

Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Video instalace/prostorová instalace

Video installation/spatial installation

Bc. Hana Leisnerová

Vedoucí práce: MgA. Jan Pfeiffer

Studijní program: Učitelství pro střední školy (N7504)

Studijní obor: N PG-VV (7504T223, 7504T228)

Prosinec 2018

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci Video instalace/prostorová instalace vypracovala 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.

V Praze, dne 7. 12. 2018

.....

Podpis

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému vedoucímu práce Mg.A Pfeifferovi za nadstandardní přístup při konzultacích, za podnětné náměty, rady a připomínky především s koncepcí praktické části. Dále bych chtěla poděkovat své rodině a přátelům, kteří mi byli po celou dobu psaní oporou nejen psychickou, ale jejich pomoc jsem ocenila i při samotné tvorbě.

V neposlední řadě také děkuji Pedagogické fakultě za pomoc v podobě studentského grantu, bez něhož by praktická část nemohla být realizovaná v takovém rozsahu.

ANOTACE

Na počátku práce řeším pojmy instalace a video instalace z teoretického hlediska. Po určení významů je dále rozvíjím v kontextu své tvorby. Těžiště celé práce spočívá v projektu s názvem 232 712 kroků, jehož námětem je cesta. Výtvarný projekt dělím na tři aspekty, jimiž jsou prožitek, dokument a instalace, na které nahlížím nejen ze subjektivního hlediska, ale doplňuji jej také o příklady z oblasti umění. V didaktické části diplomové práce se dotýkám pojmu projekce a způsobu jejího záznamu, vždy však z trochu jiné perspektivy.

Klíčová slova: cesta, prožitek, dokumentace, fotografie, instalace, prostor, galerijní prostor, divák

ANNOTATION

In the beginning of my thesis, I reckon with terms of installation and videoinstallation from a theoretical point of view. After establishing their meaning, I work with them in the context of my works. The centre of my thesis is my project called „232 712 steps“ and its motive of voyage. My art project contains three main aspects which are experience, documentation and installation and which I explore with my own subjective perspective, but also contextualize with other works of art. Through my didactic part, I work with the term of projection and ways of recording it, each time with different perspectives.

Key words: voyage, experience, documentation, photography, installation, space, gallery space, spectator

OBSAH

ÚVOD.....	6
1. TEORETICKÁ ČÁST.....	7
1.1 INSTALACE.....	7
1.2 VIDEOINSTALACE.....	13
2. TEORETICKO-PRAKTICKÁ ČÁST.....	19
2.1 VIDEOCAMERA OBSCURA.....	20
2.2 MEDITATIVNÍ PORTRÉTY.....	22
2.3 MAPA MÍSTA.....	24
2.4 232 712 KROKŮ.....	26
A. PŘÍPRAVA.....	27
B. PROŽITEK – PUTOVÁNÍ.....	33
C. DOKUMENTACE.....	42
a. MÉDIUM FOTOGRAFIE.....	42
b. VIDEO.....	47
D. INSTALLATION ART.....	51
INSTALLATION OF ART.....	55
2.5 638 KM.....	77
3. DIDAKTICKÁ ČÁST.....	79
3.1 PROMÍTANÉ KRAJINY.....	80
3.2 PROMÍTANÉ STRUKTURY.....	85
3.3 PROMÍTANÝ PROSTOR.....	94
3.4 ZÁZNAM OBRAZU.....	99
3.5 DOPROVODNÝ PROGRAM K VÝSTAVĚ.....	106
ZÁVĚR.....	112
SENAM POUŽITÝCH INFORMAČNÍCH ZDROJŮ.....	113



ÚVOD

V teoretické části se zabývám pojmy instalace a video instalace. Tyto pojmy dále rozvíjím v teoreticko-praktické části, která je koncipovaná jako cesta v mé tvorbě. Jejím těžištěm je projekt s názvem 232 712 kroků, který navazuje na bakalářskou práci. V té jsem zkoumala ústřední bod v prostoru, kterým se stal posed. Pomocí média camery obscury jsem rozšířila jeho funkci a zachycovala jím okolní krajiny na fotografický papír. V této práci místo jediného bodu v krajině řeším jeho možnosti posunu. Šiji si vlastní stan/přenosný objekt, který využívá stejného média, a vykonávám s ním pěší pouť z Prahy do rodného Horního Slavkova. Projekt vzešel z touhy projít si fyzicky krajinu, kterou důvěrně znám z perspektivy autobusu. Místo dvou hodin procházím krajinou pět dnů. Cestou umisťuji stan na mnou vybraná místa, z nichž snímám motivy, které mě zajímají. Výtvarný projekt dělím na tři vrstvy, jimiž jsou **prožitek, dokumentace a instalace**. Prožitkem myslím samotné putování a pohyb v krajině, dokumentací na něj navazuji a řeším otázku, jak danou cestu zaznamenat. Dalším námětem je také pojem instalace, a to jednak během cesty, kdy umisťuji stan do krajiny a měním tak její prostorové vztahy, stejně jako instalace ve smyslu zpětného vy-

stavení dokumentace putování a její zprostředkování divákovi. Cesta, ať už fyzická či mentální, díky které se nám právě prostřednictvím pohybu, poutě, cesty otevírají nové náměty, které doplňují o teoretická východiska z oblasti umění, je hlavním tématem této práce.

1. TEORETICKÁ ČÁST

„Po tisíciletích rozvoje analytického umění přichází okamžik syntézy. Dříve bylo oddělování nezbytné, dnes znamená dezintegraci vytyčené jednoty. Syntézu chápeme jako souhrn fyzických prvků-barvy, zvuku, pohybu, času a prostoru, integrující ve fyzicko-psychickou jednotu. Barva, prvek prostoru, zvuk, prvek času a pohyb rozvíjející se v čase a prostoru jsou základní formy nového umění, které v sobě zahrnuje čtyři dimenze bytí, čas a prostor.“¹

¹ FONTANA, Lucio, Bílý manifest. Výtvarné umění XVIII, 1968, č. 9-10, s. 448-450 [překlad Ivan Jirous]

1.1 INSTALACE

Instalace vytváří/přetváří prostor.

Pojem instalace se v oblasti umění a kultury objevuje od sedmdesátých let dvacátého století. Už od samého začátku vzniku jej doprovází jistá dvouznačnost, kterou je nutné v úvodu vymežit. Claire Bishop rozlišuje termíny *installation of art* a *installation art*.

Installation of art řeší uspořádání výstavy či rozmístění děl v prostoru. Důraz je kladen na jedinečnost celku.²

Termín **Installation art**, kterým se nyní budu zabývat, je samotné umělecké dílo pojednávající okolní prostory. Jedná se o „*takový způsob umělecké tvorby, který využívá různé sochařské materiály a jiná média k vytváření a přetváření prostoru.*“³ Vyjadřovací prostředky a techniky umění instalace se pohybují na široké škále od klasických způsobů až po nová média, zvuk, projekci či internet. Zásadní je formování samotného prostoru, který je obvykle závislý na konfiguraci, situaci a kontextu.

² BISHOP, Claire, *Installation Art a Critical History*. London 2005, s. 6

³ ŠTEFKOVÁ, Zuzana, Instalace. Artlist – databáze současného umění [online]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz>

Instalace není pouze jedním z přísně vymezených -ismů, je médiem, které se může vztahovat k řadě uměleckých přístupů a stylů. Jako jistý druh tvorby se uplatnil ve více oblastech umění jako je performance, landart, minimalismus, videoart, konceptuální a procesuální umění a další. Hlavním tématem je hledání nových výrazových forem, institucionální kritika či pomíjivost díla v čase.⁴

Instalaci bývá často upíráno postavení specifické umělecké formy. *Tradiční umělecká média jsou bez výjimky definována prostřednictvím konkrétního hmotného nosiče: plátna, kamene či filmu. Hmotným nosičem média instalace je samotný prostor. To však neznamená, že by instalace byla nějakým způsobem „nehmotná“. Právě naopak. Instalace je příkladem hmotného par excellence, neboť je prostorová – a existence v prostoru je nejobecnější definicí hmotného.*⁵ Instalace proměňuje prostor v konkrétní umělecké dílo a vyzývá diváka, aby ho komplexně prožíval.

Kabakov zdůrazňuje, že nejdůležitější je právě reciproční vztah s divákem, který se stává nedílnou součástí díla. *Hlavním aktérem v*

⁴ REISS, Julie H. From margin to center: The space of installation art. Cambridge, 1999

⁵ GROYS, Boris, Politika instalace. Flashart. [online]. Dostupné z: <http://www.flashart.cz/>

*totální instalaci, hlavním centrem, ke kterému je všechno adresováno, kvůli kterému je všechno naplánováno a zamýšleno, je divák. Celá instalace je orientována pouze k jeho percepci a každý bod instalace, veškerá konstrukce je zaměřená na dojem, který může vyvolat v divákovi, očekává se pouze jeho reakce.*⁶ Divák může dílo aktivně spoluvytvářet, ale dle výše zmíněných slov není vždy nutná přímá účast diváka v plné míře. Stačí, aby se divák účastnil pouze svou fyzickou přítomností a díky tomu mohl pomocí svých smyslů pochopit kontext díla.

Na počátku snahy o přechod od uzavřeného a neměnného díla, jakým je například tradiční obraz, socha či objekt, k dílu otevřenému a proměnlivému byl **environment**. Mohli bychom jej pokládat za nepřímého předchůdce/počátek instalací. Termín environment, česky prostředí, který vymyslel a užíval především Allan Kaprow, označuje díla pracující s prostorem, percepcí a interakcí diváka komplexním způsobem. Příkladem je jeden z prvních environmentů Allana Kaprowa s názvem Dvůr z roku 1961, který spočíval v zahlcení dvoru Martha Jackson Gallery v New Yorku hromadou starých pneumatik, po kterých se účastníci mohli pohybovat nebo jen pasivně přihlížet.

⁶ BISHOP, Claire, Installation Art a Critical History. London 2005, s. 14

Později Allan Kaprow v podstatě rozhybal specifické nebo jím vytvořené prostředí pomocí akce diváků a vznikl tak happening. Ve své eseji s názvem *Assemblage, Environments and Happenings* píše: „*Fundamentally, Environments and Happenings are similar. They are the passive and active sides of a single coin, whose principle is extension.*“⁷ Dále v článku v časopise *Art news* v roce 1958 předpovídá zásadní pohyb umění od šedesátých let dvacátého století.

„*Young artists of today need no longer say, 'I am a painter' or 'a poet' or 'a dancer'. They are simply 'artists'. All of life will be open to them. They will discover out of ordinary things the meaning of ordinariness. They will not try to make them extraordinary but will only state their real meaning. But out of nothing they will devise the extraordinary and then maybe nothingness as well. People will be delighted or horrified, critics will be confused or amused, but these, I am certain, will be the alchemies of the 1960 s.*“⁸

Instalace je širší pojem, jenž environment zahrnuje. Všechny environmenty mohou být označené za instalace. Opačně toto tvrzení neplatí.⁹ To lze potvrdit porovnáním Kaprowových environmentů s instalacemi minimalistů. V environmentu šlo především o navo-

ení sugestivní existenciální situace a její prožitek divákem. Úplně jiný charakter měly prostorové instalace v minimalismu. Ten úplně ruší jakékoliv odkazy na vnější svět – tedy i jeho prožitek – i vnitřní vztahy uměleckého díla. Zaměřuje se důsledně jen na přesné členění konkrétního prostoru v dokonalém souladu kubického (pravoúhlého) tvaru a kubických prostorových jednotek.¹⁰ Také další vývoj instalace s sebou přinesl rozšíření možností tohoto média o nové prvky, jimiž je video, audiopřístroje atd., které už nemůžeme spojovat s původním významem environmentu.¹¹

Prostor je nedílnou součástí umění instalace, je to její hlavní rys/jádro/esence. Proto bych si dovolila krátký exkurs v pojetí prostoru v tradičních uměleckých druzích – soše, obrazu a architektuře a jeho postupné narušováním od dvacátého století. *Od samých počátků výtvarného projevu byla důsledně respektována specifická jednotlivých výtvarných druhů – sochařství, malířství a později i grafika a s nimi spojených výrazových prostředků a technik. Od druhého desetiletí dochází k razantním kvalitativním proměnám z hlediska materiálů a výtvarných technik, a tím i výrazových prostředků,*

⁷ KAPROW, Allan, *Assemblages, Environment and happenings*. [online].

⁸ KAPROW, Allan, *The Legacy of Jackson Pollock*, *Art News*, č. 6, 1958, s. 6

⁹ REISS, Julie H. *From margin to center: The space of installation art*. Cambridge, 1999

¹⁰ BLÁHA, J. - SLAVÍK, J., *Průvodce výtvarným uměním V. 1. vydání*. Praha: SPL-Práce, 1997, s. 103

¹¹ Tamtéž

v důsledku toho i k postupnému překračování hranic mezi výtvarnými a dokonce i uměleckými druhy.¹² Právě ono překračování těchto hranic mezi uměleckými druhy postupně formovalo umění instalace.

Sochu a architekturu vnímáme v prostoru, do něhož je zasazena, a zpětně pak tento prostor ovlivňuje. Jedná se o reálný tvar, který vstupuje do reálného vnějšího prostoru. Vztah k němu může být pasivní nebo aktivní.

V malířství se naopak řeší vnitřní prostor, který může být řešen například iluzí hloubky, která je vyjádřena a členěna prostorovými plány. Nebo také užitím barevné perspektivy založené na vnímání teplých a studených barev.

Důležitým mezníkem v pojetí vnitřního obrazu a jeho vnějšího prostoru můžeme považovat koláž s názvem **Zátiší s výpletem židle** (1911) od **Pabla Picassa**. „Došlo k přechodu z prostoru obrazu do prostoru skutečného světa, do prostoru diváka.“¹³ Picasso fyzicky začlenil výplet židle do obrazu, ten vycházel z plochy do prostoru.



¹² BLÁHA, J. *Výtvarné umění a hudba: Tvar, prostor a čas 1/2*. TOGGA, Praha 2013, s. 178.

¹³ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Praha 2014, s. 35.



Dalším stěžejním dílem, kde je tento přechod viditelnější, je merzobraz ***Konstrukce pro urozené dámy*** (1919) dadaisty **Kurta Schwitterse**, kterým překračuje hranice mezi dvěma doposud důsledně samostatnými výtvarnými druhy – malířství a sochařství. Spojuje koláž jako malířskou techniku s asambláží, a vznikají tak materiálové reliéfy. Specifičnost merzobrazu z hlediska prostorových vztahů spočívá v obojživelnosti – tedy je obrazem a sochou zároveň. Spojení malířské techniky se sochařskou divákovi přímo vnucuje vnímat reálný prostor nad plochou plátna, do kterého z plochy vystupují trojrozměrné předměty.¹⁴



Merzobrazy demonstrovaly překročení hranic mezi malířstvím a sochařstvím, umělec však dospěl i k symbióze sochařství a architektury¹⁵. **Schwittersovo Merzbau** (1923 – 1937) „vedlo k vytvoření iracionálního vnitřního prostoru, jehož sugestivní působnost byla umocněna tím, že do něj divák mohl vstoupit a stát se tak jeho součástí. Navíc s postupným narůstáním stavby se adekvátně proměňoval čas i prostor a došlo tak k jeho tělesnému propojení s dimenzí času.“¹⁶

¹⁴ BLÁHA, J. *Výtvarné umění a hudba: Tvar, prostor a čas 1/2*. TOGGA, Praha 2013, s. 202

¹⁵ BLÁHA, J. *Výtvarné umění a hudba: Tvar, prostor a čas 1/2*. TOGGA, Praha 2013, s. 211

¹⁶ BLÁHA, J. *Výtvarné umění a hudba: Tvar, prostor a čas 1/2*. TOGGA, Praha 2013, s. 211

Jedná se o architektonický prostor uvnitř autorovo ateliéru, který postupem času spontánně narůstal. Do Merzbau lze nyní vstoupit jen prostřednictvím fotografie a komentářů účastníků.

„Bylo to autobiografické putování městem.“

Nelze o něm však uvažovat jako o statickém, jak jej vidíme na fotografii. Autor tak posouvá vnímání prostoru dál a lze považovat za první příklad „galerie“, kde je patrný reciproční vztah mezi uměním a životem.¹⁷ *„Svědkové ve svých zprávách nemluví o sobě samotných uvnitř Merzbau. Dívají se na ně, spíše než aby zakoušeli sami sebe v něm. Instalace (či environment) byla tehdy žánrem vzdáleným ještě tak čtyřicet let a koncept obklopeného diváka dosud nebyl užíván vědomě.“¹⁸*

Po dlouhou dobu tak Schwittersovo merz-stavba byla spíš na okraji umělecké historie, než se stala od šedesátých let důležitým opěrným bodem na cestě k novému druhu environmentu.¹⁹

Dalším velmi důležitým mezníkem v proměně sochařského tvaru se stává v druhém desetiletí 20. století objekt. Do té doby existovaly dva základní typy soch, plastika a sochařská socha. Marcel Duchamp zcela

přetvořil tradiční pojetí umění svými ready-made objekty. Vystavením libovolného hotového předmětu jej povýšil na umělecké dílo. Objekt vytrhl z běžného prostředí a uvedl jej do souvislostí neobvyklých až paradoxních. Uměleckou hodnotu zde představuje samotný výběr a ne proces vytváření díla. Tímto počinem se zapsal do dějin umění a ovlivnil tvorbu celé řady umělců, uměleckých směrů a skupin.

Objekt může být tedy hotový, ale také skládaný/sestavovaný z již hotových prvků. Uplatňuje se zde pestrá škála technik. Příkladem jsou **Kombinované obrazy Roberta Rauschenberga**, které mohou připomínat výše zmíněný merz-obrazy od Kurta Schwitterse, a to tím, že spojuje plošné techniky, který mi jsou malba a koláž, s využitím reálných předmětů a jejich začleňování do prostoru. Rauschenberg však na rozdíl od Schwitterse, který nalezené předměty začleňuje do obrazu a pracuje s reliéfním prostorem, řeší své kombinované obrazy sochařským způsobem. Fragmenty expresivně gestické malby smíchal s vyřazeným nábytkem, s vycpanými zvířaty, fotografiemi z časopisů. Mezi nejznámější dílo patří Paní harému (Odaliska), jež je parafrází obrazu Jeana Dominiqua Igrese. Kubický tvar bedny, na níž jsou koláže a na jejímž vrchu kohout, bývá inter-

¹⁷ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Praha 2014

¹⁸ RUHRBERG, Karl et al. *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]*. V Praze: Slovart, 2011,

¹⁹ RUHRBERG, Karl et al. *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]*. V Praze: Slovart, 2011, s. 462

pretován jako postava odalisky. Dílo vyvolává mnoho asociací. Autor tak bořil tradiční hranice mezi obrazem a sochou. Jeho záměrem bylo osvobodit se od tradičního pojetí využití plátna. Dle vlastních slov chtěl překlenout propast mezi uměním a životem.

Všechny tyto gesta ať už změnou pojetí prostoru a stírání hranic mezi tradičními druhy umění ovlivnily pozdější vznik instalace. Postupně tedy dochází k přetrhávání vazeb s minulostí a hledání nových výrazů skrze nejrůznější syntézy a pokusy o sloučení umění a života. Do popředí se dostává zájem o prostor prostřednictvím mnoha nových názorů a proudů jako je kinetismus, asambláž, happening, environment, landart, atd. Slučování aspektů jednotlivých uměleckých oborů pak v šedesátých letech vyvrcholila právě specifickými projevy environmentů a později instalací.

Vývoj zahrnoval několik stádií od malých komorních instalací z několika objektů, přes instalace zabírající část prostoru až po instalace vyplňující celý prostor. Jeho dovršením lze označit tzv. totální instalace, jejichž představitelem je Ilja Kabakov. Jedná se o nejkomplexnější formu výtvarného projevu, která v sobě obsahuje všechny dosavadní tendence a způsoby výtvarného vyjádření, jako je tradiční obraz, socha, objekt, texty, umění akce, a také i jiných forem umě-

leckých druhů. Dnes se setkáváme s označením multimediální dílo. V současné době instalace patří k nejběžnějším vizuálním projevům.

1.2 VIDEOINSTALACE

Vymezení pojmu video instalace není jednoduché a jednoznačné. Můžeme říci, že se jedná o specifickou oblast umění instalace. Rozšiřuje pojem instalace o slovo „video“, které znamená z latiny vidět. Dnes značí zařízení pro záznam či reprodukci obrazu a zvuku.²⁰ Mohli bychom jej tedy rozšířit o nutnost obsažení tohoto prvku.

Z předešlé kapitoly víme, že esenciální vlastností instalačního umění je reciproční vztah mezi dílem a divákem, místní specifičnost a pojetí prostoru jako celku. Dle R. W. Kluszczynskiho mezi vlastnosti umění instalace patří efemélnost, tedy existence pouze určitý čas, relačnost - reakce a vztah ke svému okolí, proto-interaktivita, intermediálnost, sémantičnost a prezentismus. Videoinstalace se dle něj odlišuje absencí prezentismu, protože odkazuje mimo svůj vlastní fyzický prostor.

²⁰ Cizí slova v češtině: význam nejběžněji užívaných cizích slov. Praha: BMSS - START, 2000

V oblasti videoumění je mnoho kategorií, které se vzájemně prolínají, dochází k prostupnosti jejich hranic a nelze je zcela jednoznačně definovat. Ve spojitosti videa a umění se objevují pojmy videoskulptura, videoobjekt, videoart, videoinstalace.

U pojmů videoskulptura a videoobjekt je už z názvu patrné, že jde o spojování sochařského tvaru a videa, kde je pohyblivý obraz spíše integrován. Naproti tomu nám videoinstalace dává možnost prostorového rozměru. Divák se stává součástí a může dílo lépe prožít. I zde může být obsažena dvouznačnost ve smyslu instalace videa v rámci výstavy či videa reflektujícího okolní prostory.

Blízkým pojmem je **videoart**, který Havláková označuje za „*jakýkoliv typ práce s pohyblivým obrazem, který je zaměřený uměleckým výtvarným způsobem*“²¹ Jedná se o výtvarná díla, která zprostředkovávají pohyblivý obraz rozprostřený v čase, který vznikl na jakémkoliv digitálním či analogovém přístroji. Autorka dodává, že právě kombinace a využití výtvarných výrazových prostředků může určit hranici mezi videoartem a klasickým filmem, která je velmi tenká. (Hlávková, 2008) Touto otázkou se zabývá rakouský umělec Peter Weibel, který si klade za cíl vytvořit specifickou formu založenou na

videu, neboť v počátku své existence bojovalo video o uznání sebe sama jako uměleckého díla. Hlavním důvodem byl jeho imateriální charakter, jehož zviditelňování umožňuje obrazovka či projekce. Ve své eseji *On the Philosophy of VT and VTR* se Weibel snaží definovat komunikační schopnosti videa. Klade si hlavní otázku: Co lze umělecky zobrazit pouze prostřednictvím videa a nikoli prostřednictvím malby nebo filmu?²² Formuluje pět atributů videa. Video: 1/ je transformovatelné, lze tedy z reálného záběru vytvořit abstraktní snímek. 2/ je syntetické, čímž umožňuje elektronickou manipulaci s obrazem 3/ odkazuje na sebe sama 4/pracuje s reálným časem – zde má na mysli closed circuit a video feedback 5/ reprezentuje box – monitor. Monitor tedy vnímal jako nedílnou součást videa, který slouží k jeho prezentaci a umožňuje čtení a zpřístupnění dat. V tom viděl jakýsi protiklad k filmové projekci. Postupem času a vývojem technologií se médium videa stalo digitálním, a proto poslední atribut už není v současném videoartu aktuální.²³

²¹ HLÁVKOVÁ, Marie. *Videoart a jeho začlenění do výuky na základních, základních uměleckých a středních školách*. Konference INSEA, Brno 20. 11. -22. 11.2008.

²² WEIBEL, Petr (2006): Vládci kódů. *Illuminace* 2006, R. 18, č. 2, s. 41

²³ WEIBEL, Peter. *On the Philosophy of VT and VTR*. New York: Springler, 1997 s. 137-143

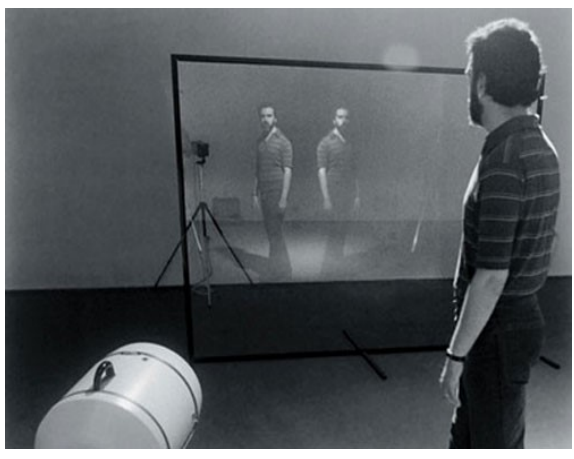
Vznik videoartu je nutné vnímat ve třech liniích, jimiž jsou **technologický vývoj**; vliv **dadaismu**, ze kterého v mnohém vycházel z hlediska reflexe společnosti i jedince; a tendence umělců zachytit **pohyblivý obraz**, kde se spojila touha po vyjádření se k aktuálním společenským otázkám s technickými možnostmi doby. Jeho vývoj je tedy charakterizován z hlediska technického, uměnovědného a estetického.

První umělci pracující s videem se k němu často dostávali z různých uměleckých odvětví a vnímali jej spíše jako rozšíření své dosavadní práce.

„Technologie videa lákala od půle šedesátých let mnohé tvůrce zejména novým způsobem vytváření a zpracování obrazu, ale i celkovým „svobodnějším“ kontextem vzniku, prezentace a distribuce umění, které bylo později nazývané videoart.“²⁴

Pro mě zajímavým pojetím je princip zvaný uzavřený okruh (closed circuit), ve kterém se pracuje s interakcí, pohyblivostí, aktuálním časem a tělesností. Živě zaznamenaný obraz se současně přenáší na obrazovku. Divák je tedy postaven do role příjemce

²⁴ DOLANOVÁ, Lenka. Steina a Woody Vasulkovi: dialog s démony nástrojů. Praha: Akademie múzických umění, 2011 s. 19



a spoluautora. Umožní nám sledovat sebe sama v aktuálním čase prostřednictvím obrazovky. Zde se nabízí paralela s lidským vědomím a jeho fungováním při vnímání, kdy dochází ke střídání aktuálního vjemu a s ním související vzpomínky, a k jejich vzájemnému promísení: vztah mezi přítomností a minulostí, hmotou a pamětí tvoří tedy uzavřený kruh.²⁵

Příkladem je dílo ***Live Taped Corridor*** (1970) **Bruce Naumana**. Jedná se o úzkou dlouhou chodbu, na jejímž konci jsou dva monitory, které jsou spojené s kamerou nacházející se u vstupu. Horní obrazovka přehrává živé/přímé vysílání, zatímco dolní přehrává stopu prázdného průchodu ze stejného úhlu. Postupným přibližováním se k monitorům se člověk vzdaluje od kamery a jeho obraz, ke kterému směřuje, se tak zmenšuje. Divák se tedy nedostane blíž k „sobě“ samému. Odcházení od sebe může vyvolat pocit odcizení, který je umocněn stísněností instalace.

Peter Campus ve svém ***Prototype for Interface*** (1972) vytvořil prostor pro diváka a jeho setkání se s vlastním televizním obrazem.

²⁵ DOLANOVÁ, Lenka. Steina a Woody Vasulkovi: dialog s démony nástrojů. Praha: Akademie múzických umění, 2011 s. 84



Autor pracuje s odrazem a sebereflexí. Divák vidí svůj obraz dvakrát – obvyklý a stranově převrácený, což otevírá otázku, co je a není skutečné. Dílo je závislé na přítomnosti člověka, z dálky je prázdnou projekcí zdi galerie, které čeká na diváka.

Nam June Paik naopak nechává zastupovat diváka sochou *Buddhy* (1976), který medituje před svým vlastním vyobrazením v reálném čase. ²⁶

Práce s videem se od konce sedmdesátých let zásadně proměňuje s nástupem digitálních technologií. Dochází k přechodu od analogových k digitálním systémům. Zásadně se mění povaha dialogu s nástrojem. ²⁷ Od devadesátých let se videoart stává zavedeným galerijním žánrem a rozvíjí se zejména oblast vícemonitorové instalace. Galerijní oblast videoartu formoval například Bill Viola, pro něhož jsou *typické experimenty s vnímání a parafrází „video egro sum“, čímž naznačuje, že video je pro něj nástrojem umožňujícím prozkoumání procesu vidění.* ²⁸

²⁶ RUHRBERG, Karl et al. Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]. V Praze: Slovart, 2011, s. 600

²⁷ DOLANOVÁ, Lenka. Steina a Woody Vasulkovi: dialog s démony nástrojů. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 133

²⁸ DOLANOVÁ, Lenka. Steina a Woody Vasulkovi: dialog s démony nástrojů. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 23



Jeho častým námětem je lidská postava v blízkosti či kontaktu s přírodními elementy. Mezi stěžejní práce patří ***The Reflection Pool*** ve které se nachází meditující muž (sám autor) na okraji bazénu, který sleduje reflexi vodní hladiny. Po dlouhé době skáče do vody, dochází tak k proměně hladiny a následnému vrácení se do původního stavu. Jeho díla charakterizuje protiklad meditativních obrazů a náhlého pohybu, který tento klid naruší.

Ukázky konkrétních příkladů práce s videem, videoartem či video instalací v současném pojetí bude dále nastíněno v teoreticko-praktické části.

2. TEORETICKO-PRAKTICKÁ ČÁST

Teoreticko-praktická část je koncipována jako cesta v mé tvorbě. Představím vám své projekty/díla v průběhu času, které řadím chronologicky, neboť na sebe reagují, vyplývají ze sebe, rozvíjí myšlenku nebo ji uzavírají. Těžištěm celé práce je projekt 232 712 kroků, který je zaměřen na cestu, dokument a instalaci. Zasazuji jej do kontextu mé tvorby, protože je ovlivněn předchozími projekty a zároveň ovlivňuje ty následující. Tento projekt rozepisuji detailně a doplňuji jej o teoretická východiska z oblasti umění.

Všechna má zmíněná díla spojuje médium fotografie. Pracuji s kamerou obscurou, česky dírkovou komorou, což je jednoduchý optický přístroj určený k promítání reality.

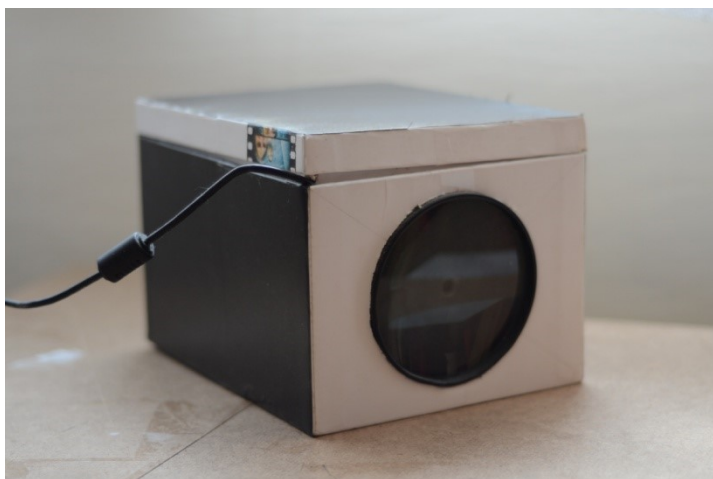
Camera obscura není ještě fotoaparát, není to přístroj, ale jen nástroj.²⁹

Vytvářím si vlastní fotoaparáty na bázi dírkové komory a reaguji tak na Flusserovo tvrzení, že fotograf není fotografem, pokud si nevy-

tvoří sám svůj přístroj. Vytvářím si camery obscure různých rozměrů, se kterými pracuji spíše konceptuálně než fotograficky. Je pozoruhodné, že velikostí přístroje, volbou námětu, způsobem záznamu obrazu se otevírají stále nové otázky a témata. Dalším spojujícím prvkem prolínající se mou tvorbou je čas/časovost. Čas konzervuji do jednoho snímku pomocí dlouhých expozic, vizualizuji jej pomocí videa, či jej fyzicky prožívám při svém putování.

²⁹ KROUTVOUR, Josef. Fotografie jako mýtus. Pulchra, s. 173

2.1 VIDEOCAMERA OBCURA



V projektu s názvem Videocamera obscura zkoumám prostorové vztahy ulice, ve které bydlím. Jedná se o slepou ulici, na jejímž konci je velká bílá zeď, na které se v poledne objevují stíny přilehlých domů. Na stěně se vytváří dočasný obraz, který je závislý na venkovních světelných podmínkách. Zeď je bílým plátnem čekajícím na svou projekci. K zachycení onoho vznikání a zanikání obrazu se rozhoduji pro médium camery obscury. Mezi jevem zobrazujícím se na zdi a dírkovou kamerou totiž spatřuji jistou analogii. Společným prvkem je závislost na světle, až s ním totiž ožívají a dostávají nový rozměr.

S promítaným obrazem v dírkové komoře nepracuji klasickým způsobem. Do jejího vnitřku jsem umístila malou digitální kameru. Chtěla jsem zaznamenat moment, kdy světlo na zeď přichází a zeď jím ožívá, zároveň jak na ni v průběhu dne plyne, až zcela zaniká.

Kameru jsem nainstalovala na parapet okna a natáčela měnící se světlo na zdi. Celé natáčení trvalo kolem čtyř hodin. Výsledkem je zrychlené video, které měnilo svou kvalitu s postupujícím světlem.

Tento projekt otevřel můj zájem o camery obscury. Začala jsem se jí více zabývat. Více jsem s ní experimentovala a vyráběla dírkové kamery téměř ze všeho. Stala se součástí mé fotografické tvorby. Fascinuje mě svou jednoduchostí a hravostí a svými specifiky.



2.2 MEDITATIVNÍ PORTRÉTY

Soubor meditatívnych autoportrétů vznikl dalším mnou vytvořeným fotoaparátém. Velkou inspirací při jejich tvorbě byl fotograf Jiří Šigut, který se zabývá záznamem tělesnosti v jiné podobě. Při fotofování otevírá clonu fotoaparátu a snímá například několika hodinovou návštěvu u rodičů. Přítomnost fotoaparátu v jeho případech nenutí člověka k zaujetí pózy a může tak zůstat přirozeným. Podstatu snímané osoby se sice nevztahuje k její vizuální podobnosti, ale zůstává po ní patrný aspekt latentní přítomnosti a tušení. Já se naopak o záznam vizuální podobnosti snažím. Rysy obličeje jsou patrné avšak neostré.

Roland Barthes ve své knize řeší především možnost zachycení podstaty člověka právě díky médiu fotografie. *Portrétní snímek je uzavřené pole sil. Protínají se v něm, sváří a navzájem deformují čtyři imaginární momenty. Před objektivem jsem zároveň já jako ten, za něhož se považuji, já jako ten, za něhož chci být považován, já jako ten, za něhož mne považuje fotograf, a já jako ten, jehož fotograf používá, aby předvedl své umění. Což je, jinak řečeno, bizarní počin: stále imituji sebe sama a právě proto – kdykoli se dávám fotografo-*

*vat, nevyhnutelně trpím pocitem neautentičnosti, často dokonce přetvářky.*³⁰

Ve snaze porušit tato tvrzení se stavím do všech pozic, které Barthes popisuje. Fotografuji sebe sama v řádech desítek minut. Po změření doby expozice nastavuji stopky, otevírám závěrku fotoaparátu, zavírám oči. Sedím nehybně, soustředím se na svůj dech a myšlenky. Přemýšlím nad záznamem mého obrazu. Zmiňovanou neautentičnost a přetvářku necítím. Výsledné autoportréty v sobě zhušťují čas, porušují tedy okamžikovitost fotografie. Jsou neostré, nejasné, ale je z nich patrný trvalý charakter.

Soubor autoportrétů mi zpětně připomíná Paikovo Buddhu, který medituje nad obrazem sebe sama. Já však svůj obraz/odraz nevidím, ale promítá se v témže čase do vnitřku kamery.

³⁰ BARTHES, Roland. *Světlá komora - poznámky k fotografii*. Praha: Fra, 2005, s. 8



2.3 MAPA MÍSTA



Mapa místa vznikla v rámci bakalářské práce s názvem Objekt jako ústřední bod prostoru, ve které přetvářím posed ve fotoaparát, rozšiřuji tak jeho funkci o možnost zachycení okolního prostředí. Poprvé vytvářím camera obscura větších rozměrů, do které mohu fyzicky vstoupit a vidět promítaný obraz v reálném čase. Do interiéru stavby se zrcadlí jeho přilehlé krajiny, které jsem postupně zachycovala na papíry citlivé na světlo. Dle umístění papíru jsem určovala kompozici, sledovala jsem obraz po celou dobu expozice a stala se tak svědkem vzniku každé fotografie.

Fotografiemi snímané posedem pomyslně mapuji jeho okolí. Snažím se zachytit jeho podobu a podstatu. Z výsledných záznamů vznikla obrazová mapa místa, jejíž důležitou součástí je i její obal, který jí byl vytvořen na míru, přesto nenese jen funkci jejího uchování. Obal knihy slouží jako přenosný fotoaparát a otevírá tím znovu vznikání obrazu a celého procesu práce. Na tuto myšlenku přenosnosti navazují právě diplomovou prací.

*Moment pohybu, při kterém ohledáváme okolní svět, sebou přináší aktivnější pozici nás samých oproti pouhé statické recepci okolní situace.*³¹

³¹ Čech Viktor [online] dostupné z: <https://arthasnohistory.com/>



2.4 232 712 KROKŮ

Výtvarný projekt diplomové práce 232 712 kroků vychází a navazuje na práci bakalářskou. V té jsem zkoumala, jak jsem již nastínila v předešlé části, konkrétní bod v prostoru, kterým se stal posed. Místo jediného bodu v krajině řeším jeho možnosti posunu. Posun ve mně asociuje pohyb, cestu, putování. Vytvářím si tedy stan, přenosný objekt/obydlí, který využívá stejného média camery obscury. S tímto stanem vykonávám cestu z Prahy do rodného Horního Slavkova. Je to místo mezi dvěma domovy, vzdálenost mezi nimi je přibližně 140 kilometrů. Umisťuji stan na mnou vybraná místa, z nichž snímám motivy, které mě zajímají. Tato práce se tak posouvá fyzicky, ale i mentálně, kde se nám právě prostřednictvím cesty, poutě, pohybu otevírají nová témata. Dalším námětem je také pojem instalace, a to jednak během cesty, kdy umisťuji stan do krajiny a měním tak její prostorové vztahy, stejně jako instalace ve smyslu zpětného vystavení dokumentace putování a její zprostředkování divákovi.

Cesta, ať už fyzická či mentální, je hlavním tématem celé výtvarné části. Miloš Šejn ve své práci ve spojitosti s chůzí v krajině rozlišuje tři vrstvy, jimiž jsou: 1. místo-prostředí, 2. provedení-akce, 3. fetiš-

relikt-výtvarný objekt. První vrstvou myslí prostředí, ve které se dílo vytváří. Druhou vrstvou samotné putování či akci a třetí míní artefakty přenesené z původního místa. Takový artefakt odkazuje k místu, odkud pochází.³² Poslední vrstva souvisí také s dokumentací, která je výtvarným objektem v širokém slova smyslu.

Inspirována Milošem Šejnem si vytvářím v závislosti na své práci a jejím specifikům vlastní vrstvy/oddíly/části.

Svůj výtvarný projekt dělím na tři důležité aspekty, jimiž je **prožitek, dokumentace a instalace**. Prožitkem myslím samotné putování a pohyb v krajině, dokumentací na něj navazuji a řeším otázku, jak danou cestu zaznamenat. V části instalace se dotýkám dvouznačnosti tohoto pojmu. Zabývám se umístováním stanu v krajině a jeho vztahu k okolí a také zprostředkováním celé cesty skrze výstavu. Práci dělím pro přehlednost do kapitol s těmito pojmy. Přidávám k nim ještě přípravnou fázi, která je spíše technickým popisem tvorby stanu. Kapitoly se mnohdy ovlivňují, a proto se v nich občas vracím zpět a reaguji na předešlá tvrzení.

³² MORGANOVÁ, Pavlína. Akční umění. 2. dopl. vyd. V Olomouci: J. Vacl, 2009, s. 102

Je také nutné zmínit, že od sebe graficky odlišuji můj samotný výtvarný projekt od příkladů z teorie. Výtvarná část je zvýrazněna pomocí proužku v pravém horním rohu. Každý z nich je jiný, jedná se totiž o fragmenty, jejichž význam vám bude prozrazen později.

A. PŘÍPRAVA

V souvislosti s putováním mi vyvstává jasná vazba se stanem, který si během cesty neseme s sebou. Slouží jako dočasné obydlí, místo k odpočinku, k přespání.

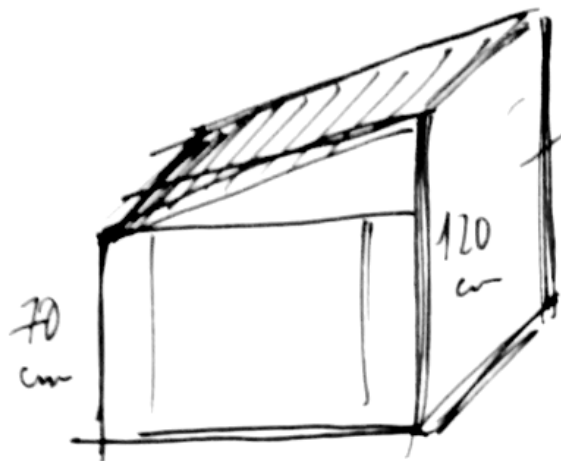
Šiji si vlastní stan, který bude zároveň jednoduchým fotoaparát. Požadavky na jeho tvorbu řeším z technického, funkčního a estetického hlediska. Pokud má stan fungovat jako fotoaparát, musí být dobře zatěsněný a v jeho vnitřku musí být absolutní tma. Z tohoto důvodu jsem volila speciální světlu nepropustný materiál. Z funkčního pohledu se zaměřuji především na jeho přenosnost, tedy váhu a rozměr a rychlou manipulaci při stavbě. V neposlední řadě řeším jeho estetickou stránku. Zde kladu důraz především na geometrii a minimalismus. Černá barva přístřešku není volena ná-

hodně, uvnitř jsou díky ní vhodnější podmínky pro snímání obrazu a z vnějšku asociuje tmu, která je pro tuto práci charakteristická.

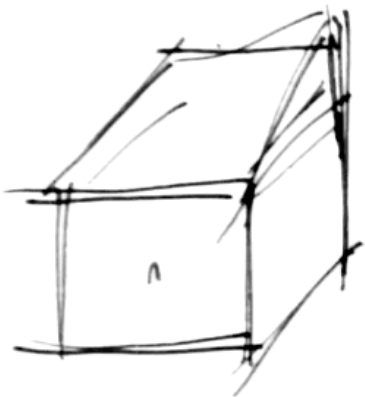
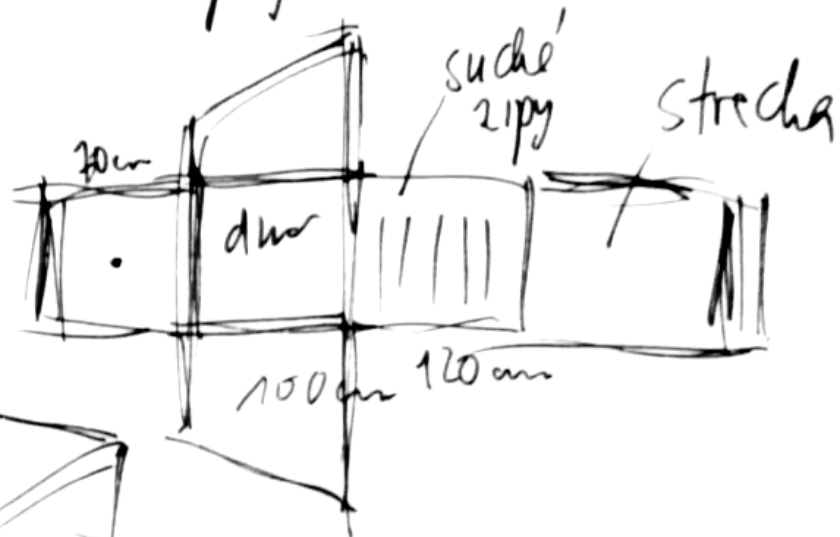
Postupným plánováním a zohledněním přenositelnosti a uvědomění si faktu, že stan budu muset po celou dobu cesty nést, jsem došla k výrazné redukci. Z jednoduché skici jsou patrné rozměry stanu. Jeho půdorys je ve tvaru čtverce o velikosti strany 120 centimetrů. Nejedná se o krychli, jedna strana je skosená, a to kvůli případné nepřízní počasí v podobě deště či silného větru.

Na nejmenší straně stanu je vytvořen otvor, který zde funguje jako clona mého primitivního fotoaparátu. Jeho velikost je přesně vypočítána tak, aby se promítaný obraz zaostřil na protilehlé stěně, na kterou jsem našla pásy suchých zipů. Abych obraz viděla, vytvořila jsem si desku, která byla z jedné strany bílá, a z druhé opatřena opačnou částí zipů. Díky desce jsem tedy mohla hledat námět/výřez který mě zajímá. Po jeho nalezení jsem pak desku jednoduše připevnila na stěnu.

Vypočítala jsem expozici, uzavřela se dovnitř a ocitla jsem se ve tmě. Díky upevněné desce jsem věděla, kam přesně umístit fotopapír, který byl stejného rozměru. Měla jsem tak jistotu, že snímám požadovaný výřez. Poté jsem otevřela clonu/závěrku. Po celou dobu

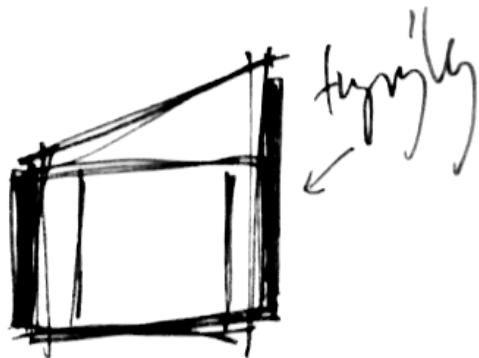


místo
na suché zipy

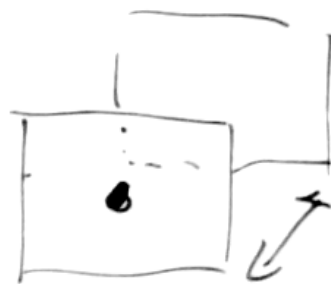


obrazová vzdálenost 100 cm

= průměr otvoru
1,409 m



hřiznice



obraz.
vzdálenost

100 cm



expoziční jsem byla uvnitř stanu, sledovala projekci na papíře a seděla nehnutě, abych ji nenarušila. Po uplynutí času jsem sejmula papír a uzavřela jej do světlu nepropustné folie. Stan jsem sbalila a pokračovala v cestě. Tímto způsobem jsem vytvořila každý den pouze jednu fotografii.

Na rozdíl od stabilní hmoty architektury je stan dočasný a přenosný. S dočasnými stavbami pracují také umělci **Ana Rewakowicz** a **Michael Rakowitz**, kteří je řeší ve spojitosti se sociálními a ekologickými aspekty.



Ana Rewakowicz prozkoumává vztahy mezi přenosnou architekturou, tělem a prostředím. Ve své tvorbě spojuje mnoho disciplín: vynález, design, módu, architekturu. Projekt ***Sleeping bag dress*** (2004) propojuje oděv a dočasný přístřešek. Jedná se o šaty/oblek/kostým, který lze přetvořit do obytného prostoru/stanu. Použitím solárních panelů a ventilátoru se stává autonomním stanovištěm. Úmyslně pak přístřešek umísťuje v krajině, aby zdůraznila umělý a přirozený vztah těla ke kultuře a prostoru. Její tvorbu ovlivnily životní zkušenosti, především přestěhování se z jedné kultury do druhé. Ve spojitosti s tím řeší pojmy jako je identita, příslušnost,



bydlení ve společnosti globálního a technologického rozvoje, což jsou v dnešní době velmi aktuální témata.

Dalším jejím dílem stojící za zmínku je ***Inside Out*** (2001). Autorka zde opět řeší architekturu a přenosnost určitého prostoru. Tvoří otisk místnosti bytu v Montréalu. Po dobu tří týdnů pokrývala stěny místnosti latexem. Po nanesení požadované tloušťky povrch odloupala. V latexu se otiskly původní výlisky, trhliny, reliéfy a vnější struktura místnosti. Vytvořila rekonstrukci místnosti a po dobu jednoho měsíce s ní cestovala a umísťovala ji do různých lokalit. Touto akcí chtěla spojit myšlenky domova a nomádství. Zabývala se otázkou, co je domov a zda je ukotven v konkrétním místě či je přenosný. Obě tyto díla jsou mobilní a aktivované lidmi, řeší identitu a domov.³³

Dalším příkladem je projekt ***Para-sites*** umělce **Michaela Rakowitze**, ten tvoří ve městě dočasné a přenosné příbytky pro bezdomovce, které jsou vyrobeny z vyřazených materiálů, jako jsou odpadové sáčky, igelit, izolepa. Využívá větrací systémy budov, na které je napojuje a díky nimž je vytápí. Tvorba každého z nich stála pouhých 5 dolarů. Často vycházel z individuálních potřeb každého budoucího

³³ <http://rewana.com/>



obyvatele. Jeden z nich například poprosil o co největší průhlednost. „*Chceme být veřejností vidět,*“ dodal k požadavku. Jednalo se spíše o společenský protest, nikoliv o dlouhodobé řešení bezdomovectví.³⁴

Jako poslední příklad uvádím **Martína Azúa** a jeho koncepci **Basic house** (1999) - skládací a reverzibilní obytný prostor, který se vejde do kapsy. Je to dům, který lze nafouknout tělesným teplem nebo slunečním žářem. Nejedná se o produkt, ale spíše experimentální prototyp, který řeší extrémní redukci.³⁵

³⁴ <http://www.michaelrakowitz.com/parasite/>

³⁵ <https://www.martinazua.com/product/basic-house/>

B. PROŽITEK – PUTOVÁNÍ

Prožitkem v kontextu mé práce myslím samotné putování a pohyb v krajině. *V 60. a 70. letech minulého století se stává chůze prostředkem, ale i vlastním obsahem tvorby řady akčních, zemních i konceptuálních umělců, což souviselo s novou vlnou zájmu o fenomén tělesnosti a vztah člověka k přírodě.*³⁶

Putování v krajině v sobě nese prvek akce a zemního umění. Dalo by se říci, že samotná chůze/putování/cesta je akcí/událostí, jejímž rysem je vzdálenost a časový rozměr. *Jednoduchá a přirozená činnost jako chůze v sobě zahrnuje celou řadu aspektů. V první řadě jde o fyzické přemísťování se z místa na místo, v určitém rytmu, prostoru a čase.*³⁷ Určením prostředí, jímž je v tomto případě příroda, se dotýkáme zemního umění, které často zdůrazňuje prostou přítomnost umělce v krajině či jeho citlivé zásahy v podobě jejího dotváření.

³⁶ ZEMÁNEK, Jiří. *Od země přes kopec do nebe.../o chůzi, poutnictví a posvátné krajině*, Praha, 2005

³⁷ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. 2. dopl. vyd. V Olomouci: J. Vacl, 2009, s. 101

V této kapitole představím autory, pro které je putování/chůze stěžejní, ať už v jejich celoživotním díle či v rámci díla jednoho. Tito umělci pracují na poli umění akce, konceptu, landartu a bodyartu.

Z autorit pracujících s chůzí a uměním je nutné zmínit anglické **autory Richarda Longa a Hamishe Fultona**, pro něž se stala chůze prostředkem vlastního vyjádření. Z chůze učinili v 60. letech umělecké dílo.

„Walking is the constant. The art medium is the variable.“

Fulton

Jedním z autorů, pro které je chůze podstatným prvkem tvorby, je již zmiňovaný **Richard Long**. Chůze pro něj není prostředkem k cíli, ale tvoří samotné dílo. Často se vydává na mnohadenní výpravy, ať už po britské či exotické krajině.

Richard Long bývá zařazován k landartu, ale od amerických představitelů tohoto směru se výrazně odlišuje. Přírodu zásadně nenarušuje, zanechává v ní pouze minimální stopy. Sám autor se k zemnímu umění hlásí, ale vymezuje se proti americkému proudu a poukazuje na odlišnost své práce: *„Chodit v Himalájích znamená dotýkat se země lehce a je v tom rozhodně více osobního a fyzického zaujetí,*



než když si umělec naplánuje obrovské zemní dílo, které za něj postaví četa buldozeristů. Uznávám spíše ducha Indiánů než současných amerických landartových umělců. Raději jsem ochráncem a spolupracovníkem přírody, než bych i já byl jejím vyděračem.“³⁸

A line Made by walking (1967) se řadí mezi jeho patrně nejznámější akce. Jedná se o šestnáctikilometrovou linii v krajině, kterou sám vyšlapal. Po louce chodil tak dlouho, až na ni byly viditelné stopy jeho směřování. Vytvořil tím dočasnou instalaci v krajině, při níž ale nic neinstaloval.

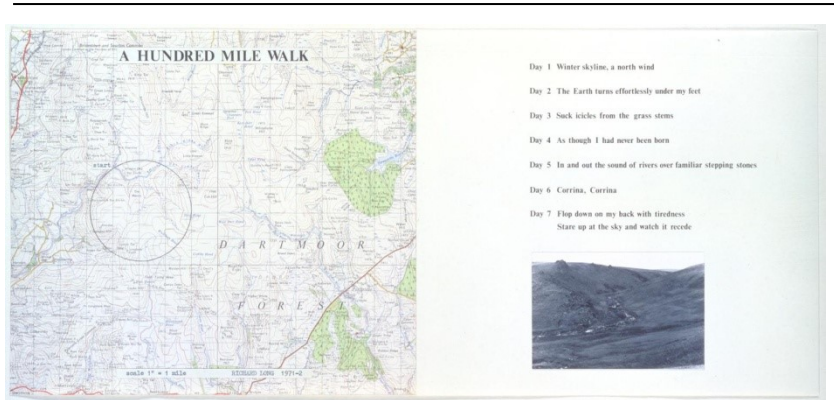
*“My footsteps make the mark. My legs carry me across the country. It’s like a way of measuring the world. I love that connection to my own body. It’s me to the world.”*³⁹



O rok později vznikla akce ***Ten Mile Walking on November 1*** (1968), při níž ale nezbyly v porovnání s předchozím dílem žádné trvalejší stopy v krajině. Jako jediná dokumentace zde slouží široko formátová mapa, na níž je znázorněna rovná linka, která poukazuje na danou cestu. Autor prochází krajinou ve směru znázorněné linie nezávisle na cestách či tvaru terénu.

³⁸ SRP, K.; Minimal, Earth, Conceptual Art 1, 2 Praha: Jazzová sekce 1982

³⁹ Dostupné z: <https://artsandculture.google.com/>



Mapy hrají klíčovou roli v jeho práci. Graficky do nich znázorňuje prostor budoucí a následně minulé cesty. Mapa dle autora slouží ke dvěma účelům: „I can look at the planned future and the completed past.”

Dalším dílem ve spojitosti s plánovanou cestou je například akce ***A hundred mile walk*** (1971), kde opisoval chůzí kružnice kolem bodu vyznačeného na mapě po dobu několika dnů. Svou zkušenost zaznamenával pomocí zvuků, které cestou slyšel. Jindy zkušenost z chůze zaznamenává pomocí slov. Dílo ***A Sixty Minute Circle Walk***



On Dartmoor (1984) bychom mohli nazvat vizuální poezií. Jedná se o seznam slov, které odkazují na viděné a slyšené během jedné hodiny cesty v okolí Dartmoor. Text je soustředěn do kruhu, který odkazuje na podobu samotné cesty, opět totiž opisoval svými kroky kružnici kolem určitého bodu na mapě.

“The significance of walking in my work is that it brings time and space into my art; space meaning distance. A work of art can be a journey.”⁴⁰

⁴⁰ Dostupné z <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/15/richard-long-swinging-60s-interview>



Longovo umění má více vrstev. V jeho práci je obsažen čas, místo, vzdálenost a pohyb. Následnou dokumentací a přemýšlením o svých cestách už jeho chodecká díla „*podstatě přesáhla pojetí samotného landartu a zařadila se po bok dílům konceptuálním a dílům bodyartu.*“⁴¹ K bodyartu se přibližuje patrně z důvodu práce s vlastní aktivitou svého těla, kdy putuje fyzicky krajinou, kterou prožívá, zatímco konceptem je myšleno plánování cesty. Proti konceptuálnímu umění se ale Richard Long vyhraňuje: *My work is real, not illusory or conceptual. It is about real stones, real time, real actions.*⁴² Longovi nestačí pouze myšlenka, musí ji následovně uskutečnit. Podstatou jeho tvorby jsou tedy jeho akce.

Chůze má velmi výraznou úlohu také u **Hamise Fultona**, ten ji na rozdíl od Richarda Longa nepokládá za samotné umělecké dílo, ale spíše jako uměleckou formu. Prohlašuje „*If I do not walk, I cannot make a work of art,*“ a shrnuje to slovy „*no walk, no work*“, tedy není díla bez chůze. Autor vstupuje do krajiny jako divák/pozorovatel. Necítí potřebu v ní cokoli instalovat, nějak ji

⁴¹ STIBRAL, Karel. Richard Long – chůze jako umění. Online, dostupné z <https://ekolist.cz/cz/zpravodajstvi/zpravy/esej-richard-long-chuze-jako-umeni>

⁴² FUCHS, R. H. *Richard Long*. London: Thames and Hudson Ltd, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1986. s. 236

přetvářet. Nic v ní nesbírám a nic trvalého za sebou nezanechávám. Přírodu nechce ovlivňovat, ale chce jí být sám ovlivňován.

“A walk has a life of its own and does not need to be materialised into an artwork. An artwork may be purchased but a walk cannot be sold.”

Hamish Fulton



Své cesty a dojmy z ní dokumentuje pomocí fotografie, která hraje v jeho díle zásadní roli. Z několikadenní poutě vystaví například jednu fotografii velkého formátu doplněnou krátkým textem.

Zcela jiným příkladem a přístupem chůze v umění je dílo ***The Lovers:***

The Great Wall Walk umělců **Mariny Abramovic a Uleye**. Umělci společně vyrazili na dlouhou pouť po Čínské zdi, každý však z jiného konce. V momentě, kdy se po třech měsících uprostřed sešli, se zároveň překvapivě poetickým způsobem rozešli. Objali se, rozloučili se a tím ukončili společné soužití i tvorbu.

Na počátku však byla tato pouť plánovaná za účelem svatby. Než získali povolení čínské vlády a finanční prostředky na projekt, uběhlo několik let. Na cestu se vydali v období, kdy se jejich vztah nacházel v krizi, cesta jim dala prostor k přemýšlení.

Téma putování ve smyslu objevování krajiny a její fyzické prožívání můžeme nalézt v českém prostředí v akcích Jaroslava Anděla, Miloše Šejna, Jiřího Valocha, Milana Maura či Františka Skály.

*Chůze byla v českém pojetí land-art poměrně častým jevem, ale instalací ve volné krajině se dotýká pouze okrajově. Primárním cílem umělců bylo totiž zkoumat pouť jako prostředek pro splynutí s krajinou, pro vnitřní meditace a dosažení hlubšího vhledu do prostředí, v němž se nacházíme.*⁴³

Jaroslav Anděl realizoval akci s názvem **Cestou s Karlem Hynkem Máchou**, kdy putoval z Prahy na Bezděz a dále do Krkonoš. Už z názvu je patrné, kým byl inspirován a čí stopy následoval. Pomocí média fotografie zaznamenává krajinu, kterou kdysi procházel Mácha a hledá v ní charakteristická místa či stopy, které mu evokují básníkovu bohatou imaginaci.

*Andělovy fotografie hledají paralelu s Máchovými texty.*⁴⁴

⁴³ KRYŠTŮFEK, Milan. Instalace v krajině a její ozvěny ve fotografii 50. - 90. léta 20. století. Opava 2014. Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě. Filozoficko-přírodovědecká fakulta.

⁴⁴ KROUTVOR, Josef. *Klobouk, kniha a hůl: studie „kráčejíci postavy“ v krajině* 1. vyd. Praha: Pulchra, 2009, s. 154

Touto akcí připomněl Máchův romantický odkaz, ale i status poutnictví, který byl pro naše předky samozřejmostí.⁴⁵

Ve spojitosti s odkazem Karla Hynka Máchy je třeba zmínit také **Františka Skálu**, který se na jaře roku 1993 vydal na pěší cestu z Prahy do Benátek. Umělec navazuje na romantické poutnictví Máchy a Váchala. Cesta však nebyla motivována pouze historií, Skála směřoval na 45. Benátské bienále, na kterém zastupoval české umění.⁴⁶

*Nesledoval Máchovu cestu jako literární historik, vodítkem byl spíše cíl cesty a způsob putování.*⁴⁷

Během poutě si autor vedl deník obsahující zápisky, postřehy a dojmy z cest, který je doplněn kresbami a mapkou. Po měsíčním putování pak tento deník společně s artefakty nalezenými po cestě vystavuje. Veškeré jeho snažení, putování je tedy motivováno a zakončeno výstavou. Cesta se tak stala plánovaným prostředkem k výstavě.

⁴⁵ MORGANOVÁ, Pavlína. Akční umění. 2. dopl. vyd. V Olomouci: J. Vacl, 2009, s. 103

⁴⁶ KROUTVOR, Josef. *Klobouk, kniha a hůl: studie „kráčejíci postavy“ v krajině* 1. vyd. Praha: Pulchra, 2009, s. 154

⁴⁷ tamtéž

Jeho putování je vlastně polemikou nad konzumním způsobem života. Sám říká: „*Největší zážitek z této cesty je překonání vzdálenosti rychlostí přirozenou člověku. Dostal jsem se do absolutní harmonie s přírodou a všechno jsem intenzivně vnímal. Po dvou letech jsem byl schopen vybavit si cestu téměř krok za krokem, tak jak dny následovaly po sobě. ... Možnost prožít nepřerušenu řadu dní tímto přirozeným způsobem zůstává nejsilnějším (a nepřenositelným) zážitkem v mém životě.*“⁴⁸

V díle s názvem *Haiku I, II, III* z roku 1974 od Jiřího Valocha dochází k průniku akčního umění a vizuální poezie. Jedná se o záznam jednodenních putování, kde autor prostřednictvím fotoaparátu snímá detaily z českého venkova. Inspirován krátkými japonskými básněmi haiku, které jsou charakteristické třemi verši, uspořádává fotografie do celků po třech. Vytváří tak vizuální fotografické básně/fotografické haiku z motivů zachycených při putování přírodou. Stejně jako v básních nechával vyniknout všedním věcem a kladl důraz na jejich krásu spočívající v jejich obyčejnosti.

⁴⁸ ZEMÁNEK, Jiří. *Od země přes kopec do nebe.../o chůzi, poutnictví a posvátné krajině*, Praha, 2005. s. 53

Velmi poetickou akcí je *Cesta za slunce Milana Maura*. Ten během jednoho dne absolvoval pouť ve volné krajině, která byla určena pouhým sledováním slunce. Výsledkem bylo zakreslení trasy putování do mapy.

Poetiku také spatřuji v díle *Cesta za dotykem Mariana Pally*, ve které se autor vydává na pouť za něčím tak prostým, jako je dotknutí se kamene. Autor sám tvrdí, že není třeba velkých akcí, že stačí například nepatrně pohnout kamenem. *Pallova konceptuální tvorba se projevuje v minimálním introvertním gestu. Izoluje a monumentalizuje detail.*⁴⁹

„15.5, 1982 v 22:30 hod. vyjždím autobusem na Slovensko, dotknout se kamene. V ranních hodinách vystupuji na hlavní hřeben Nízkých Tater, dotýkám se kamene a hned se vracím zpět.“⁵⁰

⁴⁹ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. 2. dopl. vyd. V Olomouci: J. Vacl, 2009, s. 80

⁵⁰ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. 2. dopl. vyd. V Olomouci: J. Vacl, 2009, s. 81

Praha – Horní Slavkov, dvě místa, dva domovy. Má motivace k cestě mezi těmito městy pramení z touhy projít si fyzicky krajinu, kterou velmi často projíždím autobusem. Jsem pozorovatelem ubíhající krajiny, vnímám její nepatrné změny. Mnohdy mám chuť vystoupit, zdokumentovat její část, anebo v ní prostě jen být. Nejsilnějším momentem jsou dubové lesy u Řevníčova, které jsou přibližně v půlce cesty. Zde mám vždy silné nutkání vystoupit, především na podzim, kdy je místo atmosféricky velmi působivé.

Cestu plánuji na pět dnů, plánuji si i místa, kde přespím. Absolvuji ji sama. Řada autorů zdůrazňuje roli samoty při putování, ta umožňuje soustředění se jak na okolní svět, tak na svět vnitřní. Vycházím za účelem jejího prožití, zdokumentování a následného zprostředkování divákovi. Mění se má role pozorovatele zvenjšku. Ke zrakovému vnímání krajiny se připojují další smysly, díky kterým ji mohu opravdu prožít.

Na podzim 17. 11. 2018 vycházím z Jirsíkovy ulice v Karlíně směrem na západ. Dopravuji se na kraj Prahy, kde začíná mé pravé putování. Snažím se co nejvíce kopírovat cestu autobusu, ne však úplně. Nechci a ani nemůžu putovat po rychlostní silnici, cestu tedy místy sleduji z povzdálí. Je zajímavé, že důvěrně známá krajina z perspektivy

autobusu je při jejím procházení naprosto jiná. Zmiňovaný les, který na mě působí z pohledu autobusu krásně a klidně, je ve skutečnosti velmi rušné místo.

„Nikdy jsem tolik nemyslel, tolik neviděl, tolik neprocítil své já, smím-li tak říci, jako na těch cestách, které jsem konal sám a pěšky.”⁵¹

ROUSSEAU

Dvě hodiny autobusem versus pět dnů pěšky. Stejná cesta – jiná perspektiva, zážitky a prožívání.

Ještě před sto lety byl kilometr vcelku konstantní vzdálenost, jejíž zdolání trvalo většině lidí stejně dlouho. O pár let později se situace zkomplikovala masovým nástupem aut a motocyklů, ve městech se vzdálenosti začaly měřit počtem zastávek tramvají, autobusů či metra a dnes je kilometr značně relativní vzdálenost, jejíž délka závisí na volbě prostředků.

*Vzdálenosti se nezkracují. To, co se změnilo, je čas.*⁵²

⁵¹ STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná?: estetické vnímání přírody v novověku*. 1. vyd. Praha: Dokořán, 2005. S. 76

⁵² ŠTROBL, Daniel. Co s časem, který pádí stále rychleji. Lidové noviny 5. května 2007

Ráz krajiny se teď zásadně proměňuje kvůli výstavbě dálnice. I přesto, že je nyní podoba krajiny odlišná, pokaždé když ji projíždím, se mi vybavují konkrétní momenty, které jsem v ní zažila. Dubový les, kterým jsem procházela, už sice neexistuje, v mé paměti je však stále.

Cílem cesty je mé rodné město. V bakalářské práci se zabývám krajinou Horního Slavkova - krajinou mého domova a vymezuji její hranice. Poslední den mého putování cítím její charakter, překročuji ony hranice, procházím místy, kterými už jsem předtím šla. Celá cesta je fyzická, ale také symbolická. Je mým návratem k přírodě/návratem ke kořenům/návratem do místa mého narození. Cesta je tedy symbolem, prostředkem, prožitkem.

C. DOKUMENTACE

Dílo, jež by existovalo pouze v mysli autora, by z hlediska diváka neexistovalo vůbec. Umění instalace, bodyart, zemní umění a umění akce v sobě často obsahují časovou složku/ proměnlivost/dočasnost a s tím se mnohdy pojí nutnost dokumentace díla.

Počátky umění akce byly vzpourou proti uměleckému trhu a důraz se kladl na nezobrazitelnou hodnotu zážitku. Vše se později překlenulo potřebou zachování kontextů a dokumentace se stává podstatnou rolí prezentace díla, které je často jediným zprostředkovatelem mezi autorem a divákem. Autoři nám pomocí fotografie, typografie, kartografie či videa prezentují svá díla, která buď fyzicky existují v těžko dostupných místech, nebo trvají jen během samotné realizace.

Samotná dokumentace tvoří v mém výtvarném projektu podstatnou část. Svou cestu dokumentuji pomocí média fotografie a videa. Do kontrastu se staví pohyblivý a statický obraz. *Charakteristickým rysem „média“ je, že „prostředkuje“, že uvádí do vzájemného sepjetí a přitom obchvacuje to, co je vždy spolu spjato.*⁵³ Média spoluvytvářejí

⁵³ FINK, Eugen. *Bytí, pravda, svět*. Oikoymenh, 1996, s. 108

myšlení, vnímání a vidění. Důraz kladu především na fotografii a její možnosti záznamu. Videem dokazuji svůj pohyb v krajině. V závěru příkládám deník, který popisuje konkrétní zážitky z cesty. Obsahuje názvy měst, mezi kterými jsem daný den putovala, a vzdálenost, kterou jsem ušla. Také obsahuje fotografii pořízenou stanem a doplněnou o dobu osvitů.

a. MÉDIUM FOTOGRAFIE

Hlavním nástrojem k dokumentaci bývala fotografie, ačkoliv ji postupně nahrazuje video. Stala se prvním médiem, které dokázalo exaktně zafixovat obraz. Jejými základními rysy je „okamžikovost“ a „zrcadlovost“.⁵⁴

Ve vztahu k dokumentaci umění akce se stala fotografie jakousi možností zpřítomnění události. „*Ve fotografii se odehrává analogické spojení mezi zde a tehdy*“⁵⁵. Je však zřetelné, že jedinečnost, neopakovatelnost a aura celé akce nelze zcela obsáhnout statickým obrazem. Fotografie slouží spíše jako komunikace s divákem. Je pro

⁵⁴ POSPĚCH, Tomáš. *Myslet fotografii*. Praha: PositiF, 2014, s.183

nás důkazem, že se daná akce stala. *Představuje hranici mezi viditelným a neviditelným, mezi minulostí a současností*⁵⁶ Z počátku bylo primární úlohou fotografie právě vytvoření záznamu, později se stala nedílnou součástí a někdy i dokonce podmínkou realizace. S tímto faktem vyvstává otázka, zda je fotografie v tomto případě pouhá dokumentace či se stává uměleckou hodnotou.

Příkladem akce, ve které je fotografická dokumentace důležitým prvkem, je zmiňovaný projekt ***A line Made by walking Richard Longa***. Bez záznamu by autorovo snažení/směrování nebylo patrné. Vyšlapanou pěšinu zdokumentoval černobílou fotografií, na které je velmi výrazný geometrický řád linie v porovnání k organickému přírodnímu okolí. Jeho dílo bylo pomyslně rozděleno do dvou fází. První dějová fáze se soustřeďuje na samotný akt prošlapávání cesty. Ta druhá statická nám prezentuje výsledek tvorby. První část je příspěvkem pomíjivého charakteru zemního umění a umění akce, ta druhá jeho trvalým výsledkem a prezentací. Dílo tedy podléhá dalším následným přírodním procesům, ovšem díky svému médiu může být vnímáno jako statické.

⁵⁵ KRALOVIČ, Ján. Performativita fotografickej dokumentácie. *Flash art, srpen 2017. ISSN: 1336-9644*

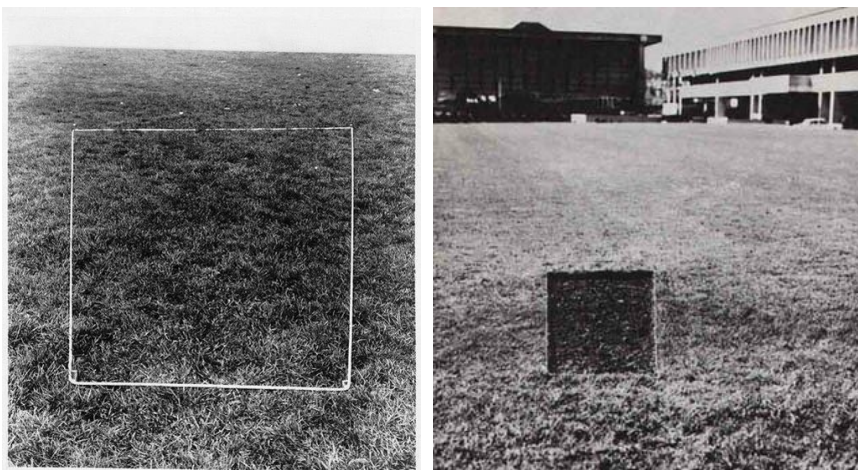
⁵⁶ tamtéž

Hamish Fulton ze svých několikadenních poutí vystavuje například jednu fotografii velkého formátu doplněnou heslovitým popiskem. I přes dlouhé trvání cesty se autor nesnaží o její vyčerpávající a doslovnou výpověď, zaměří se pouze na stěžejní moment, kterým reprezentuje celou událost. Nedožíváme se informace o konkrétní cestě a zážitcích spojené s ní. Zůstává tak prostor pro naši představivost. Výsledné fotografie jsou atmosféricky velmi působivé a můžeme o nich hovořit jako o samostatných uměleckých artefaktech.

Médium fotografie je důležité také pro umění instalace. Příkladem jsou raná díla Ivana Kafky ve volné krajině, o kterých bude zmínka v další kapitole. V jeho případě je fotodokumentace nepopíratelně výraznou složkou tvorby, stává se součástí celku. *Fotodokumentace není pro Kafku pouhým dokladem stavu díla v krajině, ale stává se jakoby druhotnou etapou jeho realizace, díky níž nám autor předkládá svá díla v podobě, kterou jako jejich stvořitel považuje za jejich smysl.*⁵⁷

Pro některé autory je fotografie aktivním nástrojem a podmínkou realizace celé práce. **Jan Dibbets** pracuje s místem, instalací,

⁵⁷ MORGANOVÁ, Pavlína. Akční umění. 2. dopl. vyd. V Olomouci: J. Vacl, 2009, s. 69



fotografií a navíc ještě s perspektivou. V díle ***Perspective Correction*** z roku 1968 instaloval do krajiny lano ve tvaru lichoběžníku. Optikou fotografie a za pomoci perspektivy vytváří iluzi připomínající obrys čtverce. Divák vidí a prožívá prostor na fotografii dle zákonů perspektivy. Vidí lichoběžník jako čtverec, elipsu jako kruh, dochází ke zkreslení jeho vnímání. Svým způsobem by se o instalaci dalo říct, že by bez fotografie neexistovala, až skrze ni nabývá významu. V českém prostředí se podobnou iluzí a hrou s perspektivou zabýval Bořivoj Hořínek, který také manipuluje s prostorem a jeho perspektivním vnímáním.



Jak jsem již zmiňovala, fotografie zastává v mé tvorbě zásadní roli. Cestu dokumentuji třemi možnými způsoby: digitálně, analogově a na citlivé papíry prostřednictvím vlastnoručně ušitého stanu.

Během pěti dnů vzniklo 167 digitálních fotografií, 29 snímků z analogového fotoaparátu a pouhých 5 snímků pořízených stanem.

Nejvíce fotografií vzniklo digitálním fotoaparátem, který nám umožňuje pořídit velké množství záběrů. Snímala jsem prakticky cokoli bez většího zamyšlení se nad námětem. Obraz vidíme ihned, můžeme jej mazat a nejsme limitováni počtem snímků. To nám dává do jisté míry svobodu, ale zároveň nás vede k nevědomému fotografování a zahlcení obrazy. Na tento problém v současné fotografii reaguje Erik Kessels s projektem **24 hodin ve fotografii**. Galerii DOX zaplnil počtem snímků, které lidé v průběhu jednoho dne zavěsí na sociální platformu flickr, tehdy se jednalo o 350 tisíc fotografií, (v jakém roce) nyní jejich počet překračuje milion. Jeho instalace dává divákům možnost pocítit, co znamená být zahlcen obrazy, a navíc vyvolává otázku, jaká je hodnota fotografie. Joachim Schmid dokonce už v roce 1989 vyzýval k tomu, abychom přestali vytvářet nové fotografie, pokud nejsme schopni využít těch, které jsme vytvořili.

Většina z nich má totiž krátkou životnost a ztrácí se v digitálních úložištích.

Fotografií pořízených analogově je zásadně méně. Počet snímků nás limituje a nutí přemýšlet o motivu. Fotografie vzniklé po dobu cesty jsou si výrazem velmi podobné. Jejich námětem jsou horizonty krajiny, motiv cesty a to vše převážně v mlze. Soubor těchto snímků tak tvoří mnohem kompaktnější cyklus.

Nejméně snímků vzniklo vlastnoručně ušitým stanem, jenž je koncipován jako camera obscura. Jedná se o jednoduchý optický přístroj k promítání reality. Prostřednictvím malé dírky, která slouží jako objektiv a clona zároveň, proniká do stanu světlo a přenáší obraz z vnějšku. (fotografie jsou součástí deníku)

Latinsky by se fotografie patrně řeklo imago lucis opera expressa, tj. obraz zjevený, vytažený, povstalý, exprimovaný působením světla.⁵⁸

Promítaný obraz zachycuji na velkoformátové papíry. Tam, kam světlo dopadá nejvíce, je obraz nejtmaší a naopak. Eliminací filmu,

důležitého procesu fotografie, vzniká negativ přímo na papír. Vytrácí se také reprodukovatelnost, nemůže vzniknout více kopií,

jak je tomu u filmových negativů. Negativní fotografie mají až abstraktní charakter. Invertováním pomocí aplikace v telefonu či v počítači po jejich digitalizaci lze vidět klasickou podobu fotografie, jak ji známe.

Doba expozice je v řádech desítek minut v závislosti na světelných podmínkách. Výsledné snímky v sobě obsahují časovost. Jen věci trvalého charakteru jsou viditelné. Délka snímání se také váže na místo a jeho pobyt v něm. Do kontrastu se dostává pohyb/cesta a zastavení/setrvání na určitém místě. Námět si na rozdíl od práce v bakalářské práci volím sama. Vybírám jej čistě pocitově. Každý den vzniká pouze jedna fotografie, což je dáno náročností jejího vytvoření a dobou expozice.

Po celou dobu cesty si s sebou nosím exponované obrazy, u kterých nevím, zda budou viditelné a použitelné. Výsledné fotografie spatřuji až po jejich vyvolání v temné komoře na samém konci cesty a připomínám si tím momenty z putování.

⁵⁸ BARTHES, Roland. *Světlá komora - poznámky k fotografii*. Praha: Fra, 2005, s. 78

b. VIDEO



Video je v současnosti jedním z nejpříhodnějších způsobů, jak dokumentovat své projekty a aktivity. Používá se v nejrůznějších polohách, od klasického videoartu, přes videoperformance ke konceptuálním videím kombinující obraz a text.

Dokumentace cesty prostřednictvím videa je určitě nejvěrnějším způsobem jejího zprostředkování. Na rozdíl od fotografie a její statickosti můžeme ve videu viditelně zaznamenat právě pohyb a čas. Vztahem mezi statickým a pohyblivým obrazem se zabýval **Józef Robakowski**, který poukázal na to, že pocit pohyblivého obrazu je vytvářen účinkem standardní frekvence snímků, pořízených fotoaparátem nebo kamerou. Jeho krátké video ***Market***, na kterém je tržiště na náměstí Łódź z roku 1970 je sestaveno ze statických obrazů, provedených každých pět vteřin v rámci jednoho dne. Devět hodin snímání je ve filmu zkomprimováno na pouhých pět minut.

V kontextu tématu putování zdokumentoval svou cestu prostřednictvím videa již zmiňovaný umělecký pár Marina Abramovič a Ulay. Film s názvem ***The Lovers: The Great Wall Walk*** nám ukazuje společnou cestu umělců po Velké čínské zdi. Spolu, ale každý sám. Oba začínají na jiném konci, jdou si tak naproti, dokud se nesetkají. Jedná se spíše o dokumentární film o umělcích, jejich cestě a jejich



myšlenkách. Dalším příkladem zaznamenávajícím cestu prostřednictvím tohoto média je dílo s názvem ***Domov*** (2012) od holandského autora **Guida van de Werveho**. Film je inspirován skladatelem Frédéricem Chopenem, který se narodil ve Varšavě a prožil část života ve Francii. Když umíral, přál si, aby se jeho srdce navrátilo zpátky do Polska. Umělec inspirován Frédericem Chopenem podniká triatlon z Varšavy do Paříže. Tisíc pět se kilometrová cesta mezi oficiálním hrobem a úložištěm jeho srdce je nejen fyzická, ale i symbolická. Film působí absurdně, emotivně, atmosféricky.



Dalším z tvůrců pracujícím s videem, ale poněkud jinou formou je **Stan Brakhage**. Autor ve svých raných dílech eliminoval použití přístroje a pracoval pouze s analogovým filmem, tedy s celuloidovou páskou experimentálním způsobem tak, že ji ručně maloval, škrábal obraz do filmové emulze či používal techniku koláže. U filmu s názvem ***Mothlight*** (1963) natáhl na čistý filmový pás křídla můry, větvičky a další různé přírodniny. Mohli bychom říci, že se jedná o jistou formu dokumentu užitím fragmentů reálného světa. Jedná se ale spíše o vizuální poezii než o vyprávění prózy.



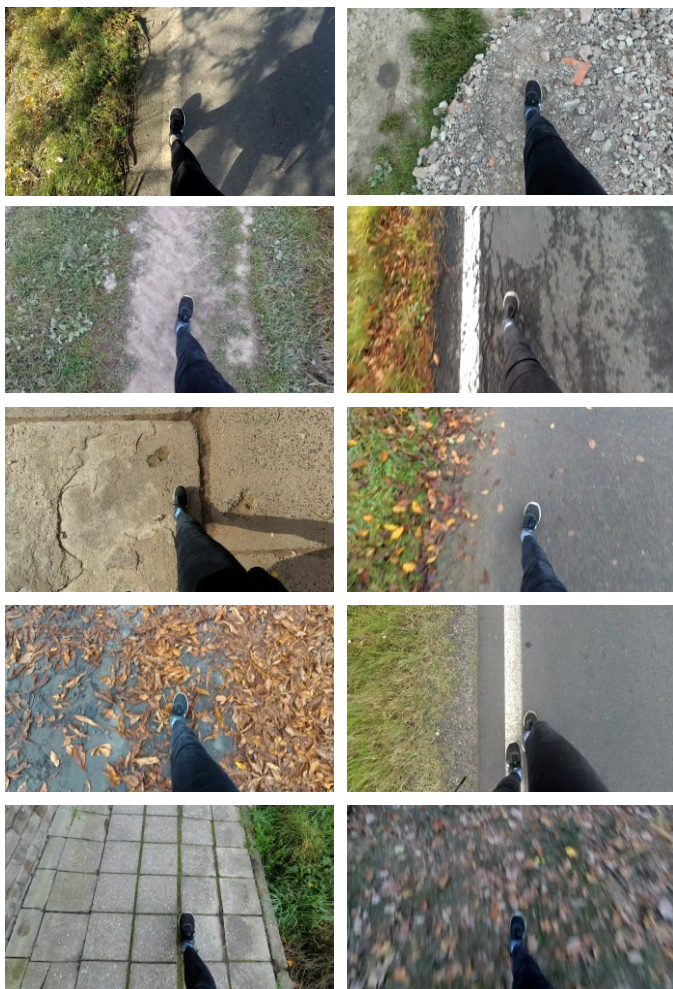
Barbora Klímová ve svém projektu *Replaced* (2006) zopakovala akce pěti českých performerů ze 70. a počátku 80. let. Autorka se rozhodla realizovat tyto akce znovu, ale v současných podmínkách. Hlavním kritériem výběru byl fakt, že se performance udály ve veřejném prostoru. Původní autoři zaznamenávali akce pomocí textu a fotografie, Barbora Klímová je natáčí skrytou kamerou.

„Jednoduše řečeno, mělo to ukázat, co se stane, když předáme dříve dokumentované gesto do zcela transformované reality.“ Zajímavé je porovnání dokumentace prostřednictvím fotografie a videa. Fotografie pracuje pouze s výsekem události, děj zastupuje několik stěžejních momentů z akce, kdežto video nám prozrazuje celý děj.“⁵⁹

Autorka také zjišťuje kontexty původních představení tím, že se schází s jejich tvůrci a nahrává s nimi rozhovory o jejich zkušenostech a důvodech vzniku. Zajímala ji především proměna dnešního vnímání akcí a tehdejší motivace performerů. Tyto rozhovory jsou součástí každého videa. *„Bylo zřejmé, že kromě průzkumu veřejného prostoru můj projekt odráží a mění způsob, jakým nyní vidíme jejich výkony.“⁶⁰*

⁵⁹Dostupné z: <http://www.performap.de/map2/transf/klimova/replaced-brno-2006>

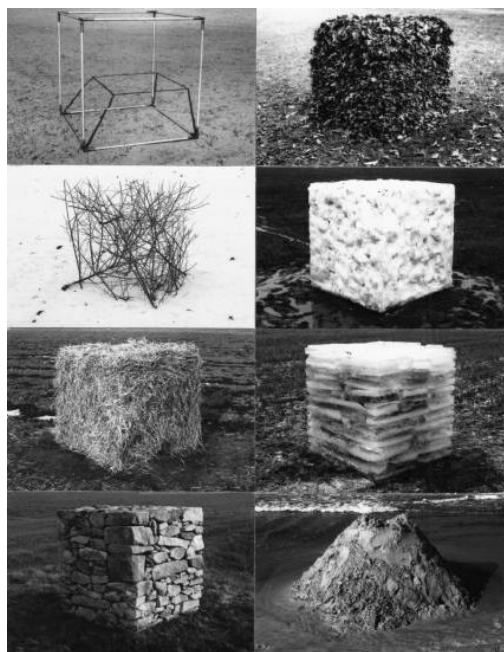
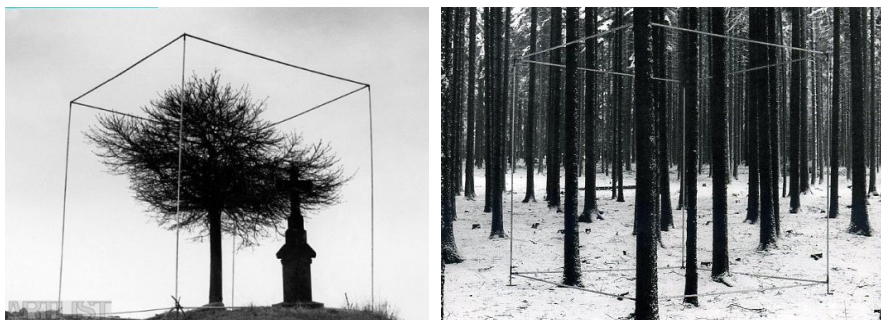
⁶⁰ Tamtéž



Svou cestu dokumentují také pomocí videa, na němž zachycují své nohy v pohybu. Snímek ukazuje rytmus střídajících se kroků, které kráčí pokaždé po jiném povrchu. Rytmus je podpořen především zvukovou stopou, ve které lze slyšet, jak jednotlivý povrch reaguje při kontaktu se zemí. Také lze slyšet můj dech, který je dán tempem a náročností cesty. Video je natáčeno z mého pohledu, proto v něm není vidět má tvář. Občas lze zahlédnout můj stín, který mě předbíhá. Video není dokumentem v pravém slova smyslu, jedná se spíše o fragmenty z cesty.

Toto video bylo součástí vernisáže. Promítala jsem jej na samotnou galerii z vnějšku. Za denního světla byla projekce na černou plochu téměř neviditelná, a tak cestu připomínaly zejména zmiňované zvuky mých kroků a můj dech. Galerie byla pojmána jako camera obscura, do jejího vnitřku se tedy promítal obraz z vnějšku. Zajímavý moment nastává při stmívání, kdy obraz uvnitř pomalu mizí a naopak videoprojekce začíná být viditelná.

D. INSTALLATION ART

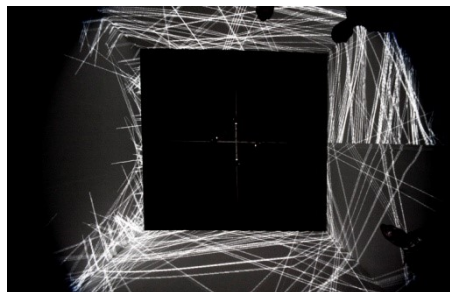
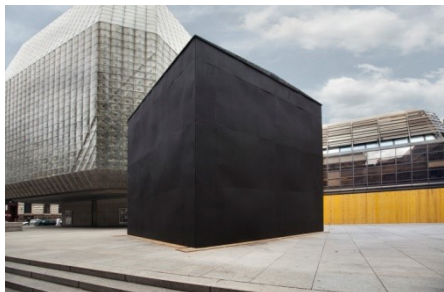


V teoretické části jsem poukázala na dvouznačnost pojmu instalace. Nejprve se budu zabývat instalací ve smyslu celkového díla (installation art) a poté instalací ve smyslu uspořádání prvků (installation of art).

Jedním z autorů, pro kterého se stala instalace a práce ve volné krajině důležitou složkou tvorby, je **Ivan Kafka**. V raných dílech pracuje s geometrickým motivem krychle v kontrastu s přírodou. V díle s názvem *Pro soukromou maxipotřebu* (1979) instaluje do krajiny obrys krychle o hraně 420 cm, do které uzavírá její fragmenty. „Realita tak zůstává ve svém přirozeném prostoru, a přesto se z něho vyděluje, protože je zároveň součástí jiného řádu, obsahem geometrického tělesa, a to se současně stává částí reality. Krajina a její konkrétní prvky se tak dostávají do nové významové roviny“⁶¹ Po myslně ohraničuje realitu a mění její prostorové vztahy.

Základním prvkem cyklu *Bez názvu* (1980) se stal opět obrys krychle, tentokrát o hraně 120 cm. Geometrické těleso instalované do krajiny sloužilo jako předloha. Po jeho vzoru autor vytvářel na různých místech instalace z různých materiálů, pomocí nichž se snažil

⁶¹ MORGANOVÁ, Pavlína. Akční umění. 2. dopl. vyd. V Olomouci: J. Vacl, 2009, s. 69



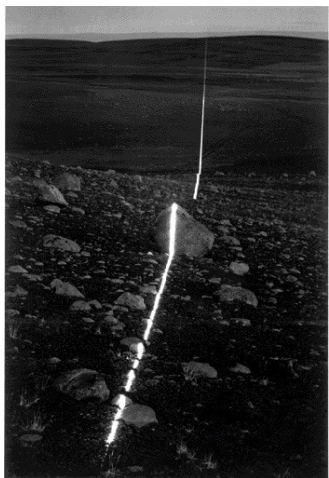
zformovat ideální formu krychle. Instalace s názvem Sláma, Listí, Písek, Led ponechal ve volné krajině na pospas vlivům přírody.

Instalace s názvem **7x7x7** (20110 od občanského sdružení **Lunchmeat** explicitně odkazuje na své rozměry v metrech. Monumentální černá kostka byla dočasně umístěna na piazzetě Národního divadla, v jejím interiéru probíhala vizuální show, digitální projekce reagující na hudební doprovod. Dílo svým umístěním narušuje zažitý městský prostor.



A LINE OF 164 STONES
A WALK OF 164 MILES

Dalším způsobem instalace může být i nenápadná intervence do prostoru vznikající během putování. U již zmiňovaného **Richarda Longa** nabývala chůze mnoha podob. Někdy cestou tvořil instalace s využitím materiálu, který během ní našel. Příkladem je akce **A Line of 164 Stones A Walk of 164 Miles** (1974), ve které putuje napříč Irskem. Každou míli pokládá na cestu kámen. Vytvořil *nenásilnou instalaci, kde nešlo o dlouhotrvající dílo, ale spíše o komunikaci s místem, vymezení vzdálenosti.*



V návaznosti na Richarda Longa se nám nabízí **Islandský projekt** (1992) **Magdaleny Jetelové**. Vizuálně připomíná jeho nejznámější dílo *A line Made by Walking*, ve kterém pomocí svých kroků tvoří "



linii v krajině. Laserová projekce Jetelové protíná pustou krajinu Islandu. Světelnou linií sleduje středoatlanský hřbet. Pohoří v délce patnácti kilometrů je geologickou hranicí mezi americký a euroafrickým světadílem, z něhož je viditelná pouze malá část, ta větší se nachází pod hladinou na dně oceánu. Island je jediným místem, kde tato hranice leží na zemském povrchu. Autorka ji pomocí laserového paprsku dočasně zviditelňuje. Pomocí instalace poukazuje na další možnosti vnímání krajiny.

Zajímavým projektem ve vztahu ke konkrétnímu prostoru byla ***Procesuální instalace*** (2017) na Malostranském náměstí, která byla vytvořena Arturem Magrotem, Jakubem Rajnochem a Martinem Chlandou. Tři studenti pražské Akademie výtvarných umění umístili v zimním období na Malostranské náměstí ledovou sochu ve tvaru kvádru. V závislosti na okolní teplotě se postupně rozpouštěl a naplňoval tak vodní nádrž/podstavec, který byl její součástí. Součástí díla je složka času, prožívání momentu skrze přítomnost. Efemérnost celé instalace je zdůrazněna použitím materiálu. Postupným táním mění socha svůj tvar, stává se torzem/abstraktním dílem a v jejím závěru vodní plochou zrcadlící své okolí. Instalace pracuje s tématem dočasnosti a proměny také ve smyslu změny veřejného prostoru a sdílených idejí v něm.



Během mé poutě z Prahy do Horního Slavkova instaluji do krajiny vlastnoručně ušitý stan za účelem dokumentace/vytvoření fotografie daného místa. Stan v podobě černé kostky působí v porovnání s okolní přírodou geometricky. Instalací nepatrně měním prostorové vztahy. Prostřednictvím camery obscury se přenáší paprskem světla mnou vybraný námět do interiéru černé kostky. Na daném místě vzniká dočasný obraz, vzpomínka, kterou zaznamenávám na citlivý materiál. Po dobu snímání jsem ukryta uvnitř stanu, jsem součástí instalace. Stan umožňuje soukromí. Jsem v roli pozorovatele, na kterého nikdo nevidí. Stan se stává dočasnou stavbou/architekturou v krajině. Jeho umístěním narušuji vztahy jeho okolí. *Venturi architekturu definuje jako „zed“ mezi vnitřkem a vnějškem.*⁶² Rozdělení vnitřku a vnějšku, v tomto případě zcela neplatí. Prostřednictvím principu camery obscury se dovnitř dostává výsek vnější reality a díky materiálu, ze kterého je stan vytvořen, také zvuk. Necítím se tedy jako v uzavřeném prostoru.

Instalace pracuje s tématem času, světla, prostoru a vztahem mezi vnitřkem a vnějškem. Stan instaluji do krajiny pětkrát, nikdy však nepůsobí stejně.

⁶² NORBERG SCHULZ, Christian. *Genius loci*, Praha: Odeon, 1994. S 15

INSTALLATION OF ART

V této části se budu věnovat instalaci ve smyslu vystavení/uspořádání děl. Postupem času pojem instalace jakožto umělecké dílo začal substituovat označení uspořádání výstavy/rozmístění uměleckých děl do prostoru. V tom případě je kladen důraz na jedinečnost celku a soubor integrovaných elementů. Oba pojmy se prolínají a společným rysem je dílo, prostor, divák a jeho percepce.

Ve 20. století se objevuje specifický druh výstavního prostoru white cube, která je do dnes převládajícím typem galerie. Bílá krychle, jak ji definuje ve svých textech O'Doherty, není pouze bíle vymalovaný výstavní prostor. Je to také nedostižný ideál a zároveň způsob, jak galerii a umění v ní umístěné vnímat, jak s ním zacházet a jak mu porozumět. *„Bílá krychle perfektně a lehce čistí výtvarné dílo od jeho historického kontextu a uděluje mu status absolutní autonomie. Kontext díla se stává jeho obsahem, mluvíme o různých časových obdobích, ale čas jako takový sám v galerii neexistuje. Každý kus nábytku se zdá být navíc, stejně tak i přítomnost těla návštěvníka.“*⁶³

⁶³ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Praha 2014

*„Bílý, čistý, umělý, bez stínů – takový prostor je zasvěcený estetické technologii. Umění tu existuje v jakési výstavní věčnosti.“*⁶⁴

To, co může být v kontextu galerie vnímáno jako umělecké dílo, tak nemusí být vnímáno v jiném prostoru. Artefakty, které se v takovém v něm prezentují, získávají status uměleckého díla už jen díky tomuto kontextu. Klasickým příkladem může být Duchampovo Fontána, kdy umělec obyčejnou věc, jako je pisoár, povýšil na umělecké dílo tím, že ji vystavil v galerii.

V první eseji nazvané Poznámky ke galerijnímu prostoru O'Doherty píše: *„Ideální galerie zbavuje umělecké dílo všech signálů, které by jakkoliv zpochybňovaly fakt, že jde o ‚umění‘. Umění je třeba izolovat od všeho, co by omezovalo možnost hodnotit dílo jen jím samotným.“*⁶⁵

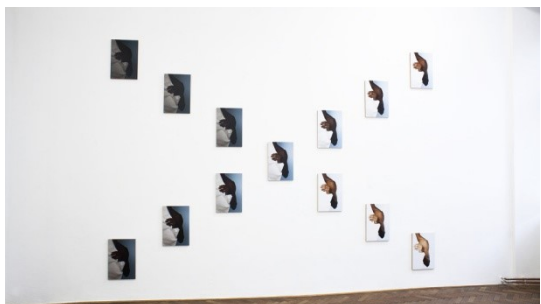
Zcela jiným přístupem jsou instalace v Colloredo Mansfeldském paláci - site-specific instalace přímo pro prostor barokního křídla budovy. Umělec vytváří instalace přímo pro konkrétní místo. Zajímavé je porovnání dvou výstav, které současně probíhaly v roce 2016

⁶⁴ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Praha 2014, s 16

⁶⁵ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Praha 2014, s 16



v Colloredo Mansfeldském paláci. První z nich byla výstava **Aleny Kotzmannové** s názvem ***Králík a královna***, kde se autorka zabývala znovunalézáním skutečnosti. Jedná se o kombinace nalezených vizuálních motivů s fotografiemi z autorčina vlastního archivu a nově pořízenými snímky. Každá ze sérií vychází z jednoho nalezeného záběru či objektu, který se Kotzmannová pomocí dalších fotografií snaží „znovupojmenovat a redefinovat“ v aktuálním čase a místě. Obsah výstavy, tedy kontexty/znovunalézání/znovupojmenování, jsou jasnou analogií o definování konkrétního prostoru. Přesným opakem je výstava ***Černá a bílá ve fotografii*** Radka Broušila, která se uskutečnila v totožném čase ve stejné budově o patro výš. Prostory paláce jsou zde rekonstruovány do galerijního prostoru typu „bílé krychle“. Návštěvník se věnuje vystaveným dílům, neřeší prostor ani jeho historické kontexty. Je zajímavé vidět oba přístupy ve stejné budově.



Václav Kopecký pracuje spíše v cyklech výstav, než samotných děl. V galeriích prezentuje instalace, které jsou svébytným řešením daného prostoru. Ve své tvorbě se zabývá fotografií. Spíše než nástrojem k zaznamenání skutečnosti ji vnímá jako fyzickou věc, která zaplňuje prostor a mění charakter našeho pohledu. Více než motiv jej zajímá

samotné médium fotografie. Soustředí se především na proces, jakým je realita uchopována.

„Pokouším se vnímat fotografii jako předmět bez ohledu na zobrazovaný předmět.“⁶⁶

Kopecký



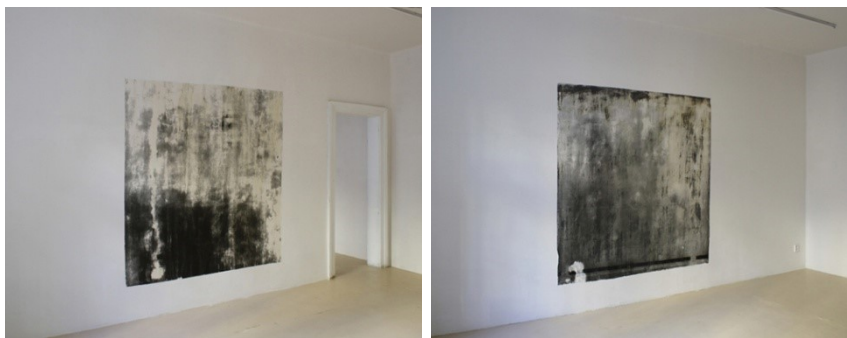
V rámci výstavy ***Zkamenělina*** v Domě umění v Českých Budějovicích autor natřel stěnu galerie emulzí citlivou na světlo. Díky zářivkám v galerii se po dobu výstavy neustále vyvíjel barevný obraz. Ten nezachycoval okamžikovost, která je pro fotografii tak zásadní. Vzniká abstraktní obraz světla a času.

Výstava obsahuje fotografie, nátěr fotocitlivé emulze na stěně, fosílie a plexisklo, na které je promítán rozplývající se obraz. *Fosílie je reliktním obrazem, fragmentárním otiskem reality. Něco petrifikuje a jiné zamlčuje. Podněcuje nás k interpretaci a vede k tvorbě fikčních světů minulosti. Může tak být metaforou fotografie – coby svého druhu otisku, prostřednictvím kterého je vnímán a konstruován svět.*⁶⁷

Zdánlivě nesourodé prvky tvoří kompaktní konceptuální celek. Pracuje s pojmy reálný předobraz, obraz a interpretace.

⁶⁶Dostupné z: <http://vaclavkopecki.com/>

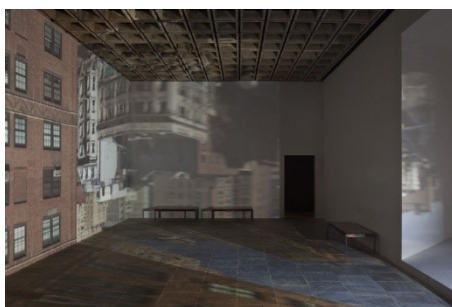
⁶⁷ Dostupné z: <http://vaclavkopecki.com/>



V instalaci (**untitled**) ve Fotograf gallery pracuje Václav Kopecký opět s fotocitlivou emulzí. Tentokrát pomocí camery obscury zaznamenává prostor galerie přímo na její zeď s emulzí citlivou na světlo. Eliminací fotoaparátu a fotopapíru pracuje téměř nematerialisticky. Klasickým procesem vyvolávání fotografií (vývojka, přerušovač, ustalovač) vzniká obraz galerie na její vlastní stěně. Galerie se stává předmětem a vystavuje tak sebe sama. Obraz zachycuje pouze výstavní prostor. Nic z vnějšku nepřináší a sám je nepřenositelný. Vznikl galerií.



Pro Kopeckého práci je stěžejní, že výsledkem je právě výstava – úvaha o fotografii, galerii a prostoru.



Zůstaneme-li u vztahu média fotografie a galerijního prostoru, musíme zmínit americkou autorku **Zoe Leonard**, která díky principu camery obscury přetvořila newyorskou galerii. Pomocí jednoduchého optického přístroje vnáší do interiéru výsek vnější reality. Přenesením ulice do galerie dochází ke změně kontextů. Instalace tak přináší nové možnosti vnímání. Při vstupu do místnosti je obraz téměř neviditelný, po čase se oči přizpůsobí a obraz se stává zřetelnějším. Vzhledem k tomu, že obraz je projekcí vnějšího prostředí v reálném čase, dochází k jeho neustálé změně. Každá návštěva je tak jedinečná.

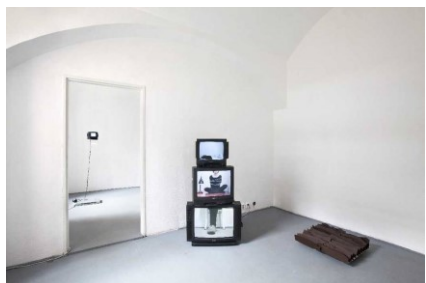


Skupinová výstava s názvem **Cesta**, která proběhla v Meetfactory, poukazuje na různé pojetí a nahlížení na stejné téma současnými autory. Cesta z galerie ven a zase zpátky. Společným rysem je tvorba umělců mimo galerii a následný návrat kvůli prezentaci a zprostředkování.⁶⁸

Mezi vystavenými díly bylo již zmiňované video s názvem **Domov** od holandského autora **Guida van de Werveho**, ve kterém autor podniká triatlón z Varšavy do Paříže neuvěřitelných tisíc pět set kilometrů. Dalším vystaveným videm je dílo **The Right Way** (1982) od autorské dvojice **Peter Fishchli a David Weiss**, ve kterém se autoři převlékají do kostýmů a vydávají se do volné krajiny, tam se dostávají do různých situací. Součástí instalace jsou také již zmiňované deníky Františka Skály z pěší poutě do Benátek. Vystavené deníky tu mají roli spíše dokumentu.

Výstava obsahuje různé způsoby dokumentace motivu cesty jako je fotografie, video, malba, prostorová instalace či text. Díla i přes svou odlišnost působí jako kompaktní celek díky společnému tématu, které neodkazuje jen na fyzickou cestu, ale je zároveň záminkou k tvorbě, metaforou a filosofickým rámcem.

⁶⁸ <http://www.meetfactory.cz/cs/program/detail/cesta>



Lenka Vítková a Tereza Velíková zpracovávají téma chůze ve dvou simultánně probíhajících výstavách. *Hlavním spojovacím prvkem projektu je fenomén chůze chápaný nejen jako fyziologický proces, ale také jako proces rutiny, proces, který znamená pravidelnost, zřejmost, extrasenzorický pohyb a zároveň výraz s mnohoznačným významem.*⁶⁹ Instalace s názvem **Chůze** (2011), kterou realizovaly v Karlín Studios, se skládá ze dvou vedle sebe promítaných videí, která vznikla pomocí kamer připevněných na nohy. Autorky sice nevidíme, jejich přítomnost však vnímáme rytmem střídajících se kroků. Ve videu se s nimi pomalu přibližujeme přes louku k jabloni. Vedle monumentální instalace v rozlehlých prostorách Karlín Studia působí druhá část výstavy v menších prostorech galerii Jelení intimním dojmem. Výstava nese název **Poznámky k chůzi** (2011), možná odkazuje k poznámkám pod čarou vztahujícím se k hlavnímu textu. Zde nalezneme celou řadu objektů, videí a instalací obou autorek zkoumající široké možnosti chůze. Autorky chůzi představují nejen jako formu pohybu, ale i jev nesoucí řadu přenesených významů. Dvě současně probíhající výstavy v různých galeriích nám poskytují možnost návštěvy obou expozičních, a tím i vlastní autentický prožitek z chůze.

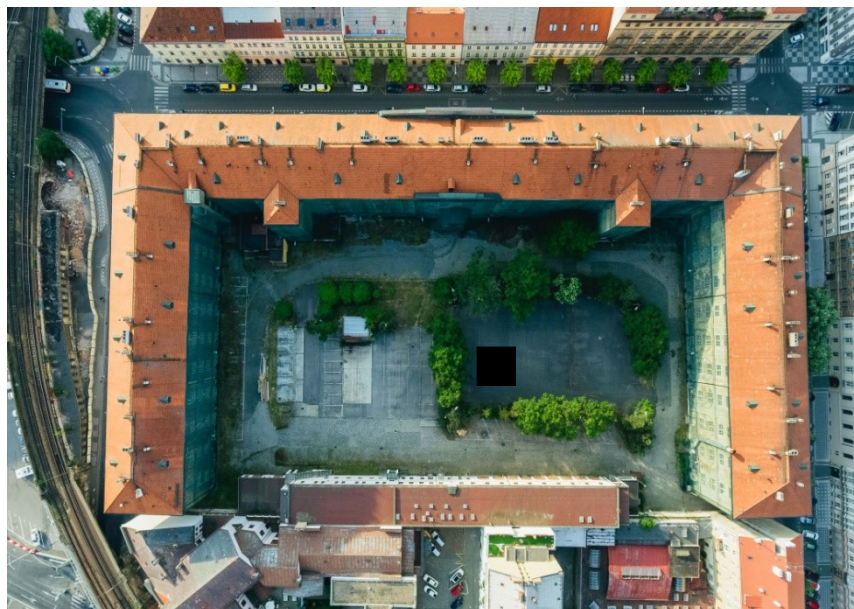


V kontextu mé diplomové práce také musím zmínit akci s názvem **Videokemp**, jejímž kurátorem a organizátorem je **Viktor Čech**. Jedná se o jednodenní putovní výstavu současné videoartové tvorby. Nejvýraznějším momentem akce je prezentace děl, která probíhá poněkud netradičním způsobem. Skládá se totiž ze stanů jednotlivých umělců a dohromady vytváří stanové městečko – kemp. Každý autor má svůj autonomní prostor, kde může prezentovat své dílo, celkově však akce může působit jako forma společné/kolektivní instalace či happeningu. Videokemp je tak jakousi alternativou k prezentaci videoartu v galerijním prostředí. Podobnost s mým projektem zde nenacházím jen v podobě stanu, ale i ve způsobu instalace, práci s videem či tvorbou v exteriéru.

⁶⁹ Dostupné z: <http://terezavelikova.cz/chuze/>

GALERIE





Poslední fází tohoto projektu je zprostředkování cesty pomocí výstavy. Vytvářím si vlastní „galerii“ ve dvoře **Karlínských kasáren**. Je to místo, ze kterého jsem prakticky vycházela, neboť ulice, ve které bydlím, na ni navazuje

Výstavní prostor ve tvaru černé kostky vizuálně i funkčně odkazuje ke stanu, s nímž jsem realizovala pouť. Galerie o rozměru 2,5 x 2,5 metru je doposud mou největší camerou obscurou, do které je možné vstoupit, vidět vznikání obrazu a stát se jeho součástí. Promítaný obraz nesnímám, je to pouhé vizualizování reálného času a zviditelnění toho, jak byla vystavená díla vytvořena. V těchto výstavních prostorech, které reprezentují samotný princip, kterým jsem fotografovala, ukazují fragmenty z cest.

Černá krychle, kterou jsem umístila do středu dvora, se stává pomyslným ústředním bodem prostoru. Myšlenkou se tak vracím k bakalářské práci, rozdíl je však v tom, že si místo instalace volím sama. Objektiv/dírku, do které se zbíhá vnější realita, směřuji záměrně na západ. Odkazuji tak na směr mého putování. Zároveň díky orientaci na západ proniká do galerie nejdelší možnou dobu světlo, promítaný obraz uvnitř je tedy nejdéle viditelný.

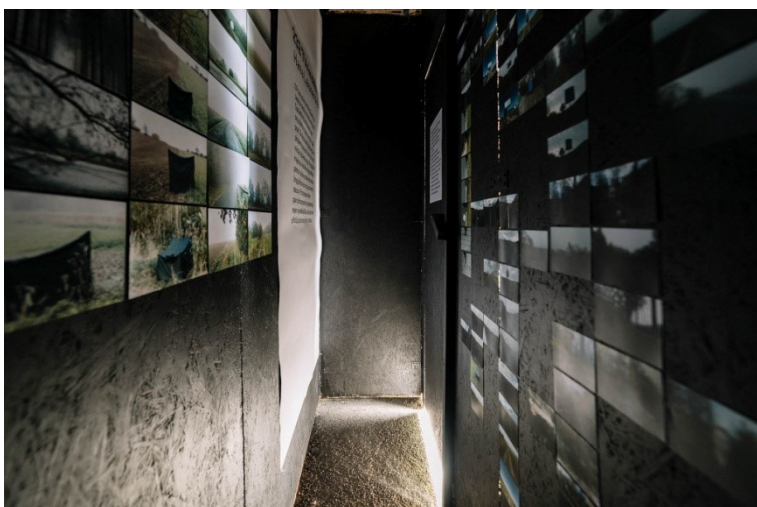
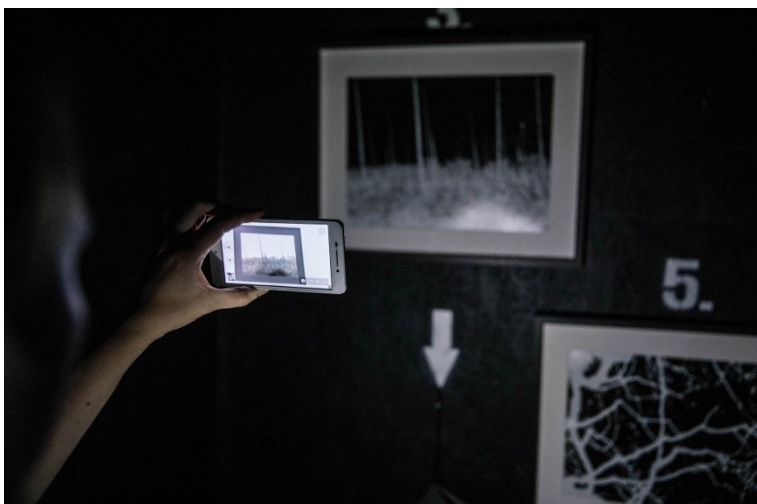




Za symbolické rovněž považuji, že promítaný obraz obsahuje sochu jednorožce Františka Skály.

Součástí vernisáže bylo také video mých kráčejících nohou v krajině, které jsem promítala na samotnou galerii z vnějšku. Za denního světla byla projekce na černou plochu téměř neviditelná, a tak cestu připomínaly zejména zvuky mých kroků. Dvnitř galerie tak proniká nejen realita obrazová ale i zvuková. Zajímavý moment nastává při stmívání, kdy obraz uvnitř pomalu mizí a naopak videoprojekce začíná být viditelná. Dochází tak k naprosté vyváženosti a prolnutí. O promítaném obraze uvnitř bychom mohli mluvit jako o pohyblivém obraze v reálném čase. Celá kompozice výstavy proto poukazuje na fakt, že ačkoliv jsou vystavené fotografie statické, jejich tvorba v sobě implicitně obsahuje prvek času.

Při vstupu do „galerie“ procházíme uličkou, na jejíž stěnách je velké množství digitálních a analogových fotografií zobrazujících mou cestu. Při postupném procházení dochází k redukci obrazů nejen počtem, ale i námětem. Prostorová koncepce rozložení fotografií odkazuje na rozdíl mezi digitálním a analogovým způsobem dokumentace.



Digitální snímky, které převládaly ve svém počtu, jsou ovšem minimalizované ve své velikosti a diverzitě námětů, čímž poukazují na dříve zmíněnou lehkou reprodukovatelnost, kvůli které mohou ztratit na důležitosti a míře práce s obsahem.

V hlavním výstavním prostoru se nachází pouze pět analogových velkoformátových fotografií, které jsou lehce osvětleny promítaným obrazem z camery obscury. Tím, že se jedná o negativy, působí až abstraktním dojmem. Tyto negativní fotografie je možné pomocí aplikace v telefonu invertovat a vidět tak obraz ve své skutečné podobě.

Každá z pěti fotografií je označena číslem odkazující na pořadí, kdy byla fotografie pořízena. Také je opatřena dobou expozice a krátkým textem shrnujícím mé zážitky z daného dne.

Součástí výstavy byl také didaktický program pro studenty Gymnázia Na Pražačce. K výstavě jsem vytvořila materiály k výrobě vlastní camery obscury, na kterých byl vysvětlen její jednoduchý princip, o kterém se účastníci mohli po jejím zkonstruování přesvědčit.

1/5

Praha – Kladno

18 km, doba osvitů 5 minut



Celý den jdu převážně po silnici. Po hodině chůze mě zastavuje první auto. Řidič se ptá, kam jdu, a nevěří, že do karlovarského kraje. Prvním místem focení je mýtina uprostřed lesa v Kladně. Na místo se musím prodrat malými smrky. Jsem tu sama. Slyším lidi, jak chodí blízko mě, a poslouchám, o čem si povídají. Rozbaluji stan, fotoaparát mířím na malé smrky, za kterými proudí lidi. Stavím stan. Doba osvitů fotografického papíru vychází jen na pět minut. Pokračuju v cestě. Přicházím do Kladna. Všude, je spousta fabrik, lidé chodí z práce, a já se zapojuji do davu k nim. Docházím na místo, kde jsem ubytovaná. Paní je milá. Ví o tom, že jdu z Prahy pěšky. Myslí si, že studuju sportovní školu. V duchu se tomu směju. Radí mi, kde se můžu najíst. Nejlepší místo je prý dva kilometry od domu. Přidávám si tedy ještě další čtyři kilometry, protože mám ještě sílu.



2/5

Kladno – Řevničov

23 km, doba osvitů 20 minut



Ráno vyházím v devět. Paní mi přeje hezkou cestu. Na dnešek se těším, mám jít totiž celý den lesem a po pěšinách. Čeká mě krásná krajina, ale vidím z ní bohužel minimum, protože je mlha. Odpoledne docházím k vypuštěnému rybníku. Rozhodnu se, že je to pravé místo k focení. Stavím stan uprostřed bývalého rybníka. Zjišťuji, že není úplně vyschlý. Boří se mi nohy. Expozice vychází na dvacet minut. Ve stanu sedím nehnutě, koukám na promítající se obraz a po celou dobu focení slyším běhat koně. Na místě nesetrvávám moc dlouho, mám před sebou ještě deset kilometrů. Na tento úsek cesty se těším. Vždycky když projíždím autobusem kolem, chci vystoupit a projít se. Jsou tu krásné bukové lesy. Uprostřed lesa potkávám pána se sekerou. Míjíme se a já si oddychuji, že šel jen na dřevo. Najednou končí cesta a ocitám se na silnici. Uznávám, že z autobusu je pohled hezčí. Po rychlostní silnici se nedá jít, a tak jdu lesem, kde nejsou cesty. Zní to idylicky, ale po celou dobu slyším neuvěřitelný hluk. Navíc začíná být tma a já se bojím. Do Řevničova docházím v sedm hodin. Je to nehezké město, naštěstí je celé v mlze. Ubytovaná jsem v motorestu. Zítra mě čeká 35 kilometrů, jdu spát brzy. Usínám a představuju si, jaký typ lidí tu asi obvykle spí.



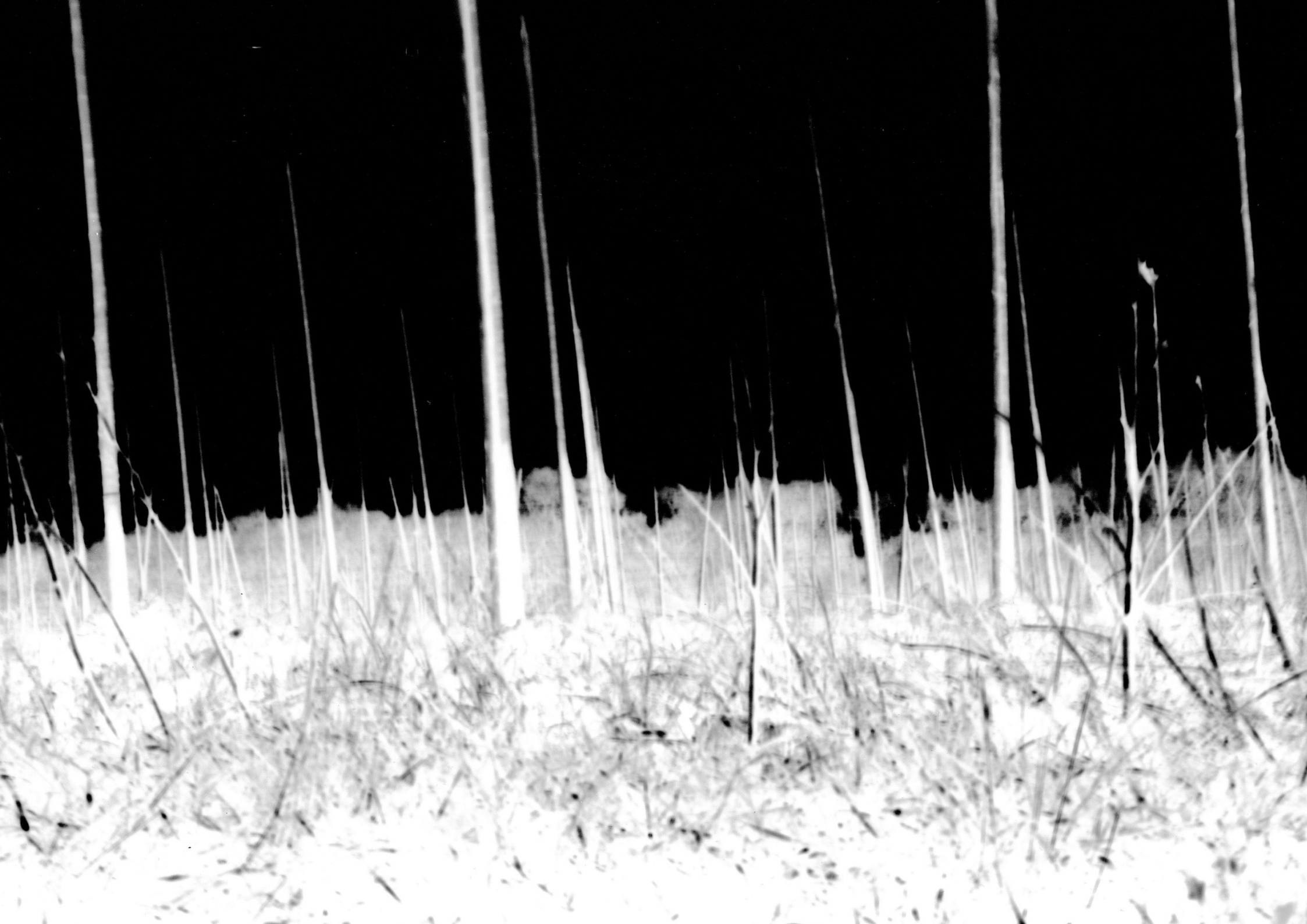
3/5

Řevničov - Kryry

36 km, doba osvitů 10 minut



Vstávám brzy. Celé dopoledne jdu mlhou. Nevidím na krok. Nohy těžknou a dochází mi témata, nad nimiž bych přemýšlela. Krajina je opuštěná. Cestou nepotkávám nikoho, jen projíždějící auta. Kolem poledne se rozjasňuje. Jsem poblíž Krušovic. Rozhodnu se fotografovat chmeliště, která jsou tolik typická pro tuto oblast. Kolem jezdí pán s traktorem. Bojím se, že mi zde zakáže stanovat. Projíždí, nic neříká a jen se dívá. Fotím deset minut, ale zůstávám tu déle. Líbí se mi, jak stan vypadá v krajině. Černá kostka nenarušuje krajinu tak, jak bych si myslela. Pokračuju v chůzi, nezastavuju se, nestíhám. Večer dorážím do Kryry. Je to zvláštní město. Jediná hospoda, co má otevřeno, se jmenuje Pekárna. Vaří prý jen do dvou, a tak mám v osm večer asi smůlu. Volám do Pekárny, pán prý udělá výjimku a uvaří mi. Dávám si smažák. Je tu se mnou ještě jedna paní, jinak spousta chlapů. Nikdo nechápe, jak jsem se ocitla u nich ve městě. Snažím se jim to vysvětlit. Myslí si, že natáčím dokument, a že je v něm zmíním, a tak se mi představují celými jmény a zvou mě na panáky. Paní se mi snaží dohodit svého čtyřicetiletého syna, ukazuje mi jeho fotky a pak odchází. Zůstávám sama se šesti chlapy a smažákem. Chlapi se začínají dohadovat a já radši odcházím.



4/5

Kryry – Valeč

17 kilometrů, doba osvitů 10 minut



Dnes mě čeká jen 17 kilometrů. Vstávám pozdě, jdu pomalu a sleduju krajinu. Přicházím do Karlovarského kraje. Zastavuji na louce. Zůstávám tu dlouho, nikam nespěchám. Přicházím do Valeče a jsem ubytovaná v bývalé faře. Večer je mi smutno, a tak jdu do kavárny u zámku. Hrají tu Sigur Rós, mají výbornou kávu a víno stojí jen patnáct korun. Rozhodnu se pro pití vína a později se ke mně přidává skupina anglicky mluvících lidí. Dozvídám se, že tu pracují jako dobrovolníci na jednom statku. Jsou milí. Později mi ukazují jurtu, ve které bydlí, a zvířata, o která se starají. Jsem nadšená. Vyměňujeme si kontakty. S vínem to přeháním a zítra mě čeká 43 kilometrů. Asi dělám blbost.



5/5

Valeč – Horní Slavkov

47 km, doba osvitů 10 minut



Poslední den a nejvíce kilometrů, nevím, jestli to zvládnou. Vycházím před osmou a prakticky se nezastavuji. Čeká mě deset hodin chůze. V jednu hodinu mám v nohách prvních dvacet kilometrů. Nedokážu si představit, že ujdou ještě jednou tolik. Přemýšlím nad každým krokem, každý mě bolí. Krosna těžkne. Nechápu, proč se říká „necítit nohy“, protože já je cítím fakt hodně. Zastavují mi auta, chtějí mě svést a já to přes všechnu tu bolest odmítám. Pomalu se přibližuji k cíli, pomalu začínám vnímat krajinu domova.



2.5 638 KM

Posledním a nejaktuálnějším projektem je má pouť z Lisabonu do Santiaga de Compostela. V září 2018 jsem během 26 dnů ušla více než 600 kilometrů. I přesto, že se jedná o stejný námět, putuji mezi dvěma předem určenými body, na cestu se na rozdíl od předešlého projektu vydávám bez jakéhokoliv konceptu či plánu, jediným cílem je španělské poutní město. Tentokrát tedy nejdu za účelem zdokumentování cesty a mohu se tak více zaměřit na samotný prožitek z ní. Výběr cesty není náhodný. V rámci studijního pobytu Erasmus jsem měla možnost studovat půl roku v portugalském městě Viana do Castelo. Město leží na jedné ze svatojakubských cest vedoucích do poutního místa Santiago do Compostela. Vycházím z Lisabonu, abych si prošla celé Portugalsko a zavzpomínala tak na dobu, kdy jsem v něm žila. Cestu prožívám mnohem intenzivněji. Je pro mě velmi náročným fyzickým zážitkem, kvůli své vzdálenosti a také vysokým teplotám, které přesahují 35 stupňů. Důkazem absolvování mé cesty je poutnický pas, tzv. credencial, do kterého jsem v jejím průběhu sbírala razítka.

Svatojakubská cesta se za posledních pár let stala populární. Davy poutníků denně proudí do stejného cíle. Zásadně se mění i její vý-

znam. Současný poutník je vybaven chytrým telefonem, sdílí svou cestu na sociálních sítích. Nemá takový prostor se uzavřít do svých myšlenek a užívat si samoty. Vystává tak otázka, za jakým účelem se na cestu v dnešní době vydáváme.

Na cestě vzniká denně mnoho fotografií se stejným námětem. Na základě toho vědomě redukuji počet mnou pořízených fotografií. Cestu dokumentuji pomocí plastového fotoaparátu na svitkový film. Beru si s sebou jen 3 cívky po dvanácti snímcích. Každý den vytvářím jednu, maximálně dvě fotografie. Za 26 dnů vzniká 32 fotografií především s námětem krajiny a architektury. Při jejich zvětšování z negativů neprochází fotografie celým procesem – vývojka, přerušovač, ustalovač. Vynechávám poslední fázi, která ustaluje obraz. Fotografie jsou tedy „viditelné“ jen ve tmě, na světle postupně mizí. Zdůrazňuji tak životnost obrazu, která se v dnešní době omezuje jen na pár zhlédnutí. Snímky uchovávám v černém boxu. Při každém jejich prohlédnutí je obraz tmavší a tmavší, až jednou úplně zmizí. Jediná fotka, kterou z toho cyklu digitalizuji, zůstane napařád „viditelnou“. Její fragmenty provází celou výtvarnou částí diplomové práce. Formálně oddělují můj projekt od teoretických východisek. Jejím složením uvidíme fotografii s námětem řeky před východem slunce.

CERTIFICACIÓN DE PASO (sellos)

Deberá figurar el SELLO DE CADA LOCALIDAD (AL MENOS 2 POR DÍA)
CON LA FECHA, para acreditar su paso

ALBERGARIA A-NOVA
3850-501 - PORTUGAL
SANTIAGO
300 km
165 km
FÁTIMA
ALBERGARIA.eu
FB/Hostel albergaria
12-setembro-2018



13-9-2018

15.9.2018



14-09-2018

15.9.2018
E-mail: portodowindowntownhostel@gmail.com
web: www.portodowindowntownhostel.com
Praça Guilherme Gomes Fernandes, n.º 66
4750-901
15.9.2018



CERTIFICACIÓN DE PASO (sellos)

Deberá figurar el SELLO DE CADA LOCALIDAD (AL MENOS 2 POR DÍA)
CON LA FECHA, para acreditar su paso



ALBERGUE DE SANTIAGO
MOSTEIRO DE VAIRÃO

16.9.18



17/9/18



19.09.2018



CERTIFICACIÓN DE PASO (sellos)

Deberá figurar el SELLO DE CADA LOCALIDAD (AL MENOS 2 POR DÍA)
CON LA FECHA, para acreditar su paso



20-09-18



20/9/2018



21/9/2018



21/09/18

NO LLEGA ANTES
EL QUE VA
MÁS RÁPIDO
SINO EL QUE SABE
DÓNDE VA

Fecna 22.9.18

Conchas del Camino
Km: 77,8to

A PARADA DO CAMIÑO
CACHEIRO

22/09/2018

3.DIDAKTICKÁ ČÁST

Didaktické úkoly jsem uskutečnila v rámci pedagogických praxí na Základní fakultní škole Tábořská a na Gymnáziu Na Pražačce. Ke každému z nich jsem pro přehlednost vytvořila myšlenkovou mapu s inspiračními východisky a klíčovými slovy.

Návrhy se vzájemně doplňují, rozvíjí a vycházejí jeden z druhého. Společně se dotýkají pojmů projekce, multimedialita, práce s měřítkem a záznam reality, vždy však z trochu jiné perspektivy. V ideálním případě by bylo vhodné, kdyby z úkolů díky své návaznosti a prostupnosti vznikla výtvarná řada

3.1 PROMÍTANÉ KRAJINY

Časová dotace úkolu: 45 minut

Cílová skupina: žáci 9. ročníku ZŠ

Ověření úkolu: FZŠ Tábořská, Praha

Klíčová slova: krajina, promítání, bod, světlo.

Pomůcky: diapojektor, diarámečky, pauzovací papír, špendlíky.

Výtvarná úloha s názvem Promítané krajiny je inspirována z hlediska námětu a formy **Alenou Kučerovou**, která v 80. letech tvořila perforováním plechových matic monumentální grafické listy a pomocí bodů modelovala krajiny.

Dalším inspiračním východiskem se stalo dílo fotografa **Lloyda Godmana** *Carbon Obscura*, ve kterém tematizuje bod, krajinu, světlo a projekci. Perforováním tmavého karbonového papíru, jímž utěsní uzavřený prostor, vytváří krajiny, které pomocí denního světla ožívají.

Třetím inspiračním východiskem se stala práce **Abelarda Morella**, který prostřednictvím camery obscury přetváří celé místnosti v primitivní fotoaparát, do kterého je možné vstoupit a sledovat tak promítaný obraz.

Před samotnou tvorbou jsem žáky seznámila s diapojektorem a vysvětlila jim, na jakém principu funguje. Také jsem jim ukázala diarámečky, do kterých jsem uzavřela pauzovací papír, který je díky propustnosti světla vhodným materiálem. Žákům jsem předvedla, jak lze s pauzovacím papírem pracovat - špendlíkem perforovat/ rýt, trhat, překrývat.

Poté jsem žáky obeznámila s výše zmíněnými inspiračními východisky. Na samotnou tvorbu měli žáci kvůli velikosti formátu (přibližně 1,5 cm x 2,5 cm) velmi krátký čas, aby nedocházelo k přílišné popisnosti. Nejvíce času bylo věnováno samotnému promítání vytvořených krajin, které bylo spojené s jejich obhajobou.

Fáze výtvarného úkolu

Motivace: Seznámení s diaprojektorem před samotnou tvorbou.

Ukázka vlastností pauzovacího papíru – trhání, perforování, překrývání a jeho následné promítnutí. Ukázka inspiračních východisek – Alena Kučerová, Lloyd Godman, Abelardo Morell.

Formulace zadání výtvarného úkolu:

1. Představte si krajinu, kterou budete zpracovávat. Vaše krajina může být konkrétní či smyšlená.
2. Krajinu znázorněte na pauzovací papír perforováním, trháním, propichováním, rytím či jeho vrstvením.
3. Až se rozhodnete, že krajina je hotová, uzavřete ji do diarámečku. V závěru hodiny si všechny krajiny promítneme.

Průběh realizace úkolu:

1. Tvorba zobrazení krajin z vlastní fantazie na pauzovací papír perforováním, trháním, dokreslováním, překrýváním.
2. Společné promítání vytvořených krajin, prezentace a obhajoba vzniklého díla.
3. Reflektivní dialog se žáky.

Sledované kategorie hodnocení:

1. Práce se prvky vizuálně obrazné komunikace, kompozice prvků v daném miniaturním formátu, práce se světlem a stínem, vlastní prezentace a obhajoba práce.

Možné návaznosti:

1. Možnost vzniku více na sebe navazujících obrazů – diptychy/triptychy.
2. Ilustrace příběhu/komiks

PROMÍTANÉ KRAJINY

Potřebné materiály: diaprojektor, diapozitivy, pauzovací papír, špendlíky

- Hra se světlem
- Pozitivní/ negativní obraz
- Měřítko: zmenšenina/zvětšenina

Výtvarná kultura:

Alena Kučerová

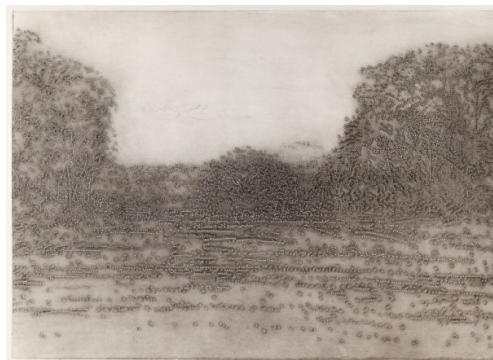
- Motiv krajiny
- Perforace do plechů (matrice) -> tisk

Lloyd Godman

- Fotograf -> práce se světlem
- Carbon obscura – perforace
- Denní světlo

Abelardo Morell

- Camera obscura – promítání krajin do interiéru



Učivo

Rozvíjení smyslové citlivosti

- Uplatnění prvků vizuálně obrazného vyjádření – linií, tvarů, světelných kvalit, vztahů a uspořádání v ploše v rámci kresby a projekce.
- Smyslové účinky vizuálně obrazných vyjádření – umělecké i vlastní tvorby.

Uplatňování subjektivity

- Prostředky pro vyjádření emocí, fantazie, představ a osobních zkušeností.

Ověřování si komunikačních účinků

- Utváření a zdůvodňování osobního postoje v komunikaci. Prezentace výsledků, obhajoba záměrů autora, interpretace vizuálně obrazného vyjádření.

Vzdělávací cíle výtvarného úkolu ve smyslu očekávaných výstupů

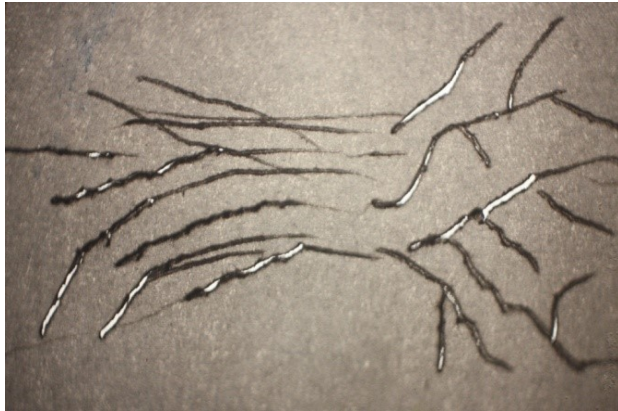
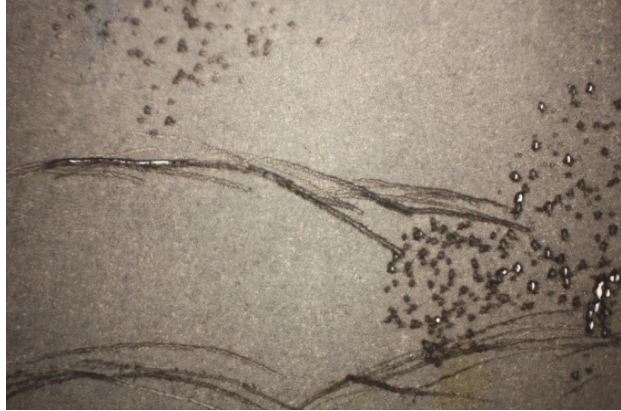
RVP ZV:

- Žák vybírá, vytváří a pojmenovává co nejširší škálu prvků vizuálně obrazných vyjádření a jejich vztahů (*žáci jsou seznámeni s novými způsoby vizuálně obrazných vyjádření*); uplat-

ňuje je pro vyjádření vlastních zkušeností, vjemů, představ a poznatků.

- Žák užívá vizuálně obrazná vyjádření k zaznamenání vizuálních zkušeností a k zaznamenání podnětů z představ a fantazie (*žáci tvoří krajiny na základě svých představ a fantazie*).
- Žák k tvorbě užívá některé postupy uplatňované v současném výtvarném umění a digitálních médiích (např. projekce).
- Žák vybírá, kombinuje a vytváří prostředky pro vlastní osobité vyjádření (*vytváří miniaturní krajiny do diarámečku a promítá je na stěnu třídy*). Porovnává a hodnotí jejich účinky s účinky již existujících i běžně užívaných vizuálně obrazných vyjádření.
- Žák interpretuje umělecká vizuálně obrazná vyjádření současnosti i minulosti; vychází při tom ze svých znalostí historických souvislostí i z osobních zkušeností a prožitků (*žák přemýšlí nad možností uplatnění projekce a vychází přitom z osobní zkušenosti s tímto médiem, navazuje na díla umělců: Aleny Kučerové, Lloyda Godmana, Abelarda Morella*).⁷⁰

⁷⁰ Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání [online]. Praha: MŠMT, 2016 [cit. 2018-10-10]. Dostupné z: http://www.msmt.cz/uploads/soubory/zakladni/SP_RVPZV_2007.zip



3.2 PROMÍTANÉ STRUKTURY

Časová dotace úkolu: 3 vyučovací hodiny

Cílová skupina: Žáci druhého ročníku 4. letého gymnázia.

Ověření úkolu: Gymnázium Na Pražačce, Praha.

Klíčová slova: Inspirace všedními věcmi, hra se světlem, pozitivní/negativní obraz, zmenšenina/zvětšenina.

Pomůcky: Diaprojektor, diarámečky, izolepa, zpětný projektor, nůžky a různé materiály dostupné v učebně.

Výtvarná úloha vychází z předešlého návrhu promítaných krajin. Využívá stejného média, žáci pracují rovněž s diaprojektorem, diarámečky, projekcí a měřítkem. Změnou námětu však dochází ke změně charakteru úlohy. Žáci tentokrát zkoumají nalezené struktury ve třídě. Zaměřují se na běžné věci, které je obklopují. Následným promítnutím a zvětšením dochází ke změně jejich vnímání. Velkým inspiračním východiskem se zde stává **Vladimír Boudník** a jeho strukturální grafiky a také jeho inspirace všedností. V centru Prahy vyhledával oprýskané zdi, zvýrazňoval na nich skvrny, struktury, pukliny a snažil se tím kolemjdoucím ukázat svět imaginace.

Dalším inspiračním východiskem jsou **ready-made** Marcela Duchampa, který povyšuje běžné věci na umělecká díla. Hotový objekt, který vystaví v galerii, získává nové souvislosti. V tomto úkolu inspiruje k zamyšlení, co je a není uměním.

Úkol je rozdělen na dvě fáze. V první hodině studenti individuálně hledají materiály ve třídě a zkoumají jejich strukturu. Ve druhé fázi využívají nalezených struktur k další tvorbě. Ve skupině vytvářejí pomocí zpětného projektoru ze statického obrazu pohyblivý.

1. FÁZE VÝTVARNÉHO ÚKOLU

Motivace: Aktivizační formou žáky uvádím do námětu a způsobu tvorby. Před samotnou tvorbou promítám mnou nalezenou strukturu pomocí diaprojektoru do prostoru třídy. Obraz o rozměru přibližně 2 x 2 metry je zaostřen někde v prostoru učebny, žáci jej tedy nevidí. Každý z nich má papír o rozměru A4 a jejich úkolem je společně najít a sestavit obraz, čímž přijdou na to, čím se budou v následujících hodinách zabývat (*projekce, struktura, spolupráce*). Po jeho složení přichází na řadu seznámení s diaprojektorem a diarámečky. Ukazuji žákům, jak námět vypadá ve zmenšené a zvětšené podobě.



Formulace zadání výtvarného úkolu:

1. Zkoumejte struktury ve třídě. Aby struktura byla co nejpatrnější, je nutné, aby bylo možné ji prosvítit. Pracujte tedy s transparentí a průhledností.
2. Vaším úkolem je vytvořit diptych či triptych struktur, které mají společné rysy. V závěru první hodiny byste měli mít dva až tři diarámečky připravené k promítnutí.
3. Během hledání a zkoumání je vám k dispozici projektor k ověřování kvalit obrazu.
4. Na konci hodiny si pak všechny struktury promítneme.

Průběh realizace úkolu:

1. Aktivizace studentů pomocí hledání a definování obrazu, který se promítá do prostoru třídy.
2. Seznámení se s diaprojektorem a jeho funkcemi.
3. Individuální hledání struktur ve třídě.
4. Promítání vytvořených krajin spojené s možností obhajoby vzniklého díla.
5. Seznámení se s tvorbou Vladimíra Boudníka a Marcela Duschampa.

Reflexe:

- Reflektivní dialog probíhá současně s projekcí. Každý autor má prostor k prezentaci vlastních nalezených struktur.
- Projekce je vhodná příležitost ke krátkému slovnímu ohodnocení z mé strany i ze strany ostatních spolužáků.
- K seznámení s tvorbou Vladimíra Boudníka a Marcela Duchampa dochází zpětně až v části reflexe. Uvědomění si, že i zdánlivě běžné věci kolem nás mohou být inspiračním zdrojem.

Zajímavým momentem celé hodiny byl tento triptych, ve kterém autorka zkoumala struktury výtvarných prostředků. Do jednoho diarámečku studentka uzavřela mezi pásku kapku vody. Promítáním se voda pohybovala, měnila tvar, a tak se z projekce statické stávala pohyblivá. Objevení tohoto jevu studentkou pak sloužilo jako motivace k druhé fázi výtvarného úkolu a bylo tak snadnější na ni navázat.

PROMÍTANÉ STRUKTURY

- Struktura
- Statický/pohyblivý obraz
- Projekce
- Experiment

Výtvarná kultura:

Vladimír Boudník

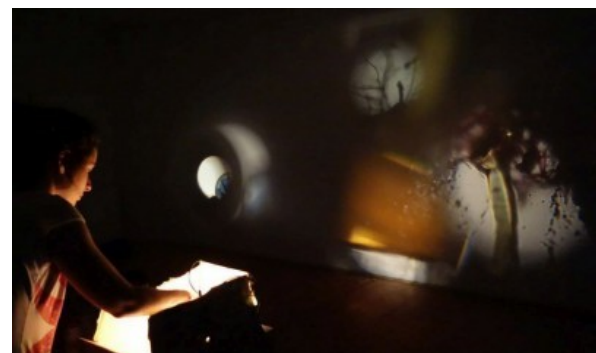
- Strukturální grafika
- Inspirace všedností

It's raining elephant

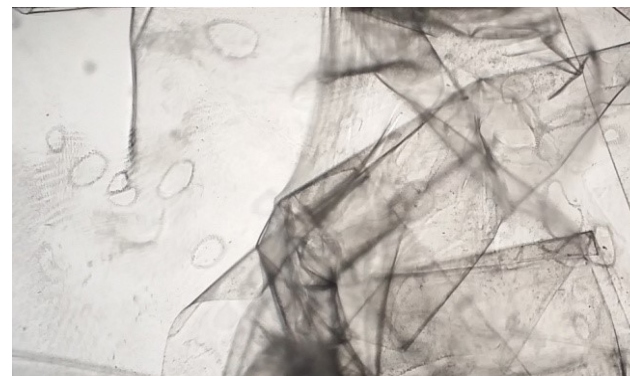
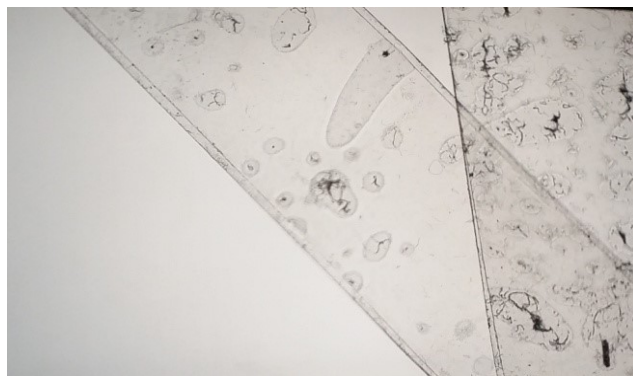
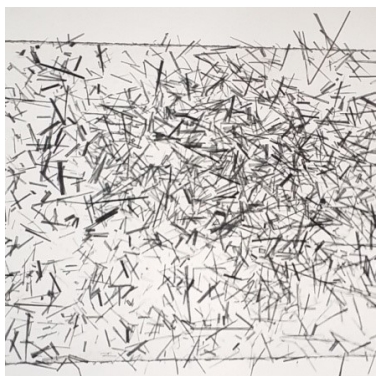
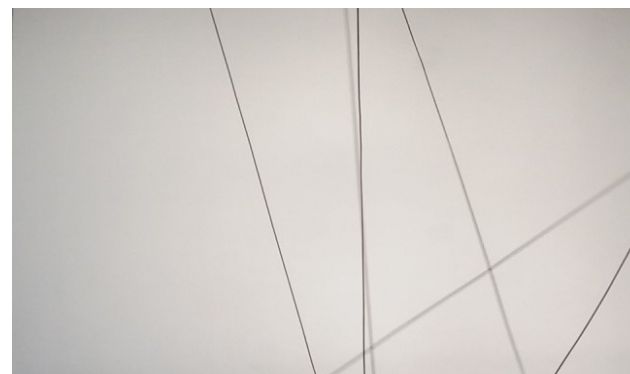
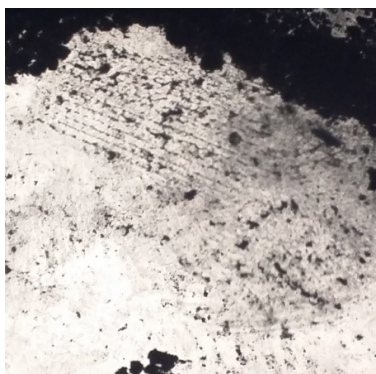
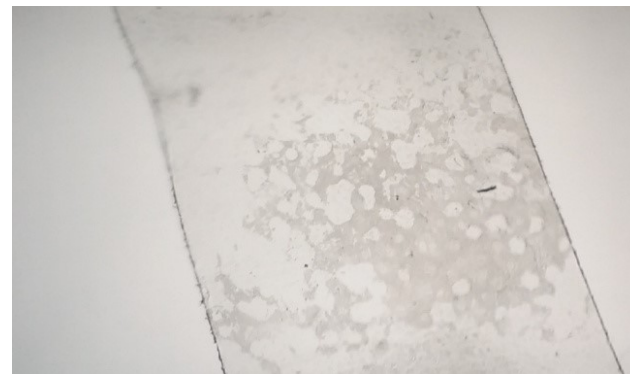
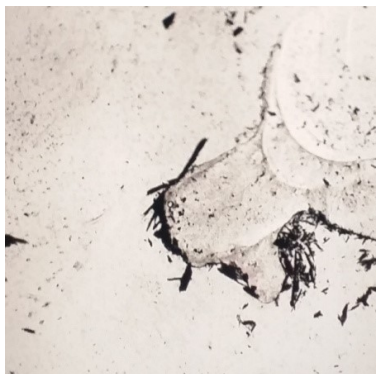
- Animace v aktuálním čase
- Experiment
- Improvizace
- Imaginace

Gabriela Procházková

- Projekce
- Organické makro/mikrostruktury



Vzniklá díla/nalezené struktury



2. FÁZE VÝTVARNÉHO ÚKOLU

V další fázi se studenti zabývají rozpohybováním statického obrazu struktur, se kterými pracovali předešlou hodinu. Jejich úkol spočíval ve vytvoření příběhu, kde byla nalezená textura hlavním motivem.

Motivace

Motivace této části úkolu je díky studentce a její pohyblivé struktuře mnohem snazší. Dalším podnětem je představení umělecké dvojice **It's raining elephant**, která pracuje se zpětným projektořem a vytváří animace v konkrétním čase. Autorky experimentují například s inkoustem, který se na zpětném projektoru rozpíná. Fragmety vyprávění doprovází hudba. Vzniká improvizovaný koncert, který pomocí experimentu, improvizace, náhody a hry rozvíjí imaginaci.



Další inspirací je **Gabriela Procházková**, která pracuje se zpětným projektořem, prostřednictvím něhož zkoumá organické struktury. Tyto makro a mikroskopické vizuály jsou velmi působivé.



Formulace zadání výtvarného úkolu:

1. Ve skupině vytvořte příběh, kde předešlé struktury budou hlavním inspiračním východiskem. Rozpohybujte statický obraz a vytvořte z něj obraz pohyblivý.
2. Námět příběhu nechám na vás. Animace by však měla obsahovat alespoň jednu strukturu a měla by být doprovázena zvukem.
3. K dispozici budete mít také zpětný projektor. Můžete tak kombinovat více projekcí zároveň.
4. V závěru hodiny pak budete mít prostor nám svůj příběh představit.

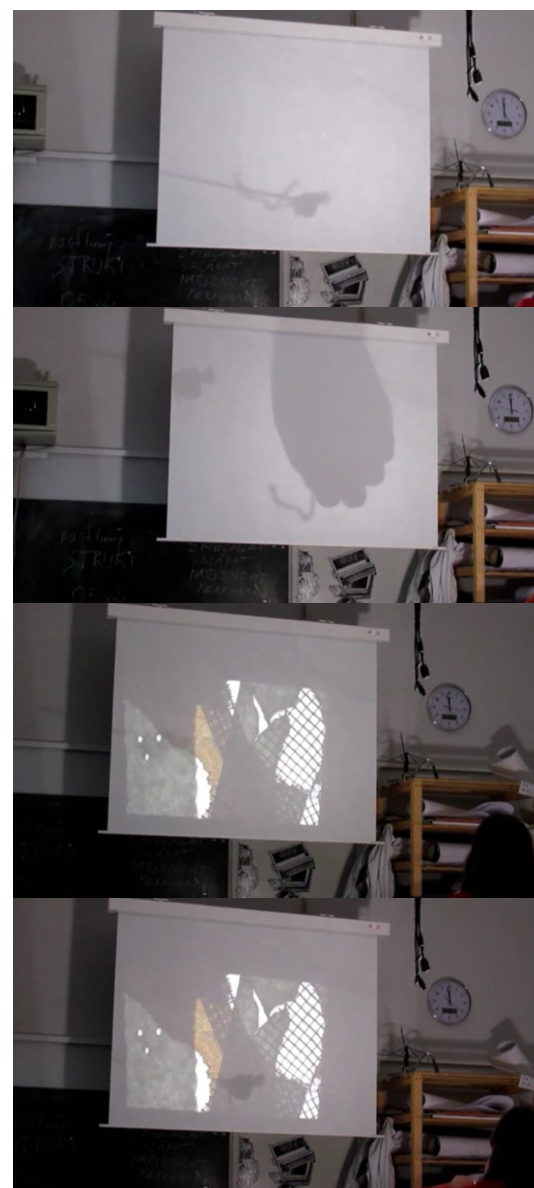
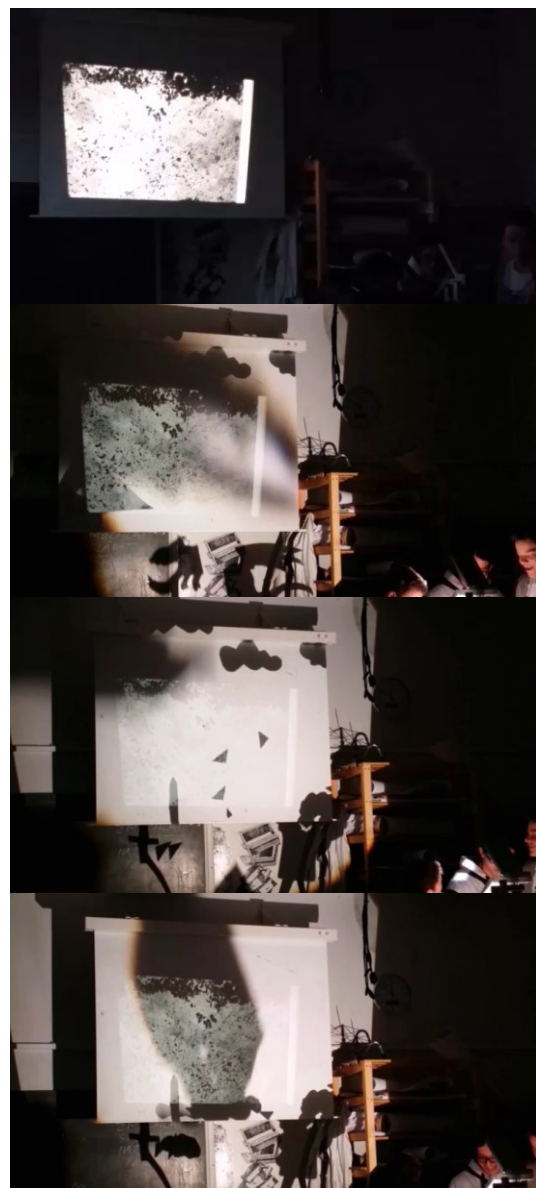
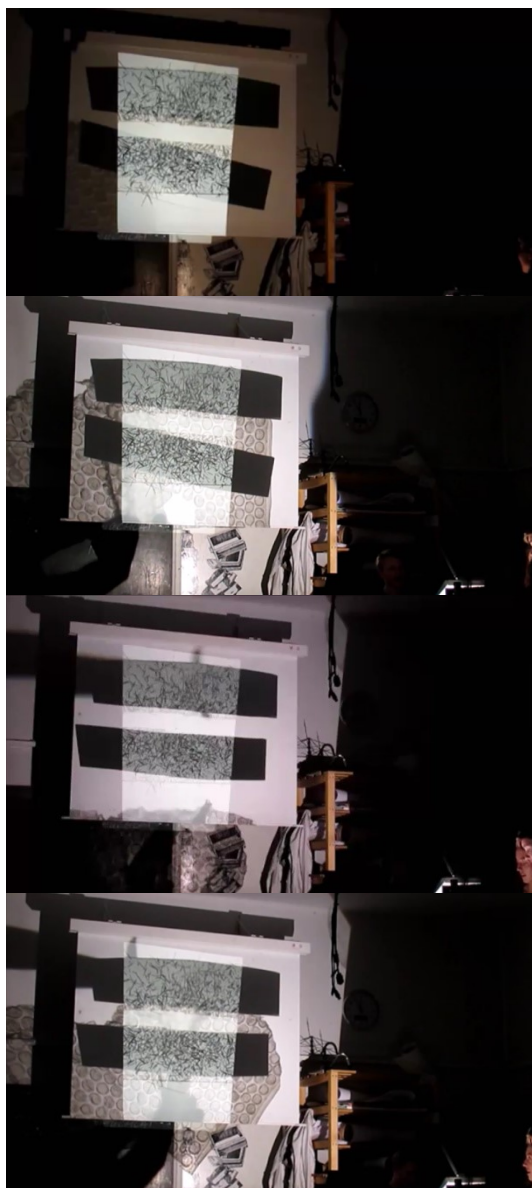
Průběh realizace úkolu:

1. Promítnutí videí umělců, která slouží jako inspirace pro další tvorbu.
2. Seznámení se zpětným projektorem.
3. Vytvoření skupin a následná společná práce.
4. Představení příběhu v reálném čase.

Vlastní reflexe úkolu:

Každou realizací úkolů vyvstávají nové nápady, které jej dále rozšiřují. Promítané krajiny a struktury jsou toho důkazem. Změnou námětu a časové dotace dochází k rozvinutí úkolu. Od popisného zaznamenávání krajin nám prostřednictvím struktur vznikají krajiny vnitřní. Dochází od konkrétního zobrazování k abstrakci, která je dále spjata s rozvojem fantazie.

Rozfázovaná projekce:



Učivo:

Obrazové znakové systémy

- Interakce s vizuálně obrazným vyjádřením v roli autora, příjemce, interpreta.
- Uplatnění vizuálně obrazného vyjádření v úrovni smyslové, subjektivní a komunikační (žáci tvoří individuálně i skupinově, obhajují své dílo před spolužáky).

Znakové systémy výtvarného umění

- Výtvarné umění jako experimentální praxe z hlediska inovace prostředků, obsahu a účinků.
- Vývoj uměleckých vyjadřovacích prostředků podstatných pro porozumění aktuální obrazové komunikaci – vytváření iluze prostoru, objemu a pohybu (fotografie, animace); proměnlivost tvaru (animovaný film), zrušení hranice umění a neumění (povýšení nalezených struktur na umělecké dílo – inspirace Marcelem Duchampem).

Umělecká tvorba a komunikace

- Role subjektu v uměleckém procesu – tvořivá osobnost v roli tvůrce, recipienta a interpreta.

Vzdělávací cíle výtvarného úkolu ve smyslu očekávaných výstupů

RVP G:

- Žák rozpoznává specifčnosti různých vizuálně obrazných znakových systémů (rozdílnost statického a pohyblivého obrazu).
- Žák objasní roli autora, příjemce a interpreta při utváření obsahu a komunikačního účinku vizuálně obrazného vyjádření (žák se staví do role autora, příjemce a interpreta zároveň).
- Žák nalézá, vybírá a uplatňuje odpovídající prostředky pro uskutečňování svých projektů (seznámení s novým médiem, seznámení s animací, statický vs. pohyblivý obraz, nový námět – struktury).
- Samostatně experimentuje s různými vizuálně obraznými prostředky.⁷¹

⁷¹ *Rámcový vzdělávací program pro gymnázia* [online]. Praha: MŠMT, 2016 [cit. 2018-10-10] Dostupné z: http://www.msmt.cz/uploads/Vzdelavani/Skolska_reforma/RVP/RVP_gymnazia.pdf

3.3 PROMÍTANÝ PROSTOR

Časová dotace úkolu: 2 x 45 minut

Cílová skupina: Žáci 7. ročníku základní školy.

Ověření úkolu: FZŠ Tábořská, Praha.

Klíčová slova: projekce, prostor, linie, plocha, možnosti záznamu.

Pomůcky: Data projektor, papíry formátu A4, tužky/fixy, barvy.



Didaktický návrh na výuku výtvarné výchovy s názvem Promítaný prostor je inspirovaný především **Tomášem Moravcem** a jeho dílem s názvem Průzkumný let. Osmdesát jedna diapozitivů mapuje v detailech model vzducholodi v rotaci 360 stupňů. Promítané diapozitivy jsou zaostřené v prostoru, nikoli na viditelné ploše. Za pomoci zcela běžného prázdného formátu pauzovacího papíru lze však obraz dohledávat. Obrazová informace je sice přítomna, ale bez naší účasti není viditelná.

Fáze výtvarného úkolu:

Motivace: Výše popsané dílo bylo hlavním inspiračním východiskem této práce. Pomocí projektoru jsem žákům promítla do prostoru třídy fotografii, na které byla zachycena stejná třída. Do prostoru jsem tedy promítla totožný prostor. Promítaný obraz jsem stejně jako Tomáš Moravec nechala zaostřený a žáci měli za úkol obraz najít a společně jej sestavit. Každý žák měl k dispozici papír formátu A4 a jen díky spolupráci mohl být celý obraz viditelný.

Po sestavení obrazu snaha společně vymyslet nejvíce možností jakými způsoby je obraz možné zaznamenat. V této návaznosti je možné představit **Jednu a tři židle Josepha Kosutha** a představit tak konceptuální umění.

Formulace zadání výtvarného úkolu:

1. Najděte v prostoru promítaný obraz a pokuste se jej za pomocí formátů A4 společně sestavit.
2. Po sestavení obrazu bude následovat jeho záznam. Utvořte dvojice, ve kterých bude jeden z vás držet papír na podložce a druhý z vás obraz zaznamenávat. Poté se prostřídáte. Myslete na to, že spojením všech papírů by měl vzniknout společný obraz, a proto je důležitá vaše spolupráce.
3. V první fázi se zaměřte na linii. Hledejte a všímejte si promítaných linií a snažte se je překreslit na papír.
4. Ve druhé fázi se zabývejte plochou. Pomocí barev se snažte plošně vyjádřit promítaný prostor.
5. V poslední fázi se zaměřte na strukturu. Pokuste se vysledovat, jaké věci jsou zaznamenané na papíře, na kterém jste

překreslovali linie prostoru. Všímejte si povrchů těchto věcí a pokuste se je pomocí frotáže otisknout.

6. Sestavte společné obrazy jednotlivých fází.

Sledované kategorie hodnocení:

- Spolupráce a domluva při sestavování a záznamu obrazu.
- Vnímání rozdílů linie, plochy a struktury.

Vlastní reflexe úkolu:

Didaktický návrh měl být realizován se staršími žáky. Mé požadavky byly nepřiměřené jejich věku, což vedlo ke snížení nároků během hodiny. Žáci pomocí tabule našli promítající se obraz a na ni jej pak s mým svolením zaznamenávali. Tvorba v prostoru třídy by byla velmi náročná. Pro rychlejší práci by také bylo vhodnější zajistit dva projektory. Při další realizaci zvažím promítání více obrazů s postupným zkracováním času, aby docházelo při zaznamenávání obrazu k uvolněnosti v tvorbě a vymizení přílišné preciznosti.

PROMÍTANÝ PROSTOR

- projekce a možné způsoby zachycení
- práce s konkrétní realitou
- kresba – linie/ malba – plocha / frotáž – přenos textury

Výtvarná kultura:

Tomáš Moravec

- Projekce do neurčitého prostoru
- Obrazová informace není prakticky viditelná

Abelardo Morell

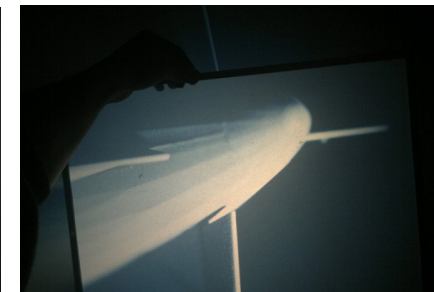
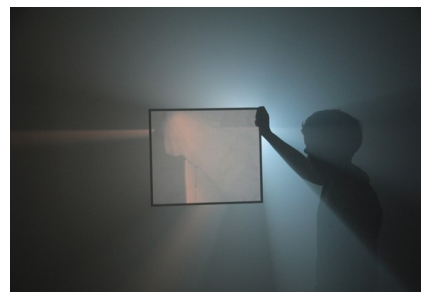
- Projekce vnějšku do vnitř

Joseph Kosuth

- Konceptuální umění
- Možné způsoby zachycení/snímání reality

Gabor Koos

- Frotáž - otisk místa



Učivo:

Rozvíjení smyslové činnosti:

- prvky vizuálně obrazného vyjádření – linie, tvary, objemy, textury, vztahy a uspořádání prvků v ploše, objemu a prostoru.
- smyslové účinky vizuálně obrazných vyjádření – umělecká výtvarná tvorba, fotografie, elektronická média, výběr, kombinace a variace ve vlastní tvorbě.

Uplatňování subjektivity:

- uspořádání prostoru, celku vizuálně obrazných vyjádření a vyjádření proměn, výběr, uplatnění a interpretace.
- typy vizuálně obrazných vyjádření – fotografie, elektronický obraz, rozlišení, výběr a uplatnění pro vlastní tvůrčí záměry.

Ověřování komunikačních účinků:

- osobní postoj v komunikaci – jeho utváření a zdůvodňování, důvody vzniku odlišných interpretací vizuálně obrazných vyjádření (samostatně vytvořených a přejatých), kritéria jejich porovnávání, jejich zdůvodňování.

Vzdělávací cíle výtvarného úkolu ve smyslu očekávaných výstupů

RVP ZV:

- Žák vybírá, vytváří a pojmenovává co nejširší škálu prvků vizuálně obrazných vyjádření a jejich vztahů; uplatňuje je pro vyjádření vlastních zkušeností, vjemů, představ a poznatků; variuje různé vlastnosti prvků a jejich vztahů pro získání osobitých výsledků (*možné způsoby zachycení reality*).
- Žák užívá vizuálně obrazná vyjádření k zaznamenání vizuálních zkušeností, zkušeností získaných ostatními smysly a k zaznamenání podnětů z představ a fantazie.
- Žák užívá prostředky pro zachycení jevů a procesů v proměnách a vztazích; k tvorbě užívá některé metody uplatňované v současném výtvarném umění a digitálních médiích – fotografie, video, animace.
- Žák vybírá, kombinuje a vytváří prostředky pro vlastní osobité vyjádření; porovnává a hodnotí jeho účinky s účinky již existujících i běžně užívaných vizuálně obrazných vyjádření.⁷²

⁷² *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání* [online]. Praha: MŠMT, 2016 [cit. 2018-10-10]. Dostupné z: http://www.msmt.cz/uploads/soubory/zakladni/SP_RVPZV_2007.zip



3.4 ZÁZNAM OBRAZU

Časová dotace úkolu: 3 x 45 minut

Cílová skupina: studenti gymnázia 1. ročníku

Ověření úkolu: Gymnázium Na Pražačce, Praha

Klíčová slova: fotografie, temná komora, camera obscura, fotograf.

Pomůcky: krabičky od sirek, špendlík, černá páska, papír citlivý na světlo, chemikálie (vývojka, přerušovač, ustalovač), pomůcky nutné k vyvolávání fotografií (pinzety, misky), mobilní telefon či stopky, temná komora či dobře utěsnitelná místnost.

Cílem tohoto výtvarného úkolu je vysvětlení počátků fotografie prostřednictvím zážitku spojeného s výrobou vlastního fotoaparátu. Každý student si vytvoří svou miniaturní camera obscura, se kterou pak bude snímat prostory školy a sám sebe. Zjistí, jak vzniká fotografický obraz a ověří si pojmy jako je ohnisková vzdálenost, clona, expoziční čas, uzávěrka, světlo. Během tří vyučovacích hodin si žák vyzkouší celý proces klasické fotografie, od tvorby vlastního fotoaparátu, výběru námětu, snímání, vyvolání a ustálení obrazu. Hlavní myšlenkou je tedy vrátit se na úplný začátek fotografie, která se v dnešní době díky své reprodukovatelnosti nachází v krizi.

Fáze výtvarného úkolu:

Motivace:

Seznámení se s kamerou obscurou, jejími principy a také s tvorbou umělců pracujících s tímto médiem netradičním způsobem. Motivace může pramenit ze samotné výroby vlastního fotoaparátu.

Formulace výtvarného úkolu:

1. Dnes si vytvoříme vlastní fotoaparát. Vrátime se v čase do doby vynálezu fotografie. První přístroj k promítání reality se nazýval camera obscura. Jeho princip je velmi jednoduchý, do zatěsněného prostoru, kde je úplná tma, se vyhotoví na jedné straně otvor, kterým proniká světlo do vnitřku. Otvor zde funguje jako objektiv a clona zároveň. Promítaný obraz dopadá na protilehlou stranu a je stranově převrácený. Je možné jej zachytit pomocí materiálů citlivých na světlo, čímž může být fotografický papír či film. Na závěr je nutné tento materiál citlivý na světlo vyvolat a ustálit v temné komoře.
2. Camera obscura může mít různou velikost. Důležité je, aby se jednalo o utěsněný prostor, kam neproniká světlo. My budeme pracovat s krabičkou od sirek, což odpovídá přibližně velikosti jednoho políčka kinofilmového záběru. Do krabičky uděláme miniaturní díрку pomocí špendlíku.
3. Budeme pracovat částečně ve tmě, a proto bude nutná vzájemná spolupráce.
4. Nejprve si každý svůj fotoaparát odliší od ostatních. Pokuste se tento krátký úkol pojmout kreativně a výtvarně.
5. Než zhasnu, připravte si materiál, kterým krabičku zatěsníte. Nezapomeňte zalepit díрку, která nám slouží jako otevřený objektiv. Pro tu si připravte „krytku“, kterou pak budete moci jednoduše sejmout. Přilepte ji například páskou, která bude mít úchytku. Po zhasnutí vám rozdám papíry citlivé na světlo, které do krabičky umístíte a pomocí pásky přichytíte. Poté musíte krabičku dobře utěsnit.
6. Fotoaparát máme připravený a teď už přijde samotné snímání. Každý máte jedno políčko. První námět bude prostor vaší školy. Pokuste se zaměřit na nějaké zajímavé světlé místo. Až jej najdete, u každého z vás se zastavím a společně propočítáme expozici, která vyhází na daném místě. Nezapomeňte si s sebou vzít stopky, abyste mohli změřit přesný čas snímání. Poté se všichni sejdeme ve třídě, kde fotografie vyvoláme.
7. Pokud šlo vše dobře, měli byste mít uvnitř krabičky fotografii. Kdybyste jí však otevřeli, fotografie by se osvítila a vy byste o svůj obraz přišli. Proto jej musíme vyvolat. Opět

bude pracovat ve tmě a tentokrát s chemikáliemi, a proto je nutná opatrnost a spolupráce. S chemikáliemi budu pracovat pouze já. Fotografický obraz prochází třemi fázemi. **Vývojka** obraz vyvolá, **přerušovač** zastaví vyvolávací procesy a díky **ustalovači** obraz zůstane na světle viditelný. Po zhasnutí vás poprosím o opatrné rozlepení vašich fotoaparátů, vyjmutí fotografického papíru a jeho předání do mých rukou. Rozsvítit můžeme tehdy, až vaše snímky projdou všemi zmíněnými fázemi.

8. Může se stát, že ne všechny fotografie budou zdařilé. Je zde mnoho aspektů, které mohou obraz ovlivnit, jako je například špatně vyhotovená dírka, nepřesná expozice kvůli změně světla během samotného snímání a v neposlední řadě poslední proces vyvolávání fotografií v temné komoře.
9. Výsledné fotografie jsou negativní, protože tam, kam světlo dopadá nejvíce, je obraz nejtmaší a naopak. My tyto fotografie můžeme invertovat pomocí telefonu či v počítači.
10. Teď vše zopakujeme, ale změním námět. Pokusíme si vytvořit tzv. selfie. Vaším úkolem bude najít vhodné místo a pozici, kde byste byli schopni vydržet celou dobu expozice

nehybně. Jak už víte, expozice trvá kolem deseti minut, proto zaujměte pózu, která vám bude nejpříjemnější. Celý postup zopakujte a, až budete mít snímek vyfotografovaný, opět se sejdeme ve třídě a celý proces vyvolání zopakujeme.

Průběh realizace úkolu:

1. Vysvětlení principu camery obscury.
2. Představení umělců pracujících s tímto médiem.
3. Tvorba fotoaparátů z krabičky od sirek.
4. Volba námětu v prostoru školy a jeho následné snímání.
5. Vyvolání a ustálení fotografií v improvizované temné komoře vytvořené ze třídy.
6. Druhé snímání, fotografování sama sebe.
7. Vyvolání a ustálení fotografií.
8. Závěrečné zhodnocení.

Vlastní reflexe úkolu:

Zpětně uznávám, že by se měl tento úkol stát součástí dlouhodobějšího projektu. Žáci si během tří hodin prošli celým fotografickým procesem ve velmi zhuštěné podobě. Vhodnější by byla delší časová dotace.

Výsledné snímky bohužel nedopadly příliš dobře, jsou kvůli miniaturním rozměrům velmi špatně čitelné. Příště bych určitě volila větší formát, kde by byl zaznamenávaný obraz patrnější.

Vhodným úvodem tohoto úkolu by bylo přetvoření celé místnosti v *cameru obscuru*. Žáci by se ocitli uvnitř fotoaparátu. Skrze zážitek by mohli lépe pochopit technické parametry, více vnímat světlo a reálně vidět promítaný obraz. S vlastnoručně vyrobeným fotoaparátem by žáci mohli pracovat zkušeněji a dokázali by si představit, co se uvnitř jejich camery odehrává. Také je mnohem vhodnější fotografovat venku, kde je více světla a tudíž kratší expoziční časy.

Kriticky také hodnotím fotografování autoportrétu, které je technicky velmi náročné. Důkazem je, že se zdařila pouze jedna fotografie, která je navíc velmi špatně viditelná. Tento fakt přisuzuji časové dotaci a miniaturnímu formátu.

Možné návaznosti:

- Větší důraz na výtvarné řešení fotoaparátu ve smyslu návrhu vlastního designu. Práce s vizuální podobou fotoaparátu.
- Před vyvoláváním fotografií by bylo vhodné na jednoduché ukázce tzv. **fotogramu** demonstrovat, jak vzniká negativní

obraz. Zde by bylo také možné navázat na předchozí úkol s nalezenými strukturami ve třídě a tyto struktury pomocí fotogramů otisknout na papír citlivý na světlo.

- Další aktivitou vhodnou pro chápání toho, jak funguje vývojka, přerušovač a ustalovač, by byla malba štětcem těmito chemikáliemi, kde by bylo patrné, jak mezi sebou jednotlivé roztoky reagují.



ZÁZNAM OBRAZU

- projekce a možné způsoby zachycení
- počátky fotografie
- autoportrét



Výtvarná kultura:

Abelardo Morell

- Projekce vnějšku dovnitř
- Dírkové komory velkých rozměrů



Justin Quinell

- Camera obscura z úst

Ignas Kutavicius

- Selfie pomocí camery obscury



Man Ray

- Fotogramy

Učivo:

Znakové systémy výtvarného umění

- Výtvarné umění jako experimentální praxe z hlediska inovace prostředků, obsahu a účinků.
- Vývoj uměleckých vyjadřovacích prostředků podstatných pro porozumění aktuální obrazové komunikaci – vytváření iluze prostoru, objemu a pohybu (fotografie); proměnlivost obrazu v čase (dlouhé expozice – věci trvalého charakteru jsou nejostřejší); relativita barevného vidění (černobílá fotografie); zapojení těla, jeho pohybu a gest do procesu tvorby (tvorba autoportrétu s dlouho expozicí).

Umělecká tvorba a komunikace

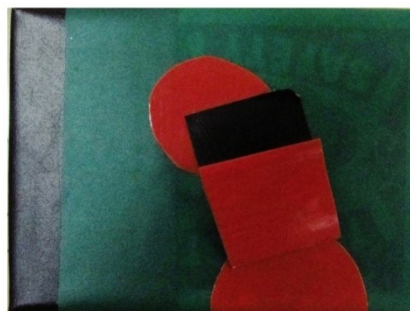
- Role subjektu v uměleckém procesu – tvořivá osobnost v roli tvůrce, interpreta a recipienta.

Vzdělávací cíle výtvarného úkolu ve smyslu očekávaných výstupů

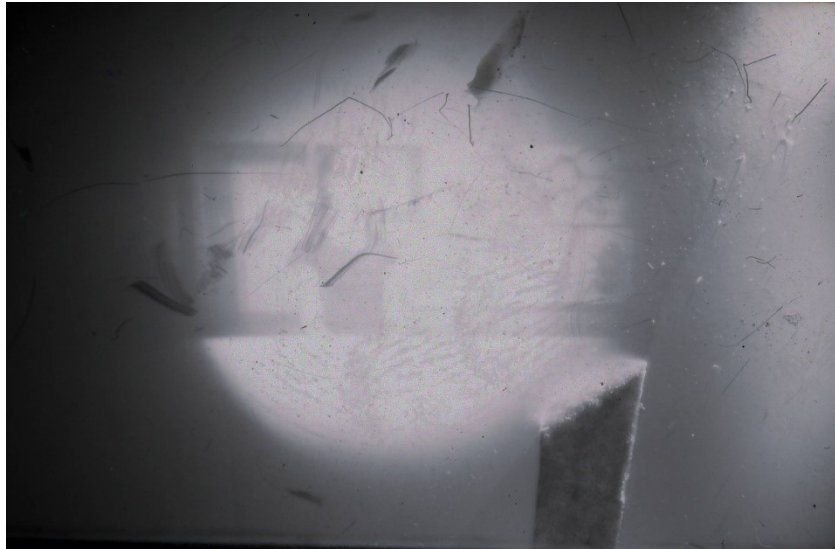
RVP G:

- Žák rozpoznává specifčnosti různých vizuálně obrazných znakových systémů (rozdílnost analogového a digitálního obrazu).

- Žák nalézá, vybírá a uplatňuje odpovídající prostředky pro uskutečňování svých projektů (seznámení s novým médiem).
- Žák samostatně experimentuje s různými vizuálně obraznými prostředky.⁷³



⁷³ *Rámcový vzdělávací program pro gymnázia* [online]. Praha: MŠMT, 2016 [cit. 2018-10-10] Dostupné z: http://www.msmt.cz/uploads/Vzdelavani/Skolska_reforma/RVP/RVP_gymnazia.pdf



3.5 DOPROVODNÝ PROGRAM K VÝSTAVĚ

Časová dotace úkolu: 60 minut

Cílová skupina: studenti gymnázia 2. ročníku Gymnázia Na Pražačce

Ověření úkolu: Kasárna Karlín

Klíčová slova: camera obscura, prostor, galerie, uvnitř/vně.

Pomůcky: velkoformátový papír, lihové fixy, bílé fixy, čtvrtky, tužky, šátky, černé čtverce z pevného kartonu rozměru cca 10 x 10 cm, mobilní telefon

Hlavním cílem doprovodného programu k výstavě 232 712 bylo seznámení účastníků s mým projektem a s principy, které při své tvorbě uplatňuji. Didaktický návrh se dotýká vznikání obrazu, možnosti záznamu, vnímání prostoru. Součástí výstavy je projekce vnější reality prostřednictvím camery obscury, na které je možné demonstrovat počátky fotografie a stát se na chvíli součástí fotografického aparátu. Tato zkušenost může díky názornému ukázání pomoci pochopit základní fotografické pojmy jako je clona, hloubka ostrosti, objektiv, závěrka, expozice.

K výstavě také vznikly didaktické materiály „origami camery obscury“, které jsem navrhla. Z dvou černých listů papíru je možné složit vlastní fotoaparát. Na každém z listů je jednoduchý návod jak kameru sestavit, je zde také velmi stručně vysvětlen princip, jak funguje. Vzhledově připomínají černou krychli a odkazují tak na stan či galerii. Tyto listy byly součástí výstavy a volně k rozebrání.

Fáze výtvarného úkolu:

1.) Rozdělení studentů na dvě skupiny (A a B)

Před vstupem do Karlínských kasáren se studenti rozdělí do dvojic. Jednomu z dvojice zavážeme oči. Třída je tímto rozdělena na dvě skupiny po 7 studentech. První skupina (A) má zavázané oči, druhá skupina (B) nemá žádné omezení a pomáhá nevidoucím členům s navigací.

2.)

Skupina A - uvnitř

První skupina se zavázanýma očima, se ocitá uvnitř galerie. O vnější realitě se dozvídá prostřednictvím promítaného převráceného obrazu po rozvázání šátků. Studenti si mohou představovat, jak objekt, ve kterém se nachází, vypadá z vnějšku a do jakého prostoru je zasazen.

Studenty nejprve seznamuji s výstavou, představuji jim obrazy snímané stanem. Díky projekci mohu názorně demonstrovat, jakým způsobem fotografie vznikly. Po vysvětlení a představení mé tvorby zadávám za úkol zaznamenat promítaný obraz na papír rozměru 2 x 1,5 metru lihovými fixy.

Studenti mají za úkol spolupracovat a vytvořit společný obraz. Vypočítávám dobu expozice, která vychází na 10 minut. Jedná se o stejný čas, který by byl potřeba k exponování papíru citlivého na světlo, a proto mají studenti na svůj úkol stejný časový limit. Díky takto stanovené době navíc dochází k záznamu podstatných věcí. Díky této aktivitě studenti pracují s linií, perspektivou, světlem, měřítkem.

Skupina B - vně

Druhá skupina (B) naopak nejprve pracuje s vnější podobou galerie. Každý dostává instrukce – počet kroků a světovou stranu, které určují, jak daleko a jakým směrem se musí studenti vydat od černé kostky. Z dané polohy studenti s odstupem kreslí/ mapují galerii a prostor, který ji obklopuje. V průběhu mají za úkol přemýšlet a představovat si, co se nachází uvnitř.

3.) VÝMĚNA SKUPIN

Skupina B - uvnitř

Skupina, která nejprve mapovala galerii z vnějšku, se nyní dostává do interiéru. Průběh je stejný. Nejprve dochází

k seznámení s výstavou, poté následuje společný záznam obrazu. Rozdíl je však v tom, že tato část studentů viděla nejprve vnějšek, který se do vnitřku galerie promítá.

Skupina A – vně

Skupina, která se nyní ocitá venku galerie, již nezaznamenává ani nemapuje její tvar. Každý student dostává černý čtverec o hraně 10 cm a snaží se jim nalézat nové uplatnění kostky v prostoru. Studenti mají za úkol pracovat s perspektivou a fotografií v podobném duchu jako již zmiňovaný **Jan Dibbets** v díle *Perspective Correction*.

4.) Reflexe

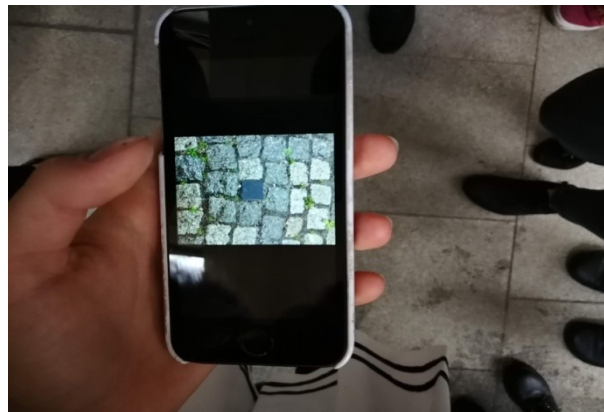
V závěru hodiny dochází ke společné reflexi spojené s obhajobou vzniklých prací. Diskutujeme o rozdílnosti zážitků, kdy jedna skupina nejprve tvoří uvnitř bez zkušenosti s vnějším prostředím a poté vychází ven, a opačným postupem druhé skupiny.

Vlastní reflexe úkolu

Podmínky doprovodného programu byly bohužel ztíženy silným deštěm a omezením na pouhých 60 minut tvorby kvůli následné dopravě studentů zpátky do školy. Galerijní program by si zasloužil zajisté mnohem větší časovou dotaci. V návaznosti na předešlé úkoly by bylo vhodné začlenit tvorbu vlastního fotoaparátu.

Možné návaznosti:

- V případě větší časové dotace bych se při záznamu obrazu nezaměřila pouze na linii, ale také na plochu. Promítaný obraz není černobílý jako u výsledných fotografií, a proto by bylo vhodné zakomponovat práci s barvou. Jedna skupina by mohla zaznamenávat linii a druhá plochu. V závěru hodiny bychom mohli porovnat výsledné obrazy.
- Další možností by byla práce s pozitivem a negativem. První část studentů by zaznamenávala pouze světlé plochy a druhá tmavé. Zaznamenávali bychom tedy světlo a tmu.



Učivo:

Obrazové znakové systémy

- Interakce s vizuálně obrazným vyjádřením v roli autora, příjemce, interpreta (v rámci doprovodného programu se žáci staví do všech rolí).
- Uplatnění vizuálně obrazného vyjádření v úrovni smyslové, subjektivní a komunikační (žáci tvoří individuálně i skupinově, obhajují své dílo před spolužáky).

Znakové systémy výtvarného umění

- Výtvarné umění jako experimentální praxe z hlediska inovace prostředků, obsahu a účinků.
- Vývoj uměleckých vyjadřovacích prostředků podstatných pro porozumění aktuální obrazové komunikaci – chápání vztahů předmětů a tvarů v prostoru; vytváření iluze prostoru (pomocí čtverce vytváří iluzi nového prostoru); proměnlivost obrazu v čase (záznam obrazu camery obscury ve stanoveném čase); pohyblivé stanoviště diváka a změny úhlu vidění (tvorba uvnitř galerie a vně).

Umělecká tvorba a komunikace

- Role subjektu v uměleckém procesu – tvořivá osobnost v roli tvůrce, interpreta a recipienta.

Vzdělávací cíle výtvarného úkolu ve smyslu očekávaných výstupů

RVP G:

- Žák rozpoznává specifičnosti různých vizuálně obrazných znakových systémů (kresba, fotografie, práce s prostorem).
- Žák objasní roli autora, příjemce a interpreta při utváření obsahu a komunikačního účinku vizuálně obrazného vyjádření (žák se staví do role autora, příjemce a interpreta zároveň).
- Žák si vytváří přehled uměleckých vizuálně obrazných vyjádření.
- Žák nalézá, vybírá a uplatňuje odpovídající prostředky pro uskutečňování svých projektů (seznámení s novým médiem).
- Samostatně experimentuje s různými vizuálně obraznými prostředky.⁷⁴

⁷⁴ *Rámcový vzdělávací program pro gymnázia* [online]. Praha: MŠMT, 2016 [cit. 2018-10-10] Dostupné z: http://www.msmt.cz/uploads/Vzdelavani/Skolska_reforma/RVP/RVP_gymnazia.pdf



ZÁVĚR

Největším osobním přínosem mé práce je možnost nahlédnout na téma z mnoha úhlů. Stavím se do role tvůrce, kdy si šiji vlastní stan, se kterým vykonávám pouť. Cestu dokumentuji prostřednictvím média fotografie a videa. Dále se stavím do role kurátora, kdy se snažím celý projekt prostřednictvím galerijního prostoru zprostředkovat divákovi. Vytvářím materiály k propagaci události. Na téma nahlížím z teoretického hlediska a snažím se jej didakticky transformovat.

V celé práci poukazuji na dvouznačnost pojmu instalace, ať už jde o instalaci v krajině či instalaci ve smyslu následné výstavy. Společně s tímto pojmem také pracuji s pohyblivým obrazem camery obscury, který se v reálném čase promítá do vnitřního prostoru galerie. V konfrontaci s promítaným pohyblivým obrazem divák vidí výsledný statický obraz, který v sobě zachycuje onen čas a pohyb.

Teoreticko-praktická část je zakončena posledním realizovaným projektem v současné době, ve kterém dochází ke změně vnímání.

Jedná se o stejný námět putování krajinou, tentokrát však nevyrazím na cestu se záměrem následného zprostředkování. Koncepce a promyšlenost jde do pozadí a díky tomu se mohu soustředit na první ze zmiňovaných aspektů, kterým je prožitek. V důsledku intenzivnějšího zážitku nemám potřebu tuto cestu sdílet v takové podobě jako u předešlého projektu. Pouť dokumentuji omezeným množstvím fotografií, které slouží pro vlastní potřebu jako uchování vizuální vzpomínky.

Námět cesty v mé tvorbě bude patrně celoživotní záležitostí, měnit se bude způsob nahlížení a prezentace. S ohledem na poslední projekt vyvstává otázka, zda je vůbec možné tak silný osobní prožitek zprostředkovat další osobě v plné míře.

SENAM POUŽITÝCH INFORMAČNÍCH ZDROJŮ

BARTHES, Roland. *Světlá komora - poznámky k fotografii*. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8

BISHOP, Claire. *Installation Art a Critical History*. London 2005. ISBN 0415974127

BLÁHA, J. - SLAVÍK, J., *Průvodce výtvarným uměním V*. 1. vydání. Praha: SPL-Práce, 1997. ISBN 80-208-0432-3

BLÁHA, Jaroslav. *Výtvarné umění a hudba: Tvar, prostor a čas 1/2*. Praha: TOGGA, 2013. ISBN 978-80-7476-019-8

DOLANOVÁ, Lenka. *Steina a Woody Vasulkovi: dialog s démony nástrojů*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-807-3313-173

FINK, Eugen. *Bytí, pravda, svět*. Oikoymenh, 1996. ISBN: 80-86005-13-5

FONTANA, Lucio, Bílý manifest. *Výtvarné umění XVIII*, 1968, č. 10, s. 448-451 [překlad Ivan Jirous].

FUCHS, R. H. *Richard Long* London: Thames and Hudson Ltd, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1986. ISBN 0-500-23467-1

HLÁVKOVÁ, Marie. *Videoart a jeho začlenění do výuky na základních, základních uměleckých a středních školách*. Konference INSEA, Brno 20. 11. -22. 11. 2008

KROUTVOR, Josef. *Klobouk, kniha a hůl: studie „kráčejíci postavy“ v krajině* 1. vyd. Praha: Pulchra, 2009. ISBN 978-80-904015-9-4

KROUTVOUR, Josef. *Fotografie jako mýtus*. Praha: Pulchra, 2013. ISBN 978-80-87377-53-6

KRYŠTŮFEK, Milan. *Instalace v krajině a její ozvěny ve fotografii 50. - 90. léta 20. století*. Opava 2014. Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě. Filozoficko-přírodovědecká fakulta

MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. 2. dopl. vyd. - Olomouc: Nakladatelství J. Vacl, 2009. ISBN 978-80-904149-1-4

NORBERG SCHULZS, *Christian*. *Genius loci*, Praha: Odeon, 1994. ISBN 80-207-0241-5

O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Praha, 2014. ISBN 978-80-87259-30-6

POSPĚCH, Tomáš. *Myslet fotografii*. Praha: PositiF, 2014. ISBN: 978-80-87407-05-9

REISS, Julie H. *From margin to center: The space of installation art*. Cambridge, 1999. ISBN 0-262-18196-7

RUHRBERG, Karl et al. *Umění 20. století: [malířství, soptury a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Slovart, 2011. ISBN 978-80-7391

SKÁLA, František. *Praha - Venezia: cestovní deníky 1993*; Praha: Arbor vitae, 2005. ISBN 80-86300-63-3

SRP, K.; *Minimal, Earth, Conceptual Art 1, 2* Praha: Jazzová sekce, 1982

STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná?: estetické vnímání přírody v novověku*. 1. vyd. Praha: Dokořán, 2005. ISBN 80-7363-008-7

ZEMÁNEK, Jiří. *Od země přes kopec do nebe.../o chůzi, poutnictví a posvátné krajině*, Praha, 2005. ISBN 80-86300-66-8, 80-85090-61-9

Rámcový vzdělávací program pro gymnázia [online]. Praha: MŠMT, 2016 [cit. 2018-10-10] Dostupné z:

http://www.msmt.cz/uploads/Vzdelavani/Skolska_reforma/RVP/RVP_gymnazia.pdf

Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání [online]. Praha: MŠMT, 2016 [cit. 2018 10-10]. Dostupné z:

http://www.msmt.cz/uploads/soubory/zakladni/SP_RVPZV_2007.zip

Periodika

KAPROW, Allan, The Legacy of Jackson Pollock, Art News, č. 6, 1958

KRALOVIČ, Ján. Performativita fotografickej dokumentácie. *Flash art, srpen 2017*. ISSN: 1336 9644

STIBRAL, Karel. Richard Long – chůze jako umění. [online]. Dostupné z: <https://ekolist.cz/cz/zpravodajstvi/zpravy/esej-richard-long-chuze-jako-umeni>

ŠTROBL, Daniel. Co s časem, který pádí stále rychleji. Lidové noviny, 5. května 2007. ISSN: 0862-5921

WEIBEL, Peter. On the Philosophy of VT and VTR. New York: Springler, 1997

Internetové zdroje

GROYS, Boris, Politika instalace. Flashart. [online]. Dostupné z: <http://www.flashart.cz/>

ŠTEFKOVÁ, Zuzana, Instalace. Artlist – databáze současného umění [online]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/>

KAPROW, Allan, Assemblages, Environment and happenings. [online]. Dostupné z
http://web.mit.edu/jscheib/Public/performancemedia/kaprow_assemblages.pdf

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/15/richard-long-swinging-60s-interview>

<https://arthasnohistory.com/>

<http://rewana.com/>

<http://terezavelikova.cz/chuze/>

<http://www.meetfactory.cz/cs/program/detail/cesta>

<http://vaclavkopecki.com/>

<http://www.michaelrakowitz.com/parasite/>

<https://www.martinazua.com/product/basic-house/>

<https://videokemp.wordpress.com/>

<http://www.perfomap.de/map2/transf/klimova/replaced-brno-2006>