom rozprával a ako, a zdá sa mi, že som mohol urobiť viac. Okolnosti to však takto ovplyvnily, medzičasom ma prijali do Šalounu, odišiel som do Prahy a čas bežal rýchlo⁶⁷.“

Pokud jde o identifikaci člověka s uměleckým dílem ve veřejném prostoru a ovlivňuje to jeho delší trvání, není nejspíše na misce vah aktivita autora v jeho prospěch, protože nad dílem do určité míry ztrácí moc, protože jej již vydal všanc živým a dynamickým vztahům ve společnosti. Je nejspíše jedno, jestli za tím stojí cokoliv, co nepřeváží se chuť se obecně starat o to, co nemá praktickou funkci, ale má hodnotu symbolu.

Po letech si tak vzpomenu na vlastní realizaci Danaé v Královské oboře, kdy bylo jasné, že tam bude objekt – socha dočasně a přesto jsem si dokázal představit její delší existenci v čase. Uvažoval jsem tehdy o možnosti institucionální podpory v rámci údržby o objekt jako o kterýkoliv jiný záhon v parku.

Rozhovor se Zbyňkem Baladránem

Následující text vychází z vlastního rozhovoru s vizuálním umělcem Zbyňkem Baladránem a Petrou Baladránovou, kteří žijí v Českém Brodě a účastnili se jednak organizace ideového symposia Park ve městě a jednak byli účastníky autorského projektu Českobrodské plavení. Pro poslední ročník Zbyněk Baladrán dokonce vytvořil plakát. Tento rozhovor se týkal jednak samotného Českobrodského plavení, ale také veřejného prostoru města Českého Brodu a sdíleného prostoru v obecnější rovině. Rozhovor se uskutečnil v domě Zbyňka a Petry Baladránových v Českém Brodě. Rozhovoru se účastnila Petra, která byla pokaždé s dětmi také na „Plavení“ a zpětně uvažovala, co by mohlo přispět k vývoji a živějšímu zapojení projektu ve městě.

Text je ve výsledku sloučením vlastních poznámek k rozhovoru a citací rozhovoru.

Účastníci rozhovoru:

Petra Baladránová

Zbyněk Baladrán

Michal Sedlák

⁶⁷ BARTLOVÁ, A. *Tradícia neexistuje. Rozhovor s Tomášem Džadoněm*. Časopis Art + Antiques. Praha: červen 2017. S. 40 – 41.

Zpočátku připomínám průběh celého „Plavení“ rozebíráme společně důvody, proč projekt neměl asi šanci na další vývoj. Já jsem sdělil, že to byla pro studentky a studenty UK spíš povinnost se účastnit, nicméně ve svých reflexích, které po akci napsali, bylo znát, že prožitek situace v reálném místě a sdílení výtvarných názorů s ostatními, je pro ně zajímavou změnou a zkušeností mimo rámec školy. Mě osobně spíš mrzelo, že každý rok byla akce poměrně brzo zakončena, myslel jsem, že by se mohlo zorganizovat nějaké setkání po každém „doplavení“, ale popravdě řečeno jsem spoléhal na to, jak to dopadne. Já jsem se také osobně potřeboval ujistit, že akce z mé strany jako iniciátora nebyla tzv. na obtíž, protože jsem se chtěl trochu dobrat podstaty, proč neměla další vývoj a proč se aktivity nechopilo také více město, jak jsem předpokládal. Zbyněk a Petra usoudili, že jedním z faktorů byl nevhodný čas, kdy se toho děje mnoho současně, například místní ZUŠ by se ráda účastnila, ale mají v tu dobu konečný termín pro své školní prezentace. Jeden rok se povedlo je zapojit, děti vytvořili nebo přetvořily své objekty na plovoucí stavby. Otázka byla, co s tím udělat, aby se toho někdo chytil a rozvíjelo se to. Já jsem také poznamenal, že jsem nechtěl do tohoto prostředí vstupovat razantně, když jsem neznalý poměrů. Jako autor – umělec jsem vlastní koncept k realizaci také nechtěl vnucovat za každou cenu, protože v tomto případě to byl opravdu test toho, jestli změny v prostoru mají smysl jedině v případě, že se podaří v místě vyvolat aktivitu a udržet jí. Aktivita člověka oživující část parku byla tedy cílem projektu.

P. B.: „Nejlepší by bylo, myslím, přes tu Zušku, ona by se taky do toho zapojila...loni tak lilo, ale ta Zuška tam měla nějaký ty věci, pak tam přišly ty děti i ty rodiče těch dětí, zase se přišli podívat na ty jejich díla tam.“

M. S.: „Já jsem byl právě překvapenej....já mám pocit, že to byl rok před tím – to mi připadalo, že to vypadalo nadějně a ten minulej rok byl taky dobrej, i když tak strašně lilo...“

P. B.: „No šílený, ale byli tam.“

Z. B.: „Já myslím, že letos to byla fakt jako souhra náhod, jo. Hokej....minimálně dva studenti měli na uších sluchátka, nebyli tam...“

Zbyněk Baladrán naráží na to, že toho dne v posledním ročníku „Plavení“ bylo mistrovství světa v ledním hokeji a že to mělo také určitý vliv. Já se zmiňuji o jistém paradoxu, který se

týká některých maloměst, kdy společenské skupiny spíše proti sobě bojují, přinejmenším se ignorují, místo toho aby spíše spolupracovaly.

P. B.: „No, když jsme PročBrod zakládali, nám taky jedna paní ze Zušky říkala; nenechte se odradit s tím, že vás lidi nebudou mít rádi nebo ty sdružení tady, jo. Jsme se divili..Proč? Nás nenapadlo, že by někomu mohla vadit jiná činnost...“

M. S.: „A to mě napadlo i u toho Plavení...jak se k tomu chovat...protože mě tam fakt nepudilo hned vytvořit nějaký objekt....je to takový paradox...kdyby byla vůle tam později udělat přístup k vodě, taky takový ty malinko nelogický objekty u té vody pro tento účel, ale který by zpřístuňovaly tu rovinu té hladiny. Všiml jsem si, že je to hezký místo, ale žije to v rovině toho korza a ta voda je pořád kanál. Že by to mohlo být trochu víc živý...tak taková jednoduchá myšlenka, proč mě motivovalo tady něco tam dělat.“

Z. B.: „Chápu – ten kontext, člověk se do toho víc dostává, o co ti šlo. Myslím, že ten přístup je vlastně správněj. Většina lidí, kteří se zúčastnili toho sympozia, měli pocit, že tomu parku nic nechybí. To bylo i v té nadaci Proměny – měli pocit, že ten park je starej a v tom jsou starý stromy, hřbitovní zeď a kostel a ten Šaloun, že to nepotřebovalo nějakou revitalizaci velkou. A já jsem si myslel, když jsme to dělali, že město má spíš upřímnější zájem a oni nás, podle mě, zkoušeli jenom. Že to byl pokus o to, jak aktivovat víc lidí, aby jiný lidi dělali něco a oni se na tom participovali. A nebyla to tak jejich vůle skutečně něco dělat. My jsme tady začali promýšlet o tom centru, který je vlastně mrtvý...to byla zase moje představa – co tady – jak vnímat to město? Jak ho pojmout? Jediný, co mi připadalo důležitý, že je pořád urbanisticky komplexní – jednotný. Že není rozbitý velkou zástavbou ze sedmdesátých a osmdesátých let, nějakým sídlištěm, v devadesátých letech satelitními městečky, že je takový kompaktní.

Město má nový územní plán až do roku 2028 nebo tak nějak, takže tomu dávají tomu smysl, že to udrželi, nevybíhají tam nějak pozemky, že tam není vidět nějaký developerský zájem nebo majetnický, někdo potřebuje tyhle pozemky prodávat jako stavební apod. takže se to sceluje.

Ten plán na výstavbu je víceméně do takových zubů, víš. Že město vybíhá nějakým zubem a tady další..., tak ten návrh na zástavbu je scelit to, ne pokračovat podél silnice. To dalo nějaký smysl, o tom mluvili nějaký architekti, možná i sociologové..., když jsme to

připravovali, si říkali, co to město vlastně je. Mně přišlo, že by člověk dal víc reálný důraz na to, že je to město plný rodinných domů. Rezidenční sídlo, nejsou vlastně žádný továrny. Cukrovar - ten zbořili, tam nic není a patnáct let taková (ODS) idea, že tam bude průmyslová zóna, nějaký montovny a budeme se mít líp. To opustili a dokonce vyměnili statut zóny na bydlící, protože si uvědomili, že to nemá vůbec žádný smysl. Ted' zase krize developerská, takže ani ti se s bydlením nehrnou...takže tam je taková volná, dlouhá plocha, kde jsou naplánovaný nový sídliště. Šlo vlastně o nějakou hmotovou studii, kde jsou další vila domy a činžáky...ale je dalších 2000 lidí, což jsem viděl v nějaký studii, jako možnost růstu tohoto města, na rozdíl od Úval, který se rozrůstá z vesničky, která je dnes už možná větší, než je ted' Český Brod.

*No, moje idea byla, když jsem se díval na orto mapu, když se člověk dívá z vrchu, že je tady hodně zeleně. Když zkoumá tu zeleň, tak zjistí, že ta zeleň je vlastně veřejná nebo taková kvazi veřejná. Že to patří buďto městu, kraji nebo nemocnici. Že jsou tady obrovský plochy, ale ty jsou zavřené. Muzejní zahrada, o kus dál je parčík domova důchodců a vlastně by si mohl procházet třeba parky téměř kontinuálně. Tak, když jsme vymýšleli motiv pro to sympozium, vymysleli jsme to **město jako park ve městě nebo park jako město**. Že se víc akcentuje ten rezidenční potenciál. Navíc les je tady kousek, musíš ale projít přes bariéry státní silnice...myslím už dvacet let je ve volebním programu, že se skrz ty Dolánky, jak se tam lokálně jmenuje, udělá konečně cesta, stezka, cyklostezka já nevím, protože se lidi tam bojí pouštět děti. To nikdy nenaplnili. Přesto si myslím, že by to mělo smysl. Já jsem si představoval, že by se to scelilo pásy, že by to město bylo uzavřeno v zelným pásu – to byla přece jenom utopická představa, protože tady jsou jiný zájmy. Obslužnosti a obchvatů apod. tak jsem si myslel, že se dá vnutit taková idea, která není inženýrská, nepochází od politiků, ale že to sympozium to může podpořit. Já jsem fakt věřil, že vůle k tomu, dělat tam nějaký sochy prostě..., že nějaký zbytek z toho sympozia tam bude, ale oni by to povolili..., lidi by to akceptovali, musely by se ale sehnat peníze. Oni to nepřijali, nepřijali za svý. Jo, dělejte to, to je super, že to děláte! To je strašně skvělý, že to děláte! Jako v tvém případě. Tak skvělý, že to děláš!“*

Zbyněk B. dále mluví o tom, že se snažil podpořit návrh Martina Zeta (účastník sympozia), který vytvořil v návrhu odkaz na Jana Husa, komunikoval konkrétně s evangelickým

farářem, ale další reakce nepřišla, příležitost diskuse nevznikla. Ptám se, jestli to není ono, jak prve říkal, že si lidé myslí, že park nic vlastně nepotřebuje.

Z. B.: „To si nemyslím. Ty jsi přesně vytvořil to, reagoval na to tím způsobem, že tam budou nějaký objekty, který budou takový krajnotvorný, že by se tam zvedaly různé – nikdo to vlastně nepojímal tím způsobem, že by tam stavěl sochy, spíš dotvořoval tu příjemnost toho parku nějakými vstupy nebo aktivitami. Což bylo nejzajímavější v tvém případě. Oživit ten park nejen tím, že tam je prolejačka a lavička na krmení holubů a dětský hřiště, ticho, plot a stín, ale že tam budou ještě jiné aktivity. To město zažilo ten masakr Rock for people, když tam byla ta největší točka, bylo tam tak 25000 lidí, což znamená pětkrát víc, než žije v tomhle městě.“

Dále se zmiňuje, že uvažovali, že by mohla vzniknout třeba plocha pro místní tančírnu či minikoncert. Uvažuje o tom, že Český Brod má své slavnosti, kolem toho se nabalují různé aktivity, město mohlo také „Plavení“ do nich vtáhnout.

Já uvažuji také, jestli to není tím, že jsem de facto cizinec ve městě, proč se nedaří „věc“ zapojit, Zbyněk tvrdí, že to tím být nemusí.

Z. B.: „Pozor - a většinou to bývá v takovémhle místě úplných starousedlíků...takový pocit, že tady se nemusí nic měnit. Tady to je v pořádku. Naopak jakákoliv změna může v něm vytvořit disharmonii. Všichni lidi, kteří tady něco dělají, nejsou odsud z Brodu. Oni mají nějakou jinou představu a něco jim chybí. Protože zdejšími nic nechybí. Pro ně je to v pořádku. Není to otázka nefunkčnosti, jestli teda něco funguje nebo nefunguje, ale...co tady chybí! Ta imaginace jde jenom k tomu, vytyčit bazén.“

Vracím se k tomu, že se mi líbí idea propojenosti, prostupnosti města zelení, která tam již je.

P. B.: „Dokonce v nemocnici bude škola ted'ka, první stupeň, takže ted' se to propojí, tam je nádherná zahrada...“

Z. B.: „Takže ono se to modifikuje z toho utopického záměru pro to město – parky, tak se ukazuje, není to tak jednoduchý. Musí se o to někdo starat, přístupný, nepřístupný a ted' tam spoustu zájmů do toho vstupuje, různí majitelé, kraj, který to nechce řešit – je mu to jedno a podobně, neb jde o nevyřešený pozemek...dvacet let se vlastně táhne nevyřešený

soud s tou nemocnicí – tam je druhý pronajímatel, dluhy. Ta budova je rozestavěná třicet let. On byl problém v tom, že se s tím nedalo nakládat. Teprve teď, že se to nabídne developerům. Je to určený na bydlení. Že se to muselo zadaptovat, ale nedalo se s tím nic dělat. Bylo to spíš administrativně složitý. A tyhle složitosti rozbily jakoukoliv utopickou představu. Třeba ten starosta v Litomyšli to řešil utilitárně po svém, ale byl schopný a navíc všichni viděli, když se to město začalo proměňovat. Když taky viděli, že se o tom mluví, tak to místní přijali za své.“

Zbyněk se dále mluví o tom, že si myslí, že peněz je poměrně dost, ale chybí imaginace, co s nimi zrealizovat. Většinou jde o čističku, vysázení lip, či naučné stezky. To je fajn, ale co dál? Zmiňuji, že jsem viděl jeden projekt jako příkladu zpřístupnění toho, co už v krajině prostě je. Bylo to na okraji Londýna. Na pohled neinvazivní řešení krajinné architektury, prostupy mokřady, práce s náletovou dřevinou apod. Zbyněk zmiňuje, že něco podobného viděl v Rakousku a vzpomíná na dokument o jedné kultivace vesnice, kdy architektonické řešení občané stejně nevzali za své a „zabydlovali“ se ve veřejném prostoru stejně na jiných místech, než autoři předpokládali. Shodujeme se zároveň na tom, že trend citlivé kultivace zdánlivě nezajímavých a i možná na první pohled až odpudivých míst se zatím moc neprosadil. Ptám se také, jak vnímá sám kontext okolí říčky Šembery, kde se konalo „Plavení“. Vypráví o komunikaci, která směřuje podél říčky a kterou protíná státní silnice na Kolín.

Z. B.: „...ve dvacátých letech tam udělali cestu, která tam měla pokračovat, aby navazovala. To tam dnes není vidět. Tohle tam chybí. Představ si, že by se tam propojilo, tak najednou celý ten park bude propojen s lesem. A ten les je strašně blízko, ten je asi dva kilometry, kousek. To právě nikomu nedojde, tam, za tím rybníkem jsou mokřady, prostě neuvěřitelná místa, který nejsou kultivovaný, zapomenutý, dost zarostlý. Třeba ta vesnice Zahrady – se jmenuje Zahrady – fantastická – prostě rybníky, údolí, svahy, starý hezký domy, stromy, je to jen trošku zarostlý a ústí to do toho lesa. A tohle je třeba obrovský potenciál. A tahle cesta vede tam, kde bylo to Plavení. Tam je spíš vidět ten potenciál, nepochopení v devadesátých letech, kdy se z části toho parku udělaly stavební pozemky, že se nerozšířil Možná, že to byly stavební pozemky vždycky, jenom se z toho stal ten úzký pruh kolem Šembery, tam se dostavělo v devadesátých letech. Byl jeden dům z třicátých let a nebylo tam jinak nic.

V devadesátých letech se tam v pěti letech postavilo asi šest domů. Což si myslím, že byla škoda, že se nemuselo stát. Je to zakončený hřištěm, nefunkčním sokolským bazénem.“

Zbyněk dále hovoří o veřejném prostoru Drážďan, o kultivovaných prostorech koupaliště, které si nehraje na něco, co není a přesto je funkční, krásné a příjemné. Tvrdí, že se u nás v Čechách ztratila jakási kontinuita, určité povědomí a to, že u nás se stal pojem veřejný prostor takřka nadávkou. Myslí si, že společnost se jakoby resetovala a odmítla všechno, co tady bylo dřív. Já doplňuji, že lidé se vzhlížejí v cizích vzorech, které jsou vzdálené a mluví na ty lidi a za ty lidi, ať už člověk chce nebo nechce.

Z. B.: „Vždycky je to asi symbol, dotýká se to třeba soch ve veřejném prostoru...tak jenom díky aktivitám třeba Pavla Karouse, tak se veřejně o sochách mluví. Mluví se o sochách, které by nejradši všichni zbořili buldozerem, protože byly vytvořeny v odporných sedmdesátých letech teďka jsem viděl, bylo to fakt trapný, hořický studenti v Kostnici, že udělají pomník Husovi. Bylo to fakt hezký...ale takhle se to nemůže dělat, že studenti to odřou zadarmo, půl roku do toho bouchaj a vytvořej nějakou připitomělej motiv plamenů...k tomu nemůžeš nic říct, fakt hezký, že to udělali, ale proč proboha je to nejvýznamnější realizace českého státu v zahraničí v upomínku tohoto velkého výročí?

A s těmi pomníky...to je úplně obludný. Ty monumenty tvoří nějakou identitu, zjednodušeně uzly vnímání, co nás spojuje. Proč si myslíme, že jsme Češi, státníci říkají, že jsme Češi, tak se pokusí o takový koncepční myšlení typu – tak Přemysl Otakar II. Je zakladatel Českých Budějovic nebo co, tak bychom mohli...nikdo nemá vztah k Přemyslovcům...Jošt – víš, kdo je Jošt? Jošt je jeden, myslím, jeden z Přemyslovců, který...nebo má s nimi něco společného si tak vágně uvědomuju..., ale proč by Brno nemohlo mít jeho pomník. Devadesát devět procent Brňáků o Joštovi v životě nikdy neslyšelo. Že město dojde vůbec k tomu, že udělá pomník Joštovi. Co to je? Jako pomník Jardovi, taky je to Čech. To uvažování – co nás spojuje s Joštem – nic. Tam nevznikne žádný antagonismus, že nemůžeš nesouhlasit. Prostě nic. Chlápek na koni, Jošt.“

M. S.: „Je to škoda, protože takové věci jako třeba ten Dvořák před Rudolfinem...ať moderní, současný, nebo ty co se s nimi manipuluje, instalují se špatně, tak je zajímavý, že v současnosti nejsme schopní zjednat nějakou nápravu. Odborná a laická veřejnost nějak spolu nekomunikuje a – já nazývám laickou veřejnost i ty lidi na těch úřadech (smích)...to,

že někdo může dopustit, že někdo jde shora z těch schodů a koukne na tu přibližně instalovanou sochu...a to je jeden z příkladů z mnoha.“

Z. B.: „Oni ho tam nepustili, vypadá to, že ho tam nepustili, do Rudolfské...“

M. S.: „Přitom tam vedle vidíš toho Mánesa, tam to funguje.“

Díky výborné kávě, která, jak jsem se dozvěděl, je koupená v Drážďanech, se hovor na chvíli stočil k tématu veřejného prostoru z hlediska vnímání stopy historie a sociálně politického vývoje.

Z. B.: „Já tam jezdím docela rád, mám fotografii, kterou pořídil můj děda někdy v padesátých, který tam rád jezdil...a to je tak jako...ta směs toho baroka, prostě šedesátky, sedmdesátky, třídy, velkorysost toho socialistického města...ted' je tam město typický, současnosti ve střední Evropě. Máš tam to baroko, zničený město z druhé světové války, ted' tam máš ty velkorysý socialistický projekty, který ukazují, že na troskách buržoazního starého liberálního světa postavíme novou lepší budoucnost – vlastně úplně nevádí, že je to všechno panelákový, uvědomoval jsem si, že je tam taková vnitřní krása, kterou jsem dřív nevnímal. A pak ti dojde, že je tam třetí vstup...moc kapitálu, která se zhmotňuje v těch obchodních třídách. Tam jsou gigantický, ale opravdu gigantický obchodní galerie, který jsou tam tak jako, že na jedné straně vejdeš do ní a jdeš půl kilometru a vyjdeš v jiný části Drážďan a pořád jsi v té galerii. Vylezeš ven a tam je další po sto metrech.“

M. S.: „Pasáže?“

Z. B.: „Nejsou to pasáže, když si třeba představíš v Liberci, jak je ten Špalíček, tak tyto špalíčky – je to jako v Liberci, je to úplně stejný model uvažování. Do centra zasazený velký obchodní domy, který navazují na další obchodní domy...“

Nyní se opět vracíme k projektu Českobrodské plavení, říkám Zbyňkovi, že jsme část problému již probrali, zajímá mě reflexe záměru z pohledu někoho, kdo prostředí zná daleko důvěrněji.

Z. B.: „No, prostě za těch pět let, pět let to trvalo, že jo, zúčastňovaly se toho víceméně děti a nějaký adolescenti, tak pro ně to bylo důležitý zásek v tom že, to byla jedna z aktivit, na kterou se děti těšily, třeba naše děti se tam vždycky těšily a...jak to bylo strašně integrovaný s tou Zuškou, tak dlouhodobě, víš, měly to v hlavě dva měsíce, to nebyla jen taková dát dvě

plastový lahve dohromady a strkat klackem do těch lodiček. A že o tom přemýšlely, do toho holky kluci projektovali svoje vlastní věci a teď když to bylo nějaký téma, tak vytvářeli fantastický věci a ...já nemůžu mluvit za ostatní děti, ale vím, že pro dvacet třicet lidí prostě bylo něco, co v nich zůstane jako motiv, aktivita která jim prostě zůstane. Něco, co jen tak nezmizí. A když se k tomu vrátím jako smyslu této události, tak si myslím, že to mělo...jinak velká škoda to, co jsi navrhoval ty lávky a že se to neudělá...že to město to nějak neadoptovalo. Tady to vypadá, že si stěžujeme na město, ale není to špatný vedení, jsou v něčem pragmatičtí, zajetý v určitých principech uvažování, ale jsou to kulturní lidi, kteří chtějí vidět aktivitu a vytvářejí – jsou takový trošku staromilský – já to úplně nesnáším – oni se snaží jakoby navazovat na takový kvazi starý hodnoty, sentimentální. Když se zakládal ten spolek, tak já měl tendenci být takový pragmatičtější a užít si to, směřovat k tomu, co chceme. Ale skupina lidí se do toho projektovala – ježiš, to bylo hezký, tak se budeme scházet, u nás se říká vespolek, víš, že sentimentalizovali tu komunitu a tohle se těžko překračuje. Myslím si, že to sympozium a vlastně ty aktivity okolo, nejdelší tato, že mohly vzniknout – že se mohly přetavit v něco. To je prostě nepochopená příležitost. Z mé strany je to samozřejmě nedostatečně podpořený, protože jsem, přiznám, taky neměl moc času na to, abych o tom hlouběji přemýšlel, třeba se do toho víc zapojil. Na druhou stranu si myslím, že úlohou městských zastupitelů nebo lidí, kteří reprezentují to město, že to měli adoptovat. Je to tak primitivní, jak jsme se o tom bavili před měsícem. Že to měli adoptovat už jenom tím – v takovém nejslušnějším modu. Že to tady děláš pět let, že to vědí, že prostě nestačí posekat jen zahradu a poplácat po ramenou, to je skvělý, že to tady děláš. A přijít s minimální aktivitou...to je moje představa – to měl být první krok, slušnost vlastně. Nejdřív se objeví slušná reakce na to, že někdo cizí v tomto městě chce dělat aktivitu, která dělá radost tolika lidem. Ale nepřišla. A kdyby ta první reakce přišla, už prostě vzniká jiný vztah mezi tebou, mezi lidmi, kteří se v tom angažují, mezi lidmi ze základní umělecké školy, mezi reprezentantem města. A pak se to dá rozvíjet.

Možná problém těch míst, že se neidentifikují s nějakou věcí a myslí si, že přichází sama od sebe a že je to hezký, že to takhle tady někdo dělá...”

Dále společně hovoříme o tom, jestli se k podobným situacím dám přistupovat obecně. Pokud by nešlo vyloženě o společenskou objednávku, dala by se aktivita takzvaně včlenit

do termínů některých společenských akcí ve městě (např. Podlipanské slavnosti). Zbyněk tvrdí, že konstruuje něco, co se vlastně nestalo souhrou okolností.

Z. B.: „Myslím, že se s tím dá pracovat vlastně...jen si vezmi, když uvažuješ, co se tady na jaře děje a tady se docela děje – tady se fakt dějí různé aktivity, ale jsou to aktivity, kde se lidi pokoušej společně něco dělat a navazovat na kvazi zvyky, to je jedno. Jsou to vnitřní začátky, může se z toho vyvinout něco dalšího. Já jsem vlastně nepochopil, proč to město nepřišlo s vlastní představou.“

M. S.: „No to mě právě napadlo, jestli od základu byla chyba to, když k tomu člověk přistoupí neformálně, a myslí si, že se z druhé strany možná toho někdo ujme nebo věří, že to jednoduše osloví. Kdežto možná z druhé strany, jak jsi říkal ty, dělat si takový pragmatický rozvrh co tady je a jít za těmi lidmi přímo a nabídnout...“

Z. B.: „Ano, ale to by ses choval jako obchodník, co nabízí. Já myslel, že to město si to řekne. Co tady máme, co by se dalo spojit a tak. Proto si pořád myslím, že je to určité selhání toho města. Kdybys tady bydlel, tak to byla třeba jiná věc. Taky bys měl daleko bližší vztahy k těm lidem, kteří tady o věci rozhodují. Najednou by řekli: Michal tady dělá tohle, pojďme to ještě zkusit posunout o dva měsíce později a spojit to s tímhle tím. A najednou se to prostě propojí. Takže si myslím, že chyba nebyla v tomhle tom, chyba – ta konstelace se neodehrála na správném místě. Že ten nápad byl dobrý, mě se líbilo na tom to odmítnutí toho objektu. Že se z toho spíš stala sociální událost, která aktivovala místo, o který se nikdo nikdy nezajímal. Před desítkami let vydlabaný rigol, ve kterým teče ta Šembera. A teď to místo ožilo nečekaně...“

M. S.: „Mně nikdy nešlo o instalování nějakých objektů nebo vytváření soch a pak je umisťovat, ale je to spíš ta situace v prostoru, která mě inspiruje něco vytvořit. To bylo poprvé, přiznám se, kdy jsem takhle vyloženě odmítnul – to jsi řekl přesně. Fakt mě tam nenutilo navrhnout něco hmotného samo o sobě. Spíš jsem cítil jasně napoprvé, že je to super místo, ale by to bylo fajn, kdyby to tady víc žilo. Ale aktivita lidí nemusí být taková, jako že se tam bude dít něco podobně jako festival, ale představoval jsem si, že by třeba lidi to využívali při procházce, jak budou během roku chtít. Že tam není kontakt s tou vodou, ale že je to pěkný, cesta jako korzo vede podél vody. Mně se tam propojily vzpomínky z dětství. U nás na chalupě teče takový potok po vrstevnici. V těchto horách byly všude ty chalupy a

byly přirozeně využívány i vodní elementy. Oni tam vedli po vrstevnici potok k hamru a my tam dnes chodíme lesem a jen tušíme, co tam bylo před tím, než se všechno v padesátých letech srovnali se zemí. Tak je tam divočina a mezi tím jsou tam vidět ty kamenný zídky a ty drobný polorozpadlý kamenný oblouky nad tím potůčkem. Ale jdeš kilometr podél toho toku, je to úžasný a přitom je to kanál. Jsou to takový drobnosti, co se ti propojí, motivy, který jsou třeba úplně jiný (na jiném místě)...to jenom říkám spíš proto, co mě k tomu vedlo. Jasně jsem tam viděl tu možnost toho dotyku s hladinou a ten důvod, aby tam mohl vzniknout fyzický objekt. Tak jsem si říkal: co to nevyzkoušet, jestli ty lidi by tam chodili, poznávaly by obtíže toho svahu. Ale ta aktivita mně přišla v tu chvíli důležitější, než cokoliv vytvářet předem na to místo...“

Z. B.: „Pět let existovala pro lidi, který znám tady v Brodě, lidi a jejich rodiny, osm rodin tam chodilo, až ten poslední rok byl nějaký špatnej, i ty rodiny z nějakého důvodu tam nebyly. To byl takový jeden z časových bodů setkání, že s tím počítáš vlastně dopředu. Musíš se na to připravit a víš, že si to užiješ. Děti si to vždycky strašně užily.“

M. S.: „To bylo dobrý, to bylo bezva!“

2.6 Objekty „Lod“ a „P-2“

Oba objekty vznikly vlastně na základě výzvy. „Lod“ byla vytvořena v roce 2013 v rámci symposia v Benešově a objekt P-2 před létem 2017 v Plzni v rámci Landscape festivalu 2017. Důvod, proč jsou uvedeny v této kapitole společně, je okolnost, která se takzvaně nedala předvídat. U „Lodě“ došlo po roce instalace k jejímu odstranění, protože se v místě prováděla rekonstrukce potoka (meandrování).⁶⁸ Není ani tak podstatné, že určité organizační složky města mezi sebou nejspíše nekomunikovaly, ale hlavně v tom, jak je prostor „přepsán“ (viz. obr...). V případě P-2 sice došlo poměrně k brzo ke zničení díla za nejasných okolností, co je ale zajímavější, že poblíž místa před tím, než byl objekt instalován, se jako mobiliář objevilo odpočívadlo, které rozhodně neladí s architektonickou koncepcí přírodního parku Boleveckých rybníků. Tento „rušivý“ objekt sice vizuálně přímo neovlivňoval mnou instalovaný objekt, zanášel však do lokality jiný význam. To, co v těchto

⁶⁸ Zdroj: <http://www.ctidoma.cz/zpravodajstvi/benesov/benesovsky-potok-se-navraci-k-prirode-16860>

případech, ve kterých mé dílo hrálo jen náhodnou úlohu, je zarážející mimoběžná komunikace subjektů v prostoru. Symptom přemazání prostoru se v jednom případě realizuje nejen odstraněním díla, ale i celkovou změnou charakteru místa, ke které přispělo vykácení vzrostlých topolů. V případě Boleveckých rybníků vložený cizorodý stavební element ruší architektonickou koncepční jednotu lokality.

Objekt „Lod“ vznikl v rámci sochařského sympozia v Benešově⁶⁹ vedeného sochařkou MgA. Dagmar Šubrtovou. Myšlenka sympozia mě velmi zaujala, protože konceptem byla práce s místem. První fáze projektu byla přípravná. Šlo o prozkoumávání míst v Benešově, posléze byly vytvořeny návrhy a celé potom směřovalo k performativnímu tvoření na náměstí. Věděl jsem o tomto kompromisu ze strany organizace sympozia, koneckonců veřejnost chtěla vidět, jak umělci tvoří. Já jsem si však stále více uvědomoval, že tento formát mi nevyhovuje. Ve výsledku mohu stejně poděkovat organizátorce sympozia a také ředitelce muzea umění a designu v Benešově, že jsem vlastní projekt mohl dokončit mimo časový formát této akce. Text níže je odkazem z webu artlist.cz, kde je projekt stručně popsán, interpretován.

„Realizace v r. 2013- 2014

(instalace v Benešově – koupaliště Sladovka)

Objekt „Lod“ je něco mezi sochařským dílem a architekturou. Je instalován na břehu místního koupaliště z období funkcionalismu. Myšlenka vychází z motivu slunění člověka v trávě na plovárně, odhalování, vystavování na odív, ale také ukrývání, pocitu intimity. Ačkoliv je to vlastně loď otočená dnem vzhůru, je to zároveň torzo sedícího aktu, z něhož je modelovaná a stylizovaná sedací část. Náznak tělesnosti je tu v kombinaci s inspirací konstrukce klasických dřevěných lodí. Určitá fixace antropomorfního motivu poskytuje relativní úkryt⁷⁰.“

⁶⁹ Zdroj: http://benesov-city.cz/vismo/dokumenty2.asp?id_org=219&id=17838

⁷⁰ Zdroj: <http://www.artlist.cz/dila/objekt-lod-108804/>

Text k původnímu návrhu

Objekt je navržen pro plovárnu Sladovna v Benešově.

Objekt „Lod“ je inspirací konstrukce klasických dřevěných lodí. Myšlenka vychází ze slunění v trávě na plovárně, odhalování, vystavování na odív, ale také ukryvání, pocitu intimity. Je to skořápka plující na vodě, může sloužit na slunění, svůj vnitřní tvar odhaluje, vnější naopak částečně skrývá pod vodou. Pokud se loď vytáhne na břeh a otočí, je úkrytem (například převlékací kabinkou), svůj vnitřní tvar ukryvá. Vnější pak celý ukazuje. Na břehu je upravena terénní modelace s podlážkou, která je stále připravena na instalaci objektu. Vchod stíní keř. Na břehu má tedy objekt stálé místo, ve vodě nikoliv. Tvar objektu připomíná sice loď, nese však určité, zvýrazněné antropomorfní znaky.

Objekt může být vždy pouze jen lodí, nebo kabinkou pro soukromí.

Technicky má být loď vytvořena ze žebroví, trámky spojované přeplátováním, obšívka jako plaňkování a je úvaha natřít loď barvou, polychromovat. Těžiště by mělo být uzpůsobeno pomocí částečným vnitřním plaňkováním. Je to také plocha, která má sloužit pro slunění.



19 Michal Sedlák. Loď. Ohýbané smrkové dřevo. 2013. Foto M. Sedlák.



20 Pohled na plovárnu „Sladovka“ po roce instalace Objektu „Lodi“. Foto M. Sedlák.



21 Michal Sedlák. P-2. Borovicové větve, kůra. 2017. Foto M. Sedlák



22 Místo, kde bylo téměř současně s objektem P-2 instalováno odpočívadlo. Foto M. Sedlák.

2.7 Utopie v uměleckém díle

Jednoho krásného podzimního odpoledne roku 2016 jsme seděli na zahradě se Zdenkem Hůlou a svým způsobem sumarizovali, o čem jsme v průběhu doktorského studia diskutovali neformálně na různých místech. Podnět k tomuto rozhovoru dala myšlenka instalace pro skupinovou výstavu „Nevratný posun“ v domě U pánů z Kunštátu v Brně. Záměrem bylo natočit video s rozhovorem, přičemž hlavním tématem měla být utopie v uměleckém díle. Obraz je snímán na pomalu otáčející se točně, takže kromě aktérů rozhovoru je na videu vidět prostor zahrady kolem dokola.



23 Michal Sedlák. Video „Utopie v uměleckém díle“. 2016. Archív autora.

Rozhovor s Doc. Zdenkem Hůlou (video) jako součást autorské instalace pro výstavu Nevratný posun v galerii Pánů z Kunštátu v Brně.

M. S.: „*Tak jestli bych mohl navázat na to, o čem jsme mluvili minule, že jsme se bavili o utopii jako o objektu ve veřejném prostoru nebo soše ve veřejném prostoru, vlastně i obecně o uměleckém díle jako utopii. To mě zaujalo, že jste mluvil o takovém tom omylu a náhodě, která trošinku mění i ideu. Říkal jsem si, že bychom se mohli k tomu vrátit ještě....*“

Z. H.: „*Jako obecně ta utopie uměleckého díla je v podstatě velká. My vždycky vlastně předpokládáme, že ten umělec něco dělá nebo tvoří, protože si myslí, že to má smysl nebo věří, že to má smysl. Ale vždycky to, jestli to má smysl, je už trochu utopie. Jestli se to skutečně vřadí do té kulturní společnosti, tedy do nějakého proudu a stane se to součástí, anebo to může skutečně zůstat na okraji. Ale i to není...to je vlastně jeden z příběhů utopie, že věci, které se najednou vynoří, začnou žít novým životem. I když v tom momentu toho vzniku, nikdo o nich nevěděl. Stane se to tak, že vlastně tento moment je tam neustále v té tvorbě, ta realita, nějaká společnost, jestli to konzumuje, jestli je schopná s tím žít, a ta utopie toho umělce, který něco vytváří. Ale pochopitelně ty věci jsou velmi odstupňované dál a dál... Ještě ta věc utopie, o tom jsme se právě zmínili, má takovou jednu fazetu, že tvůrce má nějakou představu. Ta představa je vlastně vždycky trochu utopická. A je docela dobré, aby si uvědomil, že má tomu dát šanci, má té věci dát šanci, aby vznikla. Protože my musíme tu naši představu střetnout s realitou a musíme ji korigovat nějakým způsobem – nebo ona se vlastně nezmění, ale změní se náš pohled. My najednou vidíme, že věc má jiné souvislosti, nejenom ty, co jsme si tam dali. Třeba prostoru, ale taky společnosti. Jak sociálního nebo kulturního prostoru, tak prostoru toho reálného. Je to jedna z těch takových utopií, která je stále přítomná v té tvorbě.*“

M. S.: „*Ono je tam zajímavý to, že pokud se to potkává právě v tom reálném žitým životě, ten objekt někde existuje, tak vlastně tolik činitelů dohromady jako roli, aby takzvaně byl ten objekt přijatej ...nebo aby byl včleněnej do toho prostoru se všemi významy. A vy jste minule mluvil o velmi důležité podstatě materiálové složky, protože je to hmotný objekt, který vlastně mluví svojí materiálovostí, že nějakým způsobem komunikuje s tím prostorem, někdo ho vnímá...*“

Z. H.: „ Pochopitelně, je to reálný prostor, jo...každá socha a objekt je reálný prostor, a protože sám je reálný, tak vlastně žije i v tom prostoru, kam je tedy umístěn. Buď fyzicky, nebo může to být v té utopii tím, že já si představuju místo pro tu svoji sochu, pro svoje dílo. Ale ono zase vytvoří v tom momentu, kam se umístí, další situaci. Jo, není to vlastně stabilní a zase se tam objevuje ten moment náhody, že já si můžu udělat bůhvíjaké konstrukce, ale ta realita je vždycky mnohem složitější a bohatší. A když jsem schopen s tím pracovat a udělat si určitý odstup od své takové umanutosti, že to tak jenom má být a nechám šanci na tu náhodu nebo i další souvislosti, který vyvstanou, tak mohu tu svojí práci víc obohatit. Ještě jedna věc je tam důležitá, že nejenom já můžu být umanutej. Často, když jsme na začátku říkali, o tom mluvili...i ta společnost může mít utkvělou představu, co má být...a teďka ten člověk se dívá na mojí sochu, nevidí, vidí představu o té soše nebo o tom prostoru a přesto nejede vlak. Za pět deset let i ten stejný člověk může mít úplně jiné pohled, protože vyvane ta tenze nějakých takového kontextu, který já si tam můžu vsugerovat nebo ho tam dodat navíc, který tam v podstatě není.“

M. S: „Hm, no vy jste mluvil ještě o jedné věci. Že nemohu vlastně naplnit to, co si předem představuji, to, co si vlastně doslova utopicky představuji. A to vlastně souvisí s tím, co jste teď trochu říkal, je to ten střet s realitou. A je zajímavý právě ten kontrast mezi tou utopií, a tím, co si představuju v mé tvorbě nebo konkrétně v těch mých kresbách. Je to tam vždycky obsažené a já jsem vám taky minule říkal, že mě na tvorbě velmi zajímá to, že si to představuji, že to nějak vizualizuji a že vlastně pracuji sice s reálným prostorem v těch úvahách. A zároveň ty úvahy mi nestačí doslova, že potřebuju mít občas právě kontakt s tou realitou fyzicky. Takže to ověřování si v realitě nějaké principy, dotýkání se, práce s tou materií, to je pro mě velmi důležité. Ale tím, že mě to v určitém smyslu přesahuje, tím, že nemůžu obsáhnout úplně všechno, ani to úsilí, že něco musím za každou cenu zrealizovat, někdy za to vlastně nestojí. A ty příklady kolikrát vidíme v tom veřejném prostoru docela markantně, že jo. Je fakt, že mě to na jednu stranu docela osvobozuje od toho, že něco musím nutně hnát k tomu, aby to mělo tu fyzickou podobu za každou cenu. Ale zároveň to nevzdání se úplně té fyzické podoby je tam, v té mé tvorbě, prostě je to tam pořád.“

Z. H: „No, když vezmeme ty utopie, vlastně jsou to koncepty, že jo, člověk pracuje s nějakým konceptem, který pochopitelně vychází z reality. Vždycky je to nějaká realita. Ale když já tu realitu začnu konstruovat, tak ji nějakým způsobem ořezávám. Čím chci něco přesně říct,

tím o tom vlastně říkám míň. Musím to ořezat (zvuk motorové pily někde na vzdálené zahradě). A potom je vždycky právě dobré, když se objeví to, že se znovu dostanu do reality, která se mi rozevře v té své skoro nekonečnosti. I ta nejmenší maličkost je skoro nekonečná. A já se dostanu do toho a znovu se můžu vrátit k tomu. Zase když to chci uchopit, tak to musím nějakým způsobem zjednodušit. Takže je to vlastně docela hezké, to, co jste říkal, že člověk má představu fyzickou, něco vidí. Někde existuje ten svět. Potom udělá tu ideu, tu utopii, ale když ji potom realizuje a narazí na materiál, tak znovu se dostává do dalšího kola. Jo, to je docela pěkné, to neustálé ověřování. A další věc je, když se skutečně ta věc realizuje a dostane se do reality, do té skutečnosti, tak vytváří další silové pole. Ona může tu realitu velmi pozměnit, jo. Děláme něco někam, protože si představujeme, jak to tam bude vypadat, ale to nemáme taky úplně v rukou, protože až to tam je, tak ten svět se změní. On je v jiných kontextech, jo. Takže nakonec je to vlastně zase určitá utopie a je dobré, když člověk, jak už jsem jednou řekl, není umanutej, aby si myslel, když chce to pořád dát do té podoby, co měl a není ochoten hovořit s tou náhodou, změnou, tak může vytvořit věc, která ztuhne. Najednou přestane komunikovat s tím prostorem, je tuhá, protože já jsem nechtěl do toho vstoupit úplně.“

M. S: „Ono vlastně to paradoxně zapříčiní, že lidi na to opravdu nemůžou reagovat. Tu zkušenost, kterou mám zatím...nikdy bych nedokázal tvrdit, že to dokážu stoprocentně odhadnout, jak ty lidi budou reagovat, protože si myslím, že to je právě to, o čem jsme mluvili. Člověk sice tuší, jak to asi bude fungovat principiálně, ale dobrodružný na tom je to, že vlastně člověk zapomene na něco – ne zapomene, prostě nepředpokládá, že ještě to bude nějak jinak. Něco jak jste říkal s tím kamenem, který měl stát (smích) a je povalený. A díky tomu to lidi našli jako pozitivum a vy jste seznal, že to není popření té ideje.“

Z. H.: „Naopak, je to prohloubení, že jo. Vlastně to člověk vnímal, protože nějakým způsobem měl tu utkvělou představu, jak to tedy funguje. Tak najednou, když mi to někdo označí a je vidět, že je tím okouzlen, a já si řeknu – no jo, vždyť to může být taky můj pohled. Je to docela pěkný, když člověk je schopen vnímat mimo ten svůj pohled, že může být ještě jiný pohled. To je zase k té dokonalosti.“

M. S.: „*To je zase to, jak jste o tom mluvil – tedy nevím, jestli jsme to teď zmínili – že utopie v tom smyslu, jak se o tom bavíme, je, že nemohu naplnit to, co si přesně představuji... (smích).*“

Z. H.: „*To je jedna věc, ale když já vstoupím do toho světa, ono mě to překročí. Všechny dobré díla, podle mého, v určitém momentu toho tvůrce překračují a jdou mu vstříc. Jo, když on je schopen otevírat ty věci, tak ten svět, to univerzum, s ním spolupracuje. Když se uzavře a odřízne se a má tu naprostou představu, že ta jeho utopie, to jeho zjednodušení světa, je jediný možný, tak ten svět se mu taky uzavře. Je docela pěkný ještě s těmi objekty, s těmi sochami – když člověk přijde po delší době ke svojí práci a už ztratí, z jakých pohnutek to dělal, tak mě někdy napadne (smích), proč jsem to vlastně dělal.*“

M. S.: „*Ale je to možná lepší!*“

Z. H.: „*Není mi to úplně jasný, ale to hledání je docela pěkný. Všichni jsme se setkali s věcmi, které jsou jasně dané. A člověk ví, proč to vzniklo, jak to vzniklo a z čeho je to udělaný. Když se moje věc začne k tomu blížit, tak si říkám, to je mrtvý. Co bych s tím dělal. Vždyť je to už tak pojmové, všechny věci jsou už předem dané, je to takový program, který já jenom vyplním. Ono je dobrý, když já jenom nemůžu vyplnit ten program. Je to trochu nade mnou, mimo mě, za mnou, ale já jsem zároveň velmi v tom. To je zase s těmi tvrdými – měkkými jazyky, kontexty. To všechno takové složité věci, které, když se definují, tak se vždycky definují s nějakým zjednodušením. Ale ten skutečný dotek třeba s velkým dílem, tak člověk vlastně... Upřímně já mohu říkat třeba svým studentům různé věci, ale říkám to, abych jim to trochu přiblížil. Ale vždycky se potom přistihnu, jak tomu říkám – jak je to nepatrný z toho, co k tomu cítím, jak to podstatný nejsem schopen formulovat a jak bych jim to rád řekl, ale to už je mimo tu verbální stránku.*“

M. S.: „*Je to pokus o dotknutí se absolutna, jak jste dřív zmínil?*“

Z. H.: „*Ano, je to takový moment. To jsem kdysi přirovnal ten moment toho dotknutí se, že to je jako takový jako závěs.... Jsou různé síly, které to na chvíli rozevřou, a člověk něco zahlídne. A většinou ne, že tam člověk civí, civí úplně jinam. Je to záblesk na hranici toho vidění. A člověk řekne, tam to bylo, tam to je, ale...(smích) závěs se zase splácne. V těch dílech to je, a i ta největší díla nejsou pořád otevřená. I tam, když člověk přijde, přečte si*

báseň, slyší koncert skvělý – neotevře se mu to. Jo, ví, že je to pěkný, ale ... A potom z ničeho nic se to někde objeví, jde kolem a věc se otevře, ale zase se zavře.“

M. S.: *„Hm, závěs...“*

Z. H.: *„Nemůžeme být absolutně vytrženi pořád...myslím, jsme v té normální realitě.“*

M. S.: *„Mě tam ještě zaujala jedna věc, o čem jsme mluvili minule, a vlastně to souvisí s dalším aspektem toho trvání nebo té existence uměleckého díla ve veřejném prostoru. To je vlastně ta lokace, to umístění, my jsme se toho minule trochu dotkli. Já jsem vždycky na jedné straně víc tendoval k tomu, že jako by nebylo nic a to místo mě oslovovalo a že se mi tam občas skládaly nějaký zkušenosti – třeba životní – nějak se to potkalo. Podobně když jsme se přestěhovali z Prahy do Čelákovic a já jsem měl dlouho takový útlum, že jsem nevěděl, jak se napojit na tu krajinu a na ten prostor. Ale věděl jsem podvědomě, že tam něco velmi silného cítím. A najednou se něco stane. Tak to je možná jeden způsob, kdy vzniká něco postupně, jako z nějakého takového fragmentu se skládá smysl něčeho, myslím nějakého činění (smích). Nebo je to něco, co je existující, co tvořím ne úplně vázané na nějaký prostor... A to je možný, že se to blíží v té druhé kresbě – to umístění té rajske zahrady na pražském Staromáku. Vy jste se právě zmínil o tom umístování. Jakým způsobem to řešíte, že vlastně to máte jako volnou sochu, jak jste říkal?“*

Z. H.: *„Je to takhle. Jak jste zmínil fragment, to je docela důležitý pojem v umění obecně a mojí práci a vnímání sochy do veřejného prostoru. Jsou sochy, které jsem dělal přímo na místo. Těch je pár, kdy jsem tedy věděl, kde to bude, co tam chci a jak to udělám. A byl to dialog s tím prostorem. Potom jsou utopie, které jsem myslel, že by někde mohly být, jenom jsem si představoval a těšil se z té představy. Ale jakoby největší část té mé práce jsou vlastně sochy, které tvořím – mám nějakou ideu, něco chci udělat. Kdybychom se na ni podívali, tak je to fragment nějakého světa. Tím, že ho dávám do prostoru, vlastně oživuju ten prostor tím fragmentem, že ten fragment k něčemu směřuje. Já nevím – tady jsou dvě verze sochy „Hora v hoře“ (ukazuje na vlastní realizaci ve vlastní zahradě), je to takové podobenství vnitřního světa k tomu vnějšimu. Člověk jde dovnitř a pak zase ven a to neustálý vnímání těch dvou polarit. No a pochopitelně, když se to umístí někde, tak to mluví s tím světem, který kolem je. Pochopitelně, nemůžu to dát, kam chci, protože by to někde třeba „zabíjelo“ tu sochu, někde by to zase moc trčelo, nesplynulo by to. Ale když se to povede,*

tak ten dialog tam je, protože je obsažený v té soše. Ta socha se týká toho světa, toho veřejného prostoru. Že se netýká konkrétně jednoho, je jiná záležitost. Ale najít pro ni lokaci, aby to bylo ono, aby ty složky tam byly, je těžký. Zase ale někdy je to možná lepší, než člověk si zase úplně vymýšlí věc na sochu, protože může být těmi předpoklady tak vázaný, že to pořád přizpůsobuje. Přizpůsobuje to tomu a neuvědomuje si, že vlastně v tom momentu, když něco umístí, tak se promění vše.“

M. S: „Ano. To jsou takový ty všeobecný prostorový záležitosti v rámci třeba designování nějakého parku. Nevím, jestli jste myslel, že ta socha není sama sebou, příliš se přizpůsobuje tomu okolí nebo těm daným podmínkám třeba i....“

Z. H: „A taky jsem myslel, že koncept je moc svázaný a moc definitivní. Je tam málo náhody, takže se člověku může stát, že se to umrtví. Je to hezký, ale mrtvý. Jo, takže to je taky vždycky problém. A mimochodem - je to právě problém té současné architektury, kde je touha po tom řešení, dokonalém materiálově, technicky, prostorově, technologicky... Člověk tam přijde, je to krásný, ale to trochu nuda.“

M. S: „Protože vlastně je to jako v té společnosti. Společnost tenduje k tomu, aby bylo všechno vyvážený, aby takzvaně nikdo nikoho neurazil. To znamená tak trochu analogicky bázeň udělat opravdu něco odvážného a zároveň vědět proč. Ono udělat nějaký čin, někam něco ze zlomyslnosti prsknout, to umí asi kdekdo, že jo, ale vyjádřit se velkoryse a velmi přesně, to si, myslím, že je velmi těžký. Myslím si, že právě proto, že ve společnosti existuje plno překážek, ta společnost se často nemůže dohodnout. Připadá mi, že potom vidíme ve veřejném prostoru takové stopy po tom nedohodnutí. Stopy po neidentifikaci s tím prostorem. Někaká ta akce proběhne, příprava, že se něco uděje v tom prostoru, nějaká realizace... Já teď hlavně mluvím o těch věcech, které mají mít nějaké delší trvání v tom prostoru, ty objekty. Takže, kdo si pak na to vzpomene, co se dělo, že jo... My to máme jako takovou situaci v té aktualitě, kdy se s tím setkáváme dennodenně. Pokaždé to na nás sice vrhá jiný odstín, ale pořád tam vnímáme něco, co nás nějakým způsobem irituje nebo to máme rádi – pokud se to povede. Tak to mně přijde velmi inspirující, že je to tak komplikovaný zároveň. Ono to není tak úplně snadný jako udělat něco v bílé galerii – ono to asi není úplně pravda, že tam můžu vkládat cokoliv – ale myslím si, že je to velmi obtížné v tom veřejném prostoru...“

Z. H: „*Jak jste mluvil, ještě mě napadla jedna věc, s kterou by člověk měl počítat. Může to mít pozitivní i negativní důsledky. Je to, že každá věc, kterou člověk dělá, je nějakým způsobem v té době ukotvená. Ať se budu snažit být sebenezávislejší na kontextu té doby a tvorby, jak se to dělalo, tak se to tam obrazí. Můžu jít historií, vždycky to tam je a i když jsou osobnosti, které se hodně vymykají, stejně se dá lokalizovat, kde to je. Když je to pozitivní, tak tohleto – ta lokace do toho času – tomu dává třeba někdy smysl větší, než to mělo. Někdy se z věci stane bizarní záležitost, ta bizarnost tomu dá velkou formu. Nebo se to stane bizarní tím, že je to směšné. Je to skutečně banální. Já jsem takhle přemýšlel o pomnících a památnících, že některý – ten památník toho, co to mělo být, tam třeba ideově už není – nebo obsahově, koncepčně – ale stane se to památníkem té doby. A někdy ne špatně. Někdy ty bizarní věci nemusí být bizarní, nemyslím to jen negativně. To jsem zmiňoval. Třeba pomník Radeckému, který je krásný, ale pochopitelně je svým způsobem bizarní. Kdybychom ho tam znovu umístili, tak nám to krásně propojí s tou dobou – my děláme, jakoby nebyla! Ale ta byla! Vojáci válčili a umírali na všech frontách a on byl Čech, český generál a byl významný. Tak to je taková věc, která je docela pěkná. Měl bych si to uvědomit, že když něco dělám, tak za sto let většina lidí řekne, jo to je konec dvacátého a začátek jednadvacátého století, takhle se dělalo. Když to bude schopný, tak to bude žít, když ne, tak to bude nějaká kuriozita.“*

M. S: „*Ještě bych tady měl takovou poslední věc, kterou jsme minule probírali. My jsme se bavili o tom fragmentu. Mě napadlo, že ten fragment jako takový ozev celistvosti, jak to já vnímám taky v tom momentu těch ostrovů. Vy jste o tom mluvil, že to vydělené území nějakým způsobem není něco, že by tam něco fungovalo zcela odlišně. Já jsem vám jen trochu oponoval, že může existovat nějaký jiný ekosystém, sociální...“*

Z. H: „*Ale vždycky je to stejné v nějakém kontextu toho celku..., je to taková..., můžeme skončit zase utopií. My máme jeden z nejkrásnějších obrazů utopie – ostrov – tajuplný ostrov, Atlantida. Jo, vždycky jsou to nějaké, které zmizí nebo vybuchnou..., ale jsou to světy samy o sobě, ale ve své podstatě každý ostrov je jen fragmentem celku. A mluvili jsme i trošinku o tom vesmíru, že my jsme taky fragmentem, ta naše Země. Je dobrý, neutíkat od toho vědomí a pořád si to dávat ještě do těch vyšších souvislostí. Veřejný prostor není jen ta naše Zem, ale i to nebe, ten kosmos, ten krásný šperk...“*

M. S.: „To je to, proč já mám rád ty vaše Sféry (sochařské dílo Z. Hůly na hvězdárně Ondřejov). Mně připadá, že se to v tom tak přirozeně zobrazuje, ještě jak je to v sousedství hvězdárny v Ondřejově... Jak nemohu už pak doskočit na tu další sféru (smích)...“

Z. H.: „Na tom je hezké, že spousta skutečně hezkých a hlubokých myšlenek jsou vlastně banality. Ale když mají tu formu, tedy právě té náhody a přírody, která je nekonečná, tak ta banalita najednou dostane velký rozměr. A člověk...někdy ty konstrukce velmi složitě sofistikované, jsou vlastně hloupé, když to vyvane. Ale když taková banalita je často velmi důležitá. Tohleto jsem vždycky miloval a obdivoval u Josefa Čapka, jak v jeho literární tvorbě i v malířství, že to vypadá jako naprostá banalita, ale je to ta banalita, opřená o ten kosmos...“



24 Michal Sedlák. Instalace z výstavy „Nevratný posun“ v domě U pánů z Kunštátu v Brně. Foto M. Sedlák.

2.8 Universum-Locus

Následující text je autorskou poznámkou figurující v katalogu mezinárodní skupinové výstavy čtyř autorů umělců - pedagogů v galerii pražského Karolina. Jako vystavující autor a také spoluautor koncepce výstavy se zamýšlím nad průniky pomyslných rámců instituce s veřejným prostorem. Motiv mezinárodní spolupráce České republiky a Finska různé lokace se setkává v prostoru praxe výtvarného umění. Zde jsem spolupracoval na tvůrčí výtvarné úrovni se svým školitelem ak. mal. Zdenkem Hůlou.



25 Pohled do instalace výstavy Universum – Locus v pražském Karolinu. Foto M. Sedlák.

Zpětným pohledem je možné se vrátit do míst, kde vznikala úvaha uskutečnit tento mezinárodní, česko-finský projekt. Proč měl vzniknout a co si kladl za cíl?

Název výstavy můžeme považovat za pojmový předobraz, který obsahuje nepřeborné množství reálných řešení; realizovaná instalace je tedy jedna z možných, ale tím pádem jedinečná. Fyzický prožitek výstavy otevírá velké množství osobních interpretací, specifického prožitku. Je přirozené, že konkrétní podoba výstavy bortí subjektivní uchopení

pojmu. Lze říci, že realita svou naléhavostí může potlačit a překrýt předpojaté představy o obsahu a smyslu této výstavní akce. To se může dít za určitých okolností cestou specifické komunikace, kterou zásadním způsobem zprostředkuje jazyk výtvarného umění. Jak mu ale rozumět?

Na začátku byla tedy myšlenka vést aktivněji umělecko-výtvarný dialog v lokaci, kterou považujeme za domácí půdu. Autorské intervence do prostoru Křížové chodby, který je poměrně složitě architektonicky i významově vystavěn, jsou velmi citlivé na kontexty a dostávají se tak do vzájemné interakce. Záměrem nebylo něco měnit, ale oživit a aktualizovat, citlivě včlenit, obohatit a rozvíjet. V počátečních úvahách o výstavě bylo nutné zabývat se i vztahem mezi institucí a její částí v juxtapozici k fyzickému prostorovému členění, historii, tradici a prolnutí s veřejným prostorem. Institucí je míněna Univerzita Karlova, její částí je hlas, který zaznívá odkudsi z malebného dvora Pedagogické fakulty v Praze, konkrétně z katedry výtvarné výchovy. Klíčovým momentem konceptu výstavy bylo přiblížit a představit veřejnosti tuto často marginalizovanou součást vzdělávání v širších souvislostech z pohledu osobnostního vkladu role umělce- vysokoškolského učitele.

Výtvarné umění a výchova je součástí našeho žitého světa víc, než jsme často schopni si připustit. Je známo, že zkoumání světa cestou umění se vyznačuje výlučnými a ničím nenahraditelnými způsoby, je tedy nasnadě je systematicky vřazovat do kontextu celkového obrazu nejvyššího vzdělávání, pro jehož účastníky je výstava primárně určena.

Jednotliví vystavující, výtvarní umělci a zároveň pedagogové, mají rozdílné umělecké přístupy, společným tématem je jim však silný vztah člověka k místu. Pracovní název výstavy *Universum-Locus* se postupem času potvrdil jako volba konceptu odpovídajícího myšlence komunikace v otevřeném prostoru. Stále častěji se objevovaly motivy a paralely blízkosti a vzdálenosti, konkrétního místa a globálního prostoru, ať už šlo o geografická či klimatická specifika Laponska a střední Evropy, nebo myšleného prostoru v rovině společenského dění. A nyní je tu prostor Křížové chodby Karolina, kde se všechno děje a utkává v určité aktualitě a synchronicitě s vnitřním, ale i vnějším prostorem galerie, a kde má návštěvník možnost díky výstavě vnímat mezinárodní odborný dialog.

Výstavní síň Karolina disponuje jedinečností polohy, umožňuje tak se přirozeně a jednoznačně identifikovat s Univerzitou Karlovou a vyjádřit zde své oborové začlenění a místo v této instituci.

Výstava je zároveň situována na rozhraní uzavřeného akademického rámce a veřejného prostoru.

Záměrem bylo, aby prostřednictvím děl autorů probíhala přímá komunikace nejen s vnitřním, ale i s vnějším prostorem Křížové chodby Karolina. Informace, která se dostává publiku, jež se pohybuje kolem rozměrných oken Karolina, není jen virtuální, ale má svou fyzicky bezprostřední kvalitu.

Je významné, že instituce propůjčuje tento prostor pro specifický účel, který má jinou funkci než obvyklé rituály spojené se zahájením či zakončením studia nebo jiné tradiční zavedené akce. Zde je tedy výstava, která je příspěvkem ke snaze o určitou synergii aktivit, které vyjadřují sounáležitost s Univerzitou Karlovou. Je tedy možné shrnout, že hlavním mottem výstavy bylo prostřednictvím výtvarného uměleckého díla v konkrétním prostoru a konkrétní situaci představit tvůrčí a umělecko-výtvarnou oblast jako platnou součást univerzitního vzdělávání a zkoumání.

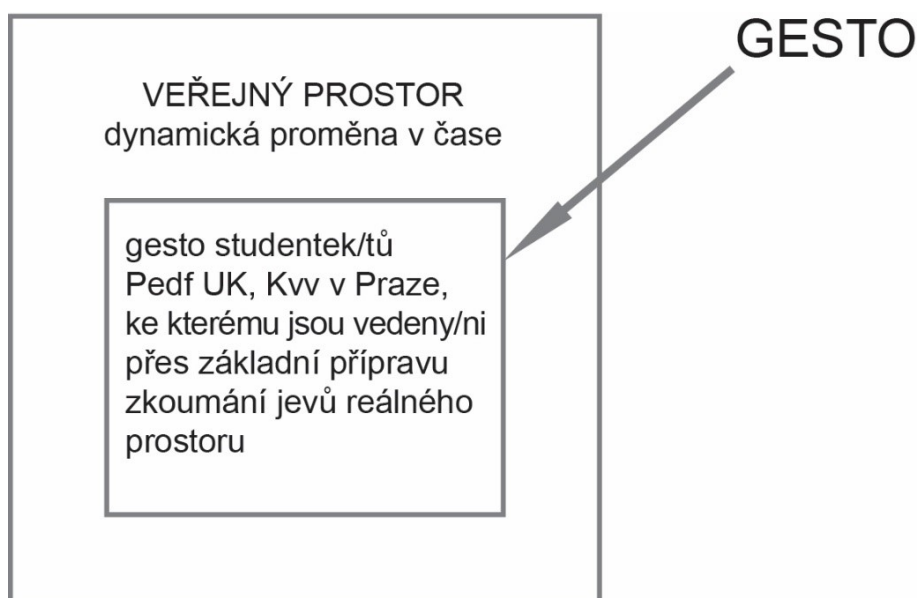
Je zároveň patrné, že přes rozdílnou zeměpisnou „lokaci“ uměleckého působení nalézali vystavující pod klenbami Karolina společnou dimenzi, ve které je možné si navzájem rozumět.

Křížová chodba Karolina je poměrně komplikovaná pro výstavní činnost, nese totiž určité vizuální architektonické znaky, které se přímo i nepřímo hlásí k době vzniku objektu a instituce. Není to tedy „univerzální“ bílý prostor, do něhož je možné vkládat takřka „cokoli“. Z hlediska současného pohledu lze vnímat pozdější architektonické intervence do komplexu architektury reprezentativního prostoru jako konzervativní, jsou však pro Univerzitu Karlovu důstojným odkazem a nesou v sobě symboliku, kterou je nutné ctít a respektovat a zároveň je možné se tímto pojetím návaznosti na tradici a historii inspirovat. Jelikož fyzická přítomnost stavby a uchopeného prostoru každým okamžikem reprezentuje tuto instituci, akce či aktivita, která je součástí, může svým způsobem podporovat či negovat odkaz k tradici, ke které se univerzita hlásí. Jaké závěry lze z toho vyvodit?

Univerzita Karlova jako významná středoevropská univerzita integruje 17 fakult, z nichž pedagogická fakulta se výhradně věnuje výchově a profesionální přípravě budoucích pedagogů prostřednictvím různých oborů, mezi něž patří také výtvarná výchova. Ta je totiž stále většinou vnímána jako okrajová součást soustavy komplexního vzdělávání na různých úrovních a typech škol. Praxe však ukazuje, že není dlouhodobě rovnocennou a veřejností

oceňovanou partnerkou ostatním, například přírodovědným disciplínám. Paradoxní je, že výtvarné umění obecně nezájmem a pocitem méněcennosti ve společnosti většinou netrpí, často poskytuje lidem v jeho blízkosti pocit výjimečnosti, zvláště pokud je zasazeno do jakéhosi reprezentativního rámce. Pod tímto zdánlivým povrchem je však skryto daleko něco podstatnějšího. Výtvarné umění je samozřejmě citlivé na to, v jakém kontextu je vnímáno. V tomto případě tvoří souvislost reprezentativní výstavní síň pražského Karolina. Je pak jen na účastnících této situace, jak těmto vztahům rozumí.

2.9 Případová studie „Náhrada“



Charakter výzkumného prostředí a východisko výzkumu

Jak už bylo již dříve zmíněno, od počátku mi bylo jasné, že jedním z cílů práce je dát důraz na integritu uměleckého vnímání s učitelským (pedagogickým) a zaměřit se na konkrétní potřeby vzdělávacího environmentu pro oblast prostorové tvorby. Nástroje a výzkumné metody byly ovlivněny nastavenými podmínkami vzdělávacího a výzkumného pracoviště. Celá práce je tedy charakterizovaná výzkumem uměním, protože metody výzkumu náležející k tomuto výzkumu v práci převládají, pro případovou studii týkající se zkoumání výtvarného prostorového vyjádření studentů jsou využity metody s prvky patřící do oblasti pedagogického akčního výzkumu. Přestože se konkrétní zadání coby gesto učitele pro studenty ve studii se opakuje (Náhrada) s cílem získat více dat pro ověřitelnost a využít metody experimentu, nebylo možné zajistit vždy na počátku opakující se fáze naprosto totožné podmínky. Studijní plány týkající se předmětů prostorové tvorby se totiž v průběhu výzkumu měnily ve smyslu časové dotace předmětů, kreditové složky a jeho nasazení do konkrétního semestru včetně změny jeho statusu z povinného na volitelný. Další změnou od původního stavu (je tím míněn stav, se kterým jsem se seznámil na počátku svého působení na katedře výtvarné výchovy) byla rozdílná časová dotace a umístění ve studijních

plánech jednooborového a dvouoborového studia. První ročník jednooborového studia (platí dodnes) má například současně předmět modelování II a Prostorová, objektová a akční tvorba v druhém semestru a k tomu předmět jako druhý uvedený je pouze jako povinně volitelný. Naopak studenti dvouoborového studia mají Prostorovou, objektovou a akční tvorbu II již jen povinně volitelnou s jedním kreditem oproti ostatním volitelným předmětům s dvěma kredity včetně poznámky, že student je povinen získat minimálně dva kredity.

Výzkumný vzorek tedy nemohl mít logicky vždy stejnou strukturu včetně přibližně stejné početnosti skupiny.

Východisko ke zkoumání

Když jsem vstupoval na pracoviště Kvv v Praze v roce 2005, vnímal jsem účelnost obsahu a rozložení vyučovaných předmětů pro vzdělávání a přípravu mladých lidí v oboru výtvarná výchova. Soustředil jsem se na návaznost dvou typů předmětů v oblasti prostorové tvorby v kontextu vzdělávání výtvarná výchova. Byl to jednak předmět Modelování a potom Prostorová, objektová a akční tvorba v jednooborovém a dvouoborovém studiu. Tyto předměty byly v mé výuce dominantní, mají výtvarné umění jako hlavní fokus nebo v kombinaci s druhým oborem jako je například jazyk. Samozřejmě jsem si musel zpočátku definovat, v čem spočívá základní smysl vzdělávání ve výtvarném oboru pro učitele a ne pro profesionální výtvarníky. Po celou dobu svého pedagogického působení jsem totiž cítil, že pedagogika ve výtvarném oboru je zanášena jakýmsi „pachem“ méněcennosti a to jak ze strany studentů, tak učitelů. Tím jsem se však v danou chvíli hlouběji nezabýval, protože se domnívám, **že není nějaký duální přístup k výtvarnu v umělecké profesi a výtvarné pedagogice, rozdíl je především ve směřování.** To mi pomohlo si uvědomit, jak je možné vzdělávat a k čemu dovést i studijní obory a jejich kombinace jako je Učitelství pro mateřské školy a Učitelství pro základní školy. Po určité době jsem totiž seznal, že instinktivně vytvářím v základu určitou analogii ve smyslu obsahu a cíle výuky ve všech předmětech, které jsou zaměřeny na prostorovou tvorbu bez rozdílu oborového zaměření. Tuto, do jisté míry, umělou nivelitu jsem si vytvořil proto, že jsem postupně praxí poznal napříč skupinami jakýsi nedostatek soustředění a intenzivního smyslového vnímání objektu či charakteru prostorové situace, která stojí před subjektem. Ta analogie byla právě v požadavku

vědomého uchopování fyzické reality prostřednictvím již tak často zmiňovaného gesta vyjadřovaného výtvarným jazykem⁷¹. Pokud ovšem připustíme, že vládnout budou tímto jazykem především ti výtvarně nadaní, tak ostatním by měl být umožněn alespoň vhléd a druh poznání, že tento jazyk existuje. To se však může stát jedině tím, že tímto jazykem se pokusíme aktivně komunikovat. Jde doslova o fyzické „ohmatávání“ jakožto ohledávání možnosti vlastního způsobu vyjádření. Opodstatnění používání pojmu výtvarný jazyk i pro „neumělecké prostředí“ právě ospravedlňují prostou existencí výchovy výtvarnou cestou a předmětů takto zaměřených v předškolním a základním vzdělávání. Pokud tedy komplexní a celostní vzdělávání přechází do běžného, každodenního života ve společnosti, v níž žijeme, měla by se na tom logicky v ideálním případě svým způsobem podílet i výtvarná výchova. Vrátime-li se k rozčlenění oborových variant výtvarné výchovy na Katedře výtvarné výchovy a také samotné fakulty, mají dotyčné předměty svůj „prostor“ pro vzdělávání. Jaký ale prostor a jak jej lze charakterizovat? Jednotlivé předměty specifického zaměření mají své mantinely bez ohledu na studijní program. **Jedná se zejména časovou dotaci předmětu, jeho časového ukotvení v aktuálním rozvrhu výuky na fakultě** a pak také, nutno přiznat, podílí se na tom i rozdílná vzdělanost studentek a studentů a to nejen teoretická, ale i praktická ve výtvarném oboru. To vše a nejen to byly jakési vstupní podmínky, s kterými jsem byl povinen pracovat a respektovat je v rámci své vize pedagogického uchopení a zkoumání. Zde se tedy zase objevuje motiv včlenění, s kterým pracuji vlastně stále v průřezu celé práce. Nechtěl jsem takzvaně převálcovat vše, co nyní je a ani by to vlastně nešlo, ale naopak zachovat a rozvíjet to, co vnímám jako cenné a pokusit se o integritu „starého a nového“. Pro upřesnění je zapotřebí však dodat, že to, co takzvaně je, je situace, která je z velké části generována i tím, co bylo, co může být jakási historie, co zde poněkud zjednodušeně nazývám staré.

V historii je skrytá idea, se kterou se identifikuji a pokouším se jí uchopit v situaci. To znamená, že je to zdánlivě skrytá idea reprezentovaná vedením katedry, co je ve vzdělání ve výtvarné výchově, potažmo prostorové tvorbě podstatné. Za druh situace ve vztahu k

⁷¹ Používání pojmu výtvarný jazyk i pro „neumělecké prostředí“ vnímám prostou existencí předmětů v základním i předškolním vzdělávání. Průnik výtvarného jazyka do veřejného prostoru se svým způsobem děje gesty tak, jak nás naučili vnímat výtvarně ve školce a na základní škole.

ideji v tuto chvíli můžeme považovat praktickou realizaci studijních plánů v daném čase, kde idea je skrytá v studijních plánech samotných, ale i v jejich realizaci. Pokud je možné se dopustit srovnání, je to podobné jako u již s dříve zmiňovanou architektem vloženou myšlenkou do stavby domu, který dál žije svým životem a je jen otázka, zda ta původní idea má stále platnost v nánosech času a prostorových vkladů, které viditelně označují změnu. Můžeme sice brát v potaz další všemožné činitele a vlivy v situaci, z nichž paradoxně prostorové podmínky realizace poměrně zásadně určují formu realizace ideji, stejně však vyučující, který je prostřednictvím studijních plánů je přímým impaktem na potenciálně otevřenou mysl posluchačů.

Pro účely mého vlastního zkoumání bylo zpočátku poměrně složité rozhodnout, co do rozsahu pole zkoumání patří a co nikoliv. Byl jsem si vědom, že by bylo vhodné zahrnout do výzkumu celé spektrum prostorově zaměřených předmětů, které se vyučují na Katedře výtvarné výchovy v Praze, zásadní však pro rozhodnutí co ano a co ne hrál roli zdánlivě jednoduchý detail: pro předměty jednooborového a dvouoborového studia v prostorové tvorbě bylo možné nastavit téměř shodné podmínky v požadavcích, které se pak odrazily ve výsledných pracích studentů. V těchto studiích se do určité doby také důsledně projevovala kontinuita v návaznosti dvou předmětů prostorového utváření se završením objektové tvorby v plenéru. Trojkombinace předmětů dávala mně jako autorovi pedagogického záměru smysl, protože dávala možnost sledovat kontinuální tvůrčí a vzdělávací proces studenta ve specializovaném výseku umělecko- pedagogického vzdělání se všemi možnými kontexty. Ve výsledku to však neznamena, že důvody, které vedly blíže zkoumat tyto obory, by neplatily například pro Učitelství pro základní školy. Tím bych totiž mohl popřít kontext konceptu výzkumného problému, který se týká vzdělanosti člověka obecně. Pokud je tedy opět možné se „opřít“ o pojem „situace“, tak situace dovoluje nastavit podmínky pro jednooborové a dvouoborové studium na Kvv takové, které by nebylo možné aktuálně nastavit u jiných studijních programů. To, co bylo zmiňováno jako trojkombinace předmětů s často dvousemestrální výukou u každého, u výtvarného vyjadřování prostorového pro studijní program ZŠ, se ve většině případů realizuje v jednom semestru. Tudíž zajistit komplexitu vzdělávání tohoto druhu s ohledem na cíle není snadné a při nutné časové zainteresovanosti na konkrétním problému je často volbou seznámit studenty s problémem jen průřezově, nebo výměnou za hlubší průnik k podstatě vyloučit

některá témata, která ovšem by mohla zase výrazně přispět k šíři a hloubce poznatků jako opory pro praktické vykonávání učitelské profese.

Shrneme-li hlavní důvody volby charakteru a rozsahu zkoumaného vzorku a i formy zkoumání, byl tím především určen rozsah a hloubka oborového zaměření nejen ve studijních plánech, ale i v praktickém rozvržení včetně intervenujících podmínek ve formě změn studijních plánů v průběhu času zkoumání v rámci případové studie.

2.9.1 Kontext případové studie

Předmět modelování má přivést studenty k prohloubení znalostí a dovedností, identifikovat ses historií klasického, moderního i současného sochařství. V mém podání to znamenalo, že jsem studenty vedl k hlubšímu vnímání a ohledávání fyzického prostoru a zároveň k hledání vlastní exprese především v oblasti modelování a tvarování. Právě ta identifikace a přihlášení se k s historií a současnosti sochařství a objektové tvorby je velmi důležitá, jelikož jde o neustálý pohyb ve vědomé kontinuitě kulturního vývoje, neznamená však jakousi zakleslost ve staromilství a sentimentu. Je také jasné, že sádrové sochy „svalovců“ a sádrové modely soch od Michelangela umístěné v ateliéru katedry – učebně mohou mít důležitou funkci jakési metafory a připomínky, že se nacházíme ve světě, kde se budeme věnovat výtvarnému umění, že ale nejsou samospasitelným činitelem, který zajistí, že nebudou mít posluchači ve vzpomínkách na výuku dojem zatuchlosti.



26 Pohled do atelieru v předmětu Modelování. Foto M. Sedlák.

Předmět „**Prostorová, objektová a akční tvorba**“ dále umožňuje rozvíjet znalosti a dovednosti s inspirací a identifikací se současným uměním a včetně zpětného pohledu na avantgardu a například postmoderní umění. Jelikož jsem tento formát na začátku víceméně převzal, tento předmět obsahoval v úkolech různé reminiscence na některé umělecké styly a hnutí historie moderního umění. Studenti pak třeba dostali jako východisko pro vlastní umělecké vyjádření například kinetické umění, které má mimochodem vzhledem k současnému umění jakousi nadčasovost. Po celou svou pedagogickou působnost na Kv v Praze jsem byl zainteresován v těchto dvou předmětech a postupem času jsem se snažil jejich obsahy a inovovat, základní koncept výuky a cíl výuky však zůstal. Jsem přesvědčený, že právě spojující linie vnímání aspektů fyzického prostoru je proporčně uložena v obou předmětech, přestože se může některým posluchačům zdát, že toto je vlastní především klasickému modelování.

Zde uvádím příklady dalších vyhlášených témat z jiných semestrů pohybujících se také oblasti veřejného prostoru.

COKOLIV JAKKOLIV

Posluchači mají za úkol vytvořit objekt či intervenci v reálném veřejném prostoru. Podstata intervence či instalace objektu ve veřejném prostoru tkví v určité barvě nebo barvách.

Barva v situaci hraje dominantní roli v situaci v prostoru, má určující význam. Může však ukazovat na cokoliv jiného, než je barva.

Téma COKOLIV JAKKOLIV je metaforou pro možnost svobodného výtvarného projevu, posluchači mají možnost se vyjádřit jakýmikoliv výtvarnými prostředky a médii.

Studenti si vyberou jakékoliv místo ve veřejném prostoru, s možnostmi vytvořit cokoliv, jakéhokoliv rozměru a materiálu.

Téma COKOLIV JAKKOLIV neznamena, že studenti mohou vytvořit cokoliv a jakkoliv.

VE VÝHLEDU

Téma semestru je zaměřeno na hlubší poznávání různých lokalit veřejného prostoru v oblasti Hlavního města Prahy. Směřuje k intenzivnějšímu vnímání důležitosti objektů i událostí, zkoumání funkčnosti, proporčních vztahů a barev v organismu veřejného prostoru, ve kterém buď pobýváme, nebo jím procházíme, či pouze jej míváme (máme to ve výhledu, ale fyzicky nejsme na tom místě).

Téma semestru je inspirací k diskusi, k řešení vztahů současného umění u nás i ve světě, ale i například aktuálních sociálně společenských problémů naší společnosti ve vztahu k vnímání výtvarného oboru jako formy, která přispívá ke komplexitě vzdělání. Téma „Ve výhledu“ není tedy jen úzce profilované téma pro finální práci semestru, ale také určitým vodítkem pro možnost rozvíjení výtvarného myšlení pomocí zkoumání širších vztahů pro přesnou myšlenkovou i formální artikulaci projektu.

MMO (MÍSTNĚ MOBILNÍ OBJEKT)

Téma semestru je záměrně zkratkou složeniny slov, která jasně nevypovídá o obsahu.

- 1. posluchači za úkol vytvořit objekt (instalaci), který bude mít nějakou fyzickou souvislost s veřejným prostorem. Prvotně se jedná o vlastní vztahování ke sdílenému prostoru, prolínání tématu osobního a veřejného.*
- 2. Téma jako název naznačuje, že se může jednat o objekt, který je kinetický, nemusí se však pohybovat celý a všude.*
- 3. Objekt nemusí být kinetický, ale přemístitelný z místa na místo. Toto „nomádství“ objektu by mělo mít vzhledem k místům pobytu nějaký důvod. Zároveň objekt (instalace) by měl být snadno rozebíratelný a znovu sestavitelný.*
- 4. Objekt může být trochu nesmyslný.*
- 5. V objektu/instalaci může jít i o jiný aspekt kinetismu – světlo, zdánlivý pohyb (op art)...*

2.9.2 Téma „Náhrada“ (substituce)

Pokud se jedná o primární data/dokumenty výzkumu, bylo tedy převážně čerpáno ze semestrálních prací studentek a studentů předmětu **Prostorová, objektová tvorba II**, kde téma veřejného prostoru bylo dále rozvíjeno a byla posluchačům umožněna volba místa nejenom v oblasti Hlavního města Prahy. Týkalo se tématu „Náhrada“, které se opakovalo celkem čtyřikrát, tedy se čtyřmi skupinami, pokaždé v jiném semestru. Téma jako metafora se váže jednak k pojmu samotnému, jak jej chápe učitel a žáci, ale také k autorskému výtvarnému uchopení (gestu). Pedagog tedy sám má jisté představy spojené s nahrazováním ve veřejném prostoru a nabízí jako jednu minimálně ze tří možností směru, kudy se po cestě tvorby vydat. Jako základní podmínka splnění úkolu je fyzická interakce posluchačů s jejich výtvarným řešením problému. Výuka probíhala v několika základních modech. V seminářích se na téma „Náhrada“ odkazuje etudami, které mají mimo jiné za

úkol motivovat pomocí odhlížení od „těžkého“ úkolu výtvarnými hrami, které se zadáním zdánlivě nesouvisí. Pro další způsob rozkrývání problému sloužila diskuse a interpretace etud. V průběhu semestru je vytvořen „prostor“ pro dílčí prezentaci jednotlivých rozpracovaných projektů s možností diskuse a nasměrování, přehodnocování. Jako důležitý kontext byly návštěvy výstav a následné diskuse, které pokaždé nemusí těsně souviset s tématem, mohou tak poskytovat širší rozhled a možnou inspiraci.

Jsem si vědom, že jsem studentkám a studentům předkládal jistou tezi o veřejném prostoru zabarvenou samotným názvem tématu, toto pedagogické gesto však bylo míněno jako podnět k diskusi fyzicky vnímaném a uchopovaném veřejném prostoru.

Téma, jak bylo zadávané

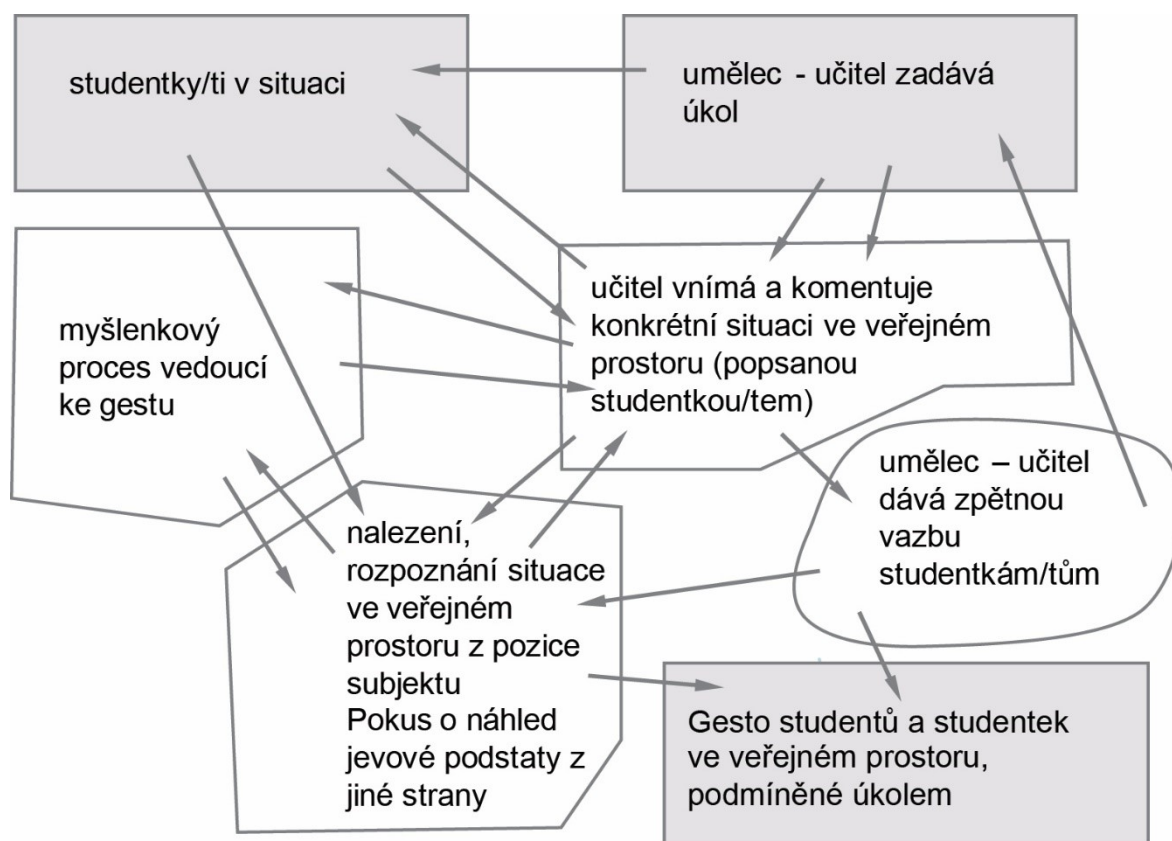
- A. *Posluchači si mohou zvolit jakékoliv místo ve veřejném prostoru, místo může být ve městě i ve volné krajině.*
- B. *Posluchači budou pracovat s fyzickým prostorem, ke kterému se tedy budou určitým způsobem fyzicky vztahovat. Nestačí vytvořit pouze návrh či vizualizaci. Mohou si vybrat z širokých možností výtvarného vyjádření (objekt, multimédia, kresba, malba..)*

Subtémata pro etudy

1. *Náhrada jako oprava něčeho, co je rozbité, co zjevně poškozené nebo něco objektu schází.*
2. *Náhrada jako vložení něčeho, co si myslím, že v určitém prostoru či objektu schází (nemusí tedy ve skutečnosti na objektu či v prostoru nic scházet, je to subjektivní vlastní náhled na věc či prostor, kde je vnímáno prázdno, které mám potřebu nahradit obsahem).*
3. *Náhrada jako vložení něčeho, místo něčeho stávajícího (odstranění něčeho z objektu nebo z prostoru a přidání něčeho jiného).*

Pochopitelně toto zadání samo o sobě by bylo jako úkol poměrně abstraktní. Bylo doplňováno úvodními přednáškami a diskusemi, jako úvod do problému. Často se také vyskytla možnost navštívit určitou výstavu, u které jsem se domníval, že může posloužit jako

inspirace. Pojem inspirace však je zde používán daleko šířeji, je vztažen k používání a kultivaci výtvarného jazyka. V tomto úvodu jsem se snažil vyvarovat uvádění příkladů ze světa umění, aby pokud možno nenastala situace jakési mimeze uměleckého přístupu konkrétního výtvarníka. Tato složka inspirace však v mém pedagogickém uchopení hraje důležitou roli, slouží však jako nástroj specifického poznání skrze umělecké dílo, v němž je smyslové vnímání v kombinaci s autorskou či kurátorskou interpretací.



Nyní se vrátíme k samotné analýze vycházející ze zadání na téma „Náhrada“.

K této studii bylo využito 57 primárních dokumentů, které byly zpracovávány v programu Atlas.Ti.

Předmět výzkumu se tedy zabývá orientací, identifikací a konkretizací vnímaného předmětného světa prostřednictvím gesta.

Po prvním otevřeném kódování byla znovu položena výzkumná otázka.

Výzkumná otázka

Byla položena základní výzkumná otázka: Kdy, jak a za jakých okolností dochází gestem k aktualizaci místa ve veřejném prostoru?

Jedná se o přístup k místu (uchopení místa uměleckým gestem) ze strany studentů. Pracovní zařazení do dočasné skupiny vycházelo ze základní premisy používání výtvarného jazyka alespoň na určité úrovni. Dalším společným znakem této skupiny bylo reflektování konkrétního místa specifickým výtvarným vyjádřením a dalo se usoudit, že dochází k aktualizaci místa.

V okruhu zájmu byla tedy díla, která svou podstatou výtvarného uměleckého aktu vložení odhalila to, co se skrývá za jevy v místě, a symbolizovala je výtvarným dílem. Zdálo by se, že se tím dostávají poněkud mimo hru práce, které nedošly tohoto naplnění. Výzkumné nálezy po prvním rozkódování všech textů naopak dosvědčují, že některé výsledky ukazují na velmi zajímavá témata a neočekávané vztahy, přesto však zanikají, protože nejsou dostatečně „artikulována“ výtvarným jazykem. Tato kategorie se tak dělí na dvě části. V jedné jsou ta díla, u kterých od počátku procesu jejich vzniku došlo k jisté konceptualizaci, a v druhé kategorii je sice citlivě vnímáno místo, ale ke konceptualizaci nedošlo. Tyto skupiny jsou osvětleny jednotlivými příklady.

Pro analýzu byla tedy zvolena metoda otevřeného kódování. *„Kódování obecně představuje operace, pomocí nichž jsou údaje rozebrány, konceptualizovány a složeny novým způsobem. Při otevřeném kódování je text jako sekvence rozbit na jednotky, těmto jednotkám jsou přidělena jména a s takto nově pojmenovanými (označenými) fragmenty textu potom výzkumník dále pracuje⁷².“*

Je zapotřebí podotknout, že pro analýzu nebyla určující jen lingvistická stránka konvolutu dat, ale i obrazová složka. Situace byla o to těžší, že se také nejednalo o analýzu plošného obrazu, ale většinou iluzi perspektivního obrazu prostoru jako zprostředkovaná zpráva o vztahové a významové situaci ve fyzickém (v tomto případě veřejném) prostoru. Nebylo tedy možné se zcela vyhnout určité subjektivitě přístupu a výběru. Problém nastával hlavně v tom momentě, kdy nebylo možné jednoduše určit, že k aktualizaci vůbec došlo, přestože jednotlivé kódy nasvědčovaly, že by k ní mělo dojít. Byla tedy využita metoda překódování

⁷² ŠVAŘÍČEK, Roman, ŠEĎOVÁ, Klára. *Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách*. S. 211.

jiným subjektem - výzkumníkem, jako metoda týkající se této případové studie. Touto reflexí vznikly novým způsobem tři skupiny obsahující celé dokumenty a s nimi citace z předešlého kódování. Vznikly tak tři kategorie, jež se vygenerovaly ze vztahů obsahu a názvů kódů prvního kódování. Další operace byla pokusem, zda vybraná gesta, které výzkumník – umělec označí za aktualizaci místa, lze přiřadit do jedné ze tří nově vzniknuvších následujících kategorií podle vnímání místa subjektem:

1. Místo jako celek

Celkové vnímání místa nebo prostoru (dojem, historie, osobní vztah, sociální aspekt).

2. Detail na místě

Vnímání konkrétního detailu nebo objektu v místě.

3. Vnesení myšlenky na místo

Mám myšlenku a potřebuji pro ni najít místo (proces tvorby, myšlenka, která se zpočátku místa netýká). Myšlenka může být také objektem.

Otázky se stále stáčí k tomu, jak, kdy a za jakých okolností k aktualizaci místa dochází.

Pro všechny kategorie je možné si položit později otázku, co bylo pro autorku/autora důvodem pro vznik uměleckého díla – gesta.

1. Pro první kategorii je charakteristické, že prvotní a celkový dojem z prostoru či lokality je motivem pro určité oživení, zvýraznění, či dokonce ozvláštňování. Prostor také slouží jako pandán něčeho, co je místě zdánlivě skryté a je uměleckým činem přeneseno více na povrch, živěji zobrazeno. Takže na některé posluchače zapůsobilo místo celkově a až posléze našli způsob, čím ho aktualizovali.
2. V druhé kategorii je určující pro vznik díla detail, přičemž míra detailu není jednoznačná. Je to jisté vymezení prostoru, ve kterém se detail nachází. Zde je možné si položit otázku při zařazení děl do této skupiny, zda by studentky a studenti pracovali s tímto místem, kdyby tam vnímaný objekt – detail nebyl.
3. Třetí kategorie je nejspíše nejrizikovější z hlediska práce s místem, protože s ním prvotně nepracuje a naopak je vyhledáváno pro myšlenku, která zatím „plave“ nespojená s konkrétní situací ve veřejném prostoru. To ale naznamená, že by nebylo možná aktualizace. Neznamená to také, že by autoři gesta místo neznali, jen se na něj začali dívat z jiné perspektivy.

Následující dvě tabulky shrnují určitá průběžná zjištění. V rámci případové studie bylo zkoumáno celkem 57 primárních dokumentů.

Tabulka přehledu výskytu po druhém kódování

<i>Primární dokumenty podle hlediska uchopování ideje výtvarným a pojmovým jazykem</i>	<i>Počet výskytu</i>
Pojmový jazyk	34
Výtvarný jazyk	23
Celkem	57

Tabulka přehledu výskytu podle podnětu ke gestu

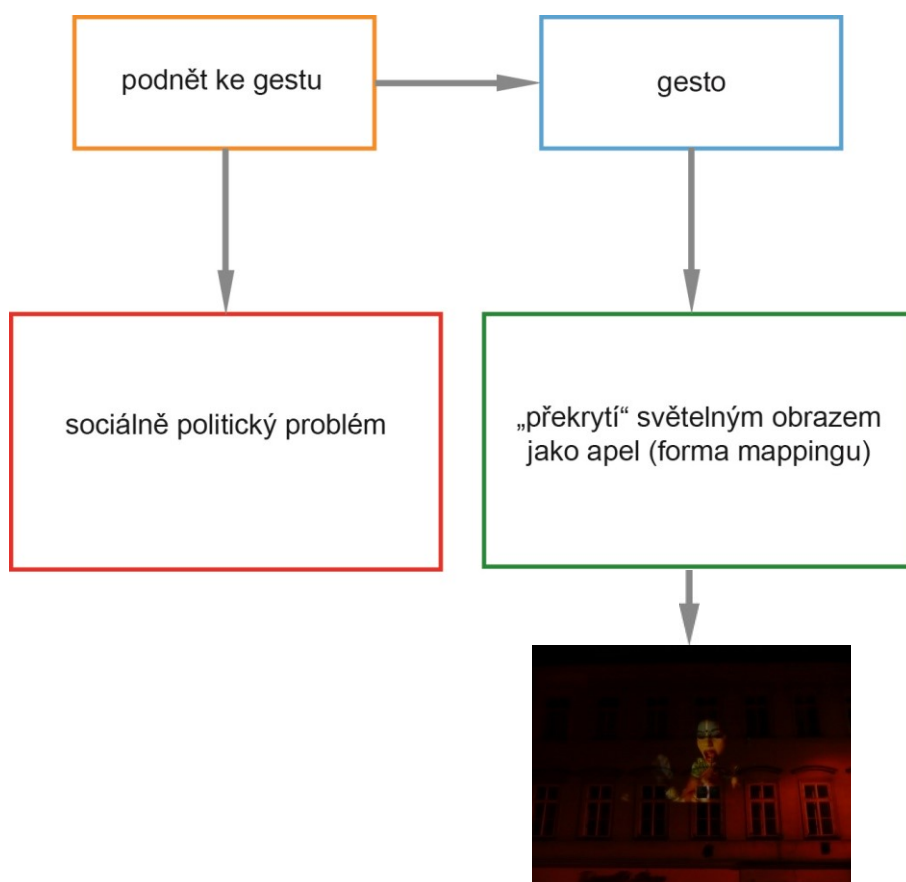
<i>Kategorie uchopování ideje výtvarným jazykem</i>	<i>Počet výskytu</i>
Místo jako celek	8
Vnímání detailu	9
Vnesení myšlenky na místo	6
Celkem	23

Ačkoliv primárně nešlo o kvantitativní zkoumání dat, je zajímavé, kolik autorek a autorů se vyjadřuje vzhledem k celkovému počtu zkoumaného vzorku výtvarným jazykem a kolik jich naopak zůstává v rovině pojmového uchopování reality. Je signifikantní, že ve skupině pojmového uchopování se nachází často potenciálně zajímavější projekty po obsahové stránce, nedošlo však u nich ani k částečnému naplnění mantinelů výtvarného vyjadřování. Nicméně skupina pohybující se jen v pojmové oblasti, je nadpoloviční většinou z celkového počtu jednotek zkoumaného vzorku.

Kategorie „Místo jako celek“

D2

Autor/ka vnímala problém, který se místa či oblasti týkal obecně, a to byl problém prostituce v ulici Ve smečkách. Všimá si charakteru prostředí, ve kterém bydlí, přičemž hlavním zdrojem inspirace je nefunkční systémové opatřením obecní části HI. m Prahy, které vyzní ve výsledku jako tolerance celé záležitosti. Autor/ka se výtvarně vyjadřuje projekcí na protější stěnu domu, kde se nachází policejní stanice a soukromé pokoje nevěstince. Obrazy projekce se týkají prostituce v Bangladéši, obě situace z různých míst určitým způsobem srovnává. Nespecifikuje blíže čistě výtvarnou složku díla, co bylo například důvodem užití média, je možné se tudíž domnívat, že přes jisté racionální rozvažování bylo vlastně vytvořeno intuitivně. Přes „spolehlivost“ výtvarného vyjádření v podobě efektního promítání byla myšlenka zrealizována umělecky adekvátně. Hlavním důvodem /motivací bylo jakési přímé zobrazení, ukázání na zdánlivé řešení situace, které je sociálně politickým paradoxem. Dílo je určitým apelem, upozorňuje na jakousi nedomykavost právě „věc“ důsledně řešit.



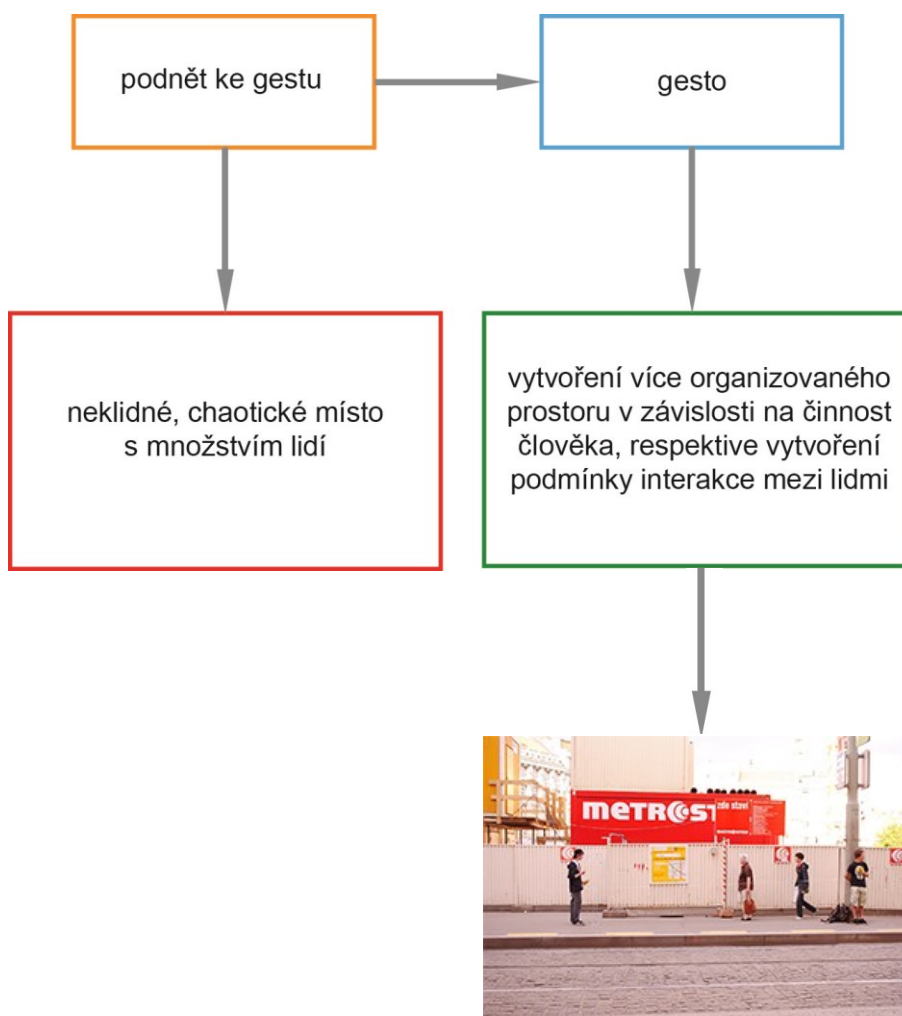
D4

Dokument D4 se týká prostoru Orionka v Praze. Autor/ka proniká k historii místa teoreticky, tím jej více vnímá. Přesto si všímá spíš současného vyznění s historií, ale gesto není přímo inspirováno. Ukazuje se, že je to prostor, kde autor/ka bydlí, může ho z okna pozorovat a denně jím procházet. Vnímá místo jako nedostatečně živé, přestože je architektonicky zkulturováno pro pobyt ve veřejném prostoru. V dokumentu je reflexe procesu tvorby, úvaha o adekvátnosti výtvarné exprese. Ve výsledku dochází k formálnímu minimalistickému řešení, využívá strategie vytvoření umělého zájmu o něco, čímž se dále zvyšuje zájem jen z toho důvodu, že je o to zájem. Iluzí významu přeplněnosti a zájmu o místo nejen na problém upozorňuje, ale i usiluje o oživení samotného místa. Fiktivní jmenovité rezervace v podobě cedulek nainstalovaných na lavičkách jsou odkazem na potřebu oživení místa. Je zajímavé, že autor/ka se snaží omlouvat své jednoduché řešení.



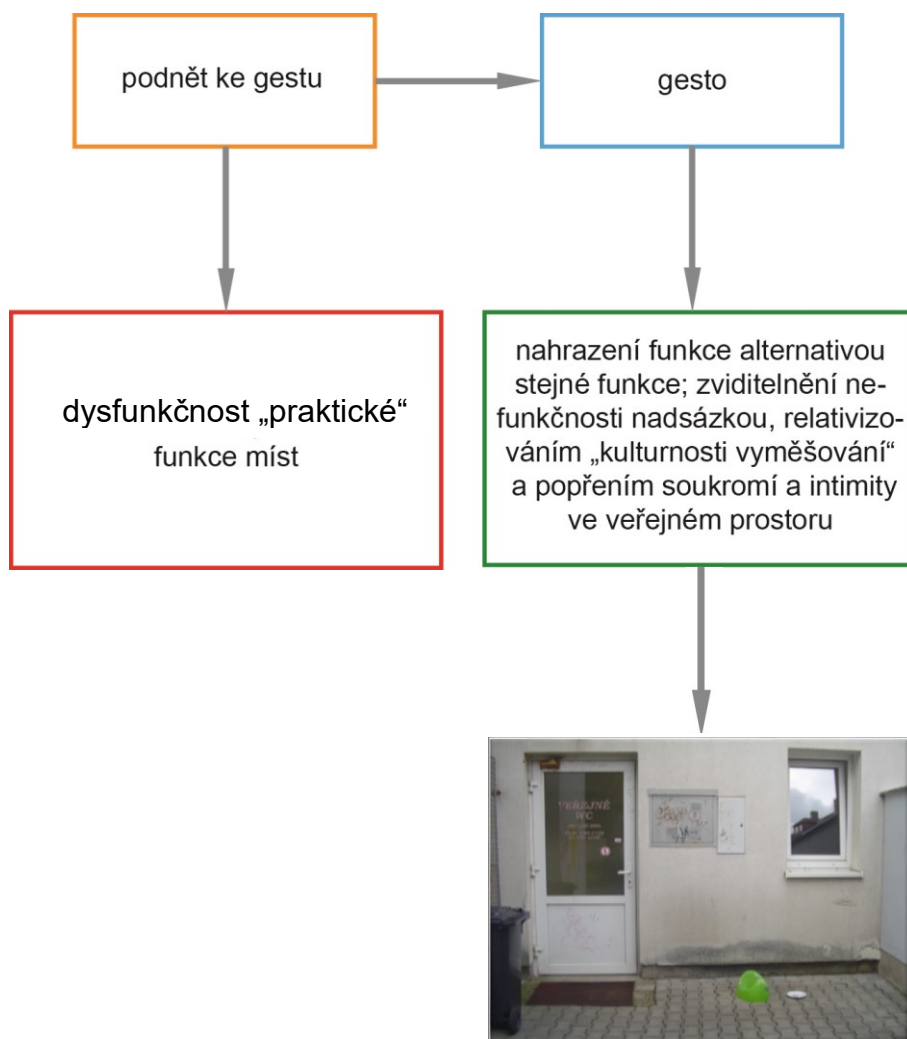
D10

Autor/ka dokumentu D10 vychází z atmosféry místa v oblasti ulice Národní třída, přesněji v ulici Spálená poblíž obchodního domu Tesco. Nechává se ovlivňovat náladou místa, a to je především hlavním důvodem jejího vkladu. V reakci na přeplněnost a stres vymezuje na chodníku napnutým provázkem ještě užší koridor a zve kolemjdoucí, aby jím prošli. Odměnou za tuto „manipulaci“ je osobní úsměv asistentů s podáním květiny „na zlepšení nálady. Autor/ka se snaží vnést pozitivní atmosféru na místo organizací prostoru v závislosti na pozici a akci člověka v něm.



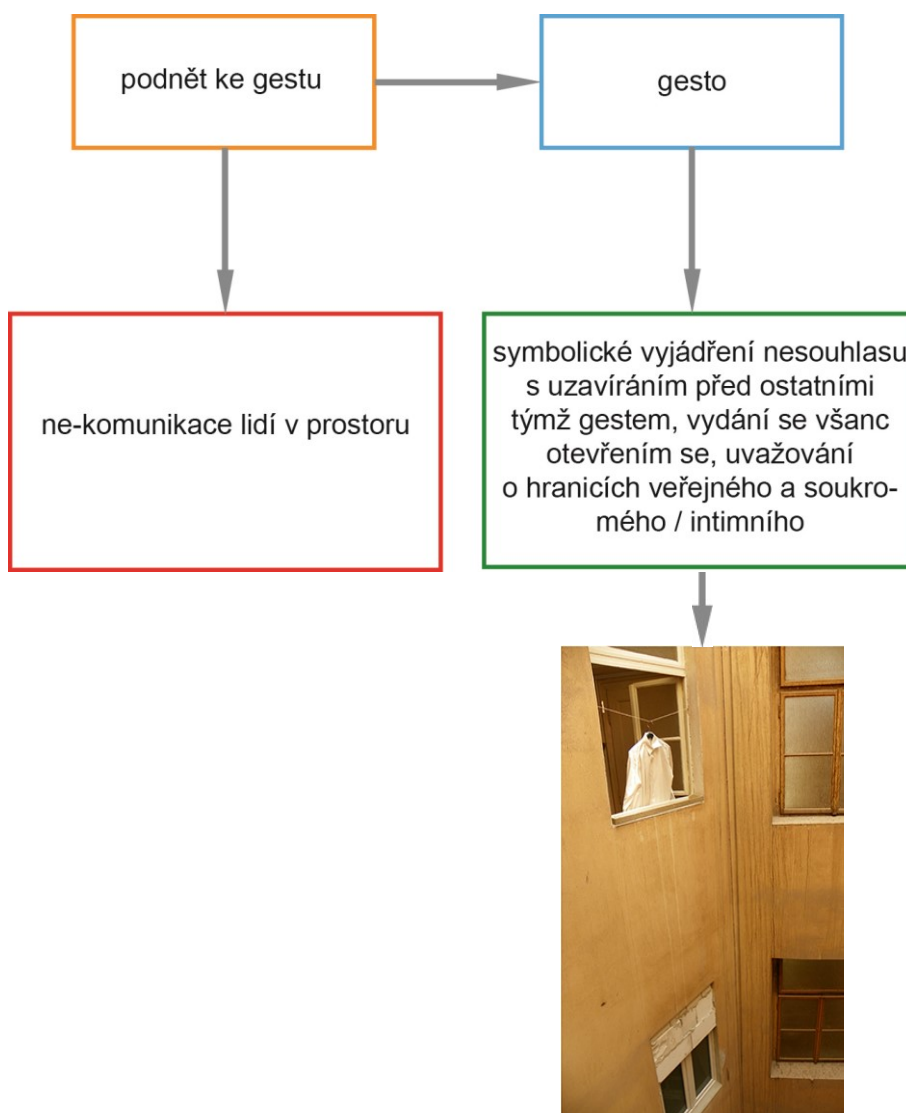
D 11

Autor/ka díla pokazuje na absurditu toho, že člověk má potřebu vykonávat potřebu vyměšování bez ohledu na pracovní dobu veřejných záchodků. Dotýká se problému kultury a funkce veřejného prostoru. Nahrazení funkce přidání objektu nočníku sice problém neřeší, ale v nadsázce symbolizuje. Výtvarné řešení je adekvátní.



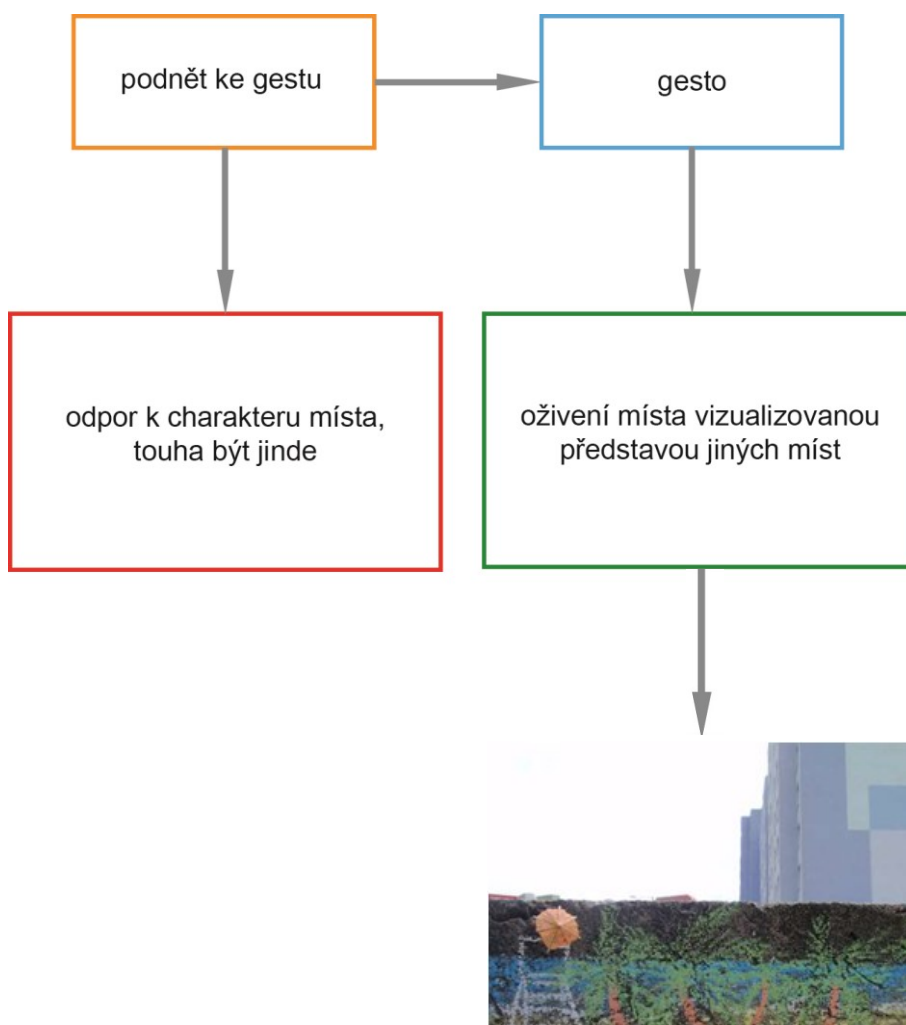
D25

Autor/ka tematizuje problém sdílení společného prostoru v rámci individualizovaného přístupu k soukromému vlastnictví. Všimá si, jak jednotliví majitelé bytových jednotek činžovního domu, stavebními úpravami oken do dvorku se odstřihávají od svých sousedů. Poukazuje na problém odcizení a zároveň prostého sdílení pohledem, zároveň se zmiňuje o hranici přirozené nepřekročitelnosti jistého soukromí v kulturním prostředí, konkrétně architektonicky artikulované stavby. Vytváří tři varianty v místech, z toho první je symbolickým nesouhlasem se „stavem věcí“, druhá je pozitivistickým výtvarným vyjádřením potřeby vzájemné komunikace. Třetí je pak úvaha o „proporci“ veřejného a soukromého / intimního.



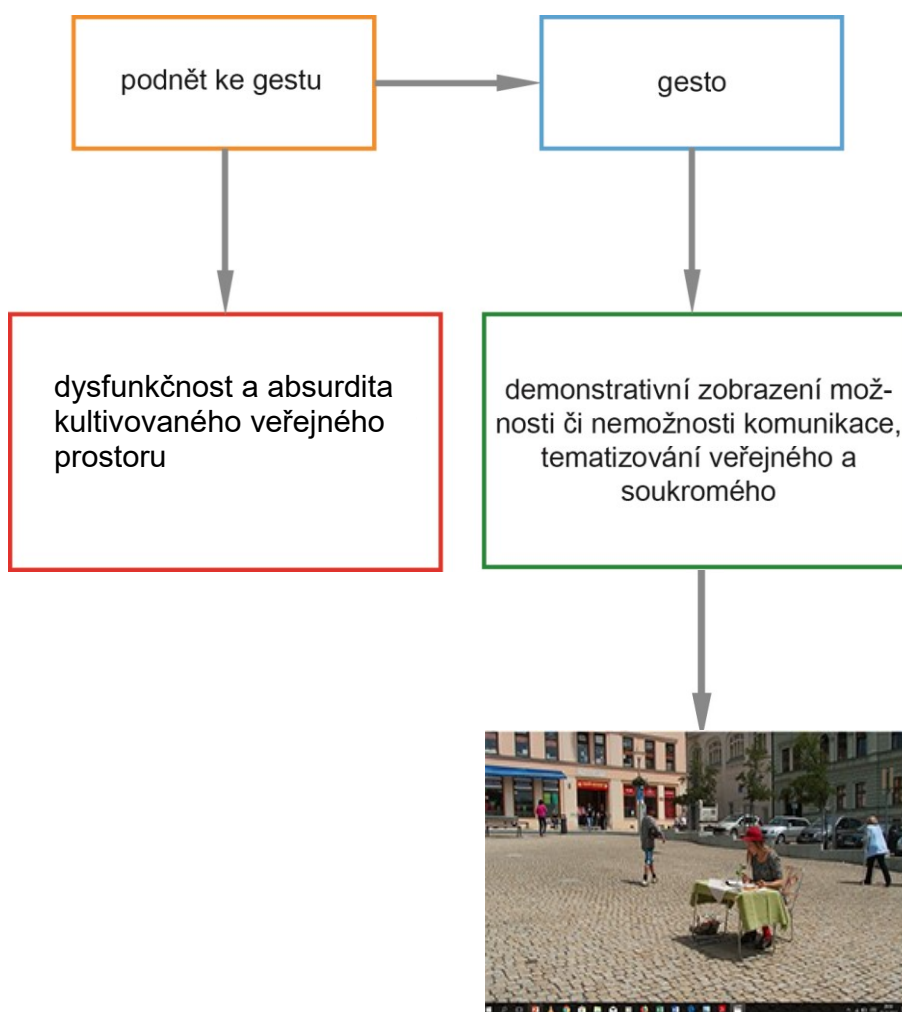
D56

Autor/ka vyjadřuje odpor k charakteru sídlišť obecně, zároveň reflektuje vlastní zkušenost prožitku konkrétní lokality. Svým gestem se vyjadřuje k objektu touhy většiny obyvatel těchto obytných komplexů, což je představa pobytu na pláži u moře. Prostor mezi domy vnímá jako nepřívětivý, nebarevný, depresivní. Impulsem k vytvoření díla je betonová zeď, podél které vede pěší komunikace. Barevné, veselé autorské podání oživuje prostor, což bylo nejspíš cílem „vlození“.



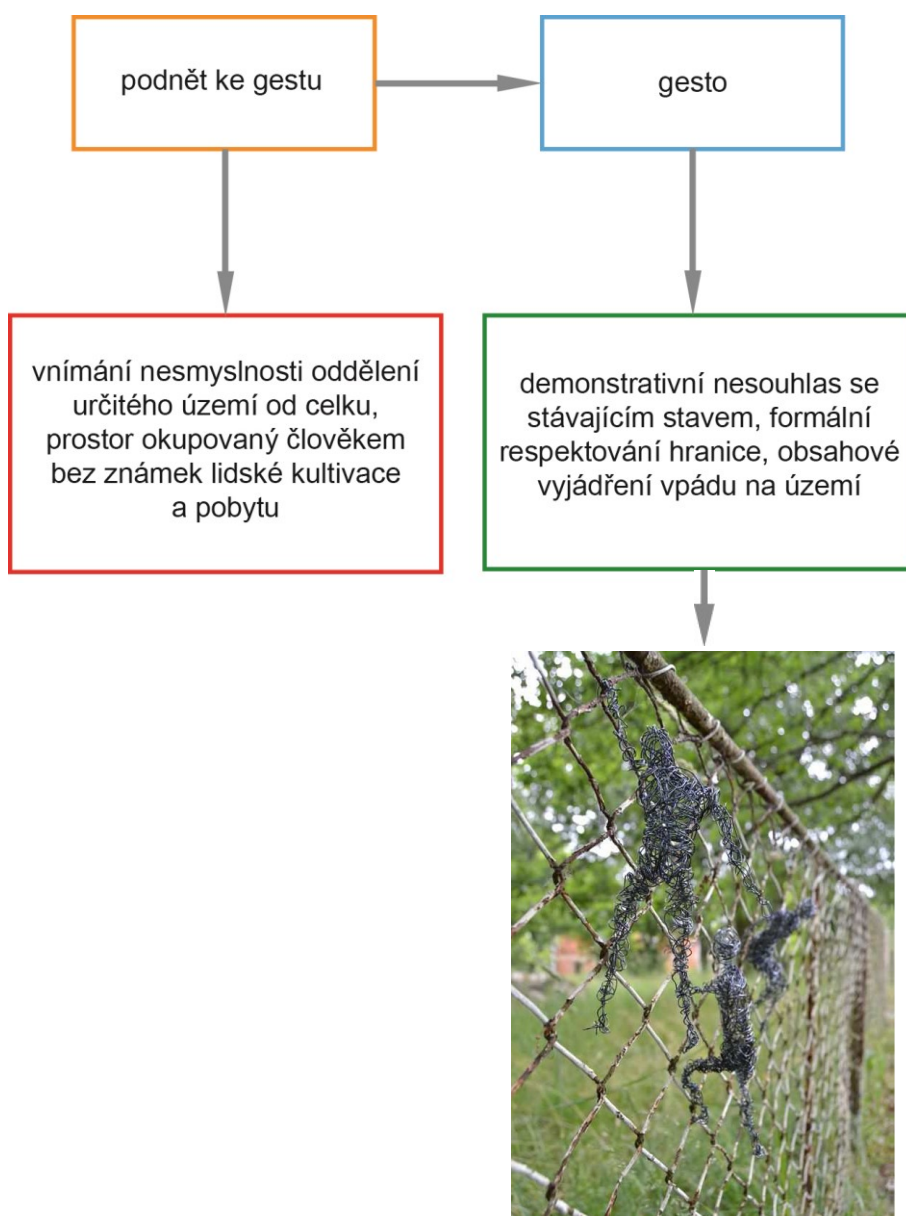
D60

Autor/ka vyjadřuje nesouhlas k funkčnímu architektonickému ztvárnění náměstí v Jablonci nad Nisou. Používá slovo „absurdní“ v souvislosti se situací v prostoru. Svým autorským podáním ve výsledné podobě videa „komentuje“ akci dysfunkčnost prostoru. Osobním fyzickým „činem“ uvažuje nad způsoby a rozdíly současné komunikace lidí ve virtuálním a reálném prostředí.



D58

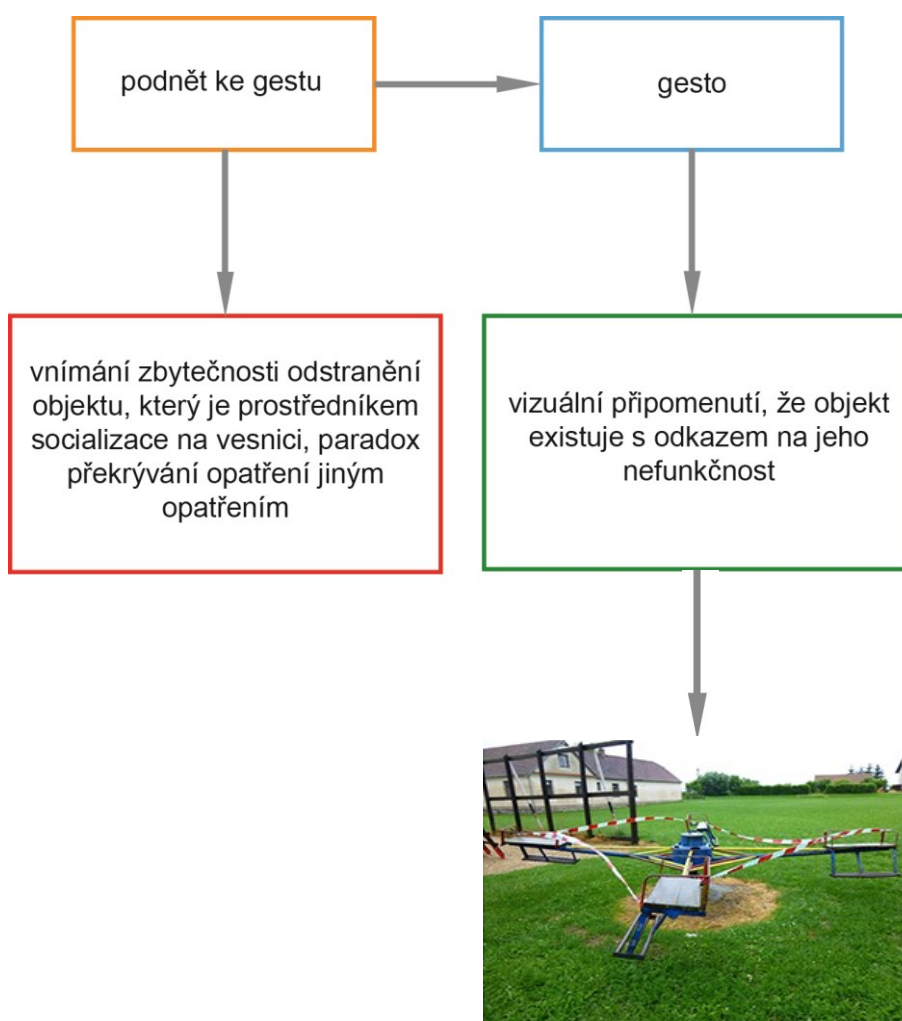
Autor/ka vystihuje pocit touhy být uvnitř nepřístupného prostoru zámeckého komplexu v Kamenici, který ji přitahuje a tvoří celek, ke kterému má určitý vztah. Vnímá rozdíl mezi vnějškem a vnitřkem absencí člověka a lidské činnosti uvnitř areálu. Demonstrativně vyjadřuje výtvarným činem nesouhlas s oddělením od veřejného prostoru, který je jen aktem potvrzení soukromého statusu bez viditelné snahy péče o toto území. Drátěný plot je onou symbolickou hranicí mezi těmito světy a je akorát otázkou, zda to konkrétní místo v plotě a ne jiné by sloužilo pro instalaci drátěných postaviček představujících „vpád“ na zapovězené území.



Kategorie „Detail místa“

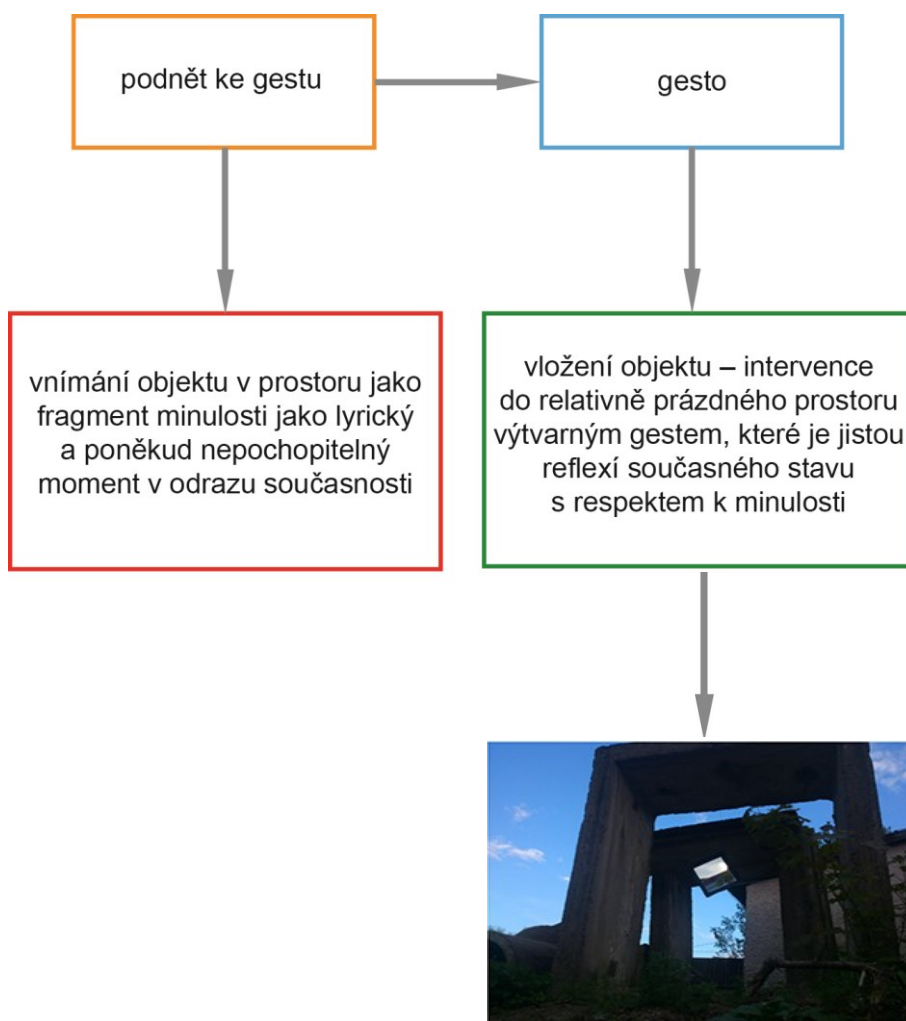
D1

Autor/ka vnímá negativně změnu místa, ke kterému má vztah, rekonstrukci dětského hřiště nevidí jako funkční. Reaguje na paradoxy systémových opatření týkajících se bezpečnosti hry v porovnání nových a starých prvků. Uvědomuje si sociální rozměr celé situace, cítí však také málo aktivní přístup občanů vesnice. Pokud se tedy místo změní, nic se nestane a zmizí něco, co bylo vlastně svým způsobem funkční. Od počátku byl v zorném poli starý kolotoč, který byl vytvořen systémem DIY (do it your self), byl využíván dětmi i dospělými jako prostředek komunikace, ale neodpovídal bezpečnostním předpisům. Výsledným výtvarným gestem byla symbolizace relativní nefunkčnosti kolotoče, minimalistickou intervencí je na objekt upozorňováno.



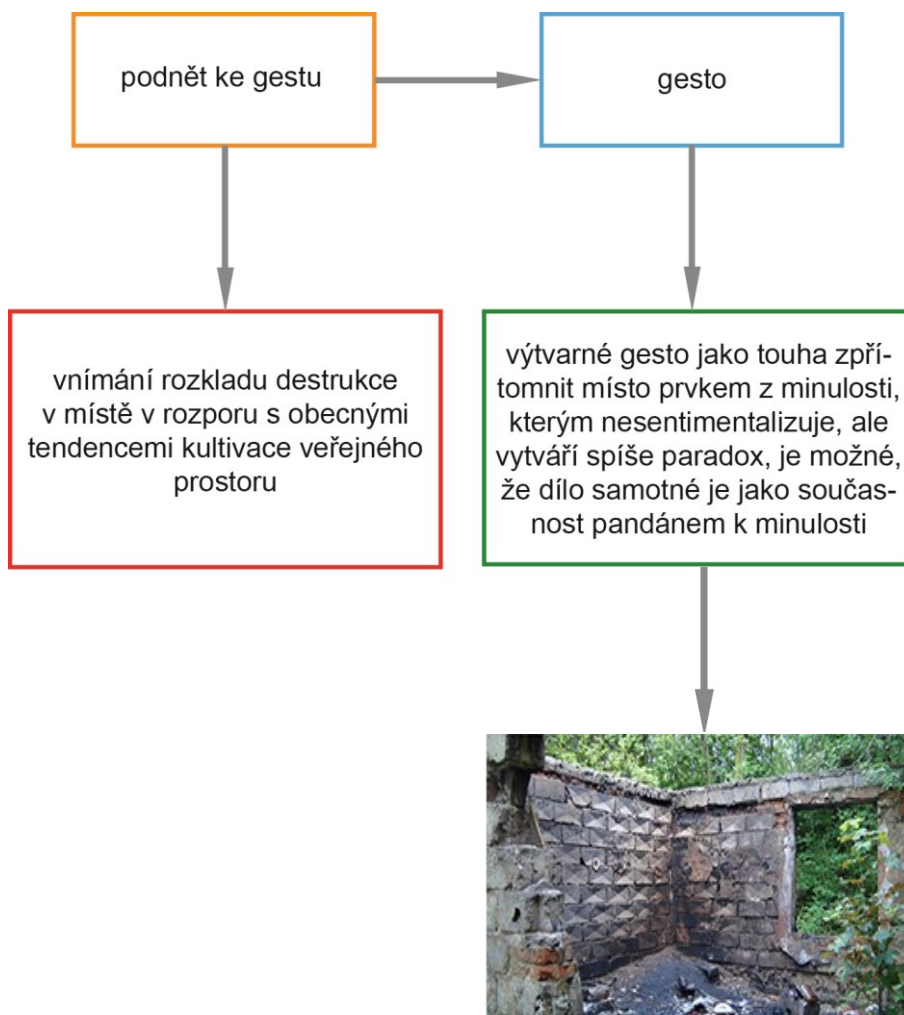
D 8

Autor/ka se zaměřuje na konkrétní objekt, který je součástí „zapomenutého“ místa v centru Benešova. Snaží se vyjádřit vztah mezi minulostí a přítomností potažmo budoucností zračící se v konkrétním místě. Pracuje s klasickým principem zrcadlového odrazu, objekt „vkládá do skutečného i domnělého prázdného prostoru. Část významu díla se dá tedy interpretovat jako symbolické prolnutí fragmentu minulosti a současnosti.



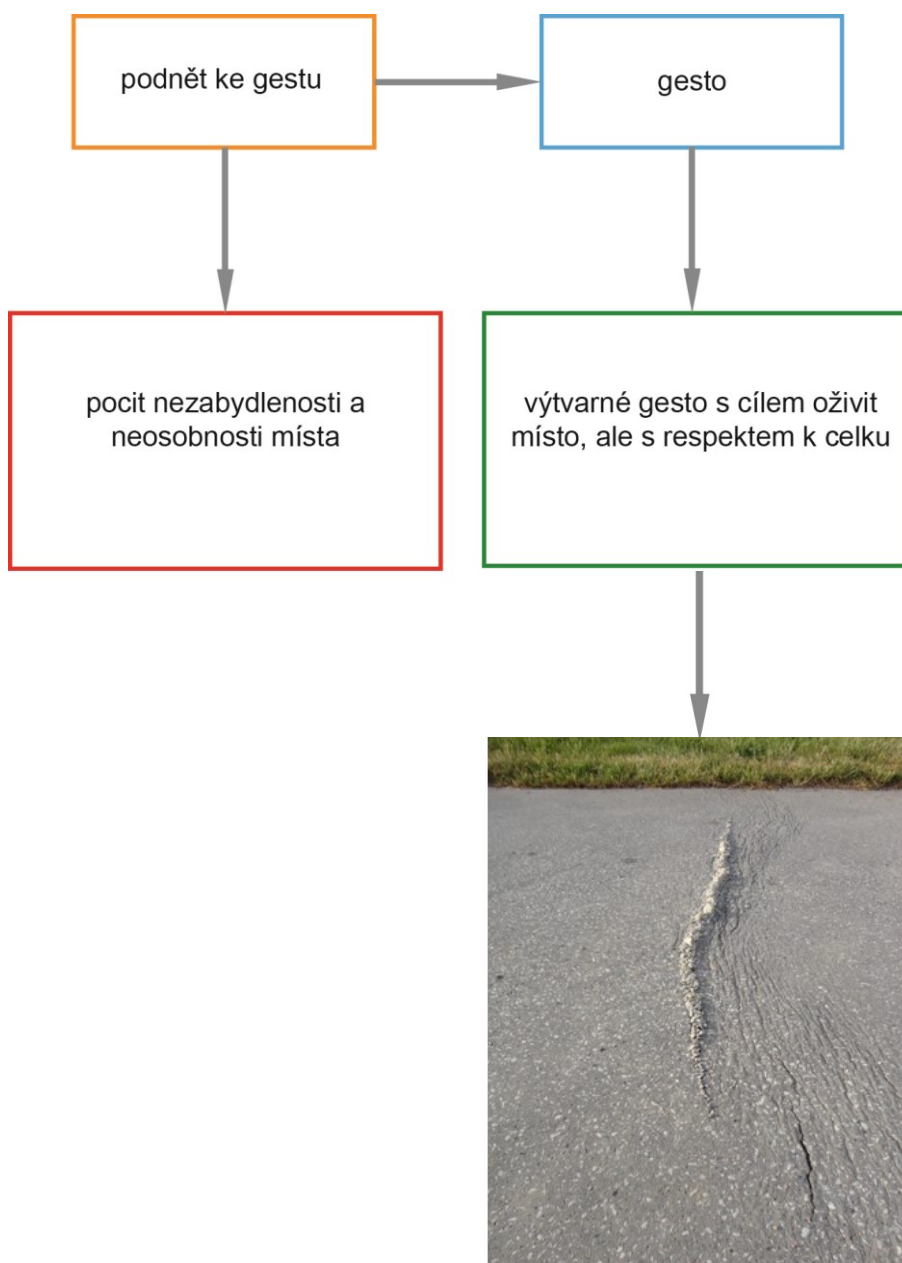
D 13

Autor/ka vnímá atmosféru místa, pátrá po historii lokality usedlosti „Cibulka“, podnětem ke gestu se však stává konkrétní objekt v ní, bez něhož by ke gestu zde nejspíše nedošlo. Podvědomě cítí potřebu místo kultivovat a nachází řešení v odkazu na znak a jeho specifické řemeslné provedení z historie náležející do oblasti výzdoby „ušlechtilých staveb“. Sgrafito přímo vyškrabané do zakouřené stěny rozpadlé místnosti bez střechy je najednou paradoxem, jak o tom přímo autor/ka mluví. Výtvarným gestem poukazuje na jakousi rigidnost současného přístupu k tomuto místu od celku k detailu prostřednictvím upomínky na historickou řemeslnou techniku.



D28

Autor/ka nachází v dojmu opuštěnosti a zároveň pocitu nadbytečného zasahování do prostoru Centrálního parku v Praze 13 doslova spáru, kam něco vložit. Má tendenci neupozorňovat, vlastní intervence jsou svým způsobem mimikry. Praskliny v chodníku by mohly být sice kdekoliv, zde se staly motivem nenásilného oživení místa.



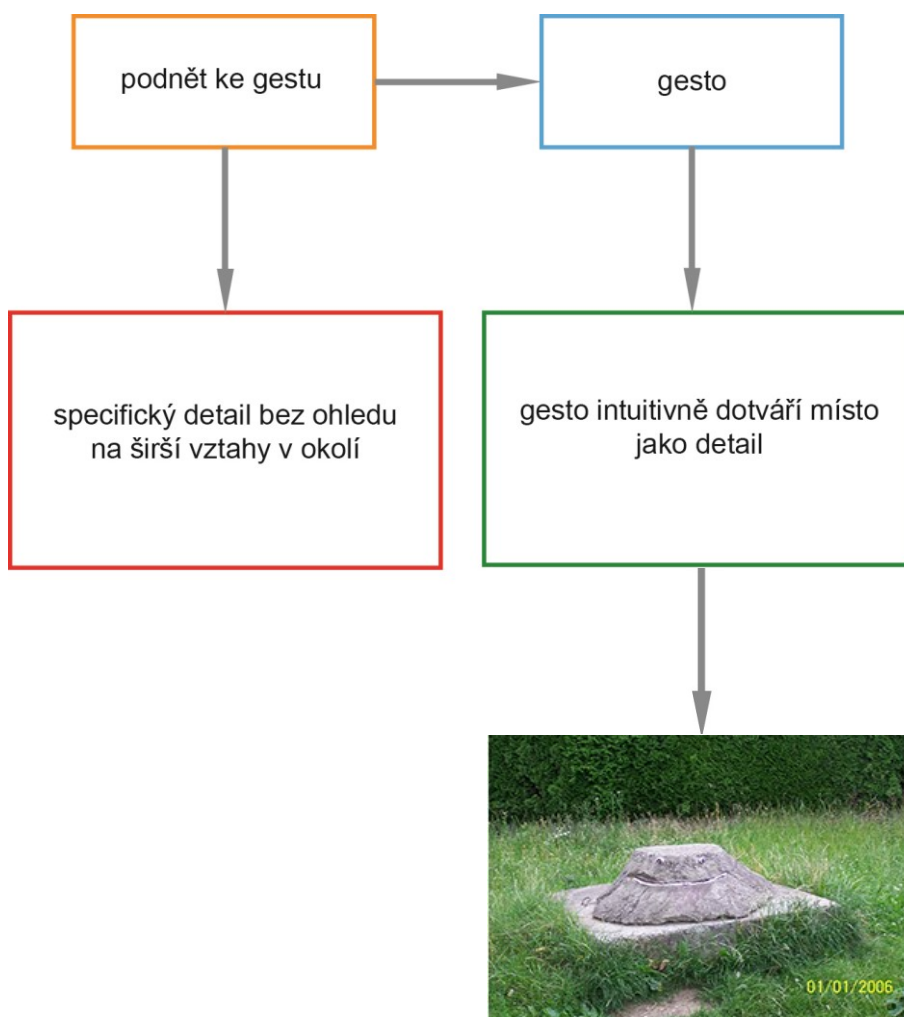
D32

Autor/kamá vztah k místu, kde bydlí. Malá intimní pláž na Slapské přehradě je jakýmsi „obývánkem“, který sdílí víc cizích lidí. Jedním z hybných momentů a důvodů ke gestu byla vlastní životní zkušenost. Kouření cigaret se tak stalo motivem pro vytvoření popelníku z hlíny. Dotýká se tímto životního stylu a dodržování i jistých pravidel, včetně těch nepsaných. Autorka vyhrazuje konkrétní místo, kam nedopalky odhazovat, objekt stojí na hranici území, nevidí však řešení v instalaci koše jako mobilního objektu.



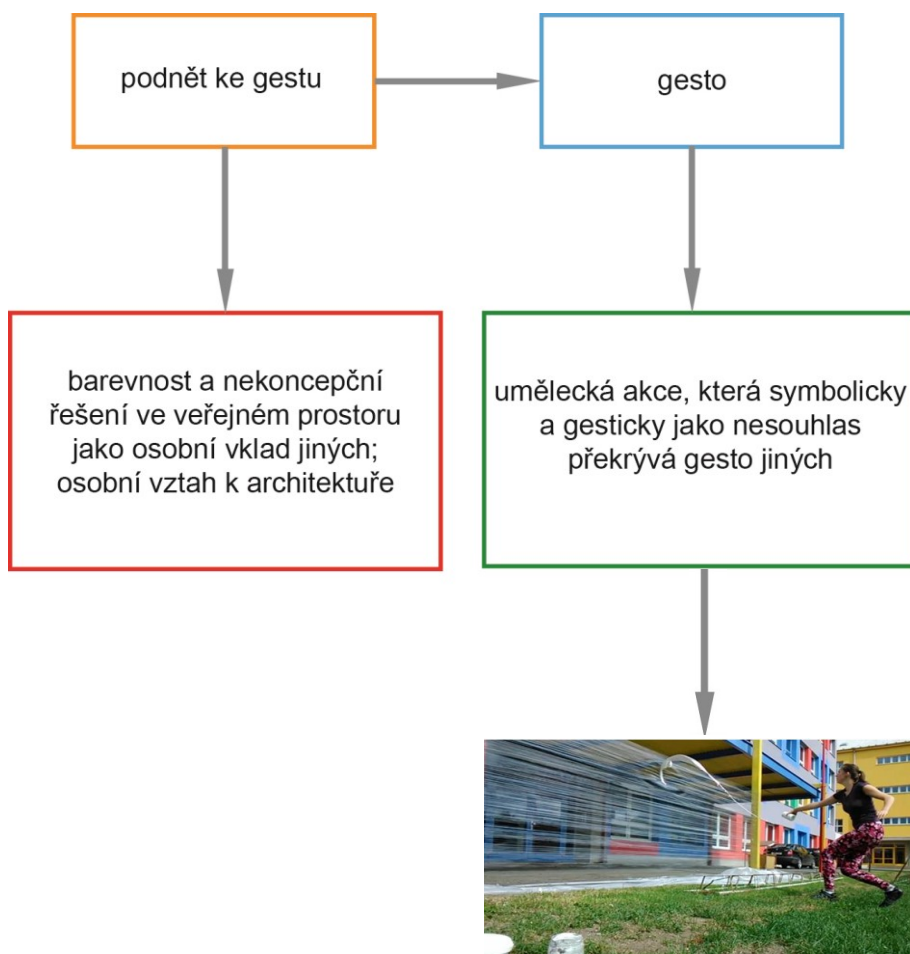
D 40

Autor/ka nachází detail ve veřejném prostoru v podobě betonového fragmentu, který jí vybízí vtipně dotvořit. Vlivem asociace vytváří bytost, která se usmívá. Tento fragment byl nalezen na specifickém místě, přesto se autor/ka na něj neodvolává, ale funguje s okolím.



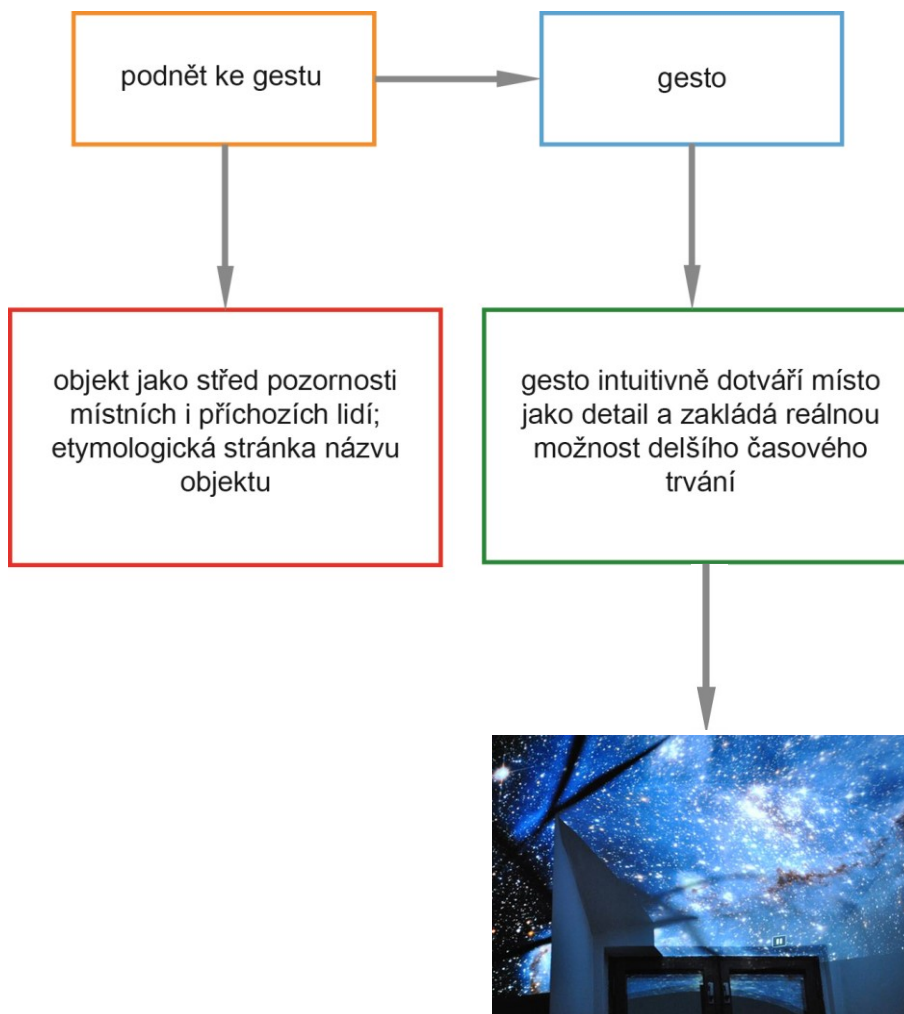
D 50

Autor/ka výtvarně aktivistickou formou vyjadřuje nesouhlas s barevným řešením „kultivace“ fasády školy v Polici nad Metují. To co ji tedy irituje, je symbolicky překryto opět bílou barvou (fasáda školy byla původně bílá) jako nový začátek, anebo to lze chápat jako akce – reakce.



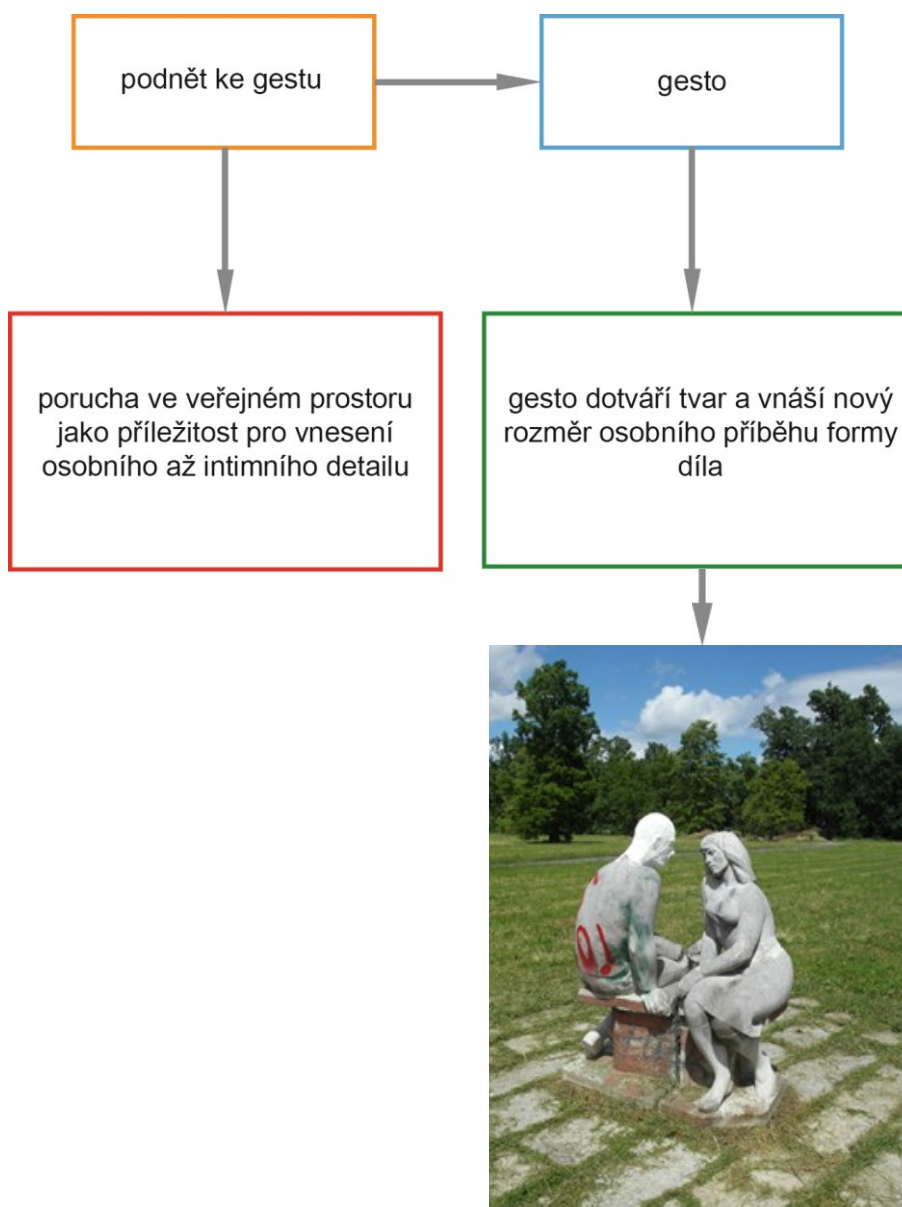
D 54

Autor/ka se zaměřuje na spojení významu názvu a funkce objektu v Litoměřicích. Hvězdárna se váže etymologicky k pozorování oblohy, hvězd, přestože již tuto funkci dávno neplní. Autorským rozhodnutím bylo alespoň částečně navrátit objektu tuto funkci zpět. Tvůrčím gestem se podařilo včlenit myšlenku a připravit ji dokonce jako potenciál pro oživení prostoru a založení nové tradice jako propojení původního a nového.



D 62

Autor/ka včleňuje soukromý až intimní detail do „nefunkčního detailu“ ve veřejném prostoru. Opravuje hlavu sochy milenců ve Stromovce tím, že nasazuje formu hlavy sejmutou z živého modelu. Není zcela jasné, jestli to bylo záměrem, ale dokonale odlité rysy jsou skryty uvnitř formy a vnější část je v náznaku rysů portrétu.



Kategorie „Vnesení myšlenky na místo“

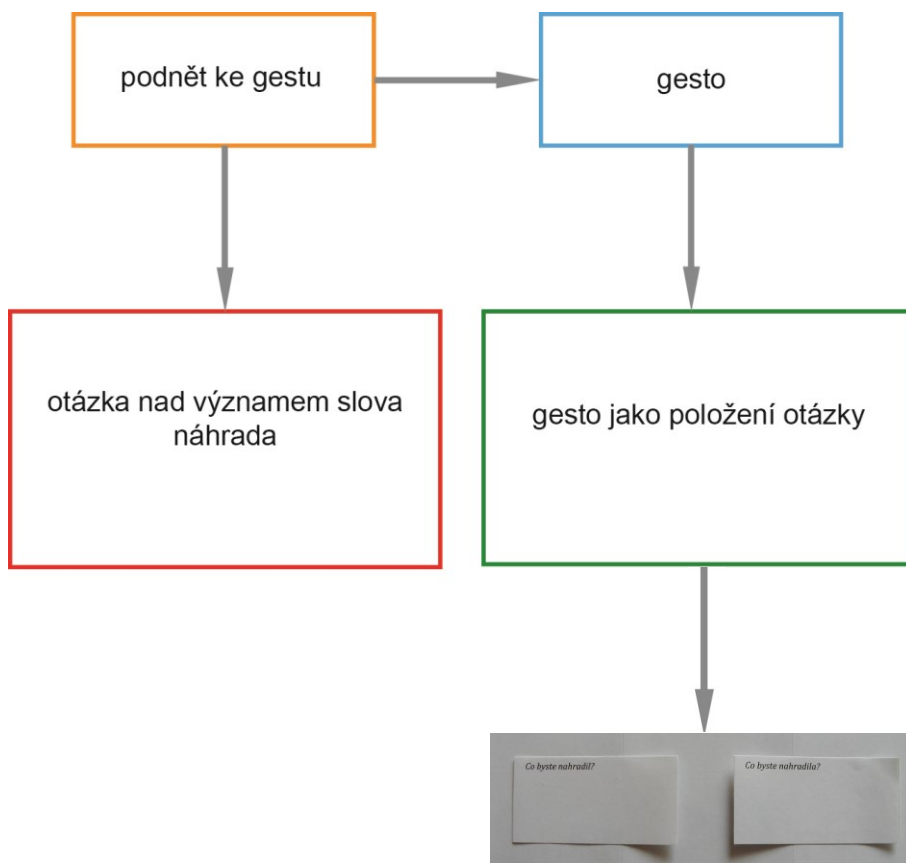
D 6

Autor/ka řeší motiv náhrady za sebe na dobu, kdy odcestuje. Vytváří fyzický objekt jako symbol cesty – starší kufř, který je zároveň připomínkou na sebe a instaluje jej do veřejné chodby KvV. Objekt vypadá jako poněkud zastaralý stroj, ve skutečnosti je alternativou virtuálních sociálních sítí. Na rozdíl od nich se poslední zpráva brzo maže jako neopakovatelné setkání a ten, kterého to zajímá, musí čekat na další bez kontextu předešlé.



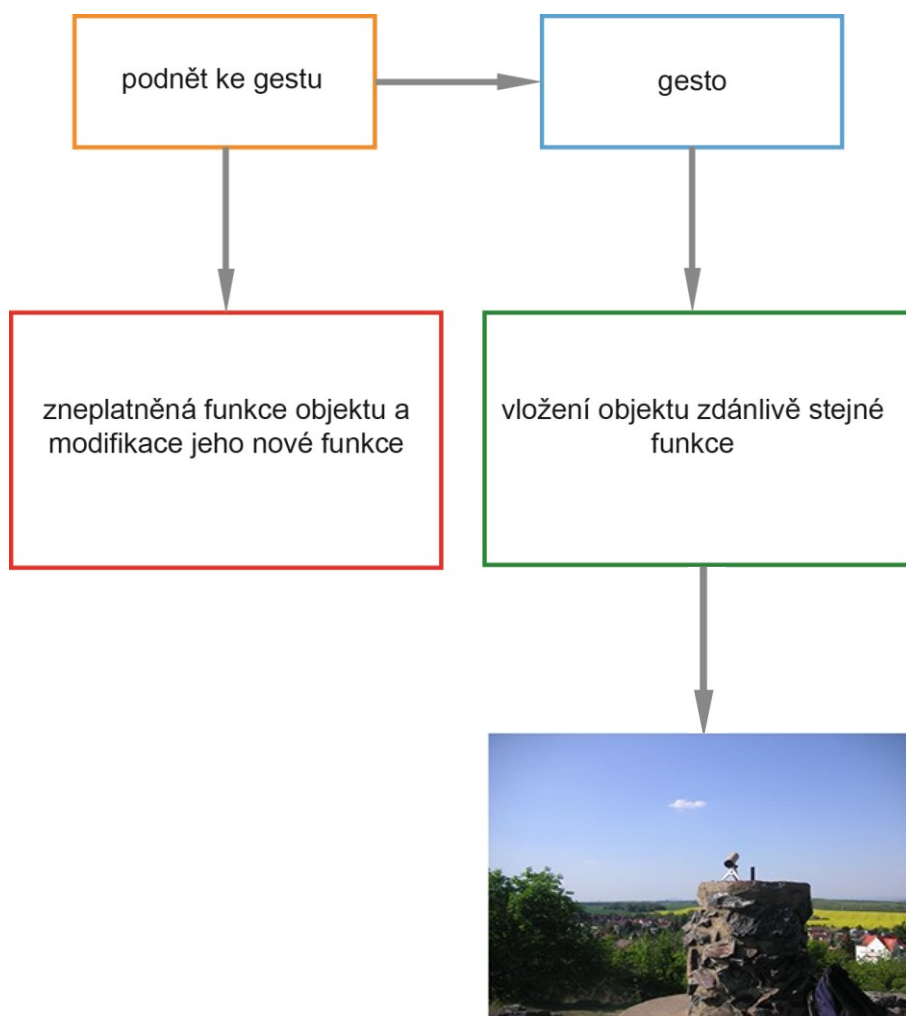
D 7

Autor/ka se hlouběji zamýšlí nad pojmem náhrada a shledává ho poměrně agresivním. Jako gesto volí akci. Rozdává lístky s texty „Co byste nahradila?“ a „Co byste nahradil?“. Vlastní úvahu tedy přenáší vlastně i hmotně do veřejného prostoru. Je to minimalistické vložení.



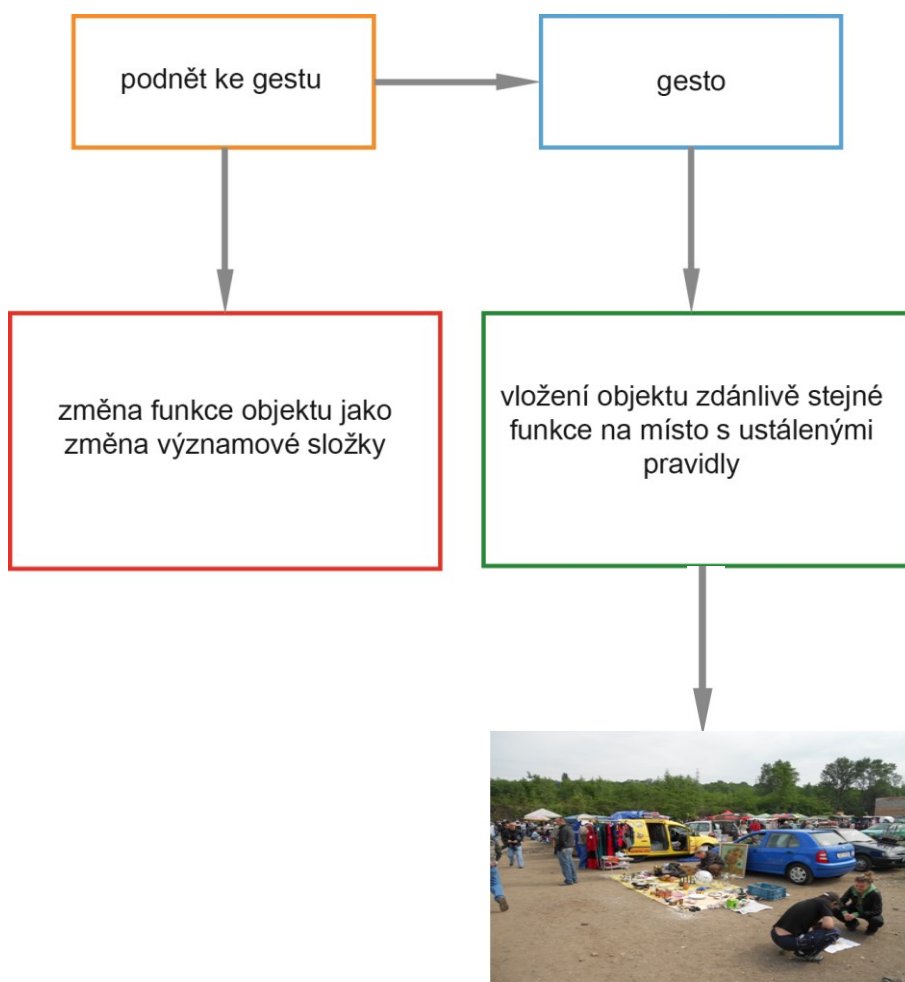
D38

Autor/ka mění záměr instalace ve veřejném prostoru po té, co někdo jiný gestem „zasahuje“ do zvoleného teritoria. Pro objekt vytvořený v semináři nalézá vhodné místo. Výtvarné zpracování pohledu na krajinu odpovídá fragmentaci a flashovitosti současnosti.



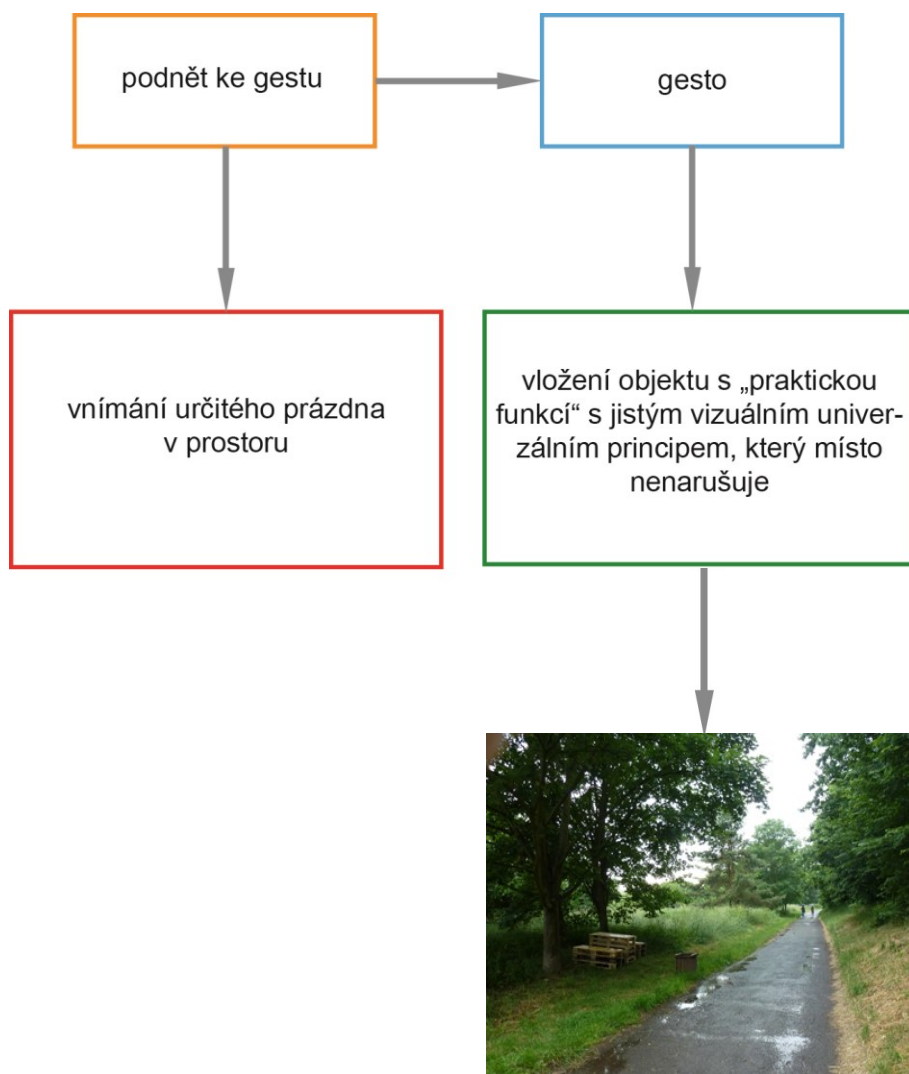
D 43

Autor/ka vychází z objektů, které jsou vytvořeny bez vztahu s konkrétním místem. Samotná povaha předmětů, které jsou částečnými ready made, předznamenává další manipulaci s nimi. Určité zneplatnění jejich funkce vede k úvahám jejich praktického využití v reálném životě. Jednou z možností byl experiment jejich nabídky na tržišti jako produkt k prodeji. Objekty se tedy stávají prostředníky komunikace mezi lidmi. Tato forma jakési infiltrace do specifického prostředí je i drobnou sociální sondou. Ukázala, že odchylky od „normality“ zobrazují přirozenou zavedenost a ustálenost nepsaných pravidel systému v konkrétním prostředí.



D 63

Autor/ka vnímá na širším území, na které nejspíše podvědomě myslí, nedostatek míst k odpočinku. Vytváří improvizací stůl a lavice z přepravních palet a posléze nachází definitivní místo jejich instalace. Intuitivně nachází „správné“ místo, výtvarné gesto je včleněním, kde všechno funguje a svou formou na sebe nijak neupozorňuje.



D 68

Autor/ka vychází z principu vložení něčeho konkrétního, co si myslí, že univerzálně chybí. V situaci vhodně výtvarně improvizuje jak po materiálové stránce, tak po stránce výběru místa. Krmítka pro ptáky jsou svěžím „doplňkem veřejného prostoru s rozdílnou životností objektu.



Závěr k případové studii „Náhrada“

Výsledky případové studie ukázaly jisté analogie vlastního pozorování ve smyslu uchopování reálného prostoru v běžném životě. První otevřené kódování naznačilo rozmanitost individuálních přístupů vnímání a reakce na téma veřejného prostoru obecně. Po tomto plošném prozkoumání bylo zapotřebí přehodnotit celkový náhled na zkoumanou situaci. Další osoba jako výzkumník přinesla nový úhel pohledu a bylo možné se opět navrátit k výzkumné otázce novým kódováním. Po prvním kódování byly rozeznány dvě základní kategorie, které později obsahovaly další subkategorie. Určujícím momentem byl fakt, že část autorů se vyjadřovala výtvarným jazykem, zatímco druhá zůstávala u pojmového myšlení. Vzhledem k výzkumné otázce bylo poté možné se soustředit na skupinu, kde dochází určitým způsobem k aktualizaci místa prostřednictvím výtvarného jazyka. V procesu dalšího postupu kódování byly nalezeny výskyty, z nichž se zrodily nové kategorie, ke kterým bylo možné jinak přiřadit skupiny se společnými znaky. Zajímavé bylo určit, co bylo podnětem ke gestu. Přístupy k výzkumnému problému byly velmi rozdílné, ale některé měly společné znaky.

Obecně by se dalo posoudit, že podnětem ke gestu se stala často určitá nefunkčnost místa, ať se jednalo o sociální problém, či praktický včetně jejich kombinací.

V jediném případě šlo o autorský vklad s tematikou sociálně politickou a také se vyskytl jediný případ, v němž hrál hlavní roli samotný pojem „náhrada“ uchopený jako výtvarný problém.

V několika gestech (4x) se objevil přístup, ve kterém byl více či méně zohledněn aspekt historie místa.

Některá gesta (4x) využívala „příležitost“ uplatnit specifický osobní až intimní moment ve veřejném prostoru.

Gesta vztahující se přímo k architektuře (4x) jsou kupodivu ojedinělá, z toho ve dvou případech se týkají samotné stavby a ve dvou případech jde o vtaž urbanismu a detailu.

Zajímavé je, že ačkoliv téma „Náhrady“ v jedné variantě napovídalo (odstranění něčeho a vložení nového), ve skupinách, které zkoumaly místo výtvarným jazykem se tento motiv neobjevil. Je možné, že je prakticky hůře proveditelné cosi ve veřejném prostoru odstranit, autory/ky zřejmě nenapadl jiný způsob jako je například třeba zakrytí.

Bez ohledu na nálezy ve smyslu podnětů ke gestu se skupiny vydělily do tří kategorií jako základní přístup subjektu k fyzickému veřejnému prostoru. **Ať už tedy šlo o celkový dojem z prostoru, nebo vnímání konkrétního detailu, anebo hledání místa pro uplatnění vlastní myšlenky, ve výsledku hrál určitou dominantní roli samotný objekt. Neznamená to ovšem, že by se tím odděloval od okolí, spíš vyděloval, ale zůstával v síti vztahů s okolím.**

Výzkumný protokol k případové studii „Náhrada“

<p>Autorský tým</p>	<p>Mgr.A. Michal Sedlák</p> <p>Autor disertační práce, Sochař malíř, pedagog. Ve své volné i užité tvorbě se nejvíce zabývá tématem objektu ve fyzickém veřejném prostoru. Zajímá se o krajinu, architekturu, design, řemeslné tradice, ale i o moderní technologie. Vystudoval Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze pod vedením prof. Adély Matasové. V současné době působí na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, kde zabezpečuje oblast výuky prostorové tvorby jednooborového a dvouoborového programu včetně ZŠ a MŠ, prezenčních a kombinovaných studií. Vede bakalářské i magisterské práce.</p> <p>MgA. Denisa Sedláková</p> <p>Autorka vystudovala SUPŠ v Praze, poté studovala Pedagogickou fakultu UK v Praze a absolvovala Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze, obor Kov a šperk u prof. V. K. Nováka. Věnuje se samostatné umělecké tvorbě v oblasti autorského šperku. Od roku 2015 pracuje v Poštovním muzeu v Praze, kde připravuje výtvarné dílny a programy pro veřejnost a školy. Zároveň se podílí kurátorsky na přípravě výstav zaměřených především na dětského návštěvníka. V muzeu mimo jiné systematicky buduje zázemí pro edukační aktivity a k výstavám připravuje aktivní zóny. V Národní galerii v Praze vede jako externí lektorka již mnoho let letní ateliéry, víkendové dílny, grafické a jiné programy. Denisa Sedláková je také autorkou či spoluautorkou řady publikací, pracovních sešitů a průvodců pro děti. Spolupracuje s různými galeriemi i jinými muzejními institucemi na tvorbě koncepce a realizace samoobslužných ateliérů pro děti k výstavám i stálým expozicím.</p>
---------------------	--

Obsah výzkumu	<p>Předmět výzkumu: Aktualizace místa výtvarným jazykem</p> <p>Výzkumná otázka: Kdy, jak a za jakých okolností dochází k aktualizaci místa?</p> <p>Cíl výzkumu: představit, zobrazit okolnosti a v jakých situacích dochází k aktualizaci místa. Zobrazit strukturu problému vztahujícího se k pedagogickému prostředí Pedf UK</p>
Kontext výzkumu	<p>Případová studie má snahu proniknout k otázkám praxe běžného života adeptů pedagogického povolání, zkoumat podněty jejich inspirace a efektivního jejího využití pro výtvarné myšlení, pro výtvarné ztvárnění zkoumaného problému</p>
Metodologie výzkumu	<p>Kvalitativní výzkum, kombinovaný výzkum uměním s prvky akčního výzkumu.</p> <p>Metody sběru dat: nahrávky diskusí a prezentací, písemné a obrazové prezentace projektů (primární dokumenty), reflexivní bilance, polostrukturované rozhovory.</p> <p>Metody analýzy dat: otevřené kódování dat, využití programu Atlas Ti.</p>
Etické aspekty výzkumu	<p>Informovaný souhlas v seminářích v nahrávkách.</p>

3. Závěr

Celou disertační práci včetně případových studií propojuje jeden hlavní pojem. Je to „gesto“, které je metaforou lidského aktu vložení do fyzického veřejného prostoru.

Vzhledem k tomu, že jsem cítil potřebu se vyjádřit k daleko širší oblasti, než je samotné umění ve veřejném prostoru, dostávala se práce téměř do neuchopitelné šíře zkoumané oblasti. Zabývat se vztahem člověka ke sdílenému fyzickému prostoru však dávalo smysl z pohledu výtvarné výchovy už jen z toho důvodu její existence jako předmětu ve všeobecném vzdělávání. Existence člověka ve fyzickém prostoru je brán jako axiom a výchozí bod. Dalším pomyslným „uzlem“ je místo, které je specifické nejen prostorově, ale i svou významovostí. Bylo tedy zajímavé zkoumat, zda a jakým způsobem se konkrétní místo „aktualizuje“ při vkladu člověka do veřejného prostoru.

Zkoumání probíhalo vlastně paralelně v rovině umělce – učitele a také v roli výzkumníka. Podstatný byl zde moment jakéhosi přepínání modu umělce a učitele, protože vlastní autorský umělecký vklad do veřejného prostoru byl založen víceméně na intuitivním přístupu, kdežto role učitele a zároveň výzkumníka vyžadovala více zracionalizovat postupy zkoumání a využít k tomu určité metody. Přestože jsou tyto dimenze oddělené, mají jedno společné: je to tvůrčí zkušenost. Tato zkušenost se ve výsledku dala zúročit jako reflexe různých gest, včetně těch vlastních. Bylo tedy zapotřebí nejprve vytýčit základní výzkumnou otázku, která krouží kolem obecně všech fyzických vkladů člověka do veřejného prostoru. V duchu případové studie byly vybrány konkrétní případy z vlastní zkušenosti, které vlastně tvoří příběh v čase zkoumání. Mohl jsem tak porovnávat vlastní zkušenost se zkušeností zkoumaného vzorku. Zaměřil jsem se hlavně na to, kdy a za jakých okolností dochází k propojení pojmové oblasti autorského záměru gesta a její uchopení v reálné situaci konkrétního fyzického místa ve své časovosti a časovém kontinuu. Pracovně jsem si tento proces nazval aktualizací, tímto názvem už pak zůstal.

Otázka tedy zněla: Jak a za jakých okolností dochází k aktualizaci místa ve veřejném prostoru? Problém je skryt právě v termínu „aktualizace“. Tím se problém navrací do pedagogického diskursu, protože cíle výzkumu jsou určeny primárně pro prostředí katedry výtvarné výchovy, kde se připravují studentky a studenti na své budoucí povolání učitele výtvarné výchovy v segmentu prostorové tvorby. Cílem tedy především bylo rozkrytí

struktury případu, v němž se dle předpokladu objevil princip souvztažnosti pojmu a jeho uchopení v reálné specifické situaci.

4. Literatura a internetové zdroje

4.1 Literatura

AGAMBEN, Giorgio. *Prostředky bez účelu: poznámky o politice*. Přeložila Naděžda BONAVENTUROVÁ. Praha: Sociologické nakladatelství, 2003. ISBN 80-86429-24-5

BENEŠOVÁ, Marie. *Česká architektura v proměnách dvou století: 1780-1980*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984. Odborná literatura pro učitele.

AJVAZ, Michal, Ivan M. HAVEL a Monika MITÁŠOVÁ, ed. *Prostor a jeho člověk*. Praha: Vesmír, 2004. ISBN 80-85977-60-5.

BURACHOVIČ, Stanislav. *Za ztracenou slávou západního Krušnohoří*. Praha: Regia, 2015. Tajemné stezky. ISBN 978-80-87866-14-6.

CÍLEK, Václav, Vojen LOŽEK a Pavel MUDRA. *Obraz krajiny: pohled ze středních Čech*. Praha: Dokořán, 2011. ISBN 978-80-7363-205-2.

CÍLEK, Václav. *Krajiny vnitřní a vnější*. Praha: Dokořán, 2002. ISBN 80-86569-29-2.

FINK, Eugen. *Hra jako symbol světa*. Praha: Český spisovatel, 1993. Orientace (Český spisovatel). ISBN 80-202-0410-5.

HAWKES, Terence. *Strukturalismus a sémiotika*. Brno: Host, 1999. Strukturalistická knihovna. ISBN 80-86055-62-0.

HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. Praha: Oikymenh, 1996. Oikúmené. ISBN 80-86-005-12-7.

HLAVSA, Jaroslav, Marta LANGOVÁ a Jiří VŠETEČKA. *Člověk v životních situacích*. Praha: Academia, 1987.

HLAVSA, Jaroslav. LANGOVÁ, Marta, VŠETEČKA, Jiří. *Člověk v životních situacích*. Praha: Academia, 1987. ISBN nemá.

HOSTINSKÝ, Otakar a Hana SCHNEIDEROVÁ. *Otakar Hostinský a jeho odkaz pedagogice*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986. Z dějin pedagogiky.

HRDLIČKA, Josef. *Uvnitř světa*. Zblou: Opus, 2012. Opus (Opus). ISBN 978-80-87048-31-3.

HRUBEŠOVÁ, Eva a Josef HRUBEŠ. *Pražské sochy a pomníky*. 2. vyd. Praha: Petrklíč, 2009. ISBN 978-80-7229-209-7.

JANÍK, Tomáš. *Znalost jako klíčová kategorie učitelského vzdělávání*. Brno: Paido, 2005. Pedagogický výzkum v teorii a praxi. ISBN 807315-080-8.

JANKOVIČOVÁ, Sabina, KAROUS, Pavel, ed. *Vetřelci a volavky: atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968-1989) = Aliens and herons: a guide to fine art in the public space in the era of normalisation in Czechoslovakia (1968-1989)*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2013. ISBN isbn978-80-7467-039-8.

JENÍČEK, Tomáš, ed., Jan SOKOL. *Čas a etika: texty k problému temporality*. Praha: Sofis, 1998. ISBN 80-902439-1-6.

LOOS, Adolf a Bohumil MARKALOUS. *Řeči do prázdna: soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech*. Vyd. 2. Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2001. ISBN 80-86359-06-9.

MAŇÁK, Josef a Vlastimil ŠVEC. *Cesty pedagogického výzkumu*. Brno: Paido, 2004. Pedagogický výzkum v teorii a praxi. ISBN 80-7315-078-6.

MERLEAU-PONTY, Maurice a Stéphanie MÉNASÉ. *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2008. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 978-60-7298-287-5.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: k fenomenologii architektury*. Praha: Odeon, 1994. ISBN 80-207-0241-5.

Objekt: metamorfózy v čase: [katalog výstavy]: České muzeum výtvarných umění v Praze, Dům u Černé Matky Boží 31.5.-26. 8. 2001: [text: Olaf Hanel .. [et al.]]. Praha: České muzeum výtvarných umění, 2001. ISBN 80-7056-095-9.

PALLASMAA, Juhani. *Myslicí ruka: existenciální a ztělesněná moudrost v architektuře*. Zlín: Archa, 2012. a Architektura. ISBN 978-80-87545-09-6.

PATOČKA, Jan, KOUBA, Pavel a Ivan CHVATÍK, ed. *Přirozený svět jako filosofický problém*. 3. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1992. Orientace (Československý spisovatel). ISBN 80-202-0365-6.

PELCOVÁ, Naděžda a Anna HOGENOVÁ. *Smysl, cíl a účel ve výchově, umění a sportu: (filosofická reflexe lidského jednání)*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2012. ISBN 978-80-7290-605-5.

PELCOVÁ, Naděžda. *Vzorce lidství: filosofie o člověku a výchově*. Praha: ISV, 2001. Filosofie (ISV). ISBN 80-85866-64-1.

PEŠEK, Jiří. *Proměny času ve vztahu k bytí a jeho možnému smyslu: příspěvek k dějinám ontologického smyslu temporality*. Praha: Ježek, 1995. Filosofické texty. ISBN 80-85996-00-6.

PODLIPSKÝ, Rudolf, Jaroslav VANČÁT, Věra UHL SKŘIVANOVÁ a Vladimíra ZIKMUNDOVÁ. *Tvořivost ve výtvarné výchově a její účinky na všeobecné vzdělávání*. Plzeň: ZČU v Plzni, 2017. ISBN 978-80-261-0728-6.

SÁDLO, Jiří. *Praha a Brno*. Praha: Kodudek, 2015. ISBN 978-80-906311-0-6.

SLAVÍK, Jan a Petr WAWROSZ. *Umění zážitku, zážitek umění: teorie a praxe artefietiky*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2004. ISBN 80-7290-130-3.

SLAVÍK, Jan a Petr WAWROSZ. *Umění zážitku, zážitek umění: teorie a praxe artefietiky*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2004. ISBN 80-7290-130-3.

SLAVÍK, Jan. *Umění zážitku, zážitek umění: teorie a praxe artefietiky*. Praha: Univerzita Karlova, 2001. ISBN 80-7290-066-8.

SLAVÍK, Jan. *Umění zážitku, zážitek umění: teorie a praxe artefietiky*. Praha: Univerzita Karlova, 2001. ISBN 80-7290-066-8.

Sochy v ulicích: Sculptures in the streets : Brno Art Open . Brno: Dům umění města Brna, 2008. ISBN 978-80-7414-652-7.

STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filozofie*. 3. vyd. Praha: Zvon, 1993.

ISBN 80-7113-058-3.

SUDJIC, Deyan. *B jako Bauhaus: moderní svět od A-Z*. Přeložil Radka KNOTKOVÁ, přeložil Lukáš NOVÁK. Zlín: Kniha Zlín, 2016. Tema (Kniha Zlín). ISBN 978-80-7473-322-2.

ŠPAČEK, Jaroslav, ed. *Kronika města Čelákovic*. Čelákovice: Městské muzeum v Čelákovících, 2006. Fontes Musaei civitatis Celakovicensis. ISBN 80-903461-2-X.

ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu: proměny pražské architektury 1. poloviny 20. století*. Praha: Victoria Publishing, 1995. ISBN 80-85605-84-8.

ŠVAŘÍČEK, Roman a Klára ŠEĎOVÁ. *Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách*. Praha: Portál, 2007. ISBN 978-80-7367-313-0.

UHL SKŘIVANOVÁ, Věra. *Pedagogika umění - umění pedagogiky aneb Přínos oboru výtvarná výchova ke všeobecnému vzdělávání*. Ústí nad Labem: UJEP, 2014.

ISBN 978-80-7414-663-3

VERVOORDT, Axel. *Proportio*. Gent: Mer. Paper Kunsthalle, 2015. ISBN 978-94-9177-583-3.

VLASÁK, Emanuel, Jaroslav KAŠPAR a Jaroslav ŠPAČEK. *Polabské město Čelákovice: stručné dějiny*. Čelákovice: Městský úřad, 1990.

ZEMÁNEK, Jiří. *Od země přes kopec do nebe*. Katalog k výstavě v Severočeské galerii výtvarných umění v Litoměřicích (20. 5. – 7. 8. 2005)

ZUIDERVAART, Lambert a Ludvík HLAVÁČEK. *Umění a sociální transformace: pravda, autonomie a společenské makrostruktury*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2015. ISBN 978-80-7414-979-5.

ZUIDERVAART, Lambert a Ludvík HLAVÁČEK. *Umění a sociální transformace: pravda, autonomie a společenské makrostruktury*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2015. ISBN 978-80-7414-979-5.

4.2 Internetové zdroje

Altán Klamovka Praha [online]. Dostupné z: <http://www.aug.cz/altan-klamovka-praha>

Artlist - databáze současného umění: Objekt „Lod“ . *Artlist - databáze současného umění:*

Artlist - Umělci [online]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/dila/objekt-lod-108804/>

Benešovský potok se navrací k přírodě/ ČtiDoma.cz. *ČtiDoma.cz - Zprávy ze středu Čech*

[online]. Copyright © Centa, a.s. [cit. 20. 10 2017]. Dostupné z:

<http://www.ctidoma.cz/zpravodajstvi/benesov/benesovsky-potok-se-navraci-k-priode-16860>

České Grado -Wikipedie. [online]. Dostupné z:

https://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cesk%C3%A9_Grado

Hurvínek se dostal do 3D, aby byl atraktivní pro současné děti, říká režisér a producent

Martin Kotík/Host Radiožurnálu. [online]. Copyright © 1997 [cit. 2017]. Dostupné z:

http://www.rozhlas.cz/_host/_zprava/hurvinek-se-dostal-do-3d-aby-byl-atraktivni-pro-soucasne-deti-rika-reziser-a-producent-martin-kotik--1751431

Kniha ProLuka pod vršovickým nebem/ Čtyři dny/ Four days. *Čtyři dny/ Four days* [online].

Copyright © 1996 [cit. 20. 11. 2017]. Dostupné z: <http://ctyridny.cz/project/kniha-proluka-pod-vrsovickym-nebem/>

Legenda mezi československými stíhači František Fajtl má pomník v pražských Vokovicích

— ČT24 — Česká televize. *Česká televize* [online]. Copyright © [cit. 04. 10. 2017].

Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/domaci/2262934-legenda-mezi-ceskoslovenskymi-stihaci-frantisek-fajtl-ma-pomnik-v-prazskych>

Manuál tvorby veřejných prostranství-manuál - Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy. *301 Moved Permanently* [online]. Dostupné z:

<http://manual.iprpraha.cz/cs/manual-tvorby-verejnych-prostranstvi-manual>

Městský park 2010 - umělecké sympozium za účelem hledání vize a oživení městského

parku - Aktuálně z města - Město Český Brod. *Město Český Brod - oficiální webová*

prezentace - *Město Český Brod* [online]. Copyright © Město Český Brod, 2005 [cit. 2016].
Dostupné z: <http://www.cesbrod.cz/item/mestsky-park-2010-umelecke-symposium-za-ucelem-hledani-vize-a-oziveni-mestskeho-parku>

Naštěstí se dá i bourat. [online]. Dostupné z: http://www.lidovky.cz/nastesti-se-da-i-bourat-07f-/design.aspx?c=A141024_155005_In-bydleni_sho

O projektu/Vetřelci a volavky. *O projektu/Vetřelci a volavky* [online]. Dostupné z: <http://www.vetrelciavolavky.cz/>

Sochařské sympozium v Benešově: Benešov. *Benešov: Titulní stránka* [online]. Dostupné z: http://benesov-city.cz/vismo/dokumenty2.asp?id_org=219&id=17838

Sorosovo centrum současného umění / Ludvík Hlaváček / Atlas Transformace. *Monument Transformace 1989 - 2009 | MONUMENT TRANSFORMACE* [online]. Copyright © 2008 [cit. 2017]. Dostupné z: <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/s/sorosovo-centrum/sorosovo-centrum-soucasneho-umeni.html>

Urban Dictionary: mainstream human. *Urban Dictionary, December 3: VOCD* [online]. Copyright © 1999 [cit. 2016]. Dostupné z: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=mainstream+human>

Video — Artefakta Miroslava Balaštíka — Česká televize. *Česká televize* [online]. Copyright © [cit. 20. 10. 2017]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10624468192-artefakta-miroslava-balastika/313294340160006-umeni-a-verejny-prostor/video/>

Vila Tugendhat. *Vila Tugendhat* [online]. Copyright © 2010 [cit. 2017]. Dostupné z: <http://www.tugendhat.eu/>

Volmanova vila – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Volmanova_vila