

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Okolo mě

Around me

Ester Valentina Maatová

Vedoucí práce: doc. MgA. Michal Sedlák, Ph.D.

Studijní program: Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání

Studijní obor: B VV (7504R235)

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Okolo mě potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 11.7.2022

Děkuji svému vedoucímu práce, doc. MgA. Michalu Sedlákovi, Ph.D., za jeho velkou trpělivost, vstřícnost, podporu a inspiraci po celou dobu práce. Děkuji také všem respondentům za jejich smysluplné komentáře k vybranému obrazu ve výtvarné části.

ABSTRAKT

Práce zkoumá vztah mezi prostorem reálným a zobrazovaným, jejich vizuální podobu a vzájemnou provázanost. Řeší otázku světa subjektivního a objektivního, skutečného a imaginárního. Člověka staví do role aktéra, tvůrce i diváka, který s prostorem interaguje prostřednictvím výtvarné tvorby. Stručně popisuje vývoj rozličných uměleckých tendencí zabývajících se krajinářskou tvorbou v souvislosti se spojením *okolo mě* a hledá příklady u vybraných autorit uměleckého světa z minulosti i současnosti, jež spolu vzájemně porovnává. Výtvarná část se skládá z uzavřeného souboru akrylových maleb, zobrazujících osobní svět autorky, přičemž každému z nich je přikládán individuální význam s odkazem na narativní, časovou a prostorovou složku. Obrazy jsou dále zkoumány a podrobovány úvaze, jež charakterizuje jejich vznik a smysl. Didaktická část práce představuje návrh výtvarného zadání pro žáky gymnázií ve věku patnácti let, líčí možné postupy a předpoklady k jeho vhodnému splnění, následované ukázkami eventuálních výstupů. V závěru práce se dozvídáme, jak se v jejím průběhu změnil autorčin vztah k prostoru a jak se změnil obecné přístupy v krajinomalbě a zobrazovaném světě.

KLÍČOVÁ SLOVA

Okolo mě, výtvarné umění, obraz, hlavní námět a okolí, proměny situací v jednom obraze

ABSTRACT

The work examines the relationship between real space and imaged space, their visual appearance and interrelatedness. It solves the question of the world of subjective and objective, real and imaginary. It places human in the role of actor, creator and viewer who interacts with the space through artistic creation. It briefly describes the development of various artistic tendencies dealing with landscape creation in context of conjunction of *around me* and looks for examples from selected authorities of the art world from the past and present, which it compares with each other. The artistic part consists of a closed set of acrylic paintings depicting the personal world of the author, while each of them is given an individual meaning with reference to the narrative, time and space component. The paintings are further investigated and subjected to consideration that characterizes their creation and meaning. The didactic part of the work presents a proposal for an art assignment for high school students aged fifteen, describes possible procedures and prerequisites for its appropriate fulfillment, followed by examples of eventual outputs. At the end of the work we find out about the changes in relationship between the author and space and about the changes in general approach in landscape art and represented world.

KEYWORDS

Around me, fine art, painting, main subject and surroundings, transformations of situations in one painting

Obsah

Teoretická část	7
Úvod	7
1. Člověk a svět	9
1.1. Prostor.....	9
1.2. Blízké a neznámé.....	10
1.3. Nálada mezi člověkem a krajinou	11
1.4. Genius Loci	12
2. Svět v ploše.....	13
2.1. Mezi člověkem a obrazem.....	13
2.1.1. Instantní obraz	14
2.1.1. Obraz v pohybu	15
2.3. Zpráva v obraze	16
2.4. Iluze	16
2.5. Skutečnost.....	18
3. Barvy krajiny	20
3.1. Imprese	21
3.2. Cézanneho svět.....	22
3.2.1. Pozpátku	23
3.3. Dialog s krajinou	23
3.4 Okolo současnosti.....	25
Výtvarná část	27
4. Pohledy z domova	27
4.1. Obraz I: Polohy proměn	28

4.1.1. Fotoaparát v kýblu od mpu.....	29
4.2. Obraz II.: Zákoutí iluzí.....	30
4.2.1. Esherovy dimenze.....	31
4.3. Obraz III.: Záchytný bod.....	32
4.3.1. Kresbou skrz svět.....	33
Obraz IV.: Uvnitř a vně.....	35
4.5. Pohledy pod dohledem.....	37
Didaktická část.....	39
5. Krajina ve vrstvách.....	39
5.1. Výtvarný úkol.....	40
5.2. Výstup.....	42
5.3. Hodnocení.....	43
Závěr.....	46
Seznam použitých informačních zdrojů.....	47

Teoretická část

Úvod

Vybrat si vhodné téma bakalářské práce se pro mě stalo obrovskou výzvou. Několik měsíců jsem putovala labyrintem vlastních myšlenek a zájmů ve snaze najít *to pravé*. Zdá se to jako malicherná těžkost, avšak já si myslím, že pokud do nějaké práce vkládáme čas, musíme k ní mít určitý vztah a věřit jejímu smyslu.

Stěžejní se pro mou práci měla stát výtvarná tvorba, proto právě tu jsem využila k samotnému hledání tématu. První konzultace s vedoucí mé práce probíhaly spíše formou kladení otázek a poznávání mě samotné a mé tvorby. Představte si podlahu pokrytou kresbami a malbami, které spolu zdánlivě vůbec nesouvisí. Jako bychom se dívali do oken paneláků, kdy za každým z nich se skrývá jiný svět. Věděla jsem, že chci, aby se mé téma zabývalo člověkem a jeho subjektivním prožíváním. Stále jsem však hledala skrze člověka samotného, skrze figuru. Když jsem se pak procházela městem nebo parkem a uvažovala nad tématem, uvědomila jsem si, co se v mé mysli vždy trochu vytrácelo. Prostor.

Prostor jsem nikdy dřív nevnímala tak intenzivně a ve výtvarné tvorbě jsem se mu vždy trochu stranila. Až v posledních letech jsem si ho začala více uvědomovat jako nepostradatelnou součást nejen mé tvorby, ale i života jako takového. V mé tvorbě hrál prostor doposud roli pozadí, byl pouhou kulisou k mým primárním námětům a doplňoval jejich myšlenku. Když jsem pak ve škole ukázala své kresby, docenta Sedláka zaujala jediná drobná kresbička výhledu na sídliště Stodůlky. Šlo o rychlou kresbu, kterou jsem vytvořila na náhodné procházce. Nepovažovala jsem ji za důležitou, zařadila jsem ji do svého portfolia jako doplňkovou, abych ukázala variabilitu mé práce. Přesto si vysloužila největší pozornost a já se tak začala sama sebe ptát, co pro mě tato kresba znamená.

Začala jsem kreslit více krajin, ale i prostor mého domova, jelikož k tomu mám největší vztah. Postupně jsem si všímala jeho proměn a detailů, které jsem běžně ignorovala. Prostor se tak stal něčím víc, než jen souborem fyzických objektů a světelných efektů, stal se spíše jakýmsi pulzujícím organismem, který žije spolu se mnou.

V mysli se mi tak náhle rodily otázky: co může prostor, který mám kolem sebe, a předměty v něm, říct o mně a mé existenci? Přivedeme-li zcela neznámého člověka do našeho domova, do našeho soukromého prostoru, co o nás bude schopný říct on? A především, co dokážeme a jsme ochotni o naší existenci skrze tento prostor a předměty vypovědět my sami?

1. Člověk a svět

Merleau-Ponty (2008, s. 22) charakterizuje člověka jako „*ducha s tělem, jenž má přístup k pravé skutečnosti věcí jen díky tomu, že jeho tělo je mezi ně pevně vklíněno.*“ Potřeba charakterizovat člověka nám může připadat zvláštní. Je to, jako bychom hledali definici sebe sama. Přesto považuji za důležité si uvědomit naši důležitost vůči světu, bytostem, které potkáváme, i náš vztah vůči nám samotným. Právě to jeden ze základních významů člověka, jeho schopnost soužití s dalšími bytostmi. Lidé a zvířata jsou odkázáni na svou tělesnost, ta jim umožňuje manipulovat věcmi okolo sebe, ale také se vzájemně dotýkat a vidět se. Rozdíl mezi člověkem a zvířetem je ten, že člověk si uvědomuje konečnost, jenž se k jeho tělu váže. Můžeme se k naší konečnosti stavět různým způsobem, ale nemůžeme jí zabránit. Z tohoto důvodu se odkazujeme věci fyzického světa, i na bytosti kolem nás, především naše bližní -žijeme s nimi, tvoří naše zájmy. Nemůžeme tak svět charakterizovat objektivně jakožto nějakou skutečnost, jenž spolu všichni sdílíme. Naše světy se skládají z odlišných zájmů a vztahů, proto svět každého z nás je odlišný a my jej sdílíme skrze konkrétní souvislosti, jež naše světy propojují. Prožíváme ho skrze ony předměty a bytosti v něm, skrze naše činnosti a mnohdy si neuvědomujeme, jak se náš svět mění, dokud se nezastavíme a neohlédneme zpět. (Patočka, 1992, s. 82-85)

1.1. Prostor

Rozebereme si nyní onen fyzický svět, prostor, který nás obklopuje. Je to prostředí skládající se z různých předmětů v něm rozmístěných, ale i atmosférických a časových jevů. Prostor se tak mění podle toho, jak se přesouvají nebo mění tyto věci a podmínky v něm. Dané objekty můžeme přesouvat, aniž by se změnila jejich podoba, a pokud k tomuto přesunu dojde, nenáleží tato transformace přesunu, nýbrž konkrétním okolnostem, které se v daném prostoru odehrávají. Například když položíme kostku ledu na slunce a ona se začne pod nápoem tepla rozpouštět, nerozpouští se proto, že jsme ji položili na parapet, nýbrž proto, že v danou dobu do okna svítilo odpolední slunce. (Merleau-Ponty, 2008, s. 17)

Podle Patočky existují světy dva. Svět přirozený, nebo-li *naivní*, a svět *vědecký*. Člověk stojí na hranici těchto dvou světů. Přirozený svět přijímá nenuceným způsobem. Jedná se o

instinkty, předsudky vytvářené přirozeně na základě našich vlastních zkušeností. Svět vědecký je oproti tomu dán fakty a člověk na něj tedy pohlíží matematicky a s předem danými úsudky objektivní reality. Uzurpuje si ony přirozené počítky a vykládá je na základě logických a objektivních vysvětlení. (Patočka, 1992, s. 9, 19)

Zároveň věci, které nás obklopují, svým způsobem zrcadlí naši osobnost. Můžeme vedle sebe postavit dva stejně staré lidi, s podobnými zájmy, přesto jeden nebude schopný pracovat, aniž by měl vše kolem sebe dokonale srovnané, zatímco druhý bude natolik soustředěný na práci, že to, co se děje s prostorem okolo něj, zcela upozadí.

Je pro nás přirozené obklopovat se věcmi, které v nás vyvolávají nějaký zájem. Člověk, který rád čte, pravděpodobně vlastní nějaké knihy, člověk, který rád vaří, bude při stavbě domu nejspíš dbát na to, aby měl větší kuchyň. Ani to však není pravidlem. Jsou lidé, kteří se rádi obklopují věcmi svého zájmu, avšak najdeme i takové osobnosti, které i přes zalíbení ve svých zájmech udržují prostor kolem sebe neutrální, protože je více láká myšlenka minimalismu a čistoty, která předčí potřebu materialistickou. V tomto případě se i minimalismus stává typem zájmu a ona nepřítomnost předmětů představuje jakýsi artefakt prázdnoty. Předměty se tak stávají symboly našich zájmů, nálad či postojů ke světu. (Merleau-Ponty, 2008, s. 28)

1.2. Blízké a neznámé

Ve světě pro každého z nás existuje specifické místo, oblast, která je nám nejen blízká, fyzicky i pocitově, ale především tvoří útočiště, kde nám nehrozí nebezpečí, kde můžeme být sami sebou. Toto místo představuje náš *domov* a skládá se nejen z prostoru, ale též z lidí a nálad, zájmů, které jej naplňují. Nemusí se tedy v zásadě jednat o místo, kde skutečně bydlíme, nýbrž o místo, kam *patříme*. Tento domov si určujeme sami. Neznamená to, že musíme domovu vyhradit jedno jediné místo, domovů je tolik, kolik jich přijmeme, a jejich význam, ač v různých rovinách, pro nás může být totožný. (Patočka, 1992, s. 85-86)

Jelikož domov představuje naše útočiště, dbáme více na to, koho si sem přivádíme či kolik toho z našeho domova ukazujeme. Vzpomeňme si například na dlouhé období karantény během doby Covidu - domov se stal hlavním místem, kde se odehrávaly téměř všechny

naše aktivity. V běžném životě bývá jasně oddělen například domov od práce, což nám umožňuje vytvořit si mezi těmito dvěma světy bariéru, bez které mnoho lidí nedokáže snadno a jasně fungovat. A co víc, lidé začali být nuceni si do svého domova pouštět cizince, ač šlo třeba o kolegy z práce, které jinak každý den vidali - vždy pro ně však měli vyhrazený určitý prostor, který byl náhle zbořen. Došlo tak k jistému paradoxu, kdy lidé byli odříznuti od společnosti, ale zároveň si museli společnost a dané aktivity pustit do svého domova, do svého útočistě. Většinou k tomu docházelo skrze webkamery, které odhalují vybraný úsek prostoru, ale i pouhé mikrofony, které propouští klapání bot, pláč dětí, zvuky z ulice. Lidé proto začali zasahovat do svého osobního prostoru, narušovat svůj komfort, aby nebyl okraden cizími diváky: zatahovali závěsy, schovávali rodinné fotografie, odháněli a „uklízeli“ mazlíčky, zavírali dvěře, které jinak zůstávaly vždy otevřené apod. Vybírali si, co bude viděno.

Ze situace, kdy domov představoval místo relaxace a odpočinku, se z domova stala jakási pomyslná klec, ze které bylo nutno čas od času uniknout. Místo úniku nyní představovala *příroda*. I ta náhle nabrala nového významu. To, co lidé v přírodě kdysi přehlíželi, začali nyní prozkoumávat do hloubky. Byli zvyklí hledat zalíbení v netradičních místech a destinacích, které pro ně byly náhle uzavřeny. Lidé tak nějak věřili, že díky moderní vědě a technice už se nemusíme vázat k jednomu místu, až dokud nedojde k úkazu, který zažene člověka zpět. (Norberg-Schulz, 1994, s. 18)

1.3. Nálada mezi člověkem a krajinou

To, jakým způsobem například zařídíme naši ložnici, nebo jak vypadá naše kancelář v práci, v nás vyvolává různé emoce a nálady. Náladu můžeme považovat za jeden z dalších prostředků k pochopení světa. Svět okolo nás vidíme v barvách odrážejících se od naší nálady. Cítíme-li se unavení a plní bolesti, možná si ani nevšimneme, že svět okolo nás ztrácí barvy, detaily, nebo třeba vůně a zvuky, kterými se běžně kocháme. Uzavíráme se do světa našich nálad, do světa našeho podvědomí. Naopak cítíme-li se šťastní a plní entuziasmu, jeví se nám svět v plných barvách a prožíváme jej mnohem intenzivněji. Můžeme si však tento jev ukázat i opačně, kdy svět okolo nás začne řídit naši náladu. To je krásně vidět například ve světě reklamy. Obyvatelé měst denně minou stovky až tisíce reklamních výjevů. Většinu z nich už jsme se naučili ignorovat, přesto jistá část na nás

působí, ať chceme, nebo ne. Jejím cílem je vyvolat v nás pocit, že potřebujeme něco víc, přesvědčuje nás, že toužíme být lepšími, a že toho dosáhneme, pokud využijeme produkt či službu, kterou reklama nabízí. Vyvolává v nás žárlivost, smutek z pocitu nedostatečnosti, chtivost, nebo možná pocit zadostiučinění, pokud už tím, co reklama nabízí, žijeme. (Berger, 2016, s. 116-120) Nálada tímto způsobem řídí náš život, vztah k ostatním bytostem, a především řídí naše činnosti. (Patočka, 1992, s. 89, 90)

1.4. Genius Loci

Vše, co tu popisují, má svůj název. *Genius loci*, tak lidé nazývají skutečnost, jakousi specifickou atmosféru, se kterou se setkávají na daném místě a skrz prostor s ní interagují. Jde o římské označení *ducha místa*. Římané věřili, že každá bytost (a krajinu teď vnímáme též jako bytost) má svého ochranného ducha (*genius*), a tento duch doprovází jak bytosti tak místa po celý jejich život a určuje jejich povahu a charakter. Tento charakter je dán hmotným a formálním uspořádáním každého místa. Místa tak chápeme dvěma způsoby: na základě jejich fyzické *podoby*, kdy je popisujeme pomocí předložek - mluvíme o věcech před, nebo za, nad, nebo pod, uvnitř, nebo venku... zatímco když mluvíme o *charakteru* míst, popisujeme je přídavnými jmény - krajina divoká, nebo malebná, chalupa osamělá, nebo útulná.

Když architekt staví budovu, je pro něj charakter místa klíčový, právě podle něj volí charakter budovy či objektu tak, aby s daným místem souzněl. Od charakteru místa se pak odvíjí i jeho účel, proto oddělujeme místo, kde spíme od místa, kde jíme, nebo pracujeme. Nejde však jen o jeho fyzickou skladbu, ale právě i daný charakter. Ložnici pravděpodobně chceme zařídit více útulnou a osobitou, zatímco pracovnu chceme jejím charakterem separovat a zařídit proto její interiér střídavě, abychom se lépe soustředili na práci. Je důležité si však uvědomit, že místo by nemělo být vyhrazeno pouze jednomu účelu. Takové místo by se brzy stalo nepoužitelným. (Norberg-Schulz, 1994, s. 5-23)

2. Svět v ploše

Na svět se díváme skrze obrazy. Obraz chápeme jako výřez nějakého prostoru, proto už jen když se na něco díváme, naším pohledem onen výjev rámuje a vytváříme obraz. Rámování je podstatnou složkou obrazu, jelikož mu dává hranice a určuje jeho rozměr. (Aumont, 2010, s. 143,144)

Obraz, jak se o něm budeme bavit my, je ten, který vidáme denně v televizi, v novinách, na ulici, když stojíme na zastávce, nebo když na něj pohlížíme v prostoru galerie - obraz dvojrozměrný. Dvojrozměrný obraz je jakousi reprezentací světa trojrozměrného. Když se na obraz díváme, jsme schopni vnímat jak původní prostorový svět, ze kterého obraz vzešel, tak i svět plošný, který existuje pouze v tomto obraze. Tento jev nazýváme „*dvoji skutečností obrazu*.“ (Aumont, 2010, s. 53) Musíme si však uvědomit rozdíl mezi těmito světy. Trojrozměrný svět je pro nás obecně daleko snažší uchopit. Mám tím na mysli, že když nám někdo popisuje nějakou věc, dokážeme si většinou představit její formu na základě funkce, kterou vykonává. Oproti tomu snaží-li se nám někdo popsat obraz, jen těžko mu přidělíme podobu. (Merleau-Ponty, 2008) Zkuste například vybrat jeden z obrazů Jacksona Pollocka a popsat ho příteli, který Pollockova díla nikdy neviděl, tak, abyste ten konkrétní obraz odlišili od jeho dalších děl. Pollock je možná poněkud extrémní příklad, avšak právě taková přirovnání dávají nejjasnější představu o dané problematice.

Nechci však, aby to vyznělo, že si snad obraz nedokážeme představit, protože nemá žádnou funkci, díky které bychom si ho zařadili. Pouze nejsme tak docela schopni na základě jeho funkce určit jeho podobu, jako to děláme s jinými předměty v našem světě. Obraz pro nás má ve většině případů funkci estetickou, informativní či symbolickou a stává se fragmentem okolního světa, podobně jako jsou pro nás předměty denní potřeby fragmenty našeho bytí. Úkolem obrazu je zachytit objekty, situace či jevy, které v danou chvíli nemůžeme vidět a uchovávat tak jejich existenci. (Gombrich, 1992, s. 8) Především se však obraz snaží vyvolat v nás nějaké specifické pocity. (Aumont, 2010, s. 73)

2.1. Mezi člověkem a obrazem

Naše vnímání obrazu je velmi individuální záležitostí. Obecně platí, že vidění nám pomáhá určit, kde a kdy zrovna ve světě stojíme. Obrazy nám pak pomáhají na tyto skutečnosti

nahlížet z nové perspektivy, především si tak začneme uvědomovat, že to, co vidíme, se ne vždy shoduje s tím, co známe ze skutečného světa. (Berger, 2016, s. 6) Nemůžeme nikdy zcela to, co známe, a to, co vidíme, od sebe oddělit. V tom, co vidíme, se někdy mýlíme. Vidíme předmět blízko našeho zraku a působí na nás jako obrovská hora, nebo se nám poletující papír jeví jako pták, jakmile si však jednou tento omyl uvědomíme, nemůžeme už danou skutečnost nikdy vidět stejně. Kdybychom se snažili namalovat nějakou situaci před a potom, co jsme ji skutečně viděli, došli bychom ke zcela odlišným obrazům. (Gombrich, 1992, s. 458) Výtvarná tvorba se tak pro nás stává unikátním vyjádřením. Když malujeme, ztrácíme nad sebou kontrolu a stáváme se součástí naší tvorby. Když se pak na obraz díváme, zaujímáme nový postoj a stáváme se součástí publika, které se na obraz dívá a reaguje na něj. Obraz čteme postupně po jednotlivých částech. Máme tendenci sklouzávat pohledem k těm částem obrazů, které jsou více zahuštěné - obsahují více vizuálních bodů, tzv. fixací, které přirozeně přitahují náš zrak. (Aumont, 2010, s. 53) V této souvislosti mě napadá dílo Karla Malicha. V jeho dílech je to světlo, co nám odkrývá prostor jeho děl (kreseb, temper, pastelů či drátěných konstrukcí), pracuje s energetickými shluky. Malich zhušťuje prostor tam, kde se protínají obvody, kde se střetávají úběžníky několika lineárních perspektiv. (Hlaváček, 1991, s. 108, 109)

2.1.1. Instantní obraz

Dnes, když si chceme uchovat stopu nějaké skutečnosti - vidíme líbivý západ slunce, jsme venku s přáteli, náš mazlíček usnul v legrační pozici - sáhneme pravděpodobně po našem telefonu, který nám zajistí jednoduchou a rychlou fotografii bez jakékoliv námahy.

Fotografie představuje nejspolehlivější a nejefektivnější typ analogického obrazu. Než vznikla, malířství mělo nezpochybnitelný význam v zaznamenání a zachování podoby lidí i významných míst a událostí. Jakmile však tuto funkci převzala fotografie, malířství nemohlo jinak, než hledat nový smysl. Význam příchodu fotografie byl však mnohem rozsáhlejší. Zpočátku byl postup její výroby náročný, expozice trvala dlouho, a tak, když se chtěl člověk nechat vyfotografovat, musel vydržet dlouhou dobu nehybně pózovat, aby dostal jasný, čitelný snímek. Jakmile však vznikly fotoaparáty přenosné, fotografie umožnila to, co malířství nedokázalo, zachytit daný moment *okamžitě*. (Gombrich, 1992, s. 428-429)

Okamžik hraje v obrazové reprezentaci velkou roli. Čas představuje jakousi oblast poznání, rozlišujeme, co už bylo, co je, či co se teprve stane. (Patočka, s. 88) Již jsme zmínili, že každý člověk má na světě vyhrazený jistý časový úsek, který mu pomáhá určit své místo ve světě, své činnosti i životní funkce. Okamžik je pouhým útržkem, zábleskem, který nemá trvání, jde pouze o jeden bod časové osy. (Aumont, 2010, s. 228) Obrazy proto nejlépe slouží k zachycení právě těchto okamžiků.

V devatenáctém století experimentoval se zachycením specifického okamžiku Edward Muybridge. Zajímalo ho, zda kůň, když běží v plné rychlosti, odlepí všechny nohy od země. Nafotil proto sérii fotografií žokeje s koněm, aby viděl jednotlivé fáze koňského běhu. Díky tomu dokázal, že v jistý, okem jinak téměř nezaznamenanatelný moment, se kůň skutečně vznáší. (Gombrich, 1992, s. 23)

2.1.1. Obraz v pohybu

K zachycení delšího časového úseku nám pak nejlépe slouží filmový záznam. Jeho podstatou je, že skládá množství obrazů (okamžiků) v řadě za sebou, čímž vytváří iluzi toku času. Umožňuje nám zaznamenat dnes již libovolně dlouhý úsek nějakého dění a především záznam a *iluzi* pohybu. (Aumont, 2010, s. 43) Film si však s časem hraje mnohem více do hloubky. Ze snímků tvoří záběry (kdybychom si Muybridgeovy fotografie pustili rychle za sebou, viděli bychom téměř plynulý pohyb koňského běhu) a tyto záběry pak dále stříhá a skládá vedle sebe v různých souvislostech, čímž vytváří vlastní časovou rovinu. Časovost filmu se samozřejmě značně liší od časovosti reality, proto musí být záběry posleповány tak, aby si divák dokázal intuitivně tuto časovou posloupnost vyložit. (Tamtéž, s. 163-164)

Film nám umožňuje nejen lepší vnímání času, ale i samotného prostoru. Když jsme mluvili o obrazu a fotografii, mluvili jsme též o jistém výřezu, *rámování* obrazu. Když sledujeme film, též ho sledujeme skrze nějakou zarámovanou plochu (plátno kina, televizní obrazovku...), přesto však je pro nás filmový prostor daleko lépe čitelný a dokážeme si daleko lépe vytvořit představu o jeho celku. Je to proto, že prostor sám je většinou ve filmu pohyblivý, máme možnost ho vidět z více úhlů pohledu, sledovat v něm změny světla i pohyb samotných postav. (Tamtéž, 2010)

2.3. Zpráva v obraze

Navážu nyní na kapitolu o fotografii (str. 14), abychom pochopili rozdíl mezi *analogií* a *skutečností*. Analogii chápeme jako přesnou podobnost vůči reálnému světu (podobnost modelu, krajiny, barev...). Proto právě fotografie (ale i filmy, především dokumentární), nazýváme analogickým obrazem. (Aumont, 2010, s. 192)

Při vnímání obrazů vycházíme nejen z naší zkušenosti, ale také z našeho kulturního zázemí. Těžko bychom stavěli renesančního diváka před fresku starověkého Egypta a naopak. Obě tyto období využívala zcela odlišných zobrazovacích pravidel, především odlišné typy perspektivy, a obě k tomu měla své důvody.

Egyptané malovali podle paměti, na základě předem určených schémat. Vše, co se na obraze nacházelo, mělo své vyhrazené místo a velikost, díky kterým byl obraz schopný přečíst kdokoli (přinejmenším kdokoli dostatečně edukovaný). Můžeme to vidět na celkové kompozici, kdy významnější postavy byly zobrazovány ve větším měřítku, nebo byly umístovány výše do viditelnějších úrovní. Z anatomického hlediska byla typická nepřesnost postav, hlava z profilu, trup zepředu, nohy opět ze strany. (Gombrich, 1992, s. 46) Přestože anatomicky jsou postavy egyptanů nerealistické, jejich mistrovství se nedá zpochybnit. Jejich mistrovství spočívalo v přesném napodobování předepsaného stylu.

Renesanční malíři se oproti tomu snažili malovat vše co nejvěrněji tomu, jak to vidíme ve skutečnosti. Vytvořili si nejen vlastní pravidla pro zobrazení lidské anatomie - začali například užívat perspektivní zkratku (umožnila jim malovat lidské postavy z více úhlů a ve více polohách), ale též vlastní krajinnou perspektivu. Ta spočívala v rozložení krajiny do linií, které se sbíhaly k horizontu, či jednoho specifického bodu, díky čemuž byli umělci schopni vyvolat iluzi trojrozměrného prostoru. (Tamtéž, s. 190, 203)

2.4. Iluze

O iluzi mluvíme, když skrze vlastní pohled zaměňujeme obraz se skutečností. Nejedná se o klasický jev, dochází k němu spíše výjimečně za určitých předpokladů: když náš systém vidění nedokáže rozlišovat mezi dvěma či více vjemy, nebo pokud danou iluzi nějakým způsobem očekáváme. (Aumont, 2010, s. 90-91)

V barokní architektuře bylo vyvolat iluzi prioritou. Klenby kostelů jsou malované tak, aby vyvolávaly dojem živé oblohy, vtahují diváka do svého výjevu a divák se jim ochotně poddává, jelikož právě po takové iluzi touží. Umělec se snaží, aby divák zapomněl, co je skutečnost. Většinou byly malby tvořeny specificky pro vybrané místo. Ač tedy některé z nich nebyly pevně spjaty s danou budovou, jakmile její prostor opustily, ztrácely svůj význam. Atmosféru barokní architektury můžeme krásně cítit například v interiéru kláštera v Melku nad Dunajem. Stropy jsou zahalené oblaky, v prostoru nacházíme anděly hrající na hudební nástroje. Jako by byl celý prostor v pohybu. Budova se nesnaží působit přirozeně, má evokovat rajskou slávu tak, jak o ní člověk sní. Jakmile vejde návštěvník dovnitř, propadne tomuto fantasknímu světu a zapomene na všechny své předsudky. (Gombrich, 1992, 358-359) Tyto tendence pokračovaly i v následujících obdobích. Když člověk procházel kostel rané renesance, jako by se ocital uvnitř oka času. Malby, které pohlcovaly interiér, popisovaly jeho příběh, byly jeho součástí a historií. (Berger, 2016, s. 15)

Nechci, aby iluze vyzněla pouze jako něco nepřirozeného, co se snad přičí našemu vnímání. V přírodě je iluze zcela běžným jevem (zvířata se maskují, aby splýnula s okolím, nebo naopak zlákala druhé pohlaví k páření). Není to však ten typ iluze, který tu chci rozebírat. Zajímá mě cílená iluze v obrazech. Obraz usiluje o vyvolání iluze, pokud se snaží (podobně jako právě zvířata v krajině) napodobit nějakou skutečnost, nebo jiný obraz. (Aumont, 2010, s. 93)

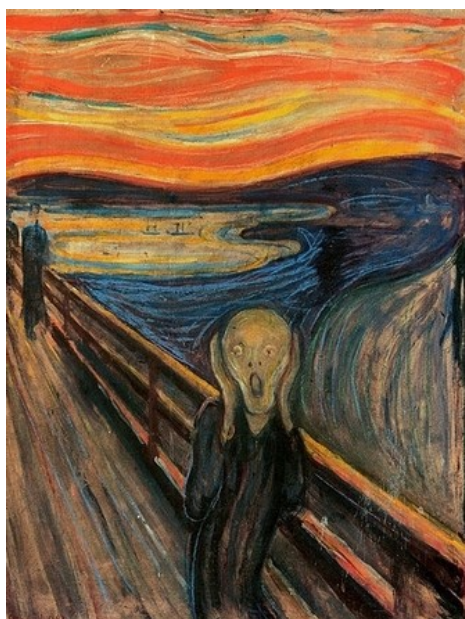
O co nám tedy jde, chceme-li se prostřednictvím obrazu vytvořit iluzi? Nesnažíme se zdvojit onen předmět před námi, nýbrž vytvořit obraz, „*který zdvojuje zdání přemětu původního.*“ (Tamtéž, s. 96) Jen těžko však můžeme tvrdit, že mohou na světě existovat dvě naprosto stejné kopie (nejen obrazu, ale jakéhokoliv předmětu či situace). (Tamtéž, s. 96) Můžeme například promítnout stejnou fotografii na dvou monitorech. Na první pohled je jejich zobrazení identické, při bližším zkoumání bychom však zjistili, že jeden monitor má možná jen o píd' jinak kalibrované barevné rozhraní, tudíž nepodává stejný obraz jako monitor vedle. Co kdybychom si ale promítli tuto fotografii dvakrát vedle sebe na jednom jediném monitoru? Jde o stejný digitální záznam a identickou zobrazovací plochu. Alespoň to nám tvrdí monitor, avšak monitor neví, odkud se na něj díváme, jestli stojíme přímo

před ním, nebo se na něj díváme z úhlu, takže jednu fotografii vidíme více zkosenou než druhou, a náš pohled už je tak zkreslený.

2.5. Skutečnost

Dostáváme se k otázce, jak vlastně definujeme realistický obraz. Jestli pro Egyptány představovaly realistický obraz stromy položené naležato, či lidské postavy velké stejně jako kočky, je jasné, že nemůžeme realistický obraz definovat pouze na základě analogie. Stejně tak nemůžeme tvrdit, že realistický obraz je takový, který si iluzorně zaměňujeme se skutečností.

Realistický obraz se nemusí nutně ve své vizuální rovině podobat realitě, jeho účelem je především o dané realitě podat co nejvíce informací. Aby však autor tyto informace věrohodně podal, využívá prostředky, které se mnohdy našim zkušenostem z reálného světa vzpírají. (Aumont, 2010, s. 202) To znamená, že například deformuje tvary, mění barvy apod., a přesto v nás může vyvolávat skutečné prožitky. Podívejme se na obraz Edvarda Muncha *Výkřik*. Sledujeme pokřivenou postavu, její protáhlá tvář jako by se skoro rozpouštěla v křivkách temného pozadí výrazných barev. Nemůžeme pochybovat o tom, že postava prožívá cosi hrůzného, možná bolestného. Jako by se před ní odehrávala nějaká katastrofa, již nemůžeme vidět ani vysvětlit. Zajímavé je spojení s krajinou, která jako by onen výkřik následovala a utíkala s ním, nebo od něj. (Gombrich, 1992, s. 460)



Edvard Munch, Výkřik, 1893

Zmíním zde dílo Matěje Lipavského, který mě svou tvorbou velmi inspiroval ve výběru mého tématu. Matěj Lipavský se zaměřuje převážně na plenérovou tvorbu. U něj se deformace původních tvarů děje skrze jeho rukopis, jeho tvůrčí gesta obsažená v malbě. Nechává barvy volně stékat, rozpíjet akvarely, rozmázává obrysy a eliminuje detaily. Zajímají ho každodenní momenty běžného života, nesnaží se poukázat na nějaký jejich vyšší smysl či vytvářet přehnané hodnoty, naopak poukazuje na důležitost těchto drobných momentů jako nepostradatelných v našem vztahu ke světu. (Mikolášek, 2017) Obdivuji to zvláštní tajemno, které prostupuje jeho malby. Jeho krajiny jako by se zhmotňovaly z ničeho a zároveň se promítaly do něčeho jiného. Tam, kde vynechává prostor, jako by existoval další svět, který nemůžeme vidět. Postavy postrádají tváře, jako by kolem nás procházely cestou domů.

3. Barvy krajiny

Krajina pro nás má mnoho významů a každý si ji představuje jinak. Pro někoho jsou to travnaté planiny poseté barevnými květy, pro někoho temné hlubiny lesů, jiný si pod pojmem krajina představí písčitou poušť a někdo další kamenné ulice stísněné budovami města.

Máme tendenci si z těchto krajin dělat domov, nebo si naopak brát tyto krajiny do našeho domova v podobě obrazů. Máme rádi velká okna s výhledem na moře nebo městské periferie, rádi si v interiéru vystavujeme květiny ve váze, lastury sebrané na pláži, vidáme nábytek z neopracovaného dřeva, to jsou všechno způsoby, kterými se snažíme implementovat krajinu do interiérů, protože se s ní chceme cítit propojení, i když zrovna upřednostňujeme, nebo z nějakého důvodu musíme být zavřeni uvnitř.

Když jedeme na dovolenou, máme nutkavou potřebu vyfotit si každý výjev, který je pro nás nový a neznámý. Chceme si ho uchovat, pamatovat si ho a být jeho součástí i dávno potom, co dané místo opustíme. Chceme si toto místo uchovat i pro případ, že ono samo zanikne a už do něj žádná bytost nikdy nevstoupí. Nejspíš proto je pro malíře tolik důležité, být součástí krajiny, když ji malují. Nechtějí na ni vzpomínat pouze prostřednictvím obrazů, chtějí mluvit jejím jazykem, splynout s ní.

Krajinomalba až do šestnáctého století představovala pouze doplněk figurálních námětů. Nejdříve z ní byly vybírány pouze určité části jako znaky či symboly. Později se o ní začínají umělci zajímat ve snaze, aby jejich náměty působily realističtěji a více prostorově. V šestnáctém a sedmnáctém století už si umělci přírodních jevů všímají více a vznikají nám tu dva typy krajin, ideální a realistická. Lišily se svým pojetím – ideální krajina vycházela z historických tendencí, zatímco realistické pojetí se snažilo studovat spíše osobnost krajiny. (Mráz, Mrázová, 1988, s. 310, 311)

Teprve romantismus dosáhl toho, že si krajinářství našlo své místo ve světě a vybudovalo si zaslouženou pověst jako samostatný obor. Nejvíce k tomu přispěli malíři William Turner a John Constable, kteří se zabývali právě *reálnou* krajinou.

U Turnera můžeme vidět mnoho krajin, některé poklidnější, odpovídající oné idealistické podobě, jiné zase nezkrotné a bujaré – právě o těch zde budeme hovořit. Turner je téměř

synonymem pro divokou, nespoutanou, živou atmosféru. Jeho obrazy jsou dynamické a dramatické, vtahují nás dovnitř sebe jako živý hurikán. Nemaloval pouze to, co viděl, maloval to, co prožil a cítil, proto jsou jeho obrazy možná tak věrohodné. (Gombrich, 1992, s. 400-404) Velmi ikonickým momentem Turnerovy tvorby je příhoda, kdy se nechal dobrovolně přivázat ke stěžni na lodi uprostřed silné bouře. Byl to prožitek, který se vepsal nejen do jeho života, ale především do jeho tvorby v obraze *Sněhová bouře*. Sám tvrdil, že jeho cílem, nebo snad posláním, bylo, aby tento okamžik na lodi zachytil, aby ho lidé viděli. Nemaloval ho, ani jiné své obrazy, aby se líbily nebo byly pochopeny, pouze aby existovaly. (Berger, 2009, s. 167)

3.1. Imprese

Imprese nebo-li *dojem*. Takto nazval kritik Louise Leroy skupinu mladých umělců vystavujících roku 1874 v Paříži. Impresionismus nás zajímá, protože malíři tohoto hnutí začali pohlížet na krajinu novými očima. V přírodě se barvy jednotlivých objektů od sebe navzájem odráží, to znamená, že i nepatrný posun světla změní odstíny celého výjevu. Byla to jedna ze skutečností, kterou si impresionisté uvědomovali, a bylo pro ně tak důležité malovat v plenéru, v přírodě, přímo uprostřed těchto změn. Na vlastní oči chtěli vidět, jak mraky kolotají po obloze, jak voda v řekách víří a jak se koruny stromů vzdouvají ve větru. Zaznamenat takové okamžiky by uvnitř ateliéru nikdy nedokázali. (Gombrich, 1992, s. 418, 422) Takto vznikl jejich charakteristický styl, skicovost, rychlé tahy štětcem, barevné skvrny kladené jedna přes druhou. Obrazy působí nedokončeně, ale právě tak působí i krajina v pohybu. (Dempsey, 2002, s. 14, 15)

Porovnejme si nyní díla dvou významných impresionistických umělců. Na jedné straně stojí Claude Monet, který přesvědčuje umělce, aby opustili ateliéry. Vidí onu prchavost okamžiku, „když se mrak přežene přes slunce nebo vítr rozbouří obraz ve vodě“, není čas míchat složité odstíny barev a klást je na sebe po vzoru starých mistrů. (Gombrich, 1992, s. 422) Na druhé straně stojí Edgar Degas, muž, který odmítá být označován za impresionistu. Považuje se za ryziho realistu. V plenéru tvoří pouze své skici, a s těmi se pak vrací do ateliéru, kde jim dává plnou formu. Věří, že nejlépe se mu maluje to, co vidí ve své mysli, skrze svou představivost. (Dempsey, 2002, s. 17) Monet rád pracoval s kontrastem moderní nádražní architektury a hutných objemů páry, hrál si s křivkami,

hloubkou a plochostí. Jeho cyklus Lekníny pohlcuje diváka svými výraznými barvami a separovanými tahy, jež nutí diváka dívat se na plochy obrazů jako na celek, a ne putovat po jeho částech. (Tamtéž, s. 16) Degas zase rád navštěvoval dostihy či zákulisí divadla, kde studoval pohyby tanečnic. Zajímaly ho proměny světla a stínu na těle a vztahy různých barev. (Gombrich, 1992, s. 430)

3.2. Cézanneho svět

Paul Cézanne na impresionisty do jisté míry navazoval, ale svou tvorbou a vnímáním prostoru zašel ještě dál. Když Cézanne maloval krajinu, nezajímaly ho pouze její barvy nebo proměny, naopak, děsil se neuspořádanosti a chaosu, čímž se impresionistickým tendencím jasně vymykal, dokonce tvrdil, že impresionisté ve svém zájmu o prchavost okamžiku zcela zanedbávali pevné přírodní tvary (Tamtéž, s. 441-452). Více než vlastnosti světla nebo barev ho zajímala hmota a struktury. Klasická nauka výtvarné tvorby nás učí zobrazovat krajinu perspektivně. Díváme se na ni v rovnoběžkách, měříme si ji, porovnáváme její objekty vedle sebe a poté je skládáme do obrazu podle stanovených konvencí. Díky Cézannemu však chápeme, že při sledování krajiny zaujímáme v každý okamžik jiný, specifický úhel pohledu, a tyto pohledy, tak, jak na sebe navazují, zaznamenává Cézanne ve svých obrazech. Tímto způsobem se Cézanne i mnoho malířů po něm snažilo zachytit onu subjektivní perceptivní zkušenost vnímání obrazu, nejen pouze jakousi objektivní analytickou studii. Klasická nauka nám říká, že barva následuje kresbu. Cézanne oproti tomu ukazuje, že kreslí tím, že maluje a naopak. Podle něj nelze oddělovat linii od barvy a plochy, všechny na sebe navazují. Když maluje, vytváří obrys a tvar předmětu tak, jak to vidíme dělat přírodu. (Merleau-Ponty, 2008, s. 18) Jeho iluze byla jiná, než iluze starých mistrů a impresionistů, „*chtěl vyjádřit pocit trojrozměrnosti a hloubky.*“ (Tamtéž, s. 444)

Cézanneho snahy postupně vyústily v umělecký směr, který díky jeho geometrické podobě nazýváme kubismem. Kubismus konstruoval formy, které se vzájemně protínaly, čímž vyvolávaly v obraze dojem větší hloubky a dělily ho na určité sekce. Neznamenal to snad ale, že by jejich cílem bylo pokřivit skutečnost. Naopak, způsob, kterým manipulovali s tvary na plátně, pro ně představoval tu skutečnou realitu, skutečnou hloubku a objem. Dekorativnost je nezajímala, důležitá byla struktura. Zpočátku malovali převážně zátiší,

jejichž zjev dokonale bourá naše představy o tradičním zobrazení objektu. Kubistické zátiší tvoří z jednoho objektu množství dalších objektů, a to jen tím, že je pozoruje z různých úhlů pohledu (podobně jako Cézanne své krajiny). Z obyčejného zátiší se tak stává kompozice vizuálně roztržitá, přesto však naprosto systematická, když si dáme čas ji pochopit. Právě myšlení je to, o co kubismu jde. Obrazy nejsou líbivou dekorací pro rozmazlené oko, jsou spíše hlavolamem pro náročného diváka. Můžeme tedy tvrdit, že kubistická díla přesahují hranici abstrakce. Ta zde skutečně funguje, avšak ne jako výsledek, nýbrž jako prostředek. „*Abstraktní se stalo prostředkem k vytváření reálného.*“ (Dempsey, 2002, s. 84, 85)

3.2.1. Pozpátku

Podíváme se nyní do Ameriky na období přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Dochází tu ke zvláštní situaci. Od vynálezu fotografie a rozvoje uměleckých směrů, které následovaly po impresionismu, prahl svět výtvarného umění po dílech inovativních, netypických, po netradičních způsobech, které se vzpíraly běžnému chápání světa. V Americe však vzniká nepřímý stanovený směr, který nese více názvů, nejčastěji jej však známe jako hyperrealismus či fotorealismus. Je známý právě tím, že používal fotografie k vytvoření co nejrealističtější a nejdetailnější malby. Kritici se proti tomuto směru stavěli, protože ho považovali za zpátečnický, tvrdili, že malíři se nesnaží vnést do své tvorby nějaký nový smysl, nýbrž že pouze povrchně předvádějí své technické dovednosti. Sběratelé a obchodníci si je naopak oblíbili, protože měli pocit, že za své peníze dostávají kvalitu. Dnes je však pro nás realismus ukázkou zvláštního úkazu, kdy již malby nejsou v přímém kontaktu se skutečností, stávají se “obrazem obrazu života” (Dempsey, 2002, s. 251, 252) Charles Bell například maloval skleněné koule a herní automaty, kde považoval fotografii za nepostradatelnou k zachycení správných světelných podmínek v obraze. (Lucie-Smith, 1996, s. 207)

3.3. Dialog s krajinou

Mohli bychom pokračovat od impresionistů a kubistů dál k abstraktní a expresionistické malbě, ale myslím, že už jsme toto směřování pochopili. Dosud jsme se zabývali tím, jak umělci přenášeli v průběhu různých období krajinu do své výtvarné tvorby. V šedesátých

letech dvacátého století vzniká umělecký směr, který naopak vkládá umění do krajiny. Umění se potýkalo s problémem prostoru už mnohokrát, pop-art se snažil ovládnout města, minimalismus se konfrontoval s galerijními prostory a land-art se zase snažil spojit s přírodou. Možná měl na vznik land-artu vliv rozrůstající se zájem o ekologii. Chránit krajinu bylo jedno z poslání umělců, kteří do krajiny paradoxně zasahovali, prostor, který byl vyhrazen umění už totiž nemohl být zničen. Nešlo však o invazivní zásahy, naopak se snažili s přírodou spolupracovat, používali samotné prostředí jako materiál, který zkoumali a dávali mu nové umístění. (Dempsey, 2002, s. 260)

Ivan Kafka je krásným příkladem konfrontace člověka s krajinou. Jeho dílo je plné rozporů, racionální a přitom lyrické, zabývá se vztahem současné společnosti k přírodě, svobodě i jejím závazkům vůči společnosti. (Artlist - databáze současného umění: Ivan Kafka, 2006) Nebojí se pracovat s velkými měřítky. Zaujal mě umělcův objekt-cyklus, kdy bral materiály z různých typů prostředí a uzavíral je do malých kostek - například vlasy, trávu, látku atd. Následně tyto krychle vracel je do míst, odkud je prvně vyjmul (vlozil kostku do vlasů dívky, nebo kostku s trávou zpět do trávy). Použil fotografii, aby zachytil onu hravost a očekávání této konfrontace. Na cyklus pak navázal konstrukcí obrovské krychle složené z lehkých trubek, do které uzavřel strom a vyfotil jej. Následně položil krychli vedle a znovu vyfotil. Z jedné fotografie máme pocit, že strom nespravedlivě odlučuje od zbytku přírody, zatímco druhá krychle se nám zdá nepřírozeně prázdná. Dále tvoří konstrukce krychlí, které vyplňuje přírodními materiály jako sněhem, trávou, listím, poté konstrukce odstraní a nechává v přírodě jen onen materiál jako nějakou stopu. Tady je jeho výrok nejčistší. (Hlaváček, 1991, s. 68-70) Osobně mě fascinují také Kafkovy realizace Lesních koberců. Obdivuji, jak nenásilně a přirozeně pracuje Kafka s přírodou, nemám z jeho děl pocit, že by přírodu nějak transformoval, pouze jako by ji dokresloval, hraje si s ní, ona se mu poddává a až bude chtít, sama se vrátí do své původní podoby.



Ivan Kafka, 1986

3.4 Okolo současnosti

Poslední podkapitolu bych ráda věnovala současným umělcům, zabývajícím se krajinou, kteří mě v poslední době nějakým způsobem ovlivnili, či zaujali.

Daniela Pitína jsem si všimla teprve nedávno. Na jeho tvorbě mě zaujalo propojení architektury a filmové tvorby stejně jako práce s časovou a prostorovou linkou. V jeho díle hraje velkou roli určitá nejednoznačnost a tajemnost námětu. Kouskuje původní příběhy a skládá je do nových paralelních dějů, které však nemůžeme jako diváci číst a mnohdy je nedokáže přečíst ani sám autor. (Machalický, 2014) Osobně vnímám jeho díla jako silně emocionální, cítím, že je v nich skrytá nějaká bolest, a když se na jeho obrazy dívám, to tajemno skryté v melancholických barvách ve mně vyvolává možná silnější emoce, než by dokázal samotný příběh. Obrazy tak na mě působí velmi otevřeně, jakoby v pohybu, a přitom velmi scénograficky. Vedle toho si hraje s mým zrakem Pavel Hayek se svými

racionálně a systematicky promyšlenými grafikami. Ačkoli mým očím byly vždy přirozenější díla spíše expresionistická, Haykovy obrazy na mě působí velmi živě a svébytě. V jeho tvorbě byla velmi specifická práce s přírodninami, drobné přírodniny vedle monumentálních korun stromů krásně kontrastují s jeho současnou tvorbou, kde využívá textur a povahy textilií. Manipuluje s původními skutečnostmi a dává jim nový tvar, čímž nám je ukazuje v novém světle, aniž by je zbavil jejich původního charakteru. Jediným pravidlem zde je využití pouze černé a bílé barvy, takže máme pocit, že se díváme na rastrovaný obraz. Jeho dílo je plné rozporu, jak využívá geometrii k zachycení deformovaných tvarů a zdánlivě nečitelných struktur, které si nás postupně podmaní. Je to však krásná rozporupnost, jednoduchá a složitá zároveň. (Mikolíšek, Raimanová, 2015)

Jako poslední zde zmíním fotografie Miroslavy Večeřové. Zajímá mě, protože ve své tvorbě pracuje s vnímáním a viděním a propojuje svět hmotný a nehmotný, jak jsme si je popisovali výše. Protikladů bychom mohli u Večeřové hledat mnoho. Hraje si s reálnem a imaginárnem. Vztah těchto dvou světů demonstrovala ve svém videu Řeka (2013), kdy diváka vtáhla do nehybného a o to více poklidného výjevu řeky, který náhle doslova rozbořila, když do něj skočila. Výjev na řeku se ukázal být velkoformátovou fotografií rozloženou nad hladinou bazénu. Ukazuje nám, jak snadno se necháme svým zrakem a očekáváními zmást, a jak snadno se necháme uvést v šok, když věci nejsou tak, jak se zdají. (Cibulková, 2017)



Výtvarná část

4. Pohledy z domova

Patří k podstatě našeho světa, že jeho centrálním jádrem ta část, se kterou jsme nejvíce obeznámeni. (Patočka, 1992, s. 85)

Má výtvarná část představuje uzavřenou sérii akrylových maleb, z nichž každá podává trochu jiným způsobem informace o vybraném prostoru či situaci, které pochází, nebo se nějakým způsobem vztahují k mému domovu. Rozhodla jsem se zaměřit na domov právě kvůli intimitě, kterou pro nás představuje. Byla jsem však překvapená, když jsem se na obrazy podívala, a necítila se okradená či odhalená, jak jsem původně předpokládala. Naopak jsem se potýkala se zvláštním pocitem poznání, kdy jsem sama sebe začala skrze tyto malby poznávat a prozkoumávat svůj svět v nových souvislostech.

Námět ani výsledek zde nejsou oblastí mého zájmu (alespoň ne v plném měřítku). Jsou pouze prostředky k pochopení charakteru daného místa. Vracím se zde k pojmu *genius loci*, který jsem popsala v kapitole 1.3. Nesnažila jsem se ho skrze své obrazy vyjádřit, nýbrž pochopit. Malba se pro mě stala jazykem, díky kterému jsem s místem kolem sebe komunikovala. Nechávala jsem se jím vést, a tak jsem sama netušila, kam má práce směřuje, prostor maloval místo mě.

Ke konci května 2022 jsem navštívila výstavu Gabriely Jolowicz *Výjevy z města: vícerozměrná cesta*. Výstava se skládala z dřevorytů zachycující osobní dojmy z každodenního života autorky. Tyto zdánlivě nepodstatné postřehy skládá autorka do složitých kompozic grafik a vytváří tak absurdní realitu vymykající se zákonitostem reálného světa. V jednom obraze jako bychom navštívili desítky různých světů, ve kterých se postupně ztrácíme a přesto lačníme po dalších. (Goethe-Institut Tschechien, *Výjevy z města: vícerozměrná cesta*, 2022)



4.1. Obraz I.: Polohy proměn

Tato malba poukazuje na tok času. Díváme se na výsek soukromého prostoru. Tlumené tóny šedi nasakují jemné odstíny okolních barev, zatímco mezi ostrými hranami pevných ploch se proměňují nejasné tvary pohybujících se předmětů. Celý prostor nám dává nedůvěryhodné informace o svém původu i dění. Dokážeme říct, že se díváme na obrysy skříní a podlahy, ale jen těžko pojmenováváme předměty okolo. Černé skvrny představují zřejmě páry bot, které se však překrývají, jakoby soupeřily o své území v prostoru, splývají spolu a mění svou podobu. Vedle toho pozorujeme pohyby dalších předmětů, krabice napravo, beztvará látka ve výklenku skříně, ale také průhled na police uvnitř.

V kapitole o impresionistech jsem popisovala, jak se umělci snažili co nejrychleji zachytit daný okamžik v krajině a jak jim ateliér toto neumožňoval. V této práci jsem se proto chtěla zaměřit na proměny v interiéru a narozdíl od impresionistů jsem si s obrazem dala načas. Obraz byl malován v průběhu několika dní v různých časech, tudíž docházelo jak ke změnám prostoru, tak ke změnám světla a barev. Ukazuje prostor předsíně, kam jen

omezeně dopadá denní světlo z vedlejších místností. Celý výjev na mě začal působit jako svébytný ekosystém.

4.1.1. Fotoaparát v kýblu od mopu

Francouzská fotografka Sophie Calle se roku 1981 stala pokojskou v nejmenovaném hotelu v Benátkách. Společnost jí dělal její fotoaparát. Sophie po dobu tří týdnů sbírala fotografie předmětů uvnitř pokojů - dívala se do peněženek a kufrů, pokud nebyly zamčené a klíč neležel poblíž. Fotila popisky neposlaných pohlednic, oblečení zavěšené ve skříních i obsah odpadkových košů. (Rowlands, 2021) Co by si hosté hotelu pomysleli, kdyby navštívili výstavu této umělkyně a spatřili své ponožky, knihy a cigarety vystavené na odiv cizímu zraku? Více mě však zajímá, co vede cizí pozorovatele k tomu narušovat soukromí neznámých lidí, když si pravděpodobně uvědomují křehkost a intimitu těchto fotografií. Nikdo k těmto fotografiím nedal souhlas, kdyby ano, nejspíš by nás nepřitahovaly. Ne však, že by nebyly zajímavé. Takto autentické fotografie jsou přitažlivé především tím, jakou blízkost mají k lidem. Ukazují právě tu přirozenost, kterou si schováváme jen pro sebe. Vybrala jsem si pro demonstraci fotografie Sophie Calle právě proto, jak moc se vztahují k mému osobnímu životu – oblečení na posteli, zpřeházené boty, předměty volně se povalující po podlaze. Člověk si uvědomuje, že narušuje harmonii prostoru kolem sebe, přesto s ním zachází jinak, když si myslí, že prostor patří jenom jemu, než když je prostor otevřen pohledům zvenčí.



Sophie Calle



4.2. Obraz II.: Zákoutí iluzí

Pohled do následujícího prostoru se skládá pouze z pár barev a odstínů. Pozadí je rozdělené do několika částí: azurově modré plochy v horní polovině obrazu jsou protínány černými liniemi - plochy jsou hladké a nenásilné, jako stojatá voda. Pod nimi se rozpíná plocha daleko chaotičtější. Její hrubá struktura připomíná písčitou pláž.

Když se pak podíváme na celý obraz jako celek, všimneme si, že cosi není přesně tak, jak by to mělo být, že obraz neodpovídá realitě. Co by mělo být znázorněno plasticky, je ploché, a naopak. Máme pocit, že se díváme na pláž přenesenou do nějaké surrealistické dimenze.

Obraz se do určité míry snaží vyvolat v divákovi iluzi. Omezená barevnost vedla k většímu experimentování se strukturami jednotlivých ploch a uspořádáním linií, to jest hladké a

rovnoměrně barevné plochy vedle skvrnitých, až pointilistických ploch v dolní polovině obrazu. Jedna věc si však na obraze získává naši pozornost, a to stíny.

Důvod, proč mi tento výjev přišel zajímavý a přesvědčil mě, abych jej zachytila barvami, byla jeho atmosféra. Jedná se o poměrně rozlehlý, přesto velmi minimalistický prostor našeho balkonu. Jediné objekty, které toto místo zaplňují, jsou tři drátěné židle obléhající jednoduchý kovový stůl. Na obraze vidíme balkon samotný, ovšem pouze jeho spodní část, pouhou polovinu běžného výhledu. Rozhodla jsem se pro tento výřez, protože k němu mám zvláštní vztah. Balkon by měl (alespoň tak, jak se s ním běžně setkávám), představovat místo relaxace, nějaké útulné zákoutí, kam se uchylujeme, pokud potřebujeme na čerstvý vzduch, ale nemůžeme, nebo nechceme v danou chvíli opouštět náš domov. Náš balkon na mě však působí chladně a jaksí prázdně. Především však, když sedím na drátěné židli, veškerý výhled na okolní krajinu je zablokovan mléčným sklem. Je to zvláštní paradox, protože to sklo chrání naše soukromí, odvrací nezvané pohledy, ale zároveň jakýmsi způsobem zabíjí poslání celého prostoru poskytnout výhled na krajinu pod ním. Většina mé pozornosti tak končí právě na té dlážděné podlaze, můj zrak se ztrácí v jejích strukturách a stále dokola obíhá linie kovových nohou a temných stínů, které vrhají. Jsou jako démoni, kteří mě okrádají o prožitek z toho pravého pohledu, který bych si chtěla vychutnávat. V mých očích se tak toto zákoutí mění a deformuje, jak se ve svém podvědomí snažím najít aspoň trochu zalíbení k němu.

4.2.1. Esherovy dimenze

Velmi známým a specifickým umělcem zabývajícím se iluzí a mentálními obrazy byl Maurits Cornelis Escher. Sám sebe považoval za matematika a do své tvorby matematiku rád spolu s dalšími vědními obory promítal. Eshera dodnes nejsme tak úplně schopni zařadit do nějaké konkrétní umělecké skupiny, často byl definován jako umělec své vlastní doby. Rád si hrál s lidskou myslí, využíval vizuální hru a matematické problémy. Jeho vize k němu přicházely často v noci a on jednoduše cítil potřebu je zaznamenat. V jeho pracích vidíme hru světla a stínu, kontrasty, symetrii, optické iluze, spoustu detailů, které dohromady vytvářely jeho vlastní vesmír. (ArtRevue, M. C. Escher: mentální obrazy vědce a umělce / video, 2019)



4.3. Obraz III.: Záchytný bod

Sledujeme na první pohled zelenou planinu, rozdělenou do samostatných úseků. Skoro jako bychom se dívali na rozlehlá pole kdesi na venkově. Nejsme daleko od pravdy, když tvrdíme, že to, co máme před sebou, je mapa, tedy alespoň částečně. Klasická mapa většinou obsahuje popisky a grafické značky, které nám pomáhají se orientovat, o to mi však v této malbě nešlo. Když zaměříme pozornost blíže, začneme si všimnout objektů, které pomyslně vystupují do prostoru více než jiné. Dokážeme si již odvodit, co některé tvary znamenají, šedivé budovy zasahující do zelené krajiny, kterou protínají černobílé cesty. Na malbě je zvláštní, že navzdory jednotě celku z ní není zcela zjevný žádný systém. Proč jsou některé budovy plastické a jiné ploché? Jde tím pádem též o budovy? Pokud ano, v čem se liší? A proč je prostor tak drasticky narušen bílými plochami? To jsou otázky, které chci, aby si divák pokládal.

Odpovědi není tak složité najít. Hlavním strůjcem obrazu byla *paměť*. Mou snahou bylo vytvořit mapu okolí mého domova na základě vlastních prožitků a vzpomínek. Tím pádem

místo, které bych dokázala lépe popsat a jehož obraz mám v paměti uchovaný jasněji, obsahuje více detailů, než-li prostor, jehož výjev popsat nedokážu, a to i přes možný fakt, že se v tomto místě běžně pohybuji. Takto dochází i k oněm rušivým bílým plochám, které okrádají obraz o jeho svět.

Když procházíme krajinou, mnohdy zapomínáme, jak na sebe její jednotlivé části navazují. Tento faktor je zvláštní právě ve vztahu k domovu.

V souvislosti s domovem rozlišujeme dva pojmy: orientace a identifikace. Orientace nám pomáhá určit, kde zrovna jsme, zatímco identifikace určuje, jaké je dané místo. Bydlení pro nás znamená bezpečí. Ztratit se znamená být daleko od domova, daleko od bezpečí. Mít domov, tedy patřit k nějakému místu, předpokládá existenci obou těchto schopností – orientace i identifikace zároveň. (Schulz, 19, 20) Tento výrok je pro mě zajímavý, protože já osobně mám pocit, že když se pohybuji okolo místa, se kterým se nějak identifikuji, je pro mě i snazší se v něm orientovat. Na nových místech obvykle váhám, než je začnu naslepo prozkoumávat, avšak když jsem se přitěhovala na své stávající bydliště, okamžitě jsem začala prozkoumávat okolí beze strachu, že bych se snad mohla ztratit. Cítila jsem jakousi blízkost domova, která mi dodávala odvalu a sílu se v novém místě pohybovat.

Další zajímavý úkaz, který pozoruji, když se volně pohybuji krajinou je, že si v hlavě nevytvářím mentální mapy. Cestou hledám záchytné body, ke kterým se obracím, pokud si nejsem jistá, kudy pokračovat. Z toho důvodu se však obraz různých míst v mé hlavě jeví podstatně jinak než jak skutečně vypadají. Právě proto, když jsem malovala tento obraz, bylo pro mě těžké se s předkreslenou mapou identifikovat. Říkám identifikovat, protože internetovou mapu jako takovou běžně používám, nejsem-li si jistá svou polohou, a nemám problém se pomocí ní orientovat. Když se však pokusím s danými polohami na mapě identifikovat, nastává problém, přestože celý obraz je mně známou oblastí.

4.3.1. Kresbou skrz svět

Ilustrace Elišky Podzimkové mi ukázaly, že lze mít i opačný vztah k místu, tedy neorientovat se v něm, ale identifikovat se s ním, alespoň tak na mě působí Eliščiny ilustrace k patnáctému výročí Google Street View. Díky aplikaci máme možnost virtuálně navštívit jakékoliv místo na světě (respektive jakékoliv místo, kam Street View zasahuje) a

pohybovat se v něm skrze záznamy z kamer. Eliška tvrdí, že sama mapy někdy takto využívá, aby se podívala na místa, která by jinak možná nikdy nenavštívila. V tomto projektu využila svou fantazii a doplnila do vybraných lokací vtipné ilustrace. (Pšeničková, 2022) Neumím si představit lepší způsob, jak se identifikovat s místem, než je výtvarná tvorba.



Obraz IV.: Uvnitř a vně

Šedivé struktury oddělené pevnými čenými liniemi, plochy prostoupené bílými detaily.

Poslední obraz byl ve všem jiný než obrazy předchozí. Když jsem malovala obrazy jedna až tři, nevěděla jsem, co od nich očekávám, ale cítila jsem z nich něco specifického. Když jsem je malovala, věděla jsem, kudy směřuji, viděla jsem cestu před sebou, kterou mě malby provázely. U posledního obrazu to bylo jiné a možná je to na jeho nejednotě vidět. Když jsem přemýšlela nad svými ostatními malbami, vždy jsem si je okamžitě spojila s tou jednou myšlenkou, jedním jasným dojmem, který ve mně vyvolávaly, avšak tady ne. Stále se na malbu dívám a přemýšlím, co ve mně vlastně vyvolává? Proč by pro mě měla být důležitá? Jaký k ní mám mít vztah?

Ve své práci jsem docela podrobně popisovala roli diváka a rozdílnost vnitřních světů každého z nich. A tak, zatímco jsem pozorovala svou vlastní malbu, říkala jsem si, co by

asi vyvolávala v cizím divákovi? Co by tento obraz řekl nezasvěcenému pozotovateli, a co by pozorovatel řekl o něm?

Byl to nápad na poslední chvíli, ale velmi mě uchvátil, proto jsem začala fotografii svého obrazu rozesílat přátelům a dala jim prostor se svobodně vyjádřit. Samozřejmě si uvědomuji a je důležité zde říct, že dívat se na obraz v realitě a skrze fotografii je něco docela jiného, nemyslím si však, že by to komentáře jakkoliv znehodnocovalo.

Komentáře byly ponechány v jejich původní podobě s výjimkou gramatických úprav, osoby jsou vyjádřeny křestními jmény:

Alice: Může to být smutné i veselé.

Mirek: Na mě to působí poněkud represivním dojmem, ale to může být také způsobeno tím pozadím. Jakože ty železné žaluzie jsou metafora na to, co nám brání v rozletu. Knihy v popředí evokují touhu člověka se neustále učit novým věcem. A málo rozsvícených oken je zase krásné úsilí autora poukázat na dnešní ceny energií. Špinavé okno vlevo zase dává alarmující znamení, že lidstvo je neustále ve shonu a na každodenní práci v domácnosti již není čas, jako tomu bývalo dříve. Možná za to můžou přehnané nároky společnosti na kariérní růst, který pak zatáhne osobní život do pozadí. Namísto toho štětce na stole, mající jinou barvu a velikost, dávají znát tu krásnou věc, že lidé nemusí být stejní a různorodost je důležitý prvek naší civilizace. Právě ona zmiňovaná různorodost nás pohání vpřed.

Michal: Jedná se o zátiší z autorčiny pracovny. Pohled na šedé sídliště z okna vyvolává pocit samoty a každodennosti. Celé dílo evokuje snění o něčem lepším, právě díky vyobrazení sloupku knih, které implikují učení a zlepšování sebe samého. Pozoruhodné jsou například detaily na deformaci domů v dálce přes průhledná pravítka. Malba v sobě má prvky impresionismu a z dálky působí jako fotka, z blízka však dává nahlédnout do autorčiny techinky. Ta je ladná, ale skrývá v sobě nebývalé strádání.

Richard: Vyvolává to ve mně pocit odpočinku, noc před zkouškou, někdy kolem druhé hodiny ranní, kdy už jsem zabalil všechny učebnice a jen si užívám noční klid.

Áďa: I když je tématem statické zátiší, živé tahy štětcem dělají obraz dynamickým, k tomu přispívá také kontrast mezi většími detaily (detailní štětce dole uprostřed) a více schématickými částmi (např. panelové domy). Místy jsou tahy až abstraktní a dávají tak

prostor představivosti. Některá místa kvůli tomu nejsou jednoznačně rozpoznatelná, což se mi osobně líbí, protože se můžu na obraz dívat z nových úhlů, objevovat a přemýšlet nad tím, co je zde znázorněno. Ohledně detailů bych se ráda vyjádřila také ke znázornění struktury předmětů. Na první pohled mě zaujalo, jak jsou na obraze citelně znázorněné materiály jako stránky knih, štětiny štětců a sklo, přes které se realisticky láme obraz. Obraz diváka vtahuje, aby si prohlédl detaily. Budí ve mně dojem známého a skutečného, na čemž mají svůj podíl také světlé vyvážené barvy a výběr prostředí.

Nikol: Obraz na mě působí chladně, melancholicky. Autor se dívá ven skrze hromadu povinností.. zároveň je to ateliér plný štětců..je moc hezky zpracovaný.

Všechny komentáře mě velmi mile překvapily. Když jsem svůj obraz malovala, přemýšlela jsem nad prostorem, technikou, vracela jsem se stále k původnímu výjevu. Mí korespondenti se naopak ponořili více do hloubky celého smyslu mého díla, hledali v něm jakousi symboliku, skryté sdělení. Malovala jsem knihy, protože jsem chtěla poukázat na jejich fyzický rozměr vedle vyobrazené budovy, líbilo se mi, že knihy vedle budovy v dálce působí jako hora (viz. s. 14), zatímco z paneláku se stává jen jakási abstraktní kostka. Mí přátelé v knihách viděli symbol sebevzdělávání a osobního rozvoje, zatímco panelák na ně působil jako jakýsi objekt s podprahovou zprávou o dnešní společnosti a stavu světa. Nemohu samozřejmě tvrdit, že jejich pohled byl zcela nezaujatý. Všichni vybraní korespondenti mě znají osobně a pravděpodobně si do jisté míry tvořili úsudky o obraze na základě vztahu ke mně (ačkoli si to možná sami neuvědomovali), přesto jsem se snažila žádat o radu přátele, kteří jsou mi různě vzdálení - ty, se kterými se vídám denně vedle těch, které znám jen krátkou dobu, či ty, se kterými jsem dlouho nekomunikovala. Někteří se sami věnují výtvarné tvorbě, pro další je to oblast vzdálená, je proto zajímavé sledovat rozdíly v jejich úsudcích i způsobu vyjadřování.

4.5. Pohledy pod dohledem

Aby obraz plně nabyl svého významu, musí být viděn diváky. Další kapitola je proto úvahou nad představením mého cyklu pozorovatelům.

Otázkou vystavování mých prací jsem se dřív nikdy nezabývala, alespoň ne z pohledu galerijního. Vždy, když jsem chtěla nějakou svou práci představit světu, najít diváky,

obrátila jsem se na internet a své dílo vystavila na sociální síť. Je to snadný způsob, jak získat nejen diváky, ale také zpětnou vazbu. Internet považuji za skvělý způsob, jak propojit svou tvorbu s okolním světem. Ovšem vystavování ve fyzickém prostoru je mnohem větší výzvou a je samozřejmě něco jiného dívat se na obraz skrze display, než ho zkoumat na vlastní oči i se všemi jeho skutečnostmi.

Když přemýšlím nad cestami, jak své obrazy vystavit (a nyní nemluvíme o obrazech vztahujících se k této práci, ale o své tvorbě obecně), vždy se je snažím nějakým způsobem implementovat do již existujícího prostoru. Možná to pramení z mých zkušeností studia reklamy na střední škole. Když procházím ulicí, mou pozornost nepřitahují velké barevné billboardy trčící uprostřed ničeho, všímám si spíše nenápadných projevů, když někdo nechá papírovou skládanku na sedadle v metru nebo sochu „lezoucí“ po budově. Vzpomenu-li si na nějaká konkrétní řešení výstav, velmi mě zaujali malí modří ptáčci od Marka Maduny, poletující po stěnách Galerie Václava Špály stejně jako portréty od Elišky Bornové visící v prostorách Colloredo-Manfeldského paláce.

Jistě by se dalo vymyslet mnoho způsobů, jak mé obrazy vystavit. První z nich by byl vystavit obrazy tam, kde vznikly, u mě doma. Vidím svůj pokoj, jak ve dveřích mého pokoje visí malba se skříněmi a splývá s prostorem, který se na ní promítá, vidím obraz se stínohrou přilepený na zábradlí balkonu, nebo možná jen polžený na kovovém stole. Vidím mapu Stodůlek na podlaze a procházím kolem ní, mezitím co navštěvuji místa, která zobrazuje. A nakonec vidím výjev svého okna zachycený mezi žaluziemi. Jen těžko bych ale do svého domova přiváděla diváky z venčí, jak bych mohla své obrazy ukázat jim, a zachovat spojení s místem jejich vzniku? Mohla bych jednoduše na ulici rozestavět stojany a obrazy na ně umístit, čímž bych vytvořila malou galerii pro kolemjdoucí. Mohla bych také obrazy rozmístit po obchodním centru Lužiny, kde by je minulo nejvíce lidí, nebo bych je mohla pověsit do budky autobusové zastávky a přetransformovat tak prostor, který běžně užíváme jako reklamní nosiče na komorní galerii.

Didaktická část

5. Krajina ve vrstvách

Ve svém okolí často pozoruji, jaké problémy prostor v kresbě představuje pro děti, někdy i starší žáky či studenty. Často nejsou zvyklí s reálným prostorem aktivně pracovat, především ve vývarné tvorbě, přestože se v něm každý den pohybujeme a nějak s ním komunikujeme. (Michal Sedlák, 2021) Prostor vnímáme jako komplexní systém tvarů a ploch, které na sebe nějakým způsobem navazují a jsou na sobě závislé. Množství objektů, které se v prostoru kolem nás vyskytuje, proto ve výtvarné tvorbě často vyžaduje určitou redukci či rozčlenění celkového prostoru na menší části.

Kresba umělcům dříve sloužila pouze jako předstupeň pro budoucí tvorbu. Využívali ji jako studii anatomie, prostoru, hledali skrze ni ideální kompozici nebo s její pomocí tvořili podklad, který pak malbou zakryli. Dnes je ovšem pro nás už kresba samotná plnohodnotným uměleckým dílem. (Hlaváček, 1991, s. 104)

Rozhodla jsem se vytvořit výtvarné zadání, které, podobně jako mé obrazy, pracuje s prostorem interiéru a blízkého exteriéru. Cílem zadání je uchopit prostor tak, aby zůstal zachován jeho charakter. Je proto potřeba vybrat ty části prostoru, které jsou pro něj stěžejní. Zdůrazňuji, že jde o hypotetické zadání, které nebylo nikde realizováno, proto je jeho charakteristika čistě domnělá.

Vzhledem k charakteru zadání jej cílím na žáky ve věku okolo patnácti let, kteří už mají určité zkušenosti s kresbou a perspektivou, tudíž mají předpoklady vytvořit si systém v chápání a interpretaci daného prostoru, ale zároveň nemají možná dostatečné zkušenosti s krajinou jako takovou.

Ze základního vzdělávání si žáci přináší z prvního stupně schopnost pracovat s plochou a linií a porovnávat barevné kontrasty, světlostní podmínky či proporční vztahy (RVPZV 2017, s. 88), ze druhého stupně pak schopnost osobitého obrazného vyjádření nebo například schopnost práce s některými digitálními médii jako jsou fotografie, počítačová

grafika, animace apod. (RVPZV 2017, s. 89) Právě určité prostředky počítačové grafiky jsem se v jistém smyslu rozhodla zapojit i do svého výtvarného zadání, a to konkrétně práci s *vrstvami*.

Při práci v grafických programech jako je Adobe Photoshop, Gimp, CorelDRAW apod. je jednou ze základních funkcí možnost rozdělit si pracovní plochu do vrstev, se kterými můžeme pracovat jako s jednotlivými plátny i jako s celkem. To zjednodušeně znamená, že v jedné vrstvě můžeme vytvořit / nakreslit linie nějakého objektu, a poté do vrstvy pod nebo nad těmito liniemi přidat barvu či jiné objekty, aniž bychom narušili onu vrstvu s liniemi. To nám umožňuje experimentovat a zkusit nespočet tvůrčích variant v jednom obraze, aniž bychom se museli bát, že naši představu narušíme, nebo přijdeme o některou část z našeho procesu. Podotýkám, že se nesnažím nadhodnocovat digitální tvorbu nad tradiční postupy, pouze vycházím z vlastní zkušenosti, kdy mně osobně ve školním věku digitální programy otevřely nové dveře ve světě vnímání obrazů, a tuto myšlenku bych ráda předala dál.

Strach z narušení či poškození obrazu je dle mého jeden z hlavních důvodů, proč děti ve své tvorbě váhají a drží se zpátky - užívají prostředky, které mají ozkoušené a představují pro ně jistotu. To samozřejmě platí více pro děti, které se výtvarné tvorbě nevěnují aktivněji a nepředstavuje pro ně hlavní oblast zájmu. Z tohoto důvodu bych své zadání chtěla zaměřit na žáky gymnázií, kteří jsou nuceni svou pozornost třístit do několika oborů zároveň, tutíž je jejich cítění podstatně jiné, než například cítění u žáků uměleckých středních škol, pro které je tento obor prioritou. Jde též o období dětského výtvarného projevu, kdy mnoho dětí v tomto věku již nepovažuje výtvarnou tvorbu za podstatnou část svého života, našlo svůj směr jinde, mnoho z nich si s sebou pravděpodobně nese sklony k podceňování se, poronává svou tvorbu s druhými. Děti pak tíhnou k napodobování různých předloh, přehnané detailnosti, mají strach z experimentování a upínají se ke snadno pochopitelným vyjádřením. (Kitzbergerová, 2014, s. 34)

5.1. Výtvarný úkol

Nyní už k samotnému zadání, respektive výtvarnému úkolu: rozložit a zachytit okolní prostor. Abychom napodobili funkci vrstev grafických programů v realitě, použijeme

pauzovací papíry, které sice nejsou zcela průhledné, ale díky „mléčnému“ zabarvení poskytnou žákům dostatečný podklad a zároveň propustí dostatek světla, aby byly vidět obrysy pod nimi.

Gumování je v tomto zadání zakázané, takže pro kresbu si žáci připraví tenký černý fix, který bude čitelný, ale nenaruší strukturu papíru a zároveň poskytne snadnou manipulaci, která bude vzhledem k pohybu žáka po prostoru potřeba.

Následně žáci dostanou volnost pohybovat se po prostoru (školy či jiném vybraném místě, kde výuka probíhá). Poté pracují zcela individuálně. Zadání dává velkou volnost ve výběru námětu i kresbě samotné. Mohou si vybrat část prostoru, kterou zakreslí do více jednotlivých vrstev (jeden pauzovací papír obsáhne linie zdí, druhý okna a dveře, třetí nábytek, čtvrtý menší předměty atd.), a jejich následným překrytím vznikne celý původní výjev, či výjev zcela nový (to už záleží na pojetí každého žáka zvlášť). Je důležité, aby se žáci pohybovali po prostoru, vnímali ho z více úhlů a nezůstali zaseklí v jednom místě. Mohli by se tak ocitnout v jakési bublině, která je okrade o rozmanité prožitky ze zbytku okolí. Michal Sedlák (2021) ve své práci uvádí, že své studenty vede ke vnímání prostoru do hloubky, aby poznali jeho významové struktury, perspektivu, čas a světlo.

Na samostatné listy pauzovacího papíru pak žáci zakreslí různé výřezy vybraných prostorů, které spolu nemusí nutně souviset, a poté, co se překryjí vznikne nový imaginární prostor. Žáci mohou jednotlivé kresby spojovat nejen překrýváním, nýbrž i napojením papírů vedle sebe tak, aby na sebe jednotlivé linie navazovaly, a prostor tak rozšířily do zcela jiných měřítek.

Zadání se dá rozvíjet dál, použití barev či ploch namísto linií nám otevře zcela nové možnosti, proto mají žáci volnou ruku a pohybují se individuálně, díky čemuž mohou přicházet s unikátními řešeními.

Práce však nemusí být nutně pouze individuální. Například již zmíněné řešení, kdy žáci své kresby kombinují překrýváním a spojováním, je skvělá příležitost pro kooperaci s ostatními. Žáci mají šanci takto hledat specifické znaky ve vlastních kresbách i výtvořech ostatních a vzájemně je reflektovat, aby našli vhodné způsoby, které kresby vybrat, jak je propojit a proč. Zároveň musí akceptovat zásah do vlastní tvorby a přijmout změny, které

kolegové nabídnou, případně rozumně vyjádřit své námitky a hledat alternativy. (Kitzbergerová, 2014, s. 8) Tímto způsobem vznikají nejen nové imaginární krajiny, ale též nové náměty, které můžeme vést až do absolutní abstrakce.

Spojování kreseb nás vede k dalšímu možnému zadání, navazujícímu na předchozí. Jednou z možností, jak navázat na přechodí zadání, může být přetvoření vzniklých souborů do nových obrazů prostřednictvím barev. Žáci tak mohou různými způsoby interpretovat vzniklé krajiny a znovu je přetvářet.

Tyto postupy však berme pouze jako příklady možných řešení. Nechci zde zacházet do větších detailů, abych nepřipravila celý svůj *model* o jeho kouzlo modifikace a kreativity, kterých je zde možné dosáhnout.

5.2. Výstup

Vytvořené zadání učí žáky pracovat s prostorem skrze hloubku a vrstvy, nahlížet na něj z různých úhlů, rozkládat ho na jednotlivé tvary, vytvářet konstrukce. Žáci musí redukovat objem tvarů a množství detailů, aby na omezenou plochu papíru vměstnali ty informace, které považují za podstatné - mnohdy se může jednat jen o pár čar, které vystihnou charakter celého výjevu. (rvpg, 2007, s. 55) Mým cílem bylo, aby se žáci ponořili do charakteru vybraného prostoru, aby se s ním sblížili a našli motivaci využívat ho i ve své osobní tvorbě. Finální výstup pak vidím v podobě malé výstavy v prostorách školy.

Když s žáky navštěvujeme v rámci galerijní edugace výstavy, dáváme jim možnost poznat umělecká díla jinak, než když jim ukazujeme pouhé kopie (fotografie, reprodukce z knih atd.) originálů. Galerie sama o sobě je místo se zvláštním magickým účinkem, má specifické *genius loci*, poskytuje divákům čas procházet výstavou vlastním tempem, pohybovat se mezi díly, nahlížet na ně z více úhlů. (Kitzbergerová, 2014, s. 16, 20)

Výstava je proto dle mého velmi zajímavý způsob, jak zakončit takto komplexní skupinovou práci a zároveň jde o jistou formu hry, kterou se mohou děti nepatrně vžít do světa galerií v roli vystavujícího umělce i diváka zároveň.

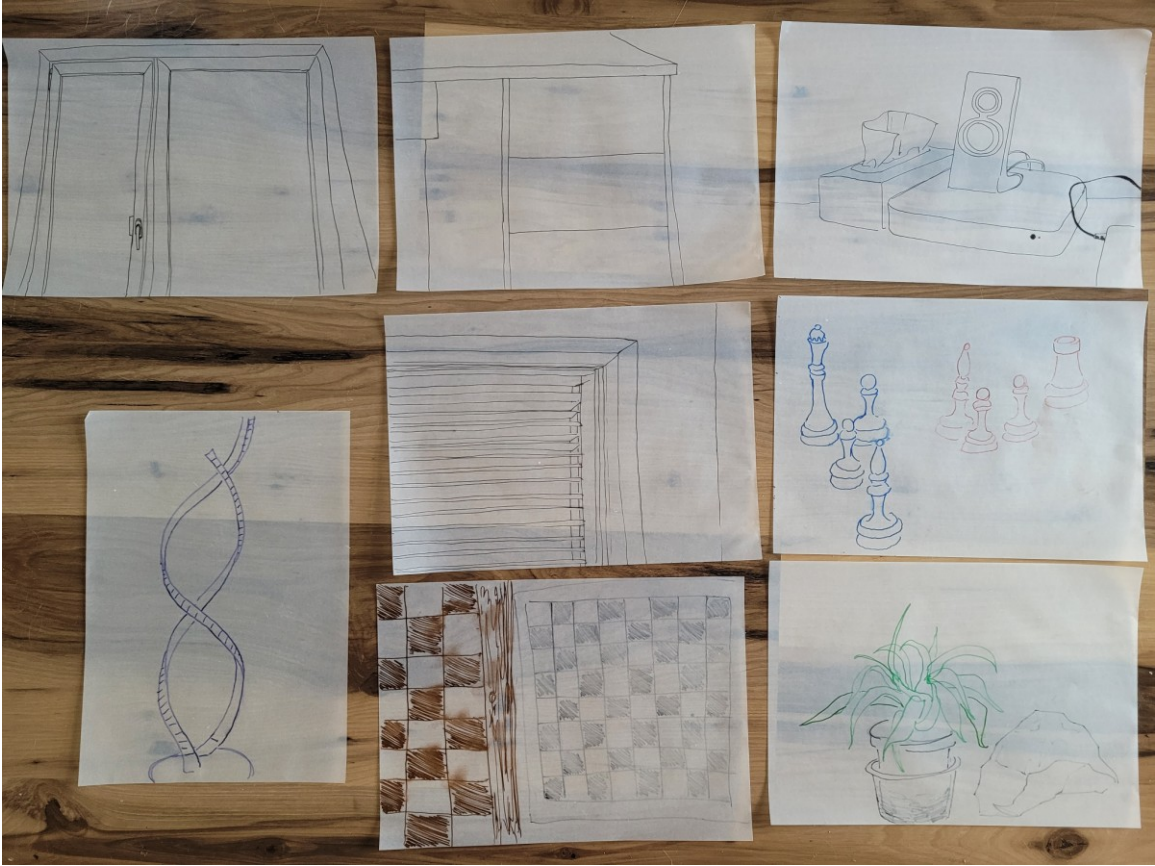
Jak by taková výstava mohla v praxi vypadat: Kresby rozvěsíme po chodbách tak, aby se zachovala jejich podoba - respektive vzájemné propojení jednotlivých kreseb různých žáků i jejich překrývání. Můžeme kresby propojit průhlednou lepenkou nebo sponkami na papír.

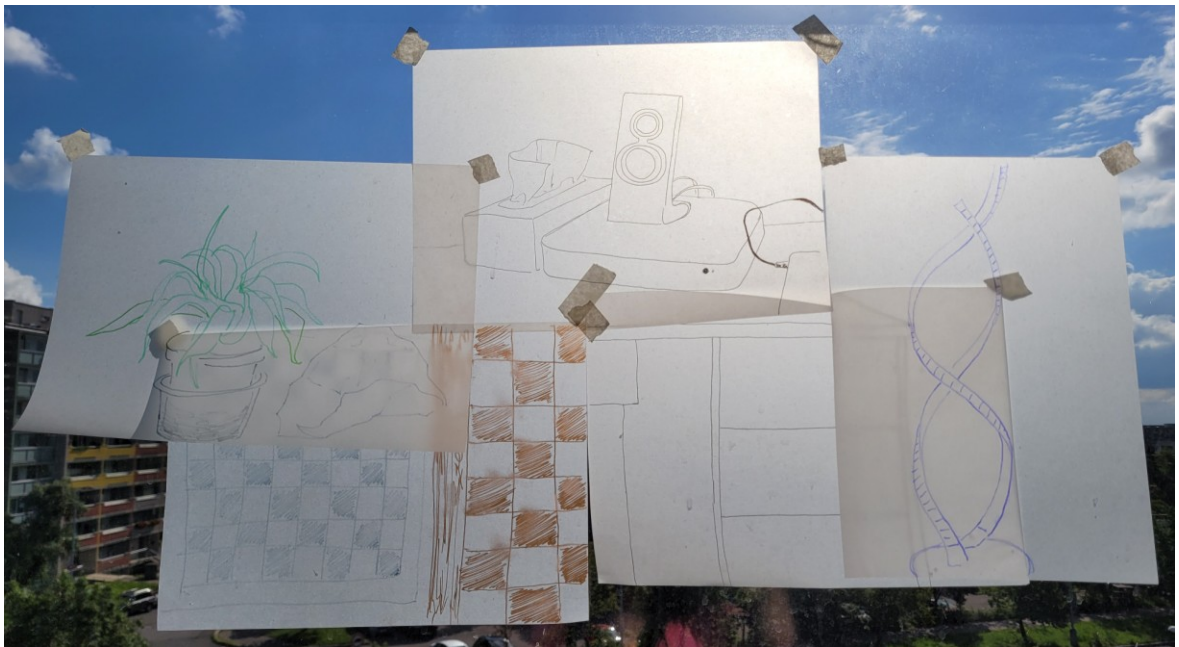
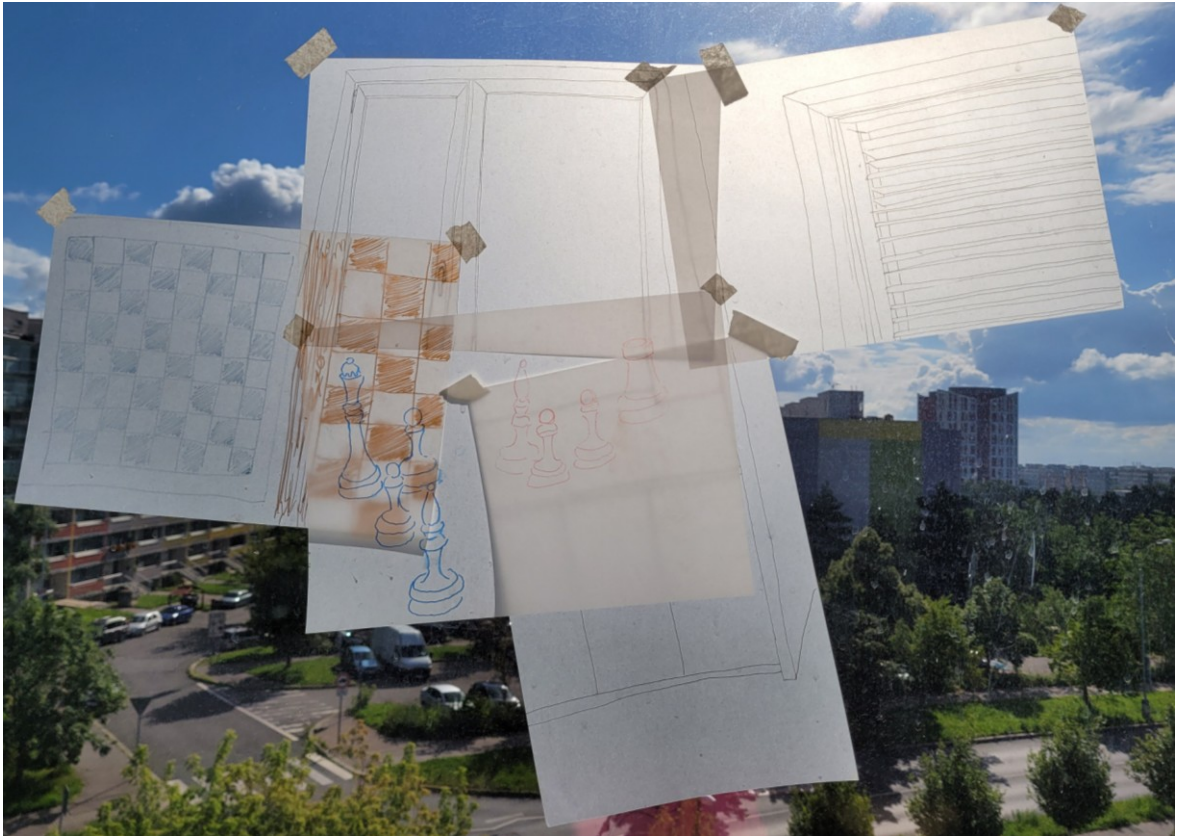
Má-li škola velká okna, je to nejlepší místo, kam kresby umístit. Denní světlo prostoupí povrchem pauzovacího papíru a zvýrazní tak linie kresby, čímž ji vytáhne na povrch. Zároveň tak v místnosti vytvoříme zvláštní atmosféru, která diváka pohltí. To je samozřejmě jen jeden z mnoha způsobů, jakým se dá s kresbami nadále pracovat.

5.3. Hodnocení

Na konci každého výstupu pedagogického díla se očekává nějaké hodnocení. Pro mnoho žáků je hodnocení jednou z hlavních motivací při postupu na výtvarném zadání. Snažila jsem se model svého zadání formovat tak, aby samo o sobě dávalo žákům určitou míru reflexe - reflektují si díla navzájem, když je kombinují, sami volí zdařené a nezdařené pokusy apod. Budu v hodnocení svého výtvarného zadání vycházet z kapitoly publikace Jana Slavíka (1997, s. 108) který definuje reflektivní dialog jako *komunikační prostředníkem vztahu mezi Já a Ty*. Jeho charakterem je jeho blízkost vůči psychoterapii, zejména jejím expresivním polohám. Nejde tedy o klasické hodnocení projevu, jak je známe ze školy, nýbrž o dialog, který dětem pomáhá vyjádřit své prožitky, pocity, nálady, otevírá prostor k objevům.

Nyní se nacházíme na naší soukromé výstavě obklopeni barevnými liniemi kreseb. Žáci chodí prostorem, mají čas si je prohlédnout, mohou vybrat své oblíbené oblasti, přemýšlet, které kresby by vyměnili za jiné, či jak by je „vylepšili“, pokud by došli k závěru, že to kresba potřebuje. Každý žák by měl postupně říct, k čemu ho práce dovedla, co mu přišlo na celém procesu nejsložitější, s čím naopak souzněl, co by příště udělal jinak, jak se mu spolupracovalo s ostatními spolužáky a především, jak vnímal prostor předtím, než ho nakreslil, a jak ho vnímal poté a proč si vůbec vybral tyto konkrétní prostory.





Závěr

Na začátku práce jsem tvrdila, že prostor pro mě byl spíše kulisou a tichým společníkem. Měla bych se proto zamyslet, jak se od začátku práce až po sem změnil můj vztah k prostoru, krajině a objektům v něm. V průběhu práce jsme zjistili, že vnímání prostoru a jeho výtvarná interpretace se měnila napříč minulostí a dlouho trvalo, než si vybudovala své místo ve výtvarném umění. Dnes je krajina pojímána nejrůznějšími způsoby od ilustrací přes malbu až po sochařství a práci s krajinou jako takovou, je podrobována experimentům a transformována nejrůznějšími prostředky.

Mé výtvarné práce začaly s jednou myšlenkou, zachytit vztah věcí a jejich pohyb v prostoru. S každým obrazem se však rozrůstalo mé chápání světa okolo mě, začala jsem vnímat světlo, struktury, čas, a tím se postupně měnilo i sdělení v jednotlivých malbách. Zjistila jsem, že prostor můžeme vnímat nejrůznějšími cestami, a přestože mé malby považuji za uzavřený soubor, vnímám, že v mém uměleckém vyjádření dochází k otevřenému vývoji, na který mohu v budoucnu navázat. Zároveň jsem si ověřila rozdílnost

v myšlení různých typů pozorovatelů a mohla porovnat náhled na umělecké dílo jak ze strany umělce, tak diváka.

Didaktická část práce mi pomohla uvědomit si některé problematiky v dětském výtvarném projevu a inspirovala mě k tvorbě zadání, které jsem si zatím bohužel neměla šanci vyzkoušet v praxi. Otevřela mi však obzory jakožto možné budoucí pedagožky ve výtvarné výchově.

Seznam použitých informačních zdrojů

Literatura:

AUMONT, Jacques. *Obraz*. 2. vyd. Přeložil Ladislav ŠERÝ. V Praze: Akademie múzických umění, 2010. ISBN 978-80-7331-165-0.

BERGER, John. *O pohledu*. Praha: Agite/Fra, 2009. Vizuální teorie. ISBN 978-80-86603-81-0.

BERGER, John, Sven BLOMBERG, Chris FOX, Michael DIBB a Richard HOLLIS. *Způsoby vidění*. V Praze: Labyrint, 2016. Labyrint fresh eye. ISBN 978-80-87260-78-4.

DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. [Praha]: Slovart, 2002. ISBN 80-7209-402-5.

GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Odeon, 1992. Klub čtenářů. ISBN 80-207-0416-7.

HLAVÁČEK, J.: *Výpovědi umění*. Ústí n.l.: 1991

KITZBERGEROVÁ, Leonora. *Didaktika výtvarné výchovy* [online]. Praha: PedF UK, 2014 [cit. 6.7.2022]. ISBN 978-80-7290-667-3

LUCIE-SMITH, E.: *Art Today*. Praha: Slovart, 1996. ISBN 801-85871-97-1.

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

MRÁZ, B., MRÁZOVÁ, M. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Odeon, 1988.

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

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

Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání [online]. Praha: ,2017 [cit. 2022-07-05]. Dostupné z: <https://www.edu.cz/rvp-ramcove-vzdelavaci-programy/ramcove-vzdelavacici-program-pro-zakladni-vzdelavani-rvp-zv/>

Rámcový vzdělávací program pro gymnázia [online]. Praha: Výzkumný ústav pedagogický v Praze, 2007 [cit. 2022-07-05]. ISBN 978-80-87000-11-3. Dostupné z: <https://www.edu.cz/rvp-ramcove-vzdelavaci-programy/ramcove-vzdelavaci-programy-pro-gymnazia-rvp-g/>

SEDLÁK, Michal. *Místo jako příležitost pro dialog výtvarnou tvorbou*. Praha, Archiv autora, Habilitační práce.

Internetové zdroje:

ARTREVUE. M. C. Escher: mentální obrazy vědce a umělce / video - ArtRevue. *Artrevue - největší internetový magazín - výstavy, příběhy, rozhovory* [online]. Copyright © 2019

ArtRevue [cit. 2022-07-10]. Dostupné z: <https://artrevue.cz/m-c-escher-mentalni-obrazy-vedce-a-umelce/>

CIBULKOVÁ, Alžběta. Artlist - databáze současného umění: Miroslava Večeřová. *Artlist - databáze současného umění: Artlist - Umělci, 2017* [online]. Copyright ©2006 [cit. 11.07.2022]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/miroslava-vecerova-108669/>

GOETHE-INSTITUT. Výstava: PRODLOUŽENO: Výjevy z města: vícerozměrná cesta - Goethe-Institut Tschechien. *301 Moved Permanently* [online]. Copyright © 2022 Goethe [cit. 2022-07-10]. Dostupné z: https://www.goethe.de/ins/cz/cs/ver.cfm?event_id=22700824

MACHALICKÝ, Lukáš. Artlist - databáze současného umění: Daniel Pitín. *Artlist - databáze současného umění: Artlist - Umělci, 2014* [online]. Copyright ©2006 [cit. 11.07.2022]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/daniel-pitin-873/>

MIKOLÁŠEK, Martin; RAIMANOVÁ, Ivona. Artlist - databáze současného umění: Pavel Hayek. *Artlist - databáze současného umění: Artlist - Umělci, 2015* [online]. Copyright ©2006 [cit. 11.07.2022]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/pavel-hayek-553/>

MIKOLÁŠEK, Martin. Artlist - databáze současného umění: Matěj Lipavský. *Artlist - databáze současného umění: Artlist - Umělci, 2017* [online]. Copyright ©2006 [cit. 2022-07-10]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/matej-lipavsky-108665/>

PŠENIČKOVÁ, Jana. Street View slaví patnáctku. Pro záběry z českých zákoutí vznikly vtipné ilustrace. *Forbes* [online]. Copyright © 2022 MediaRey, SE [cit. 2022-07-09]. Dostupné z: <https://forbes.cz/street-view-slavi-patnactku-pro-zabery-z-ceskych-zakouti-vznikly-vtipne-ilustrace/>

ROWLANDS, Lili, Owen. Sophie Calle and the Art of Leaving a Trace | The New Yorker. *The New Yorker, 2021* [online]. Copyright © [cit. 2022-07-08]. Dostupné z: <https://www.newyorker.com/books/under-review/sophie-calle-and-the-art-of-leaving-a-trace>

