

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta

DISERTAČNÍ PRÁCE

2016

Miroslava Špačková

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta

DISERTAČNÍ PRÁCE

Citace v současné české malbě
Apropriations in contemporary Czech painting
Miroslava Špačková

Vedoucí práce: Doc. ak. mal. Ivan Špirk
Studijní program: Pedagogika
Studijní obor: Výtvarná výchova

2016

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma Citace v současné české malbě 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 28. dubna 2016

.....

podpis

Děkuji svému školiteli doc. ak. mal. Ivanu Špírkovi za odborné vedení práce a poskytnutí motivace v průběhu studia. Dále děkuji doc. PaedDr. Janu Slavíkovi, CSc za inspirativní impulzy během doktorského studia. Děkuji doc. PhDr. Marii Fulkové, Ph.D. za zajištění zahraniční stáže. Prof. Fernandu Hernándezovi z Universitat de Barcelona za poskytnutí informací z oblasti Art Based Research a umožnění studijního pobytu. Velké poděkování patří Martinu Gerbocovi, Adamu Štechovi a Jiřímu Petrbockovi za upřímné sdílení jejich zážitků spojenými s tvůrčím procesem malby. Svým rodičům děkuji za podporu, kterou mi dávali po celou dobu studia. Děkuji svému manželovi za trpělivost, laskavost a podporu při psaní.

ABSTRAKT

Disertační práce *Citace v současné české malbě* je založena na uměnovědných základech. Jejím cílem je analýza fenoménu citace. První část je analýzou odborné literatury. Téma je kontextualizováno v českém a světovém uměleckém prostředí. Představuje interpretaci zásadních uměleckých děl. Druhá, výzkumná část, je rozdělena do dvou bloků. První prezentuje kvalitativní výzkum založený na strukturovaných rozhovorech s otevřenými otázkami, které byly vedeny s malíři poznamenanými dobou totality. Článek v příloze ukazuje jeho užití a způsob zpracování. Druhá část se blíží fenomenologickému rozhovoru. Dotazováni byli tři malíři (Gerbec, Petrbock, Štech). Cílem je rekonstrukce zkušeností těchto malířů ve vztahu k citacím. Typologie citací vychází z jejich tvůrčí práce a následné klasifikace. Jednotlivé medailony jsou založeny na interpretaci uměleckých děl. Třetí část – didaktická – se zabývá otázkami vztahu současného umění a výtvarné výchovy, prezentuje příklady z praxe. Popisuje didaktickou transformaci učiva a praktické užití konceptové analýzy.

KLÍČOVÁ SLOVA

apropriace, citace, denotace, konotace, konceptová analýza, kontext, kvalitativní rozhovor, malba, výtvarná výchova

ABSTRACT

The Thesis named Appropriations in contemporary Czech painting is based on art historical foundations. The aim is to analyze the phenomenon of quotation. The first part analyzes the scientific literature, the emphasis is on analytical branch. The topic is contextualised in Czech and international artistic environment. It represents a fundamental interpretation of artworks. The second part, the research is divided into two parts. The first presents a qualitative research based on structured interviews with open questions, which were conducted with painters stigmatized time of totalitarianism. Article in the appendix shows its use and method of processing. The second part is based on phenomenological interview. They were interviewed three painters (Gerbec, Petrbock, Stech). The aim is reconstruction experiences of these painters in relation to appropriations and classification of their creative intentions into typologies. Individual profiles are based on the interpretation of works of art. The third part – art education – examining the relationship of contemporary art and art education, presents practical examples. Describes the didactic curriculum transformation in the context of concept analysis.

KEYWORDS

appropriation, quotation, denotation, connotation, concept analysis, context, qualitative interview, painting, art education

OBSAH

1. ÚVOD	8
1.2 Výběr tématu – osobní perspektiva	8
1.3 Současné umění a teorie výtvarné výchovy.....	11
1.4 Struktura disertační práce.....	16
2. CÍL DISERTAČNÍ PRÁCE	17
2.1 Metodologie	17
3. ANALÝZA FENOMÉNU CITACE	20
3.1 Intertextualita.....	21
3.1.1 Pojmový aparát intertextuality.....	23
3.1.2 Teorie vlivů vs. intertextualita	26
3.1.3 Implicitnost.....	27
3.1.4 Kontext a kotext.....	31
3.1.5 Mezi strukturou a konstrukcí	31
4. TEORIE CITACÍ	32
4.1 Ivo Osolsobě	34
4.2 Ernst Gombrich.....	41
4.3 Nelson Goodman	42
5. KONTEXTY	44
5.1 Od eklecticismu k postmoderně.....	45
5.2 Světová postprodukce	49
5.3 Citace v české malbě.....	53
6. ADAM ŠTECH, TYPOLOGIE CITACE – DISKURZ UMĚLECKÝCH SLOHŮ.....	58
6.1 Obrazy pod drobnohledem	61
6.1.1 Holka v modrých šatech	63
6.1.2 Zátíší. Štechovy začátky.....	65

6.1.3 Hitler. Nečekaná setkání Aneb Oficiální portrét trochu jinak	66
6.1.4 Chapadlo a Remake 1.....	68
6.1.5 LCF a Jazyk. Redukce tvaru.	69
6.1.6 Sasquatch Aneb pátrání po zvláštním názvu.....	71
7. MARTIN GERBOC, TYPOLOGIE CITACE – NARATIVNÍ.....	74
7.1 Citace v malbě Martina Gerboce.....	76
7.1.1 Odkazy k hudbě	78
7.1.2 Odkazy k literatuře.....	80
7.2 Hrůzy války	82
7.3 Léthé ticho plynie v mojich žilách.....	89
7.4 Autoportrét	91
8. JIŘÍ PETRBOK, TYPOLOGIE CITACE – KOLÁŽ.....	94
8.1 Rodina na výstavě.....	98
8.2 Objekt žranice.....	102
8.3 Dva objekty Ježíše.....	107
8.4 Objekt s duhovou lebkou	108
9. DIDAKTICKÁ ČÁST	110
9.1 Teorie a praxe výtvarné výchovy.....	110
9.2 Otázky teorie a praxe z osobní perspektivy	124
10. ZÁVĚR.....	126
11. SEZNAM POUŽITÝCH INFORMAČNÍCH ZDROJŮ	129

1. ÚVOD

Citace¹ v malbě jsou živým tématem, malíři přináší aktuální témata, současně rehabilitují minulost. Hledali jsme mnohvrstevnatý obraz a rozhodli se jeho vrstvy rozkrývat, neboť „je na nás, divácích, abychom tyto vztahy ozřejmili. Je na nás, abychom umělecká díla posuzovali v závislosti na vztazích, které tato díla utvářejí uvnitř specifického kontextu, v němž se pohybují. Neboť umění, a skutečně neznám jinou definici, která by obsáhla všechny definice ostatní, je aktivita, která spočívá ve vytváření vztahů ke světu, ve zhmotnění svých vlastních vztahů k prostoru a k času, ať tou či onou formou.“² Bourriaud závažnost tématu vyjádřil dost popisně. Cílem úvodní části je obhajoba výběru tématu citací, dále představíme chápání vztahu současného umění a teorie výtvarné výchovy, a pro snazší orientaci v disertaci přiblížíme skladbu práce.

1.2 Výběr tématu – osobní perspektiva

Osobní motivace, proč se věnovat médiu malby, vyplývá ze zkušenosti z pedagogické praxe. Ve školní výuce je malba často opomíjena, nebo ustrnula na žánrech, jako je zátiší a experimentování typu lidové tvořivosti. *Profesní motivací* pak byla zkušenost z pravidelného setkávání s učiteli dálkového studia, které autorka práce měla možnost vést jeden semestr. Povědomí o současných malířích bylo slabé, tím se pro autorku současná česká malba stávala ještě víc atraktivní.

Se studenty navštívila Veletržní palác, zajímala se o tu snad, zdálo by se, nejvíc banální otázku. Ptala se studentů: co se vám tady nejvíc líbí?³ Ze shromážděných dat se dověděla, že nejoblíbenějšími obrazy byly malby Jakuba Schikanedera a Antonína Slavíčka. Dále autorku zajímalo, s jakými reprodukcemi učitelky ve svých hodinách pracují. Buď ukázky nepoužívaly vůbec, nebo to byly obrázky od Emy Srnkové či Ivy

¹ V práci používáme termín citace a aproprace synonymicky. Jde vždy o vztah přivlastnění.

² BOURRIAUD, N.: *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*, Praha, Tranzit, 2004, Navigace, ISBN 80-903452-0-4, s.96

³ Studentky odpovídaly formou dotazníku. (V mé skupině byly ženy.)

Hüttnerové. Stav, který byl pro výtvarné vzdělání devalvující⁴, přiměl autorku hledat takové obrazy, pro něž bude charakteristické *vrstvení realit*, bude zapotřebí znát *kontexty* objektů, z nichž se skládají a současně budou exkurzem do dějin výtvarné kultury. V neposlední řadě ukážou kompetenci učitelů orientovat se v oboru.

Po delším hledání se pro autorku práce takovým obrazem stal prostor, v němž se setkávají citace, které nás nutí pohybovat se v různých kontextech na obousměrné časoprostorové ose. Zaměřili jsme se na současné malíře, kteří ve svých malbách citují fragmenty z jiných obrazů či celky z dějin výtvarné kultury. Do užšího výběru se dostal **Adam Štech, Martin Gerboc⁵ a Jiří Petrbock**. V kapitolách věnovaných těmto umělcům chceme ukázat, že jejich tvorba je silným zdrojem témat pro výtvarné vzdělávání, a to i proto, že pokrývají mnohočetné sémantické sféry. Otvírají zásadní otázky různých tendencí, stylů, obsahů a interpretací. Střetává se v nich minulé se současným, učí nás myslet komplexně, a brání stereotypnímu jednoznačnému čtení. Každý z nich představuje jednu typologii. Adam Štech je symbolem *exkurzu do světa umění*. Jiří Petrbock předznamenává personální linii za použití *koláže*. Martin Gerboc je symbolem „vzdělaného“ umělce v oblasti filozofie, literatury a samozřejmě výtvarného umění. Pro jeho typologii je charakteristická *narativnost*. U zásadních děl prezentujeme různé možnosti interpretace, které nám citace poskytují. Zabýváme se tím, jaký diskurzivní rámec takové obrazy představují, hledáme intenci, s níž malíři citaci používají.⁶ A samozřejmě nechybí otázka, jak lze citaci využít ve školní praxi.

Kapitola Kontexty (od s. 44) dává prostor k nahlédnutí do české a světové produkce uměleckých děl, jež jsou založena na užití *apropriací*. Malba si na umělecké scéně drží prestižní pozici, její vývoj je nastartován jejími tvůrci. Už polistopadová generace byla hnána touhou dostat z média malby maximum. Vzpomenout můžeme Tomáše Císařovského, Jiřího Davida, Vladimíra Kokoliu aj. Sami malíři malbu udržují na pomyslném piedestalu výrazových médií, přežila nápor alternativních proudů, ani

⁴ Pro takové obrazy je typická přesnost vyjádření, jednoduchost. Potlačena je komplexnost řešení problému.

⁵ Slovák, vystavující často v Čechách, jedinečný díky tomu, že necituje pouze z oblasti výtvarného umění, ale pouští do svých obrazů literární a filozofické zdroje.

⁶ Závěry, z nichž vycházíme jsou podloženy rozhovory vedenými s umělci.

audiovizuální rozpořbovaný obraz nových médií toto statické zobrazení neohrozil. Naopak v mnohém se obohatila, ať už jde o konceptovou malbu, a nadále obhazuje svou pozici. Její atraktivitu dokládají i námi vybraní tři umělci. Je nutné opět upozornit na jejich osobnostní vliv. Jejich spojnicí je skutečnost, že všichni tři jsou vnímavými lidmi, reflektující život kolem sebe, umějí nahlížet do minulosti, vyndávat pro lidstvo nepříjemné úseky historie a konfrontovat je s dneškem. *Tři malíři, z nichž každý představuje jiný přístup k tvorbě, nastolují otázky: Jaké jsou možnosti citací v malbě? Jak každý z nich buduje diskurz obrazu, v němž se setkávají osobnosti z různých období dějin umění? Podle jakého klíče si zdroje vybírají? Pro jaký typ diváka své obrazy cílí?*

Každý z nich reprezentuje svou generaci, **Jiří Perbok** (1962) je ze skupiny malířů, jež o sobě dávala vědět na přelomu osmdesátých a devadesátých let. O devět let mladší **Martin Gerboc** (1971), představitel slovenské výtvarné scény, začíná veřejnosti představovat svá díla v devadesátých letech. Třetí, nejmladší, **Adam Štech** (1980) dokončuje v roce 2008 Akademii výtvarných umění a hned tři roky nato je laureátem 4. ceny kritiky za mladou malbu (Sdružení výtvarných kritiků a teoretiků). Tři generace malířů ukazují, jak přemýšlejí o svém bezprostředním okolí, kriticky zaujímají jasná stanoviska, hodnotí historický vývoj, nepřehlížejí skryté hrozby. Současně s médiem malby zacházejí profesionálně, je pro ně ochočeným prostředkem sebevyjádření. Rádi bychom upozornili, že práce se nesnaží o pouhou analýzu vybraných děl. Jejich díla vypovídají o světě, ale současně chceme vyzdvihnout osobnosti malířů. V medailonech jejich práci předvádíme prizmatem jejich očí. Všichni tři jsou aktuální, mapují vše, co se ve společnosti děje na poli politiky, médií, kultury, řeší každodennost, odkrývají intimity, poukazují na porušování nevyřčených etických zásad platných pro kvalitní fungování mezilidských vztahů. Malíři měli možnost do textů nahlédnout a k práci se vyjádřit, adekvátní poznámky byly doplněny nebo jsou připojeny v poznámce pod čarou. Jejich malířský postup není reprodukcí, naopak všichni pozměňují kontexty původních děl.

Oživují a křísí zapomenuté do dnešní doby, posouvají jejich významy podle svých potřeb. Pro všechny tři je leitmotivem období nacismu. Jako by opět volali do světa a varovali před šířící se epidemií tohoto hnutí. Připomenout si můžeme Mariana Kotlebu na Slovensku, kde se slovenská nacistická minulost nenápadně vrací.

V mnohých takové vítězství vyvolá silné negativní emoce, ale současně se setkáváme s obhajobou takového jednání i od reprezentantů politických stran. Adam Štech brouzdá dějinami umění, upozorňuje na moc diktátorů. Aktuálnost si opět můžeme připomenout nedávnou návštěvou čínského prezidenta v Česku. Moc opět ukázala své nároky a předvedla, že demokratickému režimu se dá velet. Štech se navíc pomyslně prochází po Disneylandu, Legolandu, navštěvuje tato mauzolea pop-kultury. Mickey Mouse se stává maskou, děsivým monstrem, vztahuje ho k všudypřítomným maskotům konzumu, pro něž je typické „myšlení bez rozumu“.

Martin Gerboc nám nastavuje zrcadlo, otevírá naše třinácté komnaty, nechává nás nahlížet do intimních zákoutí. Ve svých Hrůzách války maluje členy Ku-klux-klanu. Mladší generaci může toto spojení slov znít jako slovní hříčka. Pro starší generaci je symbolem toho nejkrutějšího rasismu, jehož nejvyšší dosaženou metou bylo vraždění. Z Gerbocových maleb řinčí bolest, utrpení, krveprolití, ale také bolestivá rozkoš. Život na hraně, co člověk ještě snese, i to jsou témata, která Gerboc řeší. Punk, gotik, aj. – v mnohém dokázal Gerboc na plátna přenést to, co televizní dokumenty natočené pod zastřešujícím jménem Kmeny. Oba mapují tyto subkultury, studují jejich světy a pitvají je do posledního detailu.

Jiří Petrbock naopak konfrontuje „umrňené“ české umělecké prostředí s tím, co se děje ve světě. Jeho maniakální napojení na bratry Chapmany je samozřejmě spjato s jejich tématy. S výpůjčkami pracuje jako s objekty, ucelenými obsahy. Vytváří z nich prostorové objekty blížící se sochám. Odhaluje svou alchymistickou techniku, která se stává součástí obsahu.

1.3 Současné umění a teorie výtvarné výchovy

Abychom téma uvedli v souvislostech, musíme zmínit náš postoj k současnému umění ve vztahu k teorii výtvarné výchovy. V oboru didaktiky výtvarné výchovy vycházíme z „Diskursu umění a vzdělávání“⁷ Marie Fulkové a jejích dvou knih „Galerijní a muzejní

⁷ FULKOVÁ, M.: *Diskurs umění a vzdělávání*, Jinočany, H & H, 2008, ISBN 978-80-7319-076-7

edukace 1, 2“⁸, dále z webových stránek www.gamuedu.cz. Diskurzivní pojetí v jejím případě odkazuje k sémiotickým a sociologickým kontextům, vychází z francouzské filozofie 70. Let. Hlásí se především k těmto představitelům - Foucaultovi a Lyotardovi.

Citace naplňují filozofii diskurzu svou interdisciplinarností, zasahují do oblasti kulturní antropologie, filozofie, sémiotiky. Nahlížíme na ně prizmatem těchto vědních oblastí, a to i v rámci výtvarné výchovy. Metodologickým východiskem pro analýzu obrazů a konceptovou analýzu je postmodernistický přístup kulturní kontextualizace. V teoretické části se této problematice věnujeme zevrubně, řešíme kontext a kotext.

Současné umění nastoluje spoustu aktuálních otázek týkajících se nás a našeho vztahu ke světu. Na konkrétních dílech ilustrujeme, co taková analýza může teorii výtvarné výchovy přinést za témata a jaké problémové okruhy otvírá. Ve škole se stává současné umění nástrojem pro zkoumání společnosti, blíží se kritickému čtení.

Začneme zamyšlením, jaké sémantické sféry současné umění otevírá a jak s nimi můžeme zacházet v hodinách výtvarné výchovy. Analýzu konkrétních děl představující citace v malbě předvedeme v kapitolách věnovaných umělcům. Zde se zmíníme o metodě konceptové analýzy, která se pro nás stala pro didaktickou transformaci učiva dominantní. Pokud jde o zahraniční vlivy, zmíníme významného teoretika umění, finského filozofa s fenomenologickými základy Juhu Varto. Ten popisuje propojení současného umění a výtvarného vzdělávání tak, že má současné umění schopnost zcela převrátit základy výtvarné výchovy. Změna, o níž mluví, začíná u myšlenky, že umění má, za prvé, politickou funkci a jeho smyslem je spojovat lidi a vytvářet novou platformu pro sociální kontakt. Výuka umělců začíná u vzdělávání v myšlení, zejména uměleckého myšlení. Současné umění zpochybňuje zavedený systém ve výtvarné výchově. Nemůžeme prostě říci, že sledujeme cestu vyznačenou uměním, jako kdyby napodobování uměleckých postupů přineslo potřebnou změnu. Výtvarná výchova potřebuje změnu stejně naléhavě, jako ji předtím potřebovalo výtvarné umění

⁸ FULKOVÁ, M., HAJDUŠKOVÁ, L. a SEHNALÍKOVÁ, V.: *Galerijní a muzejní edukace: vzdělávací programy Uměleckoprůmyslového musea v Praze a Galerie Rudolfinum v roce 2011*, Praha, Uměleckoprůmyslové museum, 2012, ISBN 978-80-7101-111-8.

FULKOVÁ, M.: *Galerijní a muzejní edukace: vzdělávací programy Uměleckoprůmyslového musea v Praze a Galerie Rudolfinum v letech 2012 a 2013*, Praha, Uměleckoprůmyslové museum, 2013, ISBN 978-80-7290-700-7.

samo. Tato změna zahrnuje strategické uvažování, nikoli jen přibývání materiálů a technik⁹.

Dále ozřejmíme chápání teorie výtvarné výchovy, neboť je často zaměňována s metodikou výtvarné výchovy. Cílem tohoto úvodu je představit chápání vztahu umění a výtvarné výchovy, neboť od toho se teorie výtvarné výchovy odvíjí.

Kurikulární dokument pro výtvarnou výchovu RVP, oblast Umění a kultura, je založen na základech strukturalistického a sémiotického pojetí umění, i proto se v diskurzivní přípravě budoucích učitelů klade důraz na pojem „pedagogical content knowledge¹⁰“, jež lze přeložit jako „znalost obsahu“, v němž se skrývají dva procesy, a to didaktická transformace učiva a jeho realizace, tedy zprostředkování v procesu vyučování. Podmínky, jež jsou nezbytně nutné pro naplnění termínu „content knowledge“, pro nás splňuje *kontextová analýza*¹¹, využíváme ji při analýzách jednotlivých obrazů.

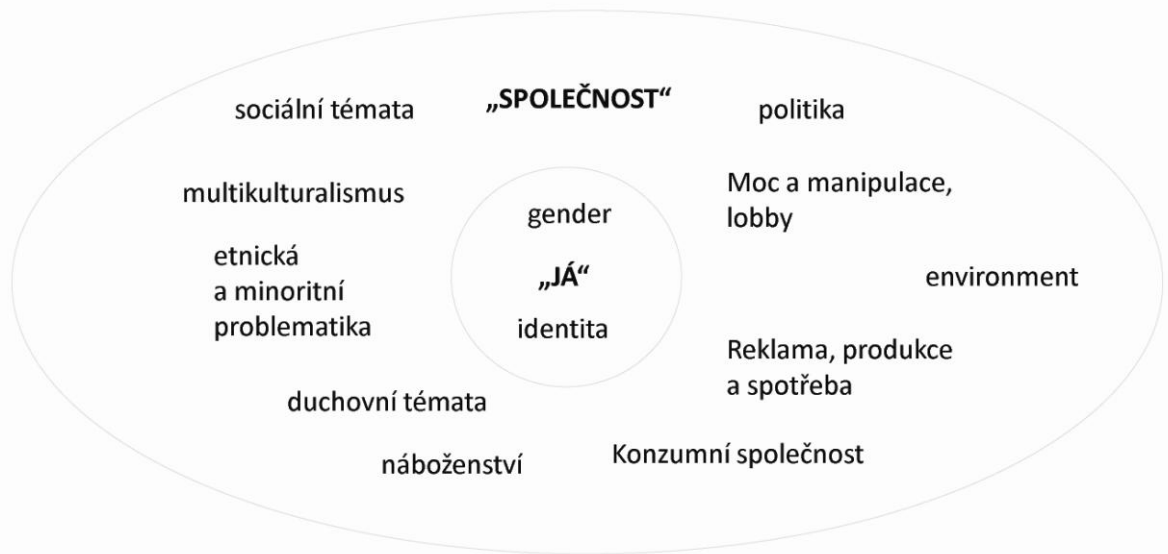
Připravili jsme jednoduchý graf, zahrnující témata, které nám současné umění, dalo by se říct, servíruje. V podstatě jde o průřezová témata z RVP. Mohli bychom je dále třídit do tříd: osobnostní a sociální výchova, výchova demokratického občana, výchova k myšlení v evropských souvislostech, multikulturní výchova, environmentální a mediální výchova.

⁹ Interpretace z článku: VARTO, J.: *Contemporary art and art education. Strategies and dead ends*, in: Artbeat, Aalto ARTS Books, 2013, ISBN/ISSN: 978-952-60-4694-5, s. 67-82

¹⁰ Více: SHULMAN, L. S.: *Knowledge and teaching. Foundations of the new Reform*. Harvard Educational Review, 1987, roč. 57, č. 1, s. 1-22, ISSN 0017-8055

¹¹ Více o kontextové analýze v kapitole o metodologii výzkumu.

VÝZNAMNÉ SÉMANTICKÉ SFÉRY, KTERÉ SOUČASNÉ UMĚNÍ OTEVÍRÁ



Grafické zobrazení: Sémantické sféry současného umění

Díváme-li se na graf, můžeme vzpomenout na francouzského filozofa, fenomenologa Paula Ricoeura, a vypůjčit si od něj jeden termín, a to, že má umění tzv. „průzkumnickou funkci“. Stáváme se průzkumníky a můžeme v jednotlivých sférách hledat a objevovat. Tyto sféry nabízejí východisko k emocím a jedinečným zážitkům. K čemuž nedojde bez kritické reflexe a hledání souvislostí. Častou bývá pouhá tematizace, bez kritické reflexe a kontextualizace. Podíváme-li se do centra, najdeme tam „já“, (v této souvislosti nás nutí vzpomenout i aktuální otázku uprchlické krize), na něž se dále váží dva filozofické proudy, a to Levinasův a Kristevy, především jejich termín „druzí“. Já jako cizinec, nebo Kristevy pátrání po cizinci ukrytém v sobě samém. Od tohoto středu by nejlépe fungovaly blesky k jednotlivým tématům: politika (současná rozbroje, jasná diferenciací postojů, co je dobře?), multikulturalismus (jak se naše společnost mění), etnická a minoritní problematika (jak se včlenit do společnosti), duchovní a náboženská témata (jak zasahují do aktuálních otázek), konzumní společnost (čím se taková společnost prezentuje a jak ji lze číst), reklama, produkce a spotřeba (kritické myšlení a čtení sdělení – věříme všemu, co vidíme v médiích, na internetu?) moc, manipulace a lobby (souvisí i s předchozím tématem, na čí názor jsme zvědaví, na koho dáme, jaké autority jsou novodobou hrozbou?).

Jak může být analýza obrazu uměleckého díla přínosná a inspirativní? Úplně stejně můžeme zasahovat jednotlivé sféry našeho života, už proto, že nás citace dovede ke střetu minulého se současným, učí nás myslet v souvislostech, brání tak stereotypnímu a jednoznačnému čtení, vynutí si systematickosti myšlení. Tuto myšlenku nejlépe vystihuje Goodman, když říká: „Před každým obrazem, jako u kteréhokoli jiného označení, si můžeme položit dvě otázky: (1) co zobrazuje (či popisuje) a (2) o jaký druh obrazu (či popisu) jde? Poprvé se ptáme, na které objekty (pokud takové vůbec jsou) se obraz coby označení vztahuje; a podruhé na to, která z možných označení se zase vztahují na něj. Tím, že obraz něco zobrazí, zároveň nějakou třídu předmětů vyčlení a do nějaké třídy nebo tříd obrazů se sám zařadí. Obraz nenedotuje zvolenou třídu, nýbrž její členy – jeden, několik, nebo žádný. Každý obraz sice patří do nesčetných tříd, ale jen některé z nich mají na rozdíl od jiných co do činění s tím, co daný obraz zobrazuje-jako.“¹²

¹² GOODMAN, N.: *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha, Academia, 2007, ISBN 978-80-200-1519-8, s. 40

1.4 Struktura disertační práce

Úvod představuje cestu hledání tématu disertační práce. Dále pojednává o vztahu současného umění a teorie výtvarné výchovy. Textová část začíná definováním **cíle** disertační práce a vysvětluje **metodologii výzkumu**.

Po úvodní části je disertační práce rozdělena do tří bloků. Prvním je **teoretická část**, v níž ukazujeme závažnost pojmu v odborné literatuře. Její první část vysvětluje termíny, jež se k práci vztahují. Postupujeme od denotace, konotace, obsahu a smyslu až k textuře, významu (extensionální a intensionální), transdukci, propu, logické inferenci aj. Dále představujeme teorie citací, jež se jeví jako stěžejní. Jako první analyzujeme texty Iva Osolsobě, Ernsta Gombricha a Nelsona Goodmana.

Druhá část je **výzkumná**. Téma zakotvujeme kontextualizací v českém a světovém uměleckém prostředí. Postupujeme od eklekticismu po současnost. Kapitola „Kontexty“ je vstupem k medailonům, jež představují tři české malíře, Adama Štecha, Martina Gerboce a Jiřího Petrboka.

Třetí část je **didaktická**. Představuje možnou spolupráci současného umění a výtvarné výchovy, řeší vztah teorie a praxe výtvarného vzdělávání.

2. CÍL DISERTAČNÍ PRÁCE

Cílem disertační práce věnované citacím v malbě je představit novou typologii citací pro oblast malby, vytvořenou na základě studia odborné literatury a analýzy vybraných uměleckých děl. Dále dosavadní teorie citací utřídit a transformovat do oblasti výtvarné výchovy. Poté si klademe za cíl přinést jasnou definici citace v malbě na ukázkách tří malířských přístupů, které pro nás představuje umělec Adam Štech, Martin Gerboc a Jiří Petrbock. Téma kontextualizovat v mezinárodním a českém měřítku. Z uměnovědného hlediska přinášíme pohled na tvorbu očima samotných malířů, sledujeme jejich záměr. Určíme meze interpretace, s jakými prekoncepty se stáváme kompetentními diváky. Představíme možnosti užití art based research v oblasti malby a možnosti jeho zpracování.

2.1 Metodologie

Výzkum je rozdělen do třech částí, **první přípravnou fází byl sběr dat mezi malíři¹³**, realizoval se formou kvalitativního výzkumu, formou rozhovoru. *(Poznámka: Neboť téma uzrávalo déle, označujeme tuto fázi za „přípravnou“, díky ní vznikla kapitola věnovaná českému postmodernímu obrazu, neboť zasahovala generaci malířů v té době aktivně tvořících.)* Rozhovory byly vedeny buď osobně, nebo prostřednictvím elektronické pošty. Malíři odpovídali na otázky týkající se tvůrčího procesu, hodnotili malbu svou i svých kolegů. Získané odpovědi jsme podrobili kódování, z axiálního kódování se některé kategorie začaly propojovat, probíhalo slučování několika kategorií v obecnější, otevřenější kategorie. V průběhu selektivního kódování se

¹³ Výzkumná sonda byla provedena mezi českými malíři, narozenými v letech 1953–1973. Sběr dat probíhal formou rozhovorů (software Atlas.ti). Na začátek jsme sestavili seznam malířů, kritériem byla osobitost projevu (originalita), ať formální, tak obsahová, přínos autora v oblasti kulturní. Postupovali jsme od zdánlivě banálních otázek, které se ale ukázaly být složitými a těžko zodpověditelnými: až k otázkám problémovým. Úplné znění otázek, na něž jsme chtěli znát odpověď, bylo následující: 1) Kdy vidíte svou práci jako dobrou? Jak poznáte bod zlomu, kdy si řeknete, že je dílo hotové? 2) Co musí obsahovat malba od druhých, abyste ji „snesl/a“? Co naopak má malba, kterou – jak se říká – "nemůžete v žádném případě rozdělat"? Odlišujete, co je pro vás ještě akceptovatelné a co je už kvalitní? Máte nějaký soukromý tip, favorita, solitéra, který ve vás v současné době vyvolává určité vzrušení, a všímáte si ho čím dál víc? Pokud ano - čím především si vás získal? 3) Kdy je malba ještě malbou? Je nějaká hranice, při jejímž dodržení může malba spolupracovat s jinými médii? 4) Jaké autority vás ovlivnily? Zajímají nás ty, bez nichž by vaše malířství vypadalo přece jen jinak?

vyprofilovala hlavní témata a kategorie (příloha č. 1)¹⁴. Cílem bylo zjistit, jaká oblast je pro výtvarné vzdělání neprobádaná a současně poskytuje prostor pro další zkoumání.¹⁵

Druhá fáze je systematictější, důkladnější a jasně specifikovaná, jejím výsledkem je typologie citací podložená prostudovanou odbornou literaturou. Texty vznikaly za spolupráce umělců, rozhory byly vedeny osobně. Sjednocujícím rámcem této fáze je používání citací v současné české malbě. Ptáme se malířů, kteří citace používají, s jakým záměrem je do svých obrazů umisťují¹⁶. „Strukturovaný rozhovor s otevřenými otázkami sestává z řady pečlivě formulovaných otázek, na něž mají jednotliví respondenti odpovědět.“¹⁷ Jednotlivé medailony vycházejí ze struktury otázek, jež jsou typické pro fenomenologický rozhovor. První část se „zaměřuje na historii života jedince. Pomocí tohoto rozhovoru se zjišťuje biografický kontext zkušeností jedince. Úkolem tazatele je dát zkušenosti jedince do kontextu tím, že o něm zjistí co nejvíce informací ve vztahu k tématu.“¹⁸ V druhé části „jde o podrobnosti zkušeností. Rekonstruují se zkušenosti jedince ve vztahu k tématu. Odhalují se konkrétní detaily zkušenosti. Zaměřujeme se na současnost a minulost života jedince“¹⁹. Třetí část je zaměřena na interpretace vybraných uměleckých děl, v nich umělci reflektují svou zkušenost a komparují ji se životem a prací. I proto hlavnímu rozhovoru předcházeli vždy ještě jeden neformální, kdy jsme s malíři spontánně otázky vytvářeli. Ujasňovali jsme si, jaká témata nás zajímají, respondenti měli čas na přípravu. Jako u předchozího jsou i zde odpovědi podrobeny důkladné analýze a následně interpretovány. Cílem je vytvořit medailony malířů zaměřené na fenomén citace.

¹⁴ V příloze č. 1 najdete ukázkou tematických kategorií.

¹⁵ K této části výzkumu vznikly tři články, do přílohy č. 2 přikládám jeden z nich: KAFKOVÁ, M.; ŠPIRK, I.: *Obraz. Jaké jsou jeho možnosti a meze podle předních současných českých malířů?* Hradec Králové, INSEA, listopad 2010, s. 42-46

¹⁶ Příloha č. 3 ukazuje strukturu otázek pro jednotlivé malíře.

¹⁷ HENDL, J.: *Kvalitativní výzkum, základní teorie, metody a aplikace*, Portál, 2008, ISBN 978-80-7367-485-4, s. 173

¹⁸ Tamtéž, s. 180

¹⁹ Tamtéž, s. 180

Třetí částí je důkladná analýza vybraných děl.

Sféry, jichž se otázky dotýkají, jsme řadili podle těchto kategorií: *malba, inspirace, citace, záměr, recipient, rozbor konkrétních ukázek*. Pokud odpovídáme na Goodmanovy otázky (s. 15), pak to například u Adama Štecha jde takto: U obrazu *Holka v modrých šatech* základní tvar vychází z figurativního zobrazování, schéma nám napovídá, že se jedná o modernistický obraz, původní dílo německého malíře. Odkazuje



Adam Štech: *Holka v modrých šatech*, 2012, 170 x 200 cm

k figurativnímu zobrazování, obličej dívky predikuje známou animovanou postavičku Mickey Mouse. Banální scéna rozkvetlého keře v zadním prostorovém plánu zakotvuje obraz dobově. Štechův obraz denotuje minimálně další dva významy – původní obraz dívky v modrých šatech a populární postavičku. Jásavý úsměv Mickeyho Mouse, jak jej všichni známe, zakrývá původní obličej dívky, ironizuje celou scénu, jako by se ptal: Dokáže tento obraz obstát v současnosti? Opět se můžeme obrátit na Goodmana, jehož teze Štechův obraz potvrzuje. „Zatímco obraz denotuje to, co zobrazuje, a predikát denotuje to, co popisuje, jaké vlastnosti obraz nebo predikát má, závisí na tom, které predikáty jej denotují. Pokud je tedy zobrazení záležitostí denotace, zatímco exprese se nějak vztahuje k vlastnění, liší se tyto dvě ve směru stejně jako v doméně. Denotovat znamená k něčemu odkazovat, ale být denotován nutně neznámá odkazovat k čemukoli. Obraz musí zastupovat, symbolizovat, odkazovat k tomu, co vyjadřuje.“²⁰

Didaktickým cílem práce je **přinést výklady obrazů určených pro další užití ve výuce zaměřené na citace**. Prostřednictvím rozboru konkrétních výtvarných děl představuje nové impulsy, jež se mohou stát východisky pro výuku.

²⁰ GOODMAN, N.: *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha, Academia, 2007, ISBN 978-80-200-1519-8, s. 55

3. ANALÝZA FENOMÉNU CITACE

Citace, jak slovo obecně chápeme v češtině, znamená použití kratší části jiného textu, fragmentu nebo výroku, obvykle doslovně do jiného prostoru/textu. Teorie literatury stejný problém nazývá **intertextualitou**, označuje tímto pojmem jakýkoli vztah textu k jinému textu. Intertextuální analýza se zaměřuje na interpretaci významu. Pro širší kontext je důležité uvést, že pro literární vědu není tak zajímavá explicitní intertextualita, ale tzv. *implicitní*. Zabývá se implicitnostmi, soustřeďuje se na takové pasáže, které nutí čtenáře přemýšlet o jiných textech nebo uměleckých dílech. Intertextualita se může objevovat prostřednictvím slov, frazeologie, citátů, různých klišé.²¹

Abychom mohli jednotlivé citace rozeznávat, musíme nejprve připomenout, jak chápeme *významy*. Existuje nespočet teorií významů,²² jejich znalost je pro nás nezbytná, i proto pak mluvíme o *polysémii*, tedy o tom, jak se může měnit smysl v závislosti na užití v různých *kontextech*. Klíčovými slovy se stávají *význam* a *smysl* a především fakt, že *každý znak*²³ *je nositelem sémiotických vlastností*, v tomto ohledu se vztah rozšiřuje o pojmy, které budeme v práci používat. Patří sem *denotace* (denotát – to, co výraz označuje, k čemu odkazuje), *konotace* (zahrnuje informaci o podstatných vlastnostech), *obsah*, *smysl* (to, co výraz vyjadřuje) a *reference* (vztah mezi znakem a označovaným).²⁴ Citace tak dávají možnost dešifrovat, hledat, bádát, stáváme se díky nim detektivem, střádáme jednotlivé fragmenty – citace nás navádí, jak se obrazu zmocnit, jak jej interpretovat. Nejvyšším cílem je „pochopení smyslu jisté věci, neboť pochopíme-li smysl uměleckého sdělení, můžeme je teprve ‚efektivně‘ esteticky prožít.

²¹ Více o intertextualitě pojednává DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica, Fikce a možné světy*, Karolinum, Praha, 2003, ISBN 80-246-0735-2, především viz kapitola Fikční světy v transdukcii; postmoderní předpisy, s. 197–220

²² J. Locke, I. P. Pavlov, CH. Morris, E. Husserl, L. Wittgenstein a další.

²³ O pluralitě znakového systému pojednává kniha DELEUZE, G.: *Proust a znaky*, Herrmann & synové, Praha, 1996, ISBN 80-238-4024-X

²⁴ Lingvistické teorie sem uvádíme pro jejich pojmový aparát, poskytují nám možnost výpůjčky a hlavně paralely pro znaky vizuální. Vycházíme z ČERNÝ, J.: *Dějiny lingvistiky*, Votobia, Olomouc, 1996, ISBN 80-85885-96-4, a z knihy ČERMÁK, F.: *Jazyk a jazykověda*, Pražská imaginace, Praha, 1994, ISBN 80-7110-149-4

V opačném případě je pouze pozorujeme – díváme se, ale nevidíme, nasloucháme, ale neslyšíme“.²⁵

Tradiční definice znaku podle Ch. S. Peirce předpokládá, že bez interpreta by neexistoval žádný znak, znaky dělí na *ikony* (vztah podobnosti mezi znakem a označovaným), *indexy* (skutečný vztah) a *symbols* (základem je konvence). I malíři s tímto pomyslným trojúhelníkem pracují, ale – dalo by se říci – intuitivně. „Podobně jako Rauschenberg má i mnoho současných malířů tendenci pomocí toho či onoho výtvarného prostředku bránit divákovi v tom, aby se vizuálně promítl do obrazového prostoru malířského díla. Své obrazy často předkládají ve složené perspektivě: zahrnují do nich série fragmentovaných *derridovských apostrof, odboček* – poznámek pod čarou spíše než koherentních soustředěných textů, z nichž každá poznámka pod čarou konstruuje separátní pohledové stanoviště nebo separátního diváka, a tak místo jediného diváka implikuje diváka plurálního.“²⁶ I dnes můžeme díky citacím nahlížet na modernismus, avantgardy, z nichž si malíři půjčují (více na s. 44 – 57)

3.1 Intertextualita

Pokud jde o *intertextualitu*, pak se zde musíme zastavit, a to hned z několika důvodů. Prvním je *definice*, oč se jedná, druhým je *vyřčení toho, v čem se liší teorie intertextuality od teorie vlivů*. Z hlediska citací je dále podstatné vypořádat se s *implicitností*, neboť klasicky pojatá citace se chápe jako explicitní. Poté objasníme Ducrotův termín *jednostranné závislosti*, pojem *logické inference* a *presupozice*. V oblasti výtvarného vzdělávání se často obracíme k sémioložce a lingvistce Julii Kristevě (intertextuální metodu vypracovala pro náš obor Martina Paatela-Nieminen, vychází částečně z Kristevy a Gérarda Genetta). Kristeva tvrdí, že je intertextualita součástí každého textu, vyznačuje se pak svou otevřeností.

Problém implicitnosti vymežíme v závislosti na vztahu ***textury (výrazové konstrukce) – významu (významové struktury)***, v tomto rámci rozlišujeme

²⁵ KULKA, J.: *Vnímání uměleckého díla*, in: *Psychologie umění*, Grada, Praha, 2008, ISBN 978-80-247-2329-7, s. 371

²⁶ DUNNING, V. W.: *Pojem já a postmoderní malířství: konstrukce post-karteziánského diváka*, in: KESNER, L. (ed.): *Vizuální teorie*, H & H, Praha, 2005, ISBN 80-7319-043-5, s. 232

intensionální – extensionální význam. Klíčovým se stává i díky tomu že, (literární) „díla jsou intertextuálně spjata nejen na úrovni textury, ale také, neméně význačně, na úrovni fikčních světů“.²⁷ To znamená, že nejde jen o citace „kusu textu“, ale že tato citace si s sebou přináší „*sémiotickou existenci fikčního světa*“, která je relativně „nezávislá na konstruující textuře“; tak se fikční světy „stávají aktivními, proměnlivými a kolujícími předměty kulturní paměti“. *Tím získáváte podklad pro logické spojení mezi literárními a vizuálními texty.* V této souvislosti je užitečný termín **sociolekt**,²⁸ který jistě není pouze lingvistickou záležitostí. Přitom, podle Doležela, *fikční svět je především extensionální – je budován extensemi*, které se „lépe pamatují“ než *vlastnosti textury nesoucí intensionální významy*. Z toho vyplývá výklad v pojetí **dvojrozměrné sémantiky** (1) extense – (2) intense, která podle Doležela²⁹ poskytuje dokonalejší teoretický aparát pro *explikace*.

²⁷ DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica: fikce a možné světy*, s. 199

²⁸ Tamtéž, 198, pojmy od Doležela

²⁹ Tamtéž, s. 200

3.1.1 Pojmový aparát intertextuality

Intertextualita se zabývá mimo jiné dvěma pojmy, které je zapotřebí vysvětlit. Jde o **extensionální** a **intensionální význam**. Ten první pracuje s entitami a jejich vztahy, podrobněji se jím zabýval Peirce ve své *teorii znaků* – spadá sem *označování*, rozpoznatelné, ale současně třiditelné. Entity (pro naši oblast by lépe odpovídal termín *figury v obraze*) jsou *substance – nositelé vlastností*, jde tedy o jmenovité určení substance, i proto bychom mohli zajít do historie až k Aristotelovi a jeho teorii substancí. Jako příklad uvádíme *ikon*, což je v tomto způsobu uvažování extensionální odkaz (ikona pro označení toalet).

Pro *intensionální vztah* je charakteristické, že substance mohou vyjádřit jiným způsobem, tedy *jednu a tutéž substanci můžeme vyjádřit mnoha různými způsoby* (Frege: Jitřenka – Večernice).³⁰

Dalším pojmem vypůjčeným od Doležala je **transdukce**. Ptáme se, co znamená pro výtvarnou výchovu. „Pojem literární transdukce má své kořeny v myšlence, že literatura je specifický druh komunikace.“³¹ *Literární transdukce* je založena na podmínce, že *intertextualita a nástupnictví fikčních světů potvrzují potřebu dvojrozměrné sémantiky*, dále pak že *jsou literární díla spjata na intensionální, tak na extensionální úrovni*. „Pro označení obou druhů posloupnosti bude používán termín **literární transdukce**.“³² Logika zdůvodňování je v obou případech jinak nastavená.

³⁰ Friedrich Ludwig Gottlob Frege (1848–1925), matematik, logik a filosof, dlouholetý profesor Univerzity v Jeně. Je pokládán za „druhého zakladatele logiky“, která až do jeho doby byla závislá na Aristotelově sylogistice. Článek *o smyslu a významu* se zabývá problematikou vlastních jmen. Frege vychází z toho, že věty formy „a = a“ a „a = b“ mají odlišnou poznávací hodnotu. Například věta „večernice je večernice“ nepřináší žádnou zajímavou informaci, zatímco věta „večernice je jitřenka“ vyjadřuje nesamozřejmý astronomický fakt. Díky astronomickým objevům dnes víme, že slova „jitřenka“ i „večernice“ ve skutečnosti označují tentýž objekt, totiž Venuši. Převedeno do symbolického vyjádření „a = b“. Výraz „a = b“ by v tom případě měl být totožný s výrazem „a = a“. Vrátime-li se však zpět ke slovnímu vyjádření výrazů, vidíme, že zatímco věta: „jitřenka je večernice.“, může neznalému člověku zajisté sdělit podstatnou informaci, věta: „jitřenka je jitřenka.“, neříká nic.
Citováno: JUHAŇÁK L.: *Lingvistické a sémiotické pojmy a problémy související se sj* [online] © 2. 10. 2008 [cit. 2015-04-15]. Dostupné z: <http://www.inflow.cz/lingvisticke-semioticke-pojmy-problemy-souvisejici-se-sj>, 15. 4.

³¹ DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica: fikce a možné světy*, s. 200

³² Tamtéž.

Inferenčně zdůvodněné vysvětlení citace je pro intensionální způsob možné vysvětlit dvěma způsoby. Zaprvé jedná-li se o transparentní znak, odkaz k entitě, jde o *extenzi* bez hlediska esteticko-výtvarného, má zde funkci pouze jako sémantická jednotka. Zadruhé jde o pohled extensionálně intensionální.

Důkladnou analýzu *transparentnosti* znaku a studii *tematiky fikčních světů* můžeme najít v článku „Pozor, medvěd“ aneb O problému zážitku hry v sémantice fikčních světů.³³ V textu citují Waltona a chápání specifického předstírání nebo klamu, jež označují slovem *make-believe*. Díky tomuto pojmu jsme schopni ocitnout se ve hře (pařez stromu označíme za medvěda). Autor klade otázky: (a) do jaké míry lze *objektivně poznávat estetické (umělecké) jevy* a (b) do jaké míry estetický (umělecký) soud *vystihuje objektivní vlastnosti skutečnosti*? Cestou k ověřování hypotéz je nalezení obrazu skutečného stavu světa, do něhož příslušný problém náleží, v neposlední řadě i určení pravidel. V textu se dále objevuje Waltonův termín *prop* (nástroj pro generování fikčního světa). Fikční svět je v tomto případě tvořen pod vlivem záměru hrát si a tvořit. „V průběhu tvořivé hry se ze skutečných fyzických věcí stávají *propy*, které slouží jako věčná opora pro utváření fikčního světa i pro další rozehrávání her, které k němu příslušejí.“³⁴ Dále je zde vymezen horizont fikce, kvůli terminologickému zakotvení se autor opírá o základní pojmovou strukturu *fikční svět – hra – zážitek*. Rozhodl se tak také proto, že takové teoretické rozpracování může přinést pojmový aparát pro didaktiky uměleckých disciplín. Jde tudíž o hledání cesty, jak zvládat vztah mezi naučitelnou *techné* a nenaučitelným *areté* v uměleckých vzdělávacích oborech. I z tohoto důvodu se zevrubně věnujeme nejprve důkladné analýze citací.

Autor článku představuje model, „ve kterém lze postřehnout principy dostupnosti fikčních světů. Zobrazuje *literární komunikaci jako interakci*. Aktem psaní vytváří autor fikční svět a tím konstruuje fikční svět; v aktu čtení čtenář zpracovává text a tak fikční svět rekonstruuje. Jak autor, tak čtenář provádějí komunikační akty. Ovšem

³³ SLAVÍK, J.: „Pozor, medvěd“ aneb O problému zážitku hry v sémantice fikčních světů. In FRIDRICH, R.; FIBIGER, M. (eds.): *Výuka národní literatury v mezipředmětových vztazích* (Sborník z mezinárodního semináře.), Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem. Pedagogická fakulta – katedra bohemistiky a slavistiky, Ústí nad Labem 2006, ISBN 80-7044-767-2, s. 84–99

³⁴ Tamtéž.

zdůrazňujeme znovu, že tyto akty nejsou ekvivalentní, nýbrž komplementární. *Transdukce* přenáší literární dílo za hranice komunikačního aktu, do otevřeného, neomezeného řetězu převodů. Prototypem literární transdukce je překládání a *schéma 1* bylo inspirováno schématem překladu Jiřího Levého.³⁵

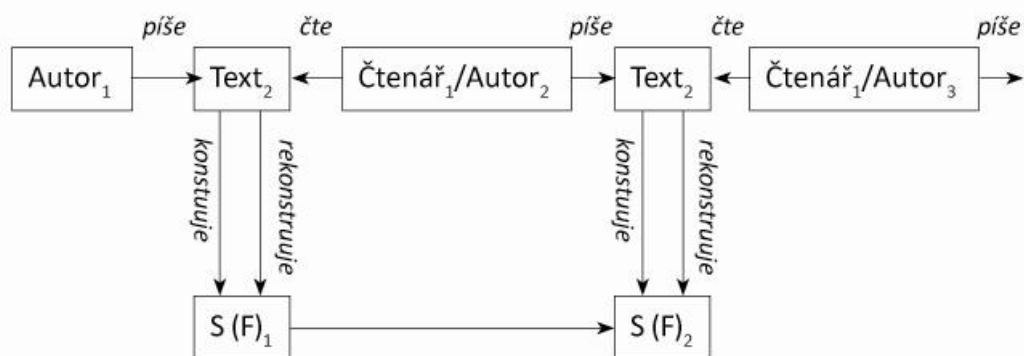


Schéma transferu. Tento graf uvádíme proto, že je snadno převeditelný na naši oblast. Stačí, když místo autora dosadíme malíře, místo textu obraz a další vazby pak znázorňují, jak se mění prostředí, v němž se nově citace nachází.

Extensionální citace je vždy svázána se svou věcnou podobou, to znamená se smyslovým porovnáním citovaného a citujícího. Ve věcné podobě citace interpretuje význam: a) implicitní a b) explicitní – máme dva způsoby: ikonický (Peirce) a za druhé explicitní – symbolický a explicitně indexový (rozpoznání utržené části).

Již zmíněné doplňuje pojem *logické inference* – z obrazu ji nelze „udělat“, obraz se musí nejprve verbalizovat. Má dvě úrovně, první je subvenující smyslové rozeznání barev (př. teorie subvenience). Druhá úroveň je jazyková.

Například pro motiv Nanebevzetí Panny Marie z obrazu Adama Štecha je charakteristické, že tento motiv existuje nezávisle na čase (na Štechově obrazu může odkazovat k biblickému motivu (pretext), či Poussinovu obrazu. Neboť text může odkazovat k předchozímu textu, ale motiv nebo žánr k předchozímu, tak i k následujícímu. Obvykle se u textu takový vztah označuje za *mezitextové navazování*. Mezi takovými texty/motivy/citáty vznikají nové vztahy, ty nejsou založeny na pouhé existenci v novém kontextu, ale toto „sdílení“ reflektují. Takový vztah označujeme jako

³⁵ DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica: fikce a možné světy*, s. 201

navazování, jde o vztah citátu k předchozímu, původnímu obrazu. Toto navazování se pro nás stalo kritériem, u Štecha je dominantní vztah časoprostorový, stáváme se poutníky v dějinách umění, u Gerboce převažuje vztah autonomní, vypůjčený motiv se plně dostává do područí jeho stylu malby, u Petrboka je vztah mezi původním a jeho dílem převážně symbolický, převádí vybrané citáty do metafor, dominantní je u něj koláž.

3.1.2 Teorie vlivů vs. intertextualita

„Spojitosti, které propojují literární díla v jejich sledu, byly tradičně studovány pod hlavičkou „vlivu“. Začínáme chápat, že intertextuální analýza se liší od studie vlivů tím, že je zaměřena na interpretaci významu. Pojem vlivu je čistě jednosměrný, vyjadřuje vyznačování časově předcházejících textů k textům následujícím. Protože jde o časovou následnost, můžeme tvrdit například, že Byron ovlivnil Puškina nebo že Dostojevskij ovlivnil Camuse, ale nikoli naopak. Intertextualita je obousměrná; je to sdílení významových stop v textech bez ohledu na jejich časové uspořádání. Intertextualita spojuje texty vzájemných vztahem významového zrcadlení. Riffaterre zachoval široké pojetí intertextuality, ale zároveň ji změnil v analytickou techniku, kterou „dosáhl větší interpretační jistoty“. Rozlišil dva zdroje intertextuality: konkrétní texty a univerzální kulturní zásobu („sociolekt“).“³⁶

Pro studium je explicitní intertextualita nezajímavá, důraz je všeobecně kladen na intertextualitu implicitní. Hledají se významy skrytých intertextů. Pravidla této interpretace vycházejí z obecných podmínek implicitnosti. Za prvé je signalizována aluzemi – spojnicemi, jež odkazují k jiným textům. V našem případě odkazují k jiným uměleckým dílům. Za druhé význam může být znám i bez povědomí těchto skrytostí. Jejich odkrytí však rozkrývá nové vrstvy významu, jež interpretaci obohatí. Jak již víme, tato „jednostranná závislost“ vytváří neurčitost v sémantické interpretaci; proto jsou radikálně nesouhlasná mínění o intertextuálním významu běžná, ba nutná.“³⁷

³⁶ Tamtéž, s. 198–199.

³⁷ Tamtéž.

3.1.3 Implicitnost

Implicitnosti věnujeme větší prostor z toho důvodu, že právě zasuté významy nás na obrazech zajímají. Malíři implicitnost pěstují, stejně jako to dělají spisovatelé. Dále si vysvětlíme Ducrutův pojem *jednostranné závislosti mezi explicitním a implicitním významem, pojem inference a presupozice*.

„Dnes je známo, že implicitnost je obecným rysem textů. Ve všem řečeném nebo napsaném – v běžné komunikaci, v žurnalistické próze, v řečnictví, v právních dokumentech, v náboženských textech atd. – jsou implikovány nevyřčené významy. Význam všech textů je souhrn zjevných a skrytých sémantických složek.“³⁸

Zmíníme zde dvě interpretační metody pocházející z literární kritiky. U obou se ukazují jasné slabiny, vždy jsme různou mírou nuceni přijmout navrhovaný význam od kritika. „První je *intuitivní a subjektivistická*: kritik navrhne význam, který pociťuje nebo věří, že je v textu ‚skryt‘. Text je přinucen znamenat to, co interpret chce, aby znamenal. Druhá interpretační metoda je ideologická: implicitní význam je získán z ideologického systému, který si kritik přisvojil. Tato procedura je *redukcionalistická*, protože všechny texty jsou *sémanticky interpretovány* s použitím jednoho a téhož zdroje. Význam jednotlivého textu je odvozen z univerzální ideologie. Je zřejmé, že tyto populární interpretační metody implicitní význam spíš vnucují, než odkrývají. Literární sémantika založená na teorii textu se od nich odlišuje svým důrazem na dva principy:

- a) Znamky implicitního významu jsou obsaženy v explicitní textuře;
- b) implicitní význam lze odkrýt vymežitelnými procedurami.

Tyto principy vymezují Ducrutův pojem *jednostranné závislosti* mezi explicitním a implicitním významem: „Pro pochopení implicitního významu je nutné porozumět významu explicitnímu, zatímco význam explicitní může být srozumitelný i bez nahlédnutí významu implicitního.“³⁹

Můžeme si položit otázku, jak odkryjeme význam, jestliže se ztotožňujeme s tezí, že explicitní textura naznačuje implicitní význam? Doležel píše: „Již od doby antiky bylo

³⁸ Tamtéž, s. 173

³⁹ Tamtéž, s. 174

odkrytí implicitního významu těsně spjata s logikou *inference*. V úzkém smyslu se inference definuje jako *vyplývání*, to jest jako „*akt nebo sled aktů uvažování, které osoba provádí, když z propozice nebo z množiny propozic P usuzuje na propozici nebo množinu propozic Q*“. Moderní logika připojila k vyplývání druhou proceduru inference, zvanou *presupozice*. Presupozice se stala předmětem živé výměny názorů mezi logiky, filozofy a (textovými) lingvisty. Pragmatický pojem *presupozice* naproti tomu poukazuje na „určité kulturně definované podmínky nebo kontexty“, které musí být uspokojeny, abychom „dané vyslovené větě porozuměli“.⁴⁰

O definici *presupozice* se postaral Peirce, tvrdí, že „je to sémantický prvek společný danému tvrzení, jeho negaci a jemu odpovídající ‚ano – ne‘ otázce“.⁴¹

S vizuálními výrazy je to však trochu jinak, je zapotřebí se v tento okamžik zamyslet, jak je to s *odvozováním významů*, které vedou k rozumnění obsahu artefaktů. Základním zdrojem se zde stává kniha *Významy v procesu tvorby: mezi strukturou a konstrukcí* od J. Slavíka, V. Chrze, V. Štecha a kol. Pojmy, které bychom chtěli připojit k těm, jež zmiňuje Doležel, jsou: **reference, extenze, extenzionální obsah, inference, kognitivní penetrabilita, supervenience, prop.**

Budeme chápat **referenci** v nejširším smyslu „jako vztah odkazování mezi momenty minulé a nynější zkušenosti spojenými pamětí“.⁴² O referenci mluvíme proto, že je chápána jako princip komunikace, paměti a myšlení. Činíme tak rovněž proto, že teorie vychází z Peirce, kolem jehož trojúhelníku se neustále „točíme“, dále je nutné zmínit i Jakobsonův přínos, a to nejen v rámci tradice Pražského lingvistického kroužku. „S ohledem na tyto a jiné rozmanité způsoby reference lze rozlišovat její různé druhy. Znamé je Peirceovo rozlišení *indexu, ikonu, symbolu*, Jakobsonovo doplňující odlišení *artifice, motif* nebo Goodmanovo pojetí *denotace, exemplifikace, exprese*, jimž se zde budeme průběžně věnovat.“⁴³

„Searle uvádí, intencionalita zahrnuje dvě neoddělitelné dimenze:

⁴⁰ Tamtéž, s. 175.

⁴¹ Tamtéž, s. 176

⁴² SLAVÍK, J.; CHRZ, V.; ŠTECH, S. at al.: *Intencionalita a tvorba*, In: *Tvorba jako způsob poznávání*, Karolinum, Praha, 2013, ISBN 878-80-246-2335-1, s. 84

⁴³ Tamtéž, s. 84

(1) obsah (content) – co, a (2) psychickou modalitu (psychological mode)
– jakým způsobem.

Z jejich spojení vyplývá dynamika obsahu, protože obsah se uskutečňuje – děje – jen v procesu určitého ‚uvádění do vztahů‘, které subjekt připisuje sobě nebo svému okolí.“⁴⁴

Druhým pojmem je *extenze* („jednotka obsahu“). „Carnapův pojem extenze je vlastně pojmenování základní podmínky jednoty v rozmanitosti; jestliže o různých věcech X a Z tvrdíme, že jsou v určitém ohledu zaměnitelné, rovnocenné ($X = z$, $X \approx Z$), říkáme tím, že se shodují v extenzi. V návaznosti na to bychom zde obecně mohli mluvit též o *extenzionálním obsahu*. Extenzionální obsah je východiskem pro přesvědčení a vědomá rozhodnutí opřená o zdůvodňování – proto je dobře zakotvený v pravidlech, která lze obecně sdílet a ověřovat prostřednictvím logické argumentace. Jeho příznačným rysem je logické vyplývání či vyvozování: *inference*. Jestliže je někdo přesvědčen, že $a = b$ (např. a , b je zralá třešeň) a zároveň, že a je F (a je červená), pak je disponován inferencí, že b je F .“⁴⁵

Dále se nabízí Pylyshynův termín **kognitivní penetrabilita**, což je „pojmenování pro míru závislosti psychického procesu na pojmovém a racionálně-logickém zacházení s jeho obsahem“.⁴⁶ „Představy mohou být *kognitivně penetrabilní*, jestliže si je lze do potřebné míry vybavovat na podkladě vědomého *záměru* (*pojem se k citaci váže především v tomto momentu*) a v návaznosti na pojmové racionálně-logické operace, v nichž užití výrazy jsou v obsahové shodě s představou. Musí tedy platit přesvědčení, že klíčová část obsahu představy A je rovnocenná klíčové části obsahu k ní příslušného výrazu B . Míra a kvalita kognitivní penetrability tedy rozhoduje o tom, do jaké míry

⁴⁴ SEARLE, J. R.: *Mind. A Brief Introduction*, Oxford University Press, New York, Oxford, 2004, ISBN 0-19-515733-8, s. 120. Dostupné na: <http://www.lightforcenetwork.com>

⁴⁵ CURRIE, G; RAVENSCROFT, I.: *Recreative minds: imagination in philosophy and psychology*, Clarendon Press, Oxford, 2002, ISBN 0-19823808-8, s. 100–107

⁴⁶ Tamtéž, s. 89

budou představy při jejich reflexi uchopitelné v pojmech, v přesvědčení anebo – obecně vzato – ve vědomě kontrolovaném jednání.⁴⁷

S termínem penetrability úzce souvisí další, a to **teorie supervenience**. Označujeme tak „subjektivně lokalizovanou představu, která se stala intersubjektivně přístupnou díky kognitivní penetrabilitě, přitom slouží jako základní článek porozumění založeného na syntéze syntaktických a sémantických vlastností obsahu“.⁴⁸ Z toho vyplývá, že takový postup je nedílnou subjektivní podmínkou tvorby.

V podobném duchu Walton z pohledu estetiky a filozofie umění rozebírá termín *prop* (rekvizita pro symbolizaci) jakožto věc, která generuje svět „jako“ (make-believe) – fikční svět a jeho realizace: hry „jako“ (Cailloasovy mimické hry).⁴⁹ *Prop* je předmět, který zakládá hru vysvětlitelnou z kontextu příslušného fikčního světa. Je to tedy artefakt tvorby přinejmenším z hlediska subjektu, jenž hru hraje (dítě si hraje s tyčkou jako s koníkem). Pokud však by byl *prop* vytvořen jiným člověkem, vyrůstá ze součinnosti nejméně dvou autorů ve smyslu procesu obsahové transformace: *prop* organizuje součinnost při transformování obsahu v kulturním poli tvorby. Přechodový objekt či *prop* je tedy artefakt, který musí mít obsah, aby generoval činnost a součinnost. V tomto ohledu je „akčním jádrem pro utváření zkušenostních gestaltů a mentálního prostoru tvorby“.⁵⁰ Intencionalita se v *propu* projevuje výběrem obsahu jako selekce určité obsahové jednotky, tj. určitého významu, z univerza rozmanitých možností. Tento výběr je subjektivním aktem, ale vyrůstá z intersubjektivního prostoru dorozumívání, které vyjasňuje a uspořádává chaos tím, že je „o něčem“, co lze společně sdílet a sdělovat.⁵¹

⁴⁷ SLAVÍK, J.; CHRZ, V.; ŠTECH, S. at al.: *Funkce představ při tvorbě obsahu*, In: *Tvorba jako způsob poznávání*, Karolinum, 2013, Univerzita Karlova v Praze, ISBN 878-80-246-2335-1, s. 89

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ WALTON, K. L.: *Mimesis as Make-Believe (on the foundations the representational arts)*, Harward University Press, London, 1990, ISBN 9780674576032, s. 21–70

⁵⁰ SLAVÍK, J.; CHRZ, V.; ŠTECH, S. at al.: *Funkce představ při tvorbě obsahu*, In: *Tvorba jako způsob poznávání*, s. 92

⁵¹ Tamtéž.

3.1.4 Kontext a kotext

Citaci se věnuje Umberto Eco v knize *Meze interpretace*. Jak sám tvrdí, uvozovky nejsou v tomto případě estetickým nástrojem, ale přebírají též roli sociálního artefaktu. Vybírají totiž několik osvědčených jedinců, kteří se v citaci zorientují, poznají její původ.

Z této oblasti si vypůjčíme tři pojmy, jimiž jsou **kontext**, **okolnost** a **ko-text**. „Kontextově orientovaná sémantika často nabývá podoby instrukční sémantiky. Eco navrhuje odlišit *kontext* od *okolnosti*. *Kontext* je prostředí, ve kterém se daný výraz objevuje po boku ostatních výrazů náležících do stejného systému. *Okolnost* je externí situace, ve které se může vyskytnout výraz se svým možným kontextem. Později definoval kontext jako řadu možných ideálních textů, jejichž výskyt může sémantická teorie pro daný výraz předvídat, přičemž pojem *ko-text* vyhradil pro skutečné prostředí výrazu v průběhu aktuálního procesu komunikace.“⁵² Pro citace je tato kategorie nepostradatelná, *kontextem* můžeme chápat širší okolí obrazu, je nezbytný pro interpretaci, zatímco *ko-text* je nejbližší okolí obrazu, nejde jen o okolí „celého“ obrazu, ale o okolí každého dílčího prvku výrazové konstrukce v obrazu (např. jeho pozice v kompozici). *Kontext* a *ko-text* tak vytvářejí význam díla, v tomto případě jsou oba zmnoženy dvakrát. Je zapotřebí brát zřetel jak na původní díla, tak na díla citovaná.

3.1.5 Mezi strukturou a konstrukcí

Je vhodné vyřešit problém vztahu **textura – význam** a s ním další otázku, a to: *textura je původně jazyková záležitost, nikoliv vizuální*. Je tedy nutné odpovědět na otázku *strukturace* materiální podoby nositele významu. K tomu však potřebujeme odlišit to, co se dá smyslově vnímat, od toho, co je interpretováno ideově (*významová struktura*). Narážíme pak na problém s tradičním sémiotickým pojetím znaku, které je jakoby „bezkontextové“, protože se v teorii izoluje na vztah mezi označovaným a označujícím. Ale nezohledňuje *způsob* symbolizace. Proto je dobré chápat znak jako potenci výrazu zprostředkovat význam v závislosti na okolnostech.

Teoretické základy této části se opírají o knihu *Tvorba jako způsob poznávání*. „Prostřednictvím interpretace se artefakt anebo jeho část ukazuje jako substanční

⁵² ECO, U.: *Meze interpretace*, Karolinum, Praha, 2004, ISBN 80-246-0740-9, s. 231

nositel významu – výraz. Význam není reálně přístupný jinak než prostřednictvím substance výrazu a vyplývá z charakteru interpretační odezvy na výrazovou strukturu. V konkrétních interpretačních situacích platí teze o otevřenosti obsahu, takže k jednomu a témuž výrazu je možné přiřadit nejenom jeden, ale nepřehledně mnoho relevantních a vzájemně obsahově provázaných významů.⁵³ Pro další práci je nepopíratelné, že vztah mezi výrazem a významem závisí na zakotvených pravidlech a na subjektivním předporozumění, na situačních okolnostech interpretování, „to znamená, že subjektivní uchopení struktury je závislé na její aktivní rekonstrukci prostřednictvím obsahové transformace, kterou subjekt uskutečnil svým vnímáním nebo jednáním“.⁵⁴ Teprve s objevením příslušného pravidla je možné strukturu *sdělit* a *obsahově sdílet*.⁵⁵

„Při úvahách o získávání významů prostřednictvím odhalených struktur a pravidel je didakticky užitečné vzájemně *odlišovat strukturu od konstrukce*. Struktura je uspořádání částí a celků, které má povahu relativně stabilního ‚nadčasového‘ vzorce či prizmatu. Toto prizma je potencií tvorby: přetrvává v čase prostřednictvím paměti a prostřednictvím izomorfismů je společné pro různé konstrukce téže struktury. Konstrukce je *uskutečněním* struktury a je na rozdíl od struktury časově a místně situována. Struktura v principu přesahuje časoprostorovou situovanost konstrukce, protože je dílčí součástí abstraktního systému strukturace obsahu. Proto lze strukturu – jako abstraktní entitu – pouze myslet.“⁵⁶

4. TEORIE CITACÍ

Mezi termíny, jež budou vhodné i pro užití v našem prostředí, patří několik následujících, vycházejí ze tří textů. Najdeme zde zdůvodnění, jakou roli hrají v celkové

⁵³ SLAVÍK, J.; CHRZ, V.; ŠTECH, S. at al.: *Význam v procesu tvorby: mezi strukturou a konstrukcí*, In: *Tvorba jako způsob poznávání*, s. 60.

⁵⁴ Tamtéž, s. 61

⁵⁵ SLAVÍK, J.; JANÍK, T.: *Kvalita výuky: obsahově zaměřený přístup ke studiu procesů vyučování a učení*. Pedagogika, 62 (3), s. 274–276.

⁵⁶ Tamtéž.

koncepti. Pohybuje se v „podobném“ znakovém systému, jeho teorie je vybudovaná na sémiotických základech. Analytická větev **Iva Osolobě** nás může inspirovat už jen proto, že chápe člověka na jevišti jako hereckou postavu, čímž na sebe přebírá roli znaku, což je pro nás směrodatné, a dále hraje roli dramatické osoby, má tak jasně definovaný znakový systém.

Pro práci s ne-originály shledáváme za stěžejní fakt, že se bere v úvahu vztah *způsobu* (ztvárnění, zobrazení), dále *kódu* a druhu *média*. Vztah k tomu, co označuje, není arbitrární, ale **ikonický**, analogový. Citaci pak můžeme označit jako *ikonu*, Osolobě tento pojem ještě více zveličuje adjektivy maximální ikona, která se tak stává optimálním modelem. Jako příklad citace ve výtvarném umění Osolobě uvádí užití ready made. Dalším sémiotickým termínem je **token** (*každá konkrétní realizace slova*), jsou tak nazývány věci samé, v neposlední řadě obrazy. V zásadě se můžeme odvolat na to, že homogenní obraz – myšleno sémanticky homogenní – je zobrazením heterogenní skutečnosti, kterou zobrazuje.⁵⁷ Každá citace tak pracuje metodou *token: token modelů*. Můžeme si to představit tak, že máme původní obraz, který „putuje“ – ať už jen jeho fragment nebo jako celek – do jiného obrazu a oba se tím stávají nositeli významů. Text označený uvozovkami je vlastním znakem, *ikonou symbolem*.

Analytickému více vědeckému přístupu naopak konkuruje, nebo spíš jej rozšiřuje Gombrich, dokáže převést pojmy do kunsthistorických souvislostí. Navádí nás na rozvíjení tématu, díky němuž si můžeme klást několik zásadních otázek. První otázka by mohla znít takto: Co se stane, budu-li citovat obraz slovními prostředky? Pro to je v literatuře termín ekfráze (ecphrasis/ekphrasis) – z řeckého phrássein – říkat, mluvit, vysvětlovat literární popis uměleckého díla.⁵⁸ Další součástí práce je důkladná analýza několika obrazů, můžeme se proto ptát: *Byli bychom schopni vyložit obraz bez malířovy pomoci? Jak by mohl být obraz citován v hudbě či verbálně? Co musíme znát předem, abychom byli schopni najít význam?*

⁵⁷ Zde by bylo na místě zmínit chápání skutečnosti, ilustrovat to např. na Gerhardu Richterovi – s. 53. Goodman řeší i fotografie, není pro něj jedinečná, neboť jde o fotografické zobrazení vícenásobného symbolického systému. Jak dál dokládá, vztah mezi pozitivy spočívá v tom, že vznikly z jednoho a téhož negativu.

⁵⁸ Viz Encyclopedia of aesthetics. Ed. Michael Kelly. Oxford University Press, New York, 1998, ISBN 0-195126459-1.

Přidává nám do okruhu termínů další pojmy, jedním je *rozhodující význam* (dominant meaning), dále *zamýšlený význam* (intendee meaning) nebo *hlavní záměr*, *symbol* (principal purpose) obrazu.

Goodman jako jediný jasně definuje citaci, v zásadě jde o to, že musí obsahovat to, co je citováno, pro naše podmínky je příhodné, že se může jednat i o parafrázi, a dále musí referovat k tomu, co cituje. U obrazových citací musí ovšem navíc obraz obsahovat, a tak k němu i referovat. Goodman je v tomto případě poměrně striktní, pokud obraz k jinému obrazu jen referuje, neoznačuje takový vztah jako citaci, ačkoli malíři často pracují pouze s náznaky, nikoli s celými výjevy. Mohli bychom si zde pomoci teorií, kterou Osolsobě zdůrazňuje, tedy že jsme zvyklí myslet v typech a ne v tokens, třídách jevů, doporučuje myslet v jednotlivinách. Přiklonila bych se k vnímání obrazu přes jednotlivé tvary. Neboť i tak Goodman přiznává, že je tento požadavek dost omezující. Dalším výchozím bodem se pro nás stává podmínka, kdy má přímá obrazová citace charakter repliky a nepřímá citace charakter parafráze (relace parafráze je relací sémantickou, závisější na referenci či významu), přičemž u obou jsme odkázáni na kontext.

4.1 Ivo Osolsobě

Analytická filozofie a její představitel Ivo Osolsobě⁵⁹ představuje pojetí citace v teorii divadla, literatury a lingvistiky. Problémové okruhy vycházející z textu – znak, systém, proces – lze přenést i na výtvarné umění. Hlavním tématem jeho práce je chápání jazyka jako materiálu literatury, zabývá se homogenitou jazyka a heterogeností divadla.

Cílem analytického rozboru textu Iva Osolsobě je najít vztyčné body pro výtvarné umění, umístit tak problém citací v malbě na pevné teoretické základy.

⁵⁹ Ivo Osolsobě patří mezi nejvýznamnější vědecké autority v oblasti teorie divadla a sémiotiky. Jeho studie byly přeloženy do několika jazyků a výrazně ovlivnily soudobé sémiotické myšlení nejen o divadle. Pro tuto kapitolu byly použity dva odborné texty. První článek je součástí sborníku *Znak, systém, proces* (Veda, vydavateľstvo slovenskej akadémie vied, Bratislava, 1987), Slovo jako exponát, jako hrdina a jako herecká postava, *Enklávy divadla v jazyce a literatuře*, s. 125–153. Druhou je publikace *Ostense, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Host, Brno, 2003, ISBN 80-7294-076-7, především pak kapitola nazvaná *Lingvistická nelingvistika jako klíč k sémiotice (problém citace)*, s. 201-212

Ivo Osolobě zmiňuje ve svém textu Miroslava Procházku,⁶⁰ který říká: „To, co vidím na jevišti při představení, není herec, ale herecká postava, znak znamenající dramatickou osobu. Herec není znak, ale původce znaku. Rozlišení herecké postavy a herce je největší *sémiotický objev* Otakara Zicha.“⁶¹

Osolobě rozlišuje dvě naprosto odlišná sémiotická média, z nichž jenom jedno lze považovat za jazyk. První médium, první způsob, první kód je *médium, způsob a kód*, jehož tyto projevy používají k popisu skutečnosti, převážně mimojazykové, často však rovněž jazykové. Způsob, který má všechny vlastnosti jazyka a který nelze nazvat jinak než jazyk. Skutečně, je to jazyk: zobrazuje skutečnost tím, že ji popisuje (tedy pomocí deskripce), jeho vazba k tomu, co reprezentuje, je arbitrární, jde o systém v principu digitální, vybudovaný na „dvojí artikulaci“.

Druhý způsob je jiný. Je to *způsob, kód a médium používaný výlučně (ne však nezbytně) k reprezentaci skutečnosti jazykové*, kód, který však sám nemá charakter jazyka, protože jeho vazba k tomu, co označuje, **není arbitrární, nýbrž ikonická, analogová**, a u něhož se nedá dost dobře hovořit o dvojí artikulaci, neboť jeho podstata zůstává stejná i při artikulaci jediné.

„Příkrý rozdíl mezi oběma systémy reprezentace lze zřejmě nejlépe vyjádřit v termínech modelování. První způsob, jazykový, jde cestou takříkajíc „nejhorších modelů“, vůbec nepodobných svému originálu jako vejce vejci. První systém je volba ne-originálů sémanticky zcela nepřiměřených (o žádnou sémantickou či ikonickou přiměřenost jim nejde), pragmaticky však mnohostranně přiměřených. Druhý způsob znamená práci s ne-originály přiměřenými svým originálům (tedy sémanticky) takřka

⁶⁰ Miroslav Procházka (1942–1997), literární a divadelní teoretik, sémiolog, překladatel. Od 1994 pravidelně dlouhodobě přednášel na University of Texas v Austinu jako hostující profesor. Procházka se zabýval literárněvědnými problémy teoretického charakteru a hlásil se k sémiotickému pojetí literatury a umění; úzce přitom navazoval zejména na český strukturalismus. Uměnovědný koncept Jana Mukařovského, ale také znalost názorů Charlese Morrisa a soudobých sémiotiků mu byly východiskem k práci příspěvek k problematice sémiologie literatury a umění, v níž na konci 60. let načrtl obecnou charakteristiku znaku a jeho možností pro celkové chápání umění. (SVOZIL, B.: Miroslav Procházka, dostupné na: <http://www.slovníkeskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=549>)

⁶¹ Otakar Zich (1879–1934), skladatel a estetik, žák Otakara Hostinského.

ideálně, přiměřenými však uživatelům přesně tak jako způsob první.⁶² Tento problém řeší Goodman rozlišením denotace, exemplifikace a exprese.

Mezioborové souvztažnosti se věnuje autor v kapitole nazvané „Obrazy zobrazené na obrazech a jazyk zobrazený v jazyce“. Tvrdí, že situace „jazyka zobrazeného jazykem“ – přesněji řeči zobrazené řečí – je na první pohled naprosto shodná se situací obrazu zobrazeného na obraze. Dotýká se tak zcela explicitně tématu citací na obrazech a následně z toho vyplývá, že teorie jsou totožné pro obě disciplíny. „Escherův obraz světa, který není než svým vlastním obrazem visícím v jedné ze svých galerií? Náš normální, skutečný svět, v němž na rozdíl od Escherova obrazu obvykle docela dobře rozeznáváme svět od jeho obrazu, obsahuje kromě jiných věcí i obrazy, a má-li být zpodoben, zaslouží být zpodoben (tam, kde je třeba je namalovat) i se svými obrazy.“⁶³

Autor se dovolává symbiózy jazyka, barvy a štětce, neboť všechny jmenované mají nárok zobrazovat cokoli, tedy cokoli, co je zobrazitelné jazykem, štětcem a barvou. „Takže zobrazí-li malíř na svém obraze kromě jiného i obraz a vypravuje-li vypravěč mimo jiné i o vyprávěních, je to docela v pořádku, protože v kompetenci materiálu a zvolené vyjadřovací formy.“⁶⁴

To, co se mění a kvůli čemu takové vyprávění či popis přestává být homogenní, není tedy předmět zobrazení (v literatuře či malířství, koneckonců heterogenní je tak jako tak) a není to ani materiál (v literatuře skoro homogennější než v malířství), ale způsob zobrazení.

Na začátku jsme zmínili teorii významu, neboť mluvili o citacích, začíná pracovat s peirceovskými termíny – neobejdeme se bez pojmů *ikony*, říká, že jsou to ty nejikoničtější ikony, podobné svému předmětu jako vejce vejci.

Tím vzniká problém podobnosti vs. shody, neboť Goodman mimezi úplně odmítá, protože ji nelze logicky dokonale zjistit (*kolik vlastností musí být shodných? – naráží se na paradoxy*).

⁶² BAKOŠ, J.: *Znak, systém, proces: k problémom marxistickej semiotiky*, Bratislava, Veda, 1987, 267, p. Litteraria, 24, s. 127

⁶³ Tamtéž, s. 127–128

⁶⁴ Tamtéž, s. 129

Osobně metaforicky vztahuje citaci v jazyce k přímé řeči, zatímco u malířství a sochařství se odvolává na ready made. Tvrdí, že „svou sémiotickou podstatou nepatří totiž citace a přímá řeč do jazyka (a kolážový či ready made prvek do malířství či sochařství), ale do oné skupiny – řekněme ‚**maximálních ikonů**‘ či ‚**optimálních modelů**‘, s nimiž pracuje výstavnictví – ale také zkušebna prototypů – na nichž jsou založeny vzorkové veletrhy, zoologické zahrady, výzkumné laboratoře, zčásti i muzea (pokud v nich shromažďované či vystavované předměty materiální kultury či přírody nefungují jako jedinečné unikáty, ale jako vzorky či příklady tříd předmětů či přírodních druhů), a které také – ať už jsou vystaveny v muzeích, na výstavách, ve školních vitrínách anebo vůbec ne – hrají veledůležitou úlohu při tak zvaném ostenzivním učení jazyku, tj. oné metodě, jíž jsme se všichni naučili svému mateřskému jazyku i svému domovskému světu“.⁶⁵ Můžeme říci, že jde o variace na Goodmanovy výklady exemplifikace jakožto *vzorku*. Exemplifikace je pro něj nástrojem symbolizace, „exemplifikace je vlastnění vlastností plus reference“.⁶⁶ Pro citace je směrodatné, že „z exemplifikace vyplývá obrácená denotace. Exemplifikace je oproti denotaci omezená ze své podstaty, neboť je vztahem podřízeným obrácené denotaci. Denotace zahrnuje referenci mezi dvěma prvky v jednom směru, zatímco exemplifikace v obou směrech. Exemplifikace je omezení pouze proto, že chápeme denotaci daného označení jak předem ustanovenou. Další komplikaci představují symboly, které odkazují samy k sobě. Symbol, jenž denotuje sám sebe, také exemplifikuje sám sebe, sám sebou zároveň denotován i exemplifikován“.⁶⁷

Ve všech zmíněných případech se tedy potýkáme s prvkem nějaké hromadné entity fungujícím buď jako vzorek celého druhu (série, atd.), anebo jako kognitivní náhražka (model) nějakého jiného prvku téže hromadné entity (toho prvku, o který máme zájem), případně i jakéhosi ideálního prvku své hromadné entity (toho prvku, o nějž máme zájem). Což je i případ přímé citace jakožto řeči zastupující jinou řeč, tj. „tatáž“ slova jiného mluvčího (či stejného mluvčího v jiné situaci).

⁶⁵ Tamtéž, s. 130

⁶⁶ GOODMAN, N.: *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*, Academia, Praha, Academia, 2007, ISBN 978-80-200-1519-8, s. 5

⁶⁷ Tamtéž, s. 60–61

Jak již bylo řečeno, autor operuje s Peirceovými pojmy, dalším stěžejním je **token**:⁶⁸ token ikony (či token: token modely). Odvolává se na to, že „pracujeme-li s citáty ve svých jazykových projevech, pracujeme tedy se směsí dvou sémioticky zcela heterogenních prostředků: jazyka a token: token modelů“.⁶⁹

Reprezentace heterogenního heterogenním může být homogenní, to je další funkcí citací. „Vlepovat do plátna skutečné ready made objekty – bylo už dávno před narozením Roberta Rauschenberga a dlouho před vynalezením koláže tisíciletou praxí divadla. Divadlo se odjakživa hrálo pomocí vchodů znamenající vchody (tj. jiné vchody) a schodů znamenající (jiné) schody, podlah a podnoží znamenajících jiné podlahy a jiná podnoží, v čase znamenajícím jiný čas a prostoru znamenajícím jiný prostor, a uprostřed toho všeho židle, pokud tu byly, znamenaly jiné židle a postele, pokud tu stály, hrály (ano, hrály, to není metafora, ale profesionální termín divadelních nábytkářů) jiné postele. Na divadle je tohle všechno součástí celkového obrazu ‚malovaného‘ naprosto důsledně (až na to doopravdy malované pozadí) z vzorků či lépe řečeno z token: token ikonů věcí samých, obrazu, jehož zákonitou a naprosto stejnorodou součástí jsou i jazyková token hrající jiná jazyková token téhož type. Heterogenní směsice je tu reprezentována heterogenní směsicí přesně téhož složení a téhož type – tudíž na výsost homogenně –, a tak nebýt zmíněného pozadí, které je někdy malované, případně oněch informací, které se někdy dovídáme z prologu, epilogu či komentáře, které jsou epické – tedy nebýt zmíněných vad na kráse, které nejsou nevyhnutelné, byla by to homogenita naprostá, absolutní.

Jak homogenita a heterogenost funguje v jazyce? „Divadlo zcela homogenním způsobem vytváří zcela homogenní obraz (tj. sémioticky homogenní obraz) heterogenní skutečnosti, kterou zobrazuje; je to ovšem jen obraz velmi malé (i když z antropocentrického úhlu neobyčejně závažné) části skutečnosti, k tomu obraz silně mezerovitý a v jistém smyslu povrchní, tj. zachycující povrch tohoto úseku. Nejen

⁶⁸ Sinsign – později označený jako „token“ (Peirce 1994, 4.537) – je takový znak, jehož representamen je aktuálně existující věc nebo událost (actual existent thing or event) (Peirce 1994, 2.245), popřípadě individuální objekt nebo událost (individual object or event) (Peirce 1994, 8.334). Příkladem může být korouhev, která je representamenem pro aktuálně existující věc – směr větru. Dále může jít např. o konkrétní demonstraci, která může být representamenem pro společenský problém.

⁶⁹ BAKOŠ, J.: *Znak, systém, proces: k problémom marxistickej semiotiky*, Bratislava, Veda, 1987, 267, [5] p. Litteraria, 24, s. 131

přímá řeč, ale i každá její součást, každé citované slovo, každý citát pracuje metodou *token: token ikonů*, metodou divadla: nejdříve zaúčinkuje jako *herecká postava*, v roli *jiného slova téhož type* a teprve pak, po tomto divadelním výkonu jako slovo samo, jako jazyk, tj. řekněme jako *nositel významu*.⁷⁰

Osolsobě se pokouší aplikovat na divadelní prostředí teorii založenou na obecné teorii *token: token ikonů* či *token: token modelů*. Tvrdí že, „jsme zvyklí myslet v teorii v typech a ne v tokens, třídách jevů a ne v jednotlivinách, které spojujeme spíše s neblahým dědictvím krajního nominalismu. V životě jsme ve styku s jednotlivinami, ukazujeme jedinečné exempláře, kupujeme jedinečné exempláře, pronášíme jedinečná *token* v jedinečných situacích, a modelujeme tyto jedinečné situace a tato jedinečná *token* jinými jedinečnými situacemi a jinými jedinečnými *token*. Systém *token: token modelů* má za podobných okolností jisté existenční oprávnění, právě tak jako jiné okolnosti budou spíše mluvit pro princip *token: type vzorku*“.⁷¹

Autor porovnává navrhovanou *token* teorii s Goodmanovou teorií, označuje ji jako za jednu z více realistických, neboť uvažuje v souborech jednotlivin (v *types*) a nikoli *tokens*. Dokládá to následujícím Goodmanovým textem: to, co vytváří z jednotlivin *tokens* třídu *tokens*, *type*, není vzájemná podobnost, přestože velká část *tokens* je si obvykle podobná. Přesto jeden *type* mohou tvořit i *tokens* vzájemně odlišná, jako například tištěné „r“ a psané *token* téhož *type* nebo „totéž“ slovo mluvené a psané. To, co rozhoduje, není podobnost, ale *totožnost funkce*. Vracíme se zde k problému textury ve vztahu k extensionálnímu a intensionálnímu významu, která je rozpracovaná v kapitole 3.1.1 *Pojmový aparát intertextuality*, s. 23.

Pokud jde o možnosti, které čekají na svá řešení, zmiňuje Osolsobě přístup Julie Kristevy, která tvrdí, že vždy a všude a ve všech žánrech mluví jediné autor.

Zevrubně pojednává a mapuje citát mluvený a psaný, kdy za čistou teorii označuje deskripci. „Citát je v principu analogový model digitálního originálu, peirceovskými vyjádřeno *ikon symbolu*. Je to *token: token model*, „nejlepší model“: nepřesný citát není citát, ale podvrh. Snaha o věrnost se projevuje intonačně. Intonace

⁷⁰ Tamtéž, s. 134

⁷¹ Tamtéž, s. 138

je ovšem jev, kterým digitální projev dostává charakteristiku spojitosti, a tak sama intonace snadno přeroste ty imitace, což ovšem otvírá dveře token: token modelování všech ostatních složek živého mluveného projevu v živé situaci, jinými slovy, dokořán otvírá dveře divadlu.“⁷²

Psaný projev je podle autora celý type, což znamená celou třídu svých vlastních čtení, dále psaný v psaném a tištěný v tištěném je citát, jak jej známe.

Osolobě uvádí rovněž starší Reichenbachovu teorii citátů, jenž cokoliv v uvozovkách chápe jako „vlastní znak“. A za vhodnou, nejnovější teorii označuje Goodmanovu, citát podle ní svůj původní výraz denotuje a zároveň obsahuje. Jako posledního zmiňuje J. R. Searla a jeho tzv. exponovanou teorii citátů.

Další možnost představuje citát projevu mluveného v projevu psaném (či tištěném). Základním typem tohoto citátu je přímá řeč. Osolobě nevynechává ani případ, kdy jde o citát fiktivního a potenciálního textu. Jasně definuje token: token modely originálů, které mají tu vlastnost, že existující v přítomnosti či minulosti. Dále se zde vyskytují token: token modely originálů teprve budoucích, u nichž reálnost není zcela jasná, je neurčitá. „Mezi originály fiktivní můžeme na divadelních parketách označit ‚celovečerní citát‘ (tj. token: token model) fiktivní mezilidské komunikace a interakce.“⁷³ Souvislost s výtvarným uměním je doložena i tím, že živé divadlo funguje jak sémioticky, tak působí esteticky. „Estetický princip je do jisté míry protikladný sémiotickému – to ostatně rozpoznal už Mukařovský.“⁷⁴

Zásadní roli hrají uvozovky. Co jimi vyslovujeme? „Takhle bychom to řekli a tohohle výrazu bychom použili v *kontextu*, ve kterém bychom si to mohli dovolit a ve kterém by to bylo na místě; v přítomném kontextu si to však dovolit nemůžeme, nebylo by to na místě (nebylo by to přesné, důstojné, nebylo by to ve stylu), a tak si to ani nedovolujeme a neříkáme to: jenom to *citujeme*, tj. *předvádíme* či *hrajeme*, jak bychom to řekli, a oddělujeme to od toho, co skutečně říkáme, což vyznačujeme uvozovkami. Jde tedy o token: token modely potenciálních originálů. V psaném jazyce

⁷² Tamtéž, s. 141

⁷³ Tamtéž, s. 143

⁷⁴ Tamtéž, s. 144

u skutečných ‚dokumentárních‘ citátů je skutečně pravda, že jestliže něco citujeme, tak to sami říkáme.“⁷⁵

V případě jazyka, přirozeného jazyka, jsou tyto informace o modu existence oněch originálů. K nimž daná výpověď odkazuje, zamontovány ve výpovědi samé: výpověď nejen identifikuje (tj. dejme tomu modeluje či denotuje) svůj originál, ale také o něm predikuje, vypovídá, a tuto predikaci modifikuje. Jazyk je ovšem jediný systém reprezentace, který takovou vestavěnou informaci má a dává. Žádné jiné modely tuto informaci o modu existence svých originálů v sobě vestavěnou nemají. Z citátu samého nikdy nepoznáte, k jakému originálu, existujícímu či neexistujícímu, se vztahuje. A zadruhé: z citátu samého se nikdy nedovíte, že je to citát. Proto uvozovky, nebo kurziva, nebo „cituji“ a „konec citátu“.⁷⁶

4.2 Ernst Gombrich

Gombrich nazývá obrazy symboly, umísťuje je na pomyslné místo mezi slovní výrazy, jimiž sdělujeme významy, a věci přírody, do nichž význam pouze vkládáme. Klíčovou potřebou interpretace obrazů se zde stává nalezení **symbolických vztahů**, pro nás by to znamenalo pojmenovat vztah původního díla k dílu, jež originál cituje. Tento vztah usnadní vytvoření a následně pojmenování „typologie“, přehledky citací, použitých v obrazech vybraných současných českých malířů.

Pokud jde o terminologii, můžeme si z Gombrichova textu propůjčit pojmy **meaning (význam, úmysl, záměr)**. Přesnějšími termíny jsou **significance (význam, smysl)** a **implication (hlubší smysl, zahrnující)**, pomáhají hledat hlubší význam a odmítají povrchnost.

Dalším neotřelým pojmem je **teorie dekora**, jež znamená vhodnost, přiměřenost, úměrnost (fitting) stylu mluvy pro danou příležitost a *vhodnost témat v kontextu*. „Co studium obrazů v známých souvislostech předpokládá, je pouze, že tato mnohovýznamovost se stejně týká více studia symbolů než záležitostí běžného jazyka. To je rozhodující pro někdy obskurní přístup ikonologů k výkladu. Zde, jako

⁷⁵ Tamtéž, s. 145

⁷⁶ Tamtéž, s. 146

s jazykem, rostl dojem, že symboly jsou druh kódu s jedinou vazbou mezi znakem (sign) a významem (significance).“⁷⁷

4.3 Nelson Goodman

V Několika otázkách ohledně citací rozpracovaných v knize Způsoby světatvorby se Goodman věnuje jak verbální, obrazové, hudební, mezi systémovou citaci, tak citacím mezi modalitami.

Relevantní je vztah verbální a obrazové citace, už jen proto, že uvádí zásady, kdy můžeme mluvit o citaci.

Mezi dvě hlavní kritéria spadá:

„(a) *obsažnost určité parafráze toho, co se cituje,*

(b) *reference k tomu, co se cituje, a to buď pojmenování, nebo predikací.*

Z tohoto důvodu je to spíše tak, že přímá citace je zvláštním případem nepřímé citace, nikoli že nepřímá citace získala svůj název rozšířením aplikace pojmu ‚citace‘ mimo oblast přímé či vlastní citace.“⁷⁸

„Pro verbální či lingvistické citace, ať už přímé nebo nepřímé, jsou nutné tyto podmínky:

- a) musí obsahovat to, co je citováno, nebo repliku či parafrázi citovaného a
 - b) musí odkazovat, referovat k tomu, co je citováno – pojmenováním nebo predikcí.
- Je ovšem třeba poznamenat, že tyto podmínky nejsou podmínkami dostačujícími.
- c) nahrazení denotovaného a obsaženého výrazu jakýmkoli jiným jazykovým výrazem, jehož výsledek je výraz, který denotuje nahrazující výraz.“⁷⁹

Definice citace je v tomto případě volnější než u obrazové citace. Pouhé obsažení jednoho obrazu v druhém netvoří citaci, Goodman to ilustruje na příkladu, kdy obraz mořské scenerie z ní necituje například obraz lodi na moři. Ba co víc, v tomto ohledu je ještě přísnější, neboť ani reference jednoho obrazu k jinému nevytváří citaci. Jaká

⁷⁷ GOMBRICH, E. H.: *Symbolic Images, Studies in the art of the Renaissance*, Phaidon, 1972

⁷⁸ GOODMAN, N.: *Způsoby světatvorby*, překlad V. Zuzka, Archa, Bratislava, 1996, ISBN 80-7115-120-3, s. 56

⁷⁹ Tamtéž, s. 59

pravidla pro definování citace tedy uplatňuje: „Obraz přímo cituje jiný obraz pouze tehdy, když **současně k němu referuje i obsahuje ho**. Jakmile mi ale prostředky obraz referuje k jinému, který současně obsahuje? Jinými slovy: jaká je obrazová analogie uvozovek?“⁸⁰

Tato část je podstatná, neboť „obsahovat“ zde znamená „mít fakticky v sobě“, tj. shodovat se ve výrazové konstrukci. „Referovat“ znamená odkazovat tak, abychom v opačném směru mohli tuto referenci denotovat jakožto „totéž v obou“. Opět se tím vracíme k textuře a oněm dvěma typům významu (extens – intens).

Bazálním motivem se může ovšem také stát námět obrazu, který je buď namalován přímo na obraze, například umístěný na stojanu, nebo visící na zdi. Takový vztah původního díla k novému pak Goodman přiřazuje k jinému systému, nazývá jej singulární symbolický systém. Lákalo by nás pojmenovat takový výjev jako repliku, ale ani zde to není tak jednoduché. „Každý obraz je jedinečný; ve formálním smyslu pojmu replika *neexistují repliky obrazů na rozdíl od replik slov*. Nesmíme zapomínat, že replika a kopie jsou dvě zcela odlišné záležitosti. Repliky se mohou vzájemně velmi výrazně lišit, pokud píší pravopisně stejně. **Jelikož zobrazení nemá abecedu a žádné označovací kritérium pro totožnost pravopisu, neexistuje v malbě přísně analogie přímé verbální citace.**“⁸¹ To je opět klíčové – a souvisí s problémem zaměnitelnosti, rozlišitelnosti a srovnatelnosti výrazů.

Abychom se dobrali správné analogie, musíme více používat termín „kopie“ namísto „duplikátu“ či „repliky“? Do značné míry záleží na individuálním chápání, co považujeme za přímou obrazovou citaci v porovnání s adekvátní analogií repliky v přímé verbální citaci. V mnoha případech ale malíři necitují pouze jedno umělecké dílo, jako příklad uveďme dílo Adama Štecha. Jak bychom v tomto případě postupovali podle Goodmana? Pojmenuje takovou citaci jako nepřímou a dále tvrdí, že obraz nemusí referovat k jednomu konkrétnímu obrazu, ale k mnoha obrazům a také nemusí být obrazem.

⁸⁰ Tamtéž, s. 60

⁸¹ Tamtéž.

„Hranice mezi přímou a nepřímou citací není u obrazu tak ostrá jako v jazyce a že namalovaný rám může fungovat buď jako analogie uvozovek nebo onoho citačního ‚že‘, a to pouze (jestli vůbec) v závislosti na kontextu.“⁸²

5. KONTEXTY

Citace v malbě nabízejí různé způsoby užití původního díla v novém prostředí. Tento přenos se odehrává různými cestami, může jít o užití detailu, celého figurativního komplexu. Časté jsou také adaptace, tedy přenos celého původního díla s několika úpravami – obsahové navazování, nebo stylové přehodnocení. V této části chceme téma citací více kontextualizovat a poukázat na jeho časté užití.

Zaměřujeme se na postmoderní a současný obraz v českém a světovém prostředí. (*Přehled děl sloužil jako příprava pro prezentaci k výuce VV, více na s. 110–121.*) Rozhovory s českými malíři nás utvrdily v tom, že dáváme za pravdu Nicalasi Bourriaudovi, když říká: „Tito umělci již nepracují se surovinami. Nevytvářejí novou formu ze surového materiálu, nýbrž pracují s objekty, které již obíhají na kulturním trhu, tj. nesou informace, které do nich vložili jiní lidé.“⁸³ Umělci vědomě pracují s obsahy již existujícími, transformují do nich nová sdělení, a vytváří tak dílo, na něž se můžeme dívat z různých časových perspektiv. Definuje se tak nový typ interpretace založený na „vztahovém modelu“⁸⁴. V podstatě jde o vrstvení již existujících uměleckých děl.

Obecně lze shrnout, že díla jsou většinou založena na vztahu kontroverze, pokud to tak není, u díla to uvádíme. Častým motivem jsou náboženská témata, kořeny můžeme hledat již v Bibli⁸⁵. Kontroverzní vztah je v tomto případě dominantní, u aktualizace motivu převládá ironizace a banalizace.

⁸² Tamtéž, s. 62

⁸³ BOURRIAUD, N.: *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*, Praha, Tranzit, 2004, Navigace, ISBN 80-903452-0-4, s. 3

⁸⁴ Termín: Tamtéž, s. 4

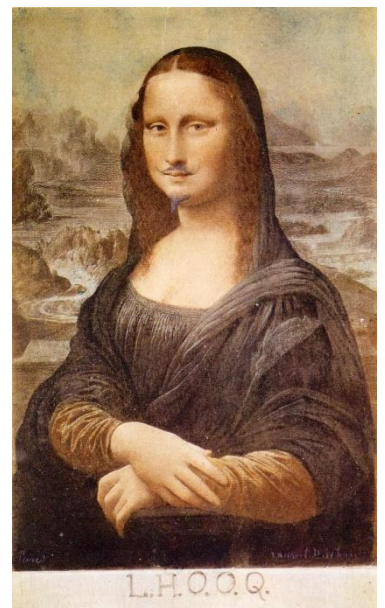
⁸⁵ O biblických motivech v umění více: KAPSOVÁ, E.: *Intertextualita vo výtvarnom umení*. In: ŽILKA, T. (ed.): *Intertextualita v postmodernom umení*, Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa, 1999, ISBN 80-8050-276-5, s. 243-264. Autorka se specializuje na slovenské prostředí, velmi přehledně kategorizuje díla ironizující, založené na dekonstrukci a parafrázi.

5.1 Od eklekticismu k postmoderně

Významným mezníkem, kdy se začíná způsob přenášení cizích vzorů do vlastního díla pojmenovávat, je eklekticismus. V druhé polovině devatenáctého století se projevuje v architektuře, tyto historizující tendence pokračují až do příchodu secese. Architekti čerpají z různých historických období, kombinují tradiční prvky s novými. Jde o období neo-slohů, v neo-renesančním duchu stavěli v Čechách *Ignác Ullmann* či populární *Josef Schulz* (1840-1917).

„Počátkem dvacátého století si *Pablo Picasso* a *Georges Braque* přivlastňují objekty z mimouměleckého prostoru a vkládají je na svá plátna. O pět let později, v roce 1917, představuje Marcel Duchamp ideu „readymade“, která se stala naprosto zásadní, podkopala myšlenkové základy tradičního smýšlení o umění.“⁸⁶ Toto „přisvojení“ považuje Bourriaud jako první stádium postprodukce. Pro *Duchampovy* objekty, readymade (sušák na láhve, pisoár, kolo...) platí tvrzení Nelsona Goodmana, už se zde neptáme: „Co je umění?“, ale „Kdy je umění?“.

Duchamp vytváří známou parafrázi *Mona Lisy*, obraz nazvaný „L.H.O.O.Q.“ z roku 1930. Pojmenování je slovní hříčkou, volně přeloženou – mezi nohama má oheň. Duchamp přidává knírek, ženu proměňuje v muže. V popředí jsou jeho narážky na *Da Vinciho* údajnou homosexualitu. Jeho krok je opovážlivý, pro naši dobu srovnatelný s aktem *JDC*⁸⁷ a jejich zacházením s *Goyou*. *Mona Lisa* je symbolem uznávaného uměleckého díla, Duchamp tento stereotyp boří. To podporuje fakt, že se jedná o reprodukci obrazu, toto médium povyšuje na umělecké dílo. *Mona Lisa* se po *Marcelu Duchampovi* ještě stane předlohou pro *Salvatora Dalího*, *Picasso*, dále neo-expresionista *Jeana-Michela Basquiata*.



Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919, 12,4 x 19,7 cm

Ve druhém desetiletí dvacátého století apropiaci můžeme najít u dadaistů, *Kurt Schwitters* do obrazů vkládá provazy, sítě, předměty z běžného života. *Raoul Hausmann* pracuje technikou fotokože, vystřihuje a slepuje staré noviny, jízdní lístky.

⁸⁶ LESÁK, J.: *Apropiativní metody v současném vizuálním umění*, dostupné na: <http://foodlab.cz/clanky/apropriativni-metody-v-soucasnem-vizualnim-umeni>

⁸⁷ V práci užíváme zkratku *JDC* pro *Jaka* a *Dina Chapmanovi*.

Po období hravého dadaismu surrealisté pokračují v kolážích a používání dalších objektů. Jako by metaforicky tyto výpůjčky odpovídaly jejich nahodilému setkání deštníku a šicího stroje na pitevním stole. Rozšifrovat zde můžeme klasickou formu vizuálních tropů figury Panny Marie s Ježíškem, jež takto paroduje roku 1926 Max Ernst. Svému obrazu dává příznačný název „Panna Marie trestající děťátko.“



René Magritte,
Perspektiva II. Balkonu Maneta, 1950



Bacon Francis, Studie podle Velazquezova obrazu Papež Inocent X.,
1953, 153 cm × 118 cm

René Magritte (1898–1967) nechává postavy z Manetova obrazu zabednit do rakví, jsme svědky nečekaného spojení. Jasnou jejich personifikací je sedící pozice rakve.

Francis Bacon (1909-1992), jehož řadíme k vlně tzv. nové figurace, je často inspiračním zdrojem mnoha malířů. On sám se obracel ke starým mistrům, předělával je tvarovou deformací, figury jsou často rozmazaný, stéká z nich barva. Nejznámější jsou studie papeže Inocenta X., kterého dělal podle portrétu od Velázqueze.

Prvním významným dílem pop artu je koláž *Richarda Hamiltona* z roku 1956 – Proč jsou vlastně dnešní byty tak přitažlivé? Spolu s *Rauschenergem*, *Andy Warholem*, *Royem Lichtensteinem* a *Tomem Wesselmannem* jsou inspirováni konzumní společností, sériovostí, nadprodukcí, svá díla aktualizují pomocí současné tiskové produkce, reklamních vzorů apod. Všichni pracují s obrazem, jenž je již ikonou, vytváří tak nový ikonografický materiál. Frekventované zacházení s citací nám přináší

postmoderna. Základem zůstává ujasnění životního postoje, rozdílu vnímání mezi moderním a postmoderním uměním.

Zlomovou se stala výstava fotografií „Obrázky“ v roce 1977 v New Yorku, vystavovali zde již etablovaní umělci (*Sherrie Levine, Philip Smith, Cindy Sherman, Barbara Kruger aj.*). Tyto umělce spojoval princip aropriace, všichni recyklovali minulé, a „nový smysl obrazu jako obrázku – tedy jako palimpsestu zobrazení často nalezených nebo „přivlastněných“, zřídka originálních nebo jedinečných, což komplikovalo, ba přímo protiřečilo nárokům na autorství a autenticitu, které byly tak důležité pro moderní dobu.“⁸⁸ Umělci se k původním zdrojům nijak nehlásili, zajímala je především „struktura významů“. Každý obraz je složen ze sítě dalších a dalších obrazů, vytváří tak širokou mnohovýznamovou síť vztahů. Fotografové, kteří se zde představili, byli generací čerpající z eseje Waltera Benjamina „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“. Fotografii tak chápali jako kopii bez originálu.

„Jestliže moderna považovala všední každodenní přítomnost za pomíjivou epizodu na cestě k budoucnosti, pak postmoderna odmítá budoucnost právě ve prospěch oné všední každodenní přítomnosti.“⁸⁹ Takový vztah je důležitý z hlediska obecného výkladu užívání citací v postmoderně⁹⁰. Pluralita, výpůjčky z minulosti – znaky postmoderny, Václav Bělohradský období po postmoderní fázi nazývá „druhou modernou, Nicolas Bourriaud používá termín „altermoderna“⁹¹. U obou je to pokus pojmenovat, lépe uchopit období po postmoderně.

Nekonzervativní postmodernismus byl vůdčím v používání eklektických výpůjček. „Když se citovaly historické styly, jeho směs citací, často nazývaná „pastiš“, měla tendenci těmto stylům upírat nejen kontext, ale také smysl.“⁹² Takto mluví o

⁸⁸ FOSTER, H.; KRAUSSOVÁ, R.; BOIS, Y.; BUCHLOH, B.: *Umění po roce 1900*, Slovart, 2007, ISBN 978-80-7209-952-8, s. 580

⁸⁹ BLÁHA, J.; SLAVÍK, J.: *Průvodce výtvarným uměním V*, Vydavatelství a nakladatelství Práce, s. r. o., 1997, ISBN 80-208-0432-3, s. 119

⁹⁰ Ze získaných dat ale můžeme potvrdit, že referenční vztah je u současných malířů rozmanitě individuální a jde vysledovat různé souvztažnosti, proto bude velký důraz kladem na rozborů jednotlivých ukázek.

⁹¹ BURRIAUD, N.: *Altermoderna*, Sešit pro umění, teorie a příbuzné zóny 5, 2011, No. 10, s. 86-103

⁹² FOSTER, H.; KRAUSSOVÁ, R.; BOIS, Y.; BUCHLOH, B.: *Umění po roce 1900*, Slovart, 2007, ISBN 978-80-7209-952-8, s. 597

neopostmodernismu v knize *Umění po roce 1900* Hal Foster, podotýká dále, že „osmdesátá léta byla poznamenána ne návratem stylu, ale jeho rozpadem na pastiš, ne znovuobjevováním historického vědomí, ale jeho erozí v konzumentské amnézii, a ne znovuzrozením autora coby génia, ale „smrtí autora“ (ve slavné frázi Rolanda Barthesa), chápané jako unikátní zdroj všeho významu“⁹³.

Poté nastal druhý, *poststrukturalistický postmodernismus*. Narozdíl od předešlého, který se navracel k zobrazení, byl spjat s poststrukturalní teorií. V jeho pojetí je obraz prostorem s otevřenými hranicemi, setkávají se v něm různé reality. Zatímco si neokonzervativní postmodernismus osvojuje pastiš, poststrukturalistický vyzdvihuje textualitu. Současní umělci, s nimiž jsme mluvili, se přiklánějí k Barthesově definici „multidimenzního prostoru, v němž se setkávají různé rukopisy, žádný z nich originální, které se mísí a srážejí. Tento pojem „textuality“ se zdál být vhodný pro strategii přisvojovaných obrazů.“⁹⁴ Stejně se dá mluvit i o textech *Barbary Kruger a Jenny Holzer a Sherrie Levin*. Počátkem osmdesátých let Sherrie Levin vytváří kopie Joana Miróa, dnes jsou vystaveny v MOMA muzeu v New Yourku. Takové umělecké dílo se stává simulakrem, „obrazy zrozené spíše na základě studia trhu než z nějaké „vnitřní potřeby“, přičemž tato potřeba stojí na nejnižší příčce jejich hodnotového žebříčku.“⁹⁵ V takovém kopírování pokračoval např. *Allen Ruppenberg*. Přepsal text knihy „*Obraz Doriana Graye*“. Změnil několik funkcí knihy, za prvé chtěl se naučit psát (osobní rovina), původní dílo nabízí čtení a psaní, on dodal netradiční vizuální formu. Zde se umělci, po Duchampově *Moně Lise*, opět dotýkají modernistických mistrovských děl, uznávaných kritiky umění, tímto procesem je „demystifikují“ nebo „dekonstruují“.

Rozdíl mezi nekonzervativním pastišem a poststrukturalistickou textualitou představuje Foster na dvou umělcích. Prvním je *Julian Schnabel*, malíř, který citacemi naráží na vysoké umění a na materiální specifika (samet, jelení parohy). Touto kombinací malby a materie mu jde o vzkříšení média malby, posiluje tak konvence

⁹³ Tamtéž, s. 597

⁹⁴ Tamtéž, s. 598

⁹⁵ BOURRIAUD, N.: *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*, Praha, Tranzit, 2004, Navigace, ISBN 80-903452-0-4, s. 18

malby. Druhou umělkyní je *Laurie Andresonová*, performerka, která naopak symboly z dějin umění překládá do podoby klišé. „Oba měli tendenci narušovat myšlenku stabilní subjektivity a rozbít pojem tradičního zobrazení – Andersová úmyslně, Schnabel nechtěně. Pastiš a textualita se nyní mohou zdát být komplementárními symptomy téže krize subjektivity a vyprávění, která tvořila „postmoderní situaci“ pro Lyotarda.“⁹⁶ Takový postup bychom mohli najít u obrazů Američana *Jeana-Michela Basquiata* a *Juliana Schnabela*, v Německu u *Markuse Lüpertzze*, *Anselma Kiefera*.

5.2 Světová postprodukce



Gen Quinn, *Dad With Tits*, 2007, olej na plátně, 60,5 x 48 cm

V této části uvádíme jména umělců, jejichž dominantním tvůrčím principem je způsob citace jiných uměleckých děl. Jsou to často jména osobností, která se prezentovala v rámci hromadných výstav v Praze (např. *Beyond Reality British Painting Today*, Rudolfinum), nebo ovlivňují české umělce. Přidáváme i jména pro české prostředí nová (jedná se o generaci narozených kolem roku 1980).

Gen Quinn (1963, Velká Británie), jehož malby

jsme mohli vidět před dvěma lety na výstavě *Beyond*

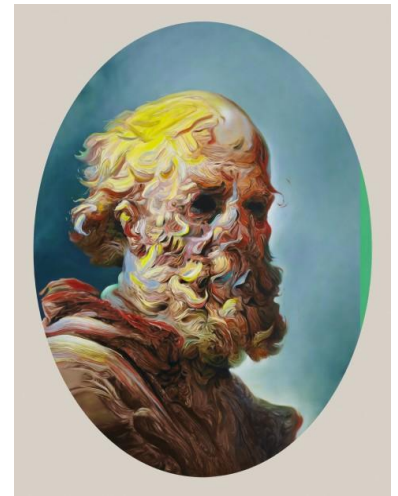
reality v Rudolfinu, „se věnuje transmisím různých ikonografických zobrazení z minulosti do přítomnosti a tedy i transpozicím obsahů, které ikonografická schémata nesou.“⁹⁷ Slavická vhodně popisuje jeho obrazy jako jakési divadlo alegorií a symbolů, mísí se zde jak různé filozofické, historické, tak náboženské významy. Quinn je rafinovaný, recipienta se pokouší zmást tím, jak věrně napodobuje malířský styl starých mistrů. Je to současné dílo, nebo krajinářské ze 17. století? Na plátně nazvaném „*Dad With Tits*“ (Otec s ňadry) si půjčuje portrét od Gilberta Stuarta – „*Portrét George*

⁹⁶ FOSTER, H.; KRAUSSOVÁ, R.; BOIS, Y.; BUCHLOH, B.: *Umění po roce 1900*, Slovart, 2007, ISBN 978-80-7209-952-8, s. 599

⁹⁷ SLAVICKÁ, M.: *Realistický obraz*. In: *Beyond reality: British painting today*, Galerie Rudolfinum, Praha, 4.10.-30.12.2012, 2012, ISBN 978-80-86443-20-1, s. 15

Washingtona“ (1797). Rozehrává zde sémiotickou hru, Washingtonovi konotuje vlastnosti zakladatele – ženským atributem z něj dělá – matku zakladatelku.

Staří mistři poskytují svá díla i pro **Glenna Browna** (1966, Velká Británie), v tomto případě se jedná o jasnou dekonstrukci, odehrává se přímo před našima očima, a to nelítostně. Období, z něhož čerpá, mu propůjčuje i dobový způsob myšlení, filozofická východiska, a v neposlední řadě celý kontext kulturně společenský. Výsledkem je pak významově mnohovrstevnatý obraz, kde se původní významy střetávají s nově nabytými. Nejpozoruhodnějším je, že Glenn rozvíjí klasickou malbu dál, ukazuje její další možnosti, takže jeho postoj není v tomto případě ani ironický, ani není zatížen postmodernistickou tendencí výpůjček. „Glenn Brown chce starým i moderním mistrům pustit tak říkajíc žilou, získat jejich „pulsující krev“, aby se stali živou inspirací pro současné umělce.“⁹⁸



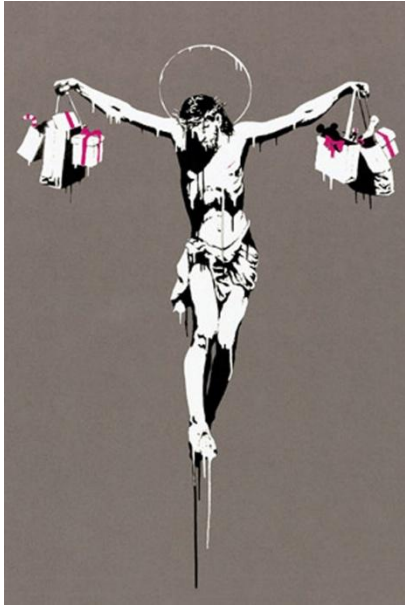
Glenn Brown, The Shallow End, 2011, olej na panelu, 128 x 96 cm

Konceptuální umělec z Velké Británie **Adel Abdessemed** (1971) se proslavil instalací čtyř postav. Jejich původním místem odpočinku byl krucifix z Isenheimského oltáře od Matthiase Grünebawalda. Dílo se jmenuje Decor, ukřižovaný Ježíš je vyroben z ostnatého drátu. Ten je novodobým materiálem, jenž má konotovat německé téma války. Adel navíc toto působení umocňuje, když sochy zavěšuje vedle sebe tak, že vytvářejí na stěně dekorativní výzdobu.



Adel Abdessemed, Decor, 2011-2012, David Zwirner Gallery, New York

⁹⁸ Tamtéž, s. 15



Banksy, Ježíš s nákupními taškami, 2005



Bob Kessel, Cézanne

Britský street artový umělec přezdívaný **Banksy** (1974) představuje ucelený koncept, v němž postavy ze slavných obrazů ožívají přímo v ulicích. Jejich poselství je ale děsivé, jako by ožily a začaly používat jazyk dnešní doby. Ukřižovaný Ježíš drží v rukách plné nákupní tašky. Banksy se nás ptá: K jakým vánočním ikonám se upínáte vy? Jeho stylizovaná kresba se stává symbolem doby.

Bob Kessel (1954, Amerika) stylizuje známá umělecká díla, vybírá si Picassa, Degase, Cezanna aj. Jako by Cezannovu úhrnnou modelaci jdoucí po podstatě tvaru ještě minimalizoval. Jeho adaptace se stává šifrou, podpisem. Řadit ho můžeme spíše k populárním umělcům, již vynikají sériovostí.

Japonský umělec, fotograf **Morimura Yasumatsa** (1951) pracuje s apropriacemi soustavně. Jeho tvorba odkazuje k Manetovi, Cindy Sherman, Fridě Kahlo. Na začátku to vypadá jako hra, připomínající travestujícího umělce, ale Yasumatsa se vtěluje do postav z obrazů, aby tak otevřel otázku identity. Narušuje stereotyp krásy tím, že ikony z uměleckého světa transformuje do japonské vizáže.



Morimura Yasumatsa, Vnitřní dialog s Fridou Kahlo, fotografie, 120 x 96 cm



David LaChapelle, Poslední večeře, 2003, C-print, © David LaChapelle, courtesy Fred Torres Collaborations

Ikony ze známých obrazů si pečlivě vybírá světoznámý fotograf **David LaChapelle** (1963). Na jeho fotografiích nevidíme známé postavy, zachovává pouze scénář, situaci. I ta stačí, abychom původní obraz rozeznali. Jeho odkaz je poselstvím, které odráží současný stav společnosti. Ústředním tématem je chování člověka v konzumní společnosti, kariérní dravost, závislosti, ctnosti a neřesti až apokalyptické vize budoucnosti. Jeho oblíbenou formou se stává reklamní fotografie bilancující na pokraji kýče.

Na nikdy nerealizovatelnou Věž Třetí internacionály (1919), symbol konstruktivismu a komunistické propagandy, Vladimira Tatlina, odkazuje čínský umělec **Ai Weiwei** (1957). Jeho umělecká činnost je spojovaná s odporem vůči čínskému politickému režimu. V prostředí, kde dílo tvoří, je jasnou náplní jeho práce myšlenka utopie. Nerealizovatelný památník se tak stává lustrem, získává alespoň nějakou funkci.



Ai Weiwei, Fontána světla, 2007, křišťál, světla

Na závěr bychom mohli ještě zmínit **Gerharda Richtera** (1932, Německo), maluje podle fotografií, snaží se podpořit filozofický názor, že existuje jiné bytí obrazu ve vztahu k fotografické předloze a jiné bytí obrazu a předlohy ve vztahu k představované realitě.

Ve světovém kontextu je patrné, že prvními prvky, které do svých děl umělci „zcizovali“, byly do 50. – 60. let předměty běžného života. V období popartu můžeme sledovat přívál symbolů zastupujících masovou kulturu a vliv médií všech druhů.



Gerhard Richter, Portrét Klinker, 1965, olej na plátně, 100 cm x 80 cm

5.3 Citace v české malbě

Specifika českého uměleckého prostředí jsou pro mnohá jména, o nichž budeme mluvit, zašifrována v totalitních letech minulého století⁹⁹. Pro domovskou scénu byly zásadní výstavy nazvané Konfrontace¹⁰⁰. Organizoval je Jiří David a Stanislav Diviš,

později uměleckou scénu ovlivňovala skupina Tvrdohlavých.

Návrat k historičnosti a mnohoznačnosti, nadsázce, důraz na práci s národními mýty, hra s vyprázdněnými symboly, tyto atributy patří k **Jiřímu Davidovi** (1956), který si i dnes rozumí s kulturní metaforou. David například vymaloval garáž, chtěl tak evokovat jeskynní malby, v českém prostředí můžeme vzpomenout kontroverzní falza od Hanky a Lindy. Na 56. benátském Bienále v roce 2014 David prezentoval „Apoteózu“, projekt s podtitulem



Jiří David, Apotéza, 2014

⁹⁹ Podrobně o této generaci pojednává ŠEVČÍKOVÁ, J.; ŠEVČÍK, J.; NEKVINDOVÁ, T. (ed.): *Texty*, Praha, Tranzit.cz, 2010, Navigace, ISBN 978-80-87259-08-5

¹⁰⁰ Jiřího Davida jsme se zptali, jak si v době totality udržoval „umělecké zdraví“? David: Abych byl upřímný, své zdraví jsme si především udržovali neoficiální formou vystav – Konfrontace, které jsme odstartovali někdy v roce 1983 na dvorku, tehdy mého malinkatého ateliéru na Smíchově. To byla nejpodstatnější „zdravotní kúra“, která v podstatě trvala až do založení Tvrdohlavých 1987. Umělci, kteří nepodléhali tehdejšímu režimu, ti všichni byli pro nás vzorem integrity. Jednotlivce nechci teď vyjmenovávat. Bylo jich více, ale taky jsme se v některých i mýlili, ale to jsme poznali až později.



Jiří Kovanda, Znepokojivý obraz, 1987

Jiří David, Říká se, že nová vlna je mrtvá, olej na plátně, 1984

Kde domov můj má být „reinstalací, reinterpetací a apropiací“. David odkazuje k původnímu velkoformátovému obrazu Alfonse Muchy „Apotéza z dějin Slovanstva“ z cyklu „Slovanská epopěj“ (1911-1926). Jaké změny David udělal? Jeho malba je černobílá, konceptuální pojetí je ve zmnoženém zobrazení – odraz v zrcadle, nové apokryfní motivy – „Marina Abramovič na koni, kýčovitá tetování na oproti předobrazu poněkud povadlém těle Slovana, terorista, věnec z halucinogenních hub či žena v roušce“¹⁰¹. David aktualizuje motiv původního obrazu, zamýšlí se nad proměnou naší národní identity.

Konceptuální východisko je i základem tvorby **Jiřího Kovandy** (1953), koncem 90. let často ve svých obrazech bilancuje, co je vysoké a nízké umění. Čapkův obraz z cyklu Oheň rehabilituje v obraze nazvaném „Znepokojivý obraz“. Banalizuje jej Müllerovým krtečkem s komiksovou bublinou. Obraz se u něj stává křižovatkou znaků a jejich významů, které denotují text v bublině: Říkají, že nová vlna je mrtvá¹⁰². Symbol

¹⁰¹ PELOUŠKOVÁ, K.: Trefa do černého? Dostupné na: <http://artalk.cz/2015/08/10/trefa-do-cerneho/>

¹⁰² V této souvislosti vzpomeňme legendární článek s názvem „Nová vlna se starým obsahem“ v komunistickém časopise Tribuna, který vyšel rok předtím, než David namaloval svůj obraz. Článek předznamenal zákazy hudebních skupin tzv. nové vlny. U výtvarníků to mohl být i politický protest.

krtka je narážkou na obraz Jiřího Davida a jeho polemiky o postmodernismu, je odkazem k avantgardě a k transavantgardě. Promlouvá pop-kultura prezentovaná krtkem, avangarda a transavantgarda je zastoupena Čapkem. „Skončila doba příběhů a jejich vylepšování. Obraz je polem vedle sebe a přes sebe kladených znaků a jejich významů.“¹⁰³



Petr Nikl, Koničci, 1991

Malíř, performer, **Jiří Surůvka** (1961) ve své tvorbě citacemi dosahuje uvolněné ironie, satirického humoru. Sám říká: „Často dělám plagiáty. Vidím nějaké povedené umělecké dílo a říkám si, že je to výborný nápad a jak bych to udělal já. A protože ten nápad nemám, tak si ho taky zkusím udělat. Mám celou řadu věcí, které jsou ukradené. Přiznaně, ale ukradnu ho.“¹⁰⁴ V současnosti vystavuje, kromě maleb, digitální tisky, koláže a sochy. V počítačové koláži Přísný Bůh je základem Michelangelova freska ze Sixtinské kaple - Bůh nás ale bombarduje.

Na počátku 90. let studuje renesanční mistry **Petr Nikl** (1960). Připojuje k nim pro něj typickou imaginaci a snovou realitu. Obraz „Koničci“ zpřítomňuje Krista z Mantegnaova obrazu, něco je ale jinak, převládá monochromatická malba, a ozvláštňení v podobě vylétávajících bílých koňů z chodidel mrtvého.



Jiří Surůvka, Přísný Bůh, 1999

¹⁰³ ŠEVČÍKOVÁ, J.; ŠEVČÍK, J.: *Malba 80. Let v Čechách*. In: ŠEVČÍKOVÁ, J.; ŠEVČÍK, J. ; NEKVINDOVÁ, T. (ed.): *Texty*. Praha, Tranzit.cz, 2010, Navigace, ISBN 978-80-87259-08-5, s. 210

¹⁰⁴ PTÁČEK, J.: *Jiří Surůvka. Líny Batman*. In: *Pořád něco: rozhovory s umělci*, Praha, Ambit Media, 2013, ISBN 978-80-904596-7-0, s. 118



Jiří Černický, První sériově vyráběná schizofrenie, 1998

Munchův Výkřik po Česku je populární od **Jiřího Černického** (1966), multimedialního umělce, malíře.

Přilba pro motocyklisty je navržena tak, aby odpovídala aerodynamice pohybu. Černického přilba je minimalistická, zatímco v obraze klade důraz na tvarovou přesnost a hru s optickými efekty barevných proužků.



Jiří Černický, Křik, 1995

Postmoderní impresionismus podle maleb Gerharda Richtera, abstraktní realismus Neo



Štefan Tóth, The Assumption of the Virgin, olej na plátně, 200 x 180 cm, 2013

Raucha, nebo Nicolas Poussin jako námět pro impresionistu – tak zachází s apropiacemi **Štefan Tóth** (1974). Tóth pracuje s klasickými tropy námětů obrazu Nicolase Poussina tak, že je patrné, že se staly vizuálními ikonami. V náznacích, tak jak to dělali impresionisté „přemalovává“ jeho obrazy. Jde o malířkou citaci vedoucí k otázkám po možnostech malby.



Michal Ožibko, Girl with...
(portrét Frederike Höppner),
olej na plátně, 2008



Bedřich Dlouhý, Krajkář (1987),
olej na plátně

Skoro rok maloval **Michal Ožibko** (1981) portrét dívky parafrázující dílo Jana Vermeera van Delfta. Klasickou malbu se naučil v ateliéru Zdeňka Berana, vyniká precizností a citlivou odborností typickou pro hyperrealistická zobrazení. Přivádí nás díky tomu k otázce: Jde o fotografii, nebo malbu?

Na závěr výčtu umělců zabývajících se citací se vrátíme k umělci starší generace, stojícího mimo proudy generace prosazující se v 80. letech. **Bedřich Dlouhý** (1932) „podrobně“ parafrázuje renesanční a barokní mistry, známé jsou obrazy participující na Vermeerovi, Rembrandtovi, Caravaggiu aj. Vztah mezi původním motivem a přidaným je většinou založen na grotesce, ironii a absurditě. Aby takového účinku nabyl, je jeho hlavním nástrojem konfrontace. Porovnává minulé a populární, tak je to i v jeho obraze „Krajkář“. Vermeerově „Krajkářce“ (1669) změnil hlavu na kačera Donalda. Za některými malbami můžeme hledat Dlouhého dadaistickou minulost.

Průřez českou tvorbou zastupují tři generace umělců - nejstarší Bedřich Dlouhý maluje od padesátých let - generace narozených v padesátých a šedesátých letech ukazuje způsoby postmoderního užívání citace a formování autonomního jazyka umění. Třicátníci a čtyřicátníci již aпроpriace užívají se znalostí zacházení předešlé dekády. Stupňuje se až do kontroverzních pojetí, jak je představuje např. Ondřej Brody.

6. ADAM ŠTECH, TYPOLOGIE CITACE

– DISKURZ UMĚLECKÝCH SLOHŮ

Adam Štech se narodil v roce 1980, z vybraných umělců reprezentuje nejmladší generaci. V roce 2008 absolvoval pražskou Akademii výtvarných umění, a to v ateliéru malby I. u prof. Jiřího Sopka a v ateliéru malby II. u prof. Vladimíra Skrepla. V roce 2007 studoval na Belles Artes v Portu v Portugalsku. Jeho vysokoškolskému studiu předcházela Střední umělecká škola grafická v Jihlavě. Už v roce 2011 se stal laureátem 4. Ceny kritiky za mladou malbu a její přesahy, Sdružení výtvarných kritiků a teoretiků a v roce 2004 převzal cenu ateliéru Jiřího Sopka. Svou tvorbu představil v roce 2007 na Pražském Bienále 3 (Karlín Hall), v tomtéž roce ještě v Galerii hlavního města Praha – Resetting – Jiné cesty k věčnosti. V roce 2009 v Galerii-Final v Praze, v roce 2010 vystavoval v Topičově salónu na společné výstavě, v Galerii kritiků roku 2011 a v NoD Roxy v roce 2012 pod názvem „Udělám si hlavu“. V roce 2013 jsme malíře nemohli přehlédnout na prestižní výstavě Motýlí efekt v pražském Rudolfinu.

Adama Štecha jsme vybrali proto, že představuje svébytný typ citace, díky ní dokáže balancovat mezi komedií a humorem. Ještě nám předává tu moc, že se můžeme stát na chvíli historiky umění a klidně reinterpretovat některé ustrnulé žánry, například zátiší či portrét. V jeho tvorbě nacházíme odkaz na gotiku, baroko, historismy 19. století, Velasqueze, Matisse, Rubense, Picassa, surrealisty, německý expresionismus, ale i na pop kulturu zastoupenou Mickey Mousem či ústřižky z videí, to vše posouvá do svébytné současné malby. Z popsaného je jasné, že se jedná o dekonstrukci a její následnou syntézu projevující se v posouvání významů, uvádění významů v nezvyklých a nových kontextech a vrstvení několika realit. „Chronologie, jako hlavní osa historické disciplíny, je ale zpřeházená. Autor ji necítí. Naopak jde dějinami benjaminovsky „proti srsti“. Vybírá si z nich pouze to, co rezonuje s jeho přesvědčením o tom, jak má vypadat současný obraz. Podstatné jsou tu stylizační postupy, která charakterizují konkrétní slohová období. Výsledná díla referují zároveň o minulosti, která je přítomna kaleidoskopicky, ve fragmentech, i o současnosti, která

je definována nově nastavenými vztahy uvnitř obrazu. Někdy je ve výrazu akcentována více minulost, jinde spíše kontrast se současností.“¹⁰⁵

V současné době se Adam „živí“ jako malíř, má ateliér v prostorách Karlín Studios. Vzdělání je pro jeho tvorbu zásadní, ve svých malbách se často pouští na cesty do různých období dějin umění. O těchto kontextech umí přemýšlet a důkladně je zvládá analyzovat. Má přehled v českém i světovém umění. Velmi neotřelým způsobem hledá a zkoumá, jaké možnosti mu tento inventář nabízí. *Jak Adam pracuje? Jak před tím, než začne na obrazu dělat, přemýšlí? Kde hledá motivy, které do svých maleb, jako by, teleportuje z jiné doby, slohu či stylu? Jakou typologii citací představuje jeho pojetí „výpůjček“ v obrazech? Na to všechno jsme se ptali a v následujícím textu chceme odkrýt v první části. Dále chceme představit několik zásadních děl, z nichž by se dalo vyjít při pedagogické praxi. Představíme, jak užitečná nám může být v tomto případě konceptová analýza, a jeho typické rysy citací upevníme na teoretických základech. Podíváme se, s jakou malbou začínal. Štechovy doplňující výpovědi uvádíme v poznámce pod čarou.*

Nejde jinak, než začít přímo u **výrazového prostředku, tedy malby**, a zjistit, v čem vidí Štech její přednosti. Přes archaičnost malby, překonání realistického zobrazení fotografií či videem, se musela malba vedle dalších médií proměňovat. I to mu přijde lákavé, neboť jsou na ni pořád kladeny nové nároky. Staré médium je pro něj výzvou.

Zajímalo nás, jak malíř přemýšlí ve **vztahu ke zdrojům**, z nichž čerpá. Když si vybírá autory, z nichž cituje, a jedná se o staré mistry, jejich styl rozvolňuje, uvolňuje. Sám v tomto případě podotýká, že podívá-li se například na Velazqueze, nebo na jiné staré mistry, tak zjišťuje, jak neuvěřitelně úsporná jejich malba je. I proto nemůžeme tedy říct, že se snaží rozvolnit jejich styl malby. Mnohem víc se v této souvislosti zajímá o práci s pamětí¹⁰⁶.

Zaměříme-li pozornost na **inspiraci, protože pro jeho obrazy je charakteristické, že v nich vrství různé reality**, a odvolává se k různým kontextům.

¹⁰⁵ VAŇOUS, P.: *Motýlí efekt? Obraz jako různosměrná dekonstrukce celku = The butterfly effect? The image as a multidirectional deconstruction of the whole*, Praha, 18.1.-10.3.2013, Praha, Galerie Rudolfinum, 2013, ISBN 978-80-86443-22-5, s. 7-8

¹⁰⁶ Adam Štech: „Často ty „staromistrovské věci“ má v povědomí velká část lidí. Takže proto s tím pracuju.“

Proto nás musí zajímat, podle čeho si vybírá obraz, z něhož citujete. Štech s tímto způsobem práce začal roku 2005 první sérií obrazů s motivy zátiší¹⁰⁷. Tam pozměňoval pouze velikost a styl malby, protože, jak se domnívá, zátiší¹⁰⁸ vnímáme jako to největší klišé, nebo konvenci, co se týče zobrazování. Hodně času tráví stahováním obrazů z internetu. Jeho výběr ovlivňuje barevnost, námět, nebo i to, když ho nějaký výjev irituje. Nevyhýbá se ani fotografiím z filmů, prohlíží si reklamní fotografie, ale vždy se z nich snaží sestavit celek, pro nějž by mělo být směrodatné, že je buď něčím povědomý a zároveň překvapivý. Sám tento princip pojmenovává jako systém dekonstrukce – konstrukce.

Záměr, s nímž Adam citace z dějin umění využívá, je různorodý. Někdy **zdůrazňuje ironii, jindy nechává obraz vyznít jako poctu, jako by dával citovanému malíři hold**. Zajímá nás, jak o těchto výpůjčkách přemýšlí. Dvě varianty lze popsat na těchto ukázkách. Zvolí-li si například předlohu ze sedmnáctého století, přemýšlí o tom, že kdyby se tvářila moc vážně, nebo příliš jednoznačně odkazovala k tomuto období, tak to představuje jednoduchou bezpečnou cestu, ale znamenalo by to příklon k více komerčnímu umění. Proto volí cestu jinou¹⁰⁹, a to jasně se umět vymezit, nechat dílo působit i tak, že vás během malby třeba i irituje, i z toho důvodu převládá v průběhu tohoto procesu nutnost umět vážné shazovat. Druhý pól představuje moment, kdy jsou citace příliš groteskní, takže je naopak potřebuje umírnit a ubrat oné grotesknosti.

Pro Štecha není problém čerpat náměty z baroka, kubismu, ve svých obrazech významy vrství. Navíc tyto **významy posouvá** tím, že je zapojuje do nových kontextů. Přiznává, že dějiny umění ho ovlivňují, mohli bychom ho nazvat takovým archeologem, který prohledává různá teritoria. Pro diváka jsou jednotlivé fragmenty leckdy

¹⁰⁷ Adam Štech: „Když se řekne obraz, tak si podle mě, většina lidí představí buď zátiší, nebo portrét, takže tohle mě také zajímá. Jestli se dá pořád pracovat s těmi základními, teď možná konvenčními, motivy. Takže jsem začal s tímhle a postupem času se to proměňovalo, že jsem začal malovat figury, nejdřív to byly portréty, busty, půlfigury.“

¹⁰⁹ Adam Štech: „Setkal s reakcí na moje obrazy, pro některé je to vyloženě konvenční záležitostí – obecně, to co dělám, některé lidi to samozřejmě i šokuje, přijde jim to nesprávné, špatné, barbarské, jakoby znevažování. Dokonce v české televizi proběhla reportáž, která se vázala k výstavě Motýlí efekt v Rudolfinu, a reportérka stojí před mým obrazem a říká, že i v dnešní době pobouří lidi, když z Madony zůstane jenom tohle! Já tam nechal jenom drapérii, je tam hodně zredukovaná, je to jenom taková halda, která jako co se týče barevnosti, umístění té hromady hadrů, je jasné, že to byla kdysi nějaká Madona, což mi přijde legrační, že tohle dneska ještě někoho pobouří. Takže i tohle je vlastně taková hra, každý ten divák to čte jinak, to mě na tom taky baví. Není to jednoznačné.“

záhadami, a nutí se ptát, odkud pocházejí. Při výběru citace je rozhodující, aby byl obraz formálně silný, překvapivý obsahem, a v neposlední řadě by měl obsahovat nějakou nevyhnutelnost, například řád.

Projdeme-li si Štechovu tvorbu, narazíme brzy na jeden silný zdroj, který se do citací projektuje, a to **kubismus a nepopiratelný odkaz k Picassovi**. Několikrát použil fragment z Picassova či Matissova obrazu, ale nikdy by nešel cestou, aby vycházel z kompozice, soustředí se tedy víc na plošné, lineální, nebo i objemové části a obraz pak pojímá víc jako **koláž či montáž**.

U Štechových obrazů můžeme mluvit v rámci polysémie, neboť se u něj jednotlivé prvky, především pak jejich významy, mění v závislosti na užití v různých kontextech. To potvrzuje fakt, že každý znak je nositelem sémiotických vlastností. V rámci rozboru několika jeho děl, budeme svědky toho, jak jednotlivé fragmenty denotují nové významy, a to díky nově nabytému kontextovému rámci. Tam dochází k setkávání s dalšími objekty, a to na obousměrné ose¹¹⁰, neboť pro Štecha je typická bravurní práce s konotacemi, například v obrazu Nanebevstoupení Panny Marie, kde je pouze dolní část Poussinova obrazu, okamžitě se nám ale před očima promítne originál.

6.1 Obrazy pod drobnohledem

V této části se konkrétních ukázkách maleb podíváme na způsob, jímž Adam Štech pracuje, a to formou konceptových map, na nichž je dobře patrné překrývání různých významů, realit a vznikání nových kontextů. „Komunikace mezi obrazem a divákem se komplikuje. Nově nastavené vztahy uvnitř obrazu jsou pastí pro divákův poučený zrak. Naznačují notoricky známé světy, které ale zároveň podrobují deformaci, destrukci a přemazávání. Štech používá ověřené a bravurní malířské konvence, aby vybrané

¹¹⁰ Zde máme na mysli literární transdukcii, jejíž podmínkou je potřeba dvojrozměrné sémantiky. Díla jsou spjata jak na intensionální, tak na extensionální úrovni. Extensionální citace je svázána se svou věcnou podobou, na základě toho můžeme interpretovat jak implicitní, tak explicitní významy.

motivy přetavil v hybridní varovná monstra skrývající se pod iluzí malířského povrchu.“¹¹¹

Ukážeme si, že citace nečerpá pouze z dějin umění, ale nemá problém najít na bleším trhu staré kýčovitě svaté barvotisky a zapojit je do svých obrazů. Pokud jde o malířský styl, čerpá z odkazu klasické moderny.

¹¹¹ VAŇOUS, P.: *Motýlí efekt? Obraz jako různosměrná dekonstrukce celku = The butterfly effect? The image as a multidirectional deconstruction of the whole*, Praha, 18.1.-10.3.2013, Praha, Galerie Rudolfinum, 2013, ISBN 978-80-86443-22-5, s. 8

6.1.1 Holka v modrých šatech



Adam Štech, Holka v modrých šatech, 2012
olej a sprej na plátně, 170 x 200 cm



- Heinrich Hellhoff (1868–1914)
žák berlínské akademie
- Dívka v modrých šatech, 1914
- Středem jeho zájmu byly portréty aristokratů, umělců a vyšších důstojníků
- Představitel realismu

- Holka v modrých šatech
- Adam Štech, 2012
- Posun chápání kontexty jak romantické malby, tak Mickey Mouse



- Mickey Mouse z dílny The Walt Disney Company
- vytvořen 15. května 1928
- světový bestseller
- masová pop kultura



K ČEMU ZDE DOCHÁZÍ?

- ✓ Představuje tři světy (německá malba, Mickey Mouse a Štechova realizace)
- ✓ Lingvistický posun: Dívka v modrých šatech se mění na Holku v modrých šatech
 - ✓ Shození původního motivu
- ✓ Mickey jako představitel pop kultury je atributem prázdnoty, přetvářky, falešnosti
- ✓ Kombinace sladkého se sladkým vyvolává negativní konotace

ZDROJ REPRODUKČÍ

Mickey Mouse – <http://galleryhip.com/mickey-mouse-face-wallpaper.html>

Heinrich Hellhoff – <http://www.zeller.de>

Adam Štech – fotoreprodukce z katalogu Motýlí efekt

„Holka v modrých šatech“ nám představuje tři světy, aktuálně je to malba Adama Štecha, v níž se odehrává setkání dvou různých charakterů. Za prvé je to realistická malba Heinricha Hellhoffa z roku 1914 nazvaná „Dívka v modrých šatech“, německého malíře žijícího v letech 1868–1914. A za druhé nám všem „důvěrně“ známá postavička Mickey Mouse, reprezentující pop kulturu.

Malíř obraz hodnotí tak, že se zde snažil o posun minimální, dotýkající se nejzásadněji obličeje. Vychází z německé realisticko-romantické malby, o níž si na první pohled řekl, že se jedná o krásný obraz. Jen na dnešní dobu a pro malíře samotného zobrazuje až moc nekonfliktní výjev. Neboť jsme již zvyklí hledat v jeho obrazech nějaký háček nebo problém, nepřekvapí nás, do jaké estetiky původní obraz převlékl¹¹². Způsob, jímž si osvojuje Hellhoffovu malbu, je na principu „pozměnění“, v tomto případě shoení tematiky.

Ve své databázi stažených fotografií, obrazů a videí našel fotografii z Disney landu, na níž chodí lidé převlečení jako Mickey Mouse, Minnie apod. Začal modelovat 3d výraz Mickey Mouse, vybral si jej už proto, že mu celá scéna z Disney Landu přišla absurdní, a samotný výraz postaviček je naplněn falešností a děsivou prázdnotou. Jsme svědky setkání kombinace sladkého se sladkým, romantický portrét spolu se sladkým obličejem čumáčku Mickey Mouse dává dohromady negativní apel.

¹¹² Adam Štech: „Kdyby se takhle malovalo dneska, tak může být úspěšný komerční malíř, ale co se dneska taky často zaměřuje, mám pocit, je poptávka a kvalita, takže by se měl třeba úplně úžasně. Ale spíš jde o to, jestli to opravdu řeší nějaký problém, který v tom umění vždycky nějaký je.“

6.1.2 Zátíší. Štechovy začátky



Adam Štech, Veliké zátíší, kombinovaná technika na plátně, 2005



Adam Štech, Květiny, 2006
kombinovaná technika na plátně,

Se zátíším začal Štech roku 2005, „Veliké zátíší“ považuje za svůj nejoblíbenější obraz, neboť jím započal celou sérii věnovanou zátíší, u níž zůstal bez mála deset let. Princip zachovává podobný, ale tyto obrazy lze hodnotit jako ještě malířštější.

Teď často řeší obrazy propracovanější, větší, kde jsou figury. Ačkoli nechtěně musí se víc věnovat náznakům příběhu nebo situacím, které jsou problematické.

6.1.3 Hitler. Nečekaná setkání Aneb Oficiální portrét trochu jinak



Adam Štech, Hitler, olej na plátně, 2013, 180 x 200 cm

Obraz byl určen pro Galerii Petra Novotného v Holešovicích, výsledná malba je dokonce až čtvrtá verze¹¹³. Celá scéna vyznívá pateticky, a to díky kombinaci všech prvků, které obsahuje. Podobně jako tomu bylo u prvního obrazu Holka v modrém, i zde jdou proti sobě obsažené objekty. Na jedné straně odkazuje k Hitlerovým oficiálním portrétům a zároveň je zde nepřehlédnutelné zátiší plné zeleniny a ovoce. Kombinace toho nejbanálnějšího, co si můžete představit, až bychom mohli uvažovat o

¹¹³ Adam Štech: „Často to dělám tak, že nejsem schopný si dělat skici, malé předobrazy, které si spousta lidí dělá. Takže první verze byla asi dvou metrová a tam samozřejmě hned nastal ten problém, že ta figura byla hrozně malinkatá. Takže jsem pořád hledat to vhodné měřítko.“

surrealistickém¹¹⁴ míšení zdánlivě protichůdných věcí. Štecha zajímají témata, která jsou problematická, surrealisty považuje za příliš vážné, k symbolům se nehlásí. Další zpracování podobné tematiky, dohnané ještě více do extrému, představuje obraz s názvem Zátíší. Štech o těchto zátíších mluví jako o kýčovitých se zajíčkem, veverkou a ovocem. Ty byly základem, poté přibyla hlava Hitlera. V prvním plánu bylo záměrem vytvořit „sladké“ prostředí, a ve druhém plánu vše završit něčím nevkusným. Jde o propojení nesouvisajících světů, zajíček si pochutnává na trávě, to vše se odehrává na Hitlerově hlavě.



Adam Štech, Zátíší,
akryl na plátně,
2009

¹¹⁴ Adam Štech: „Je to provokativní, ale doufám, že na rozdíl od těch surrealistů to nejsou symboly, věci jsou tam samy za sebe.“

6.1.4 Chapadlo a Remake 1. Kde jsem už něco podobného viděl? Hra s pamětí.



Adam Štech, Chapadlo, 2013,
olej na barvotisku, 50 x 39 cm

Také vám je obraz povědomý? Kdepak jste jej viděli? U babičky nad postelí? Adam Štech našel zárodek svého obrazu na vyhlášeném bleším trhu v Kolbenově ulici. Starosvětské barvotisky ho na místě uhranuly jak svou barevností, tak světlem, které jako by z nich vystupovalo.

Štech k tomu dodává, že není věřící, ale současně je v něm chuť bořit známé výjevy. Jsou to dvě tendence, jedna je charakteristická potřebou malovat kanonicky krásné obrazy a druhou je stejně intenzivní potřeba



Adam Štech, Remake 1, 2011,
kombinovaná technika na plátně,
81 x 66 cm

destruovat, tedy bořit. Tento postup můžeme aplikovat i na „Chapadlo“, kdy je na první pohled patrné, že původní barvotisk je pokořen, zbořen, destruován a ve výsledku je z něj vystavěna nová ikona.

Tento styl práce reprezentuje i další obraz, který se nám do povědomí dostal jako titulní fotografie ke katalogu výstavy Motýlí efekt. Koncept je stejný, jako by obraz přišel o svůj leitmotiv, ale zároveň formálně jako bychom jej sešili opět dohromady. Původní obraz abstrahuje

svou základní formu, přichází o obsah, ale zároveň všichni o tom obsahu víme díky „notoricky“ známému zobrazení¹¹⁵. Barevnost a světlo stačí, aby nám prozradilo, co se tam původně skrylo. Jedná se o hru s pamětí.

¹¹⁵ Adam Štech: „Je to ironičtější, blíží nějaké karikatuře, což mám také rád, ale zároveň si myslím, že tohle je vyčištěná věc v tom přístupu. Ten způsob práce je hodně podobný těm dalším obrazům, což

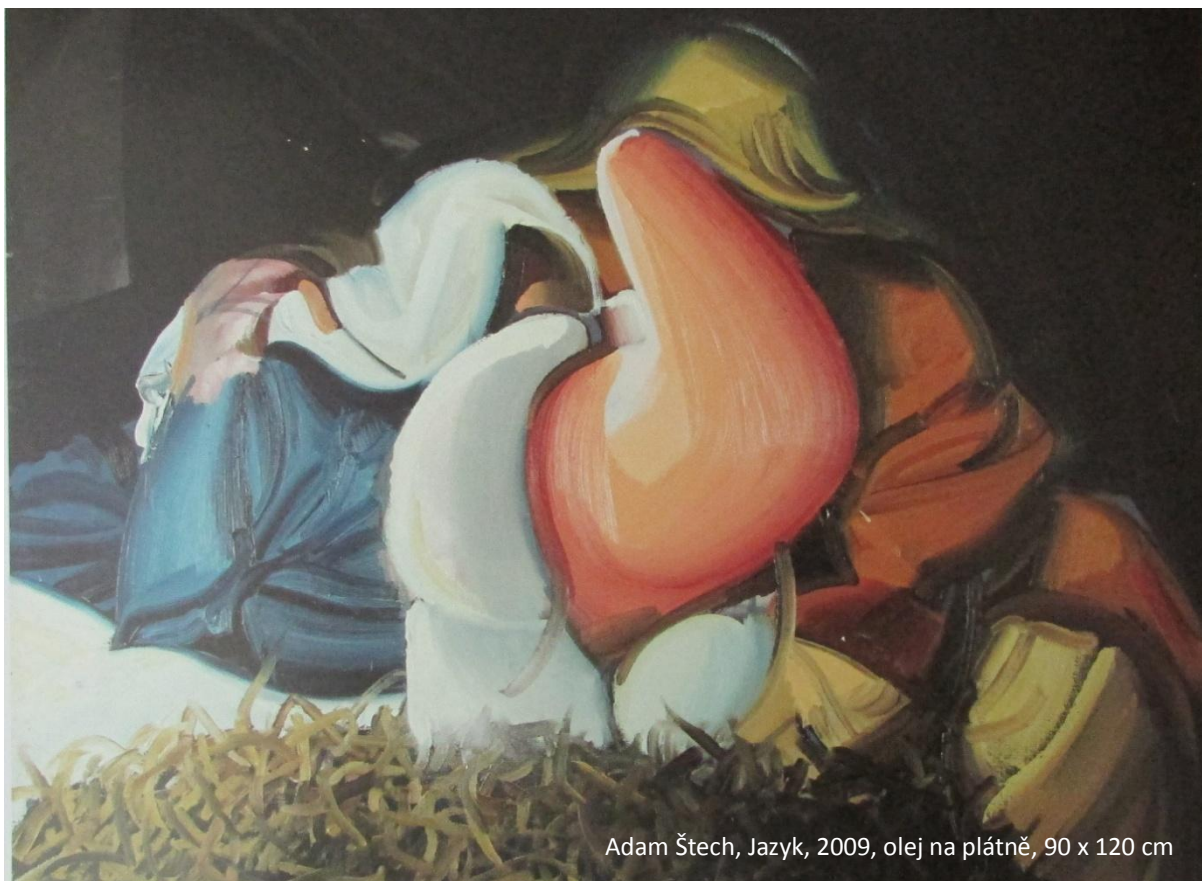
6.1.5 LCF a Jazyk. Redukce tvaru.



Adam Štech, LCF, 2009, olej na plátně, 170 x 180 cm

Tento obraz je jeden z prvních obrazů, kde není jen jedna figura, do té doby se Štech věnoval fiktivním, smyšleným portrétům. Dominantní byly půlfigury, které většinou neměly ani obličej, ale místo obličeje, měly něco jiného. LCF vychází z raně renesančního německého obrazu s Madonou. Postmoderní princip v tomto obraze převažuje. Předměty jsou na plátno kladeny intuitivně, současně víme, že tam nepatří.

nejdou přemalované barvotisky, ale tady je to spíš v rámci nějaké redukce. Pro někoho je to rouhačské, pro jiného je to stejně „krásné“, jako to bylo před tím, tohle mě na tom baví.“



Adam Štech, Jazyk, 2009, olej na plátně, 90 x 120 cm

Stejný princip jako je na obraze LCF, můžeme dohledat i tady. Zkuste se zadívat mimo pomyslný jazyk, připomínající polštář. V popředí objevujeme slámu, symbol chléva, modrý šat odhaluje Pannu Marii. A už jsme blízko, láskyplně ji objímá Josef, oba upřeně hledí do jesliček. Což už nevidíme, ale víme. Celý výjev narození Ježíška objevujeme poměrně rychle, ale známé realistické tvary a fragmenty jsou seskládány tak, že připomínají víc abstraktní obraz. Díky materiálu, jímž je drapérie a sláma, zkoušel sestavit jakoby abstraktní kompozice, které ale skrytě odkazují dál. „S odstupem přepracovává i základní motivy křesťanské ikonografie, jakými jsou hlava Ježíše Krista či Panny Marie. Obrazy jako by upozorňovaly na „chyby v překladu“, ke kterým dochází při interpretaci minulosti skrze současnost, a které mají za následek zavírování samotného motivu. I toto propadání se do iluze pravdivosti je ovšem metaforické. Svědčí o tom autorem zdůrazňovaný motiv oka, jako zástupného symbolu pro „schopnost vidět“, coby alternativní paralely k diskursivnímu kritickému myšlení.“¹¹⁶

¹¹⁶ VAŇOUS, P.: *Motýlí efekt? Obraz jako různosměrná dekonstrukce celku = The butterfly effect? The image as a multidirectional deconstruction of the whole*, Praha, 18.1.-10.3.2013, Praha, Galerie Rudolfinum, 2013, ISBN 978-80-86443-22-5, s. 8

6.1.6 Sasquatch Aneb pátrání po zvláštním názvu.



Adam Štech, Sasquatch, olej na plátně, 2009

Závěrečným obrazem z tvorby Adama Štecha je „Sasquatches“, který je pomyslnou křížovatkou setkávání se různých epoch z dějin umění a záhad ze současnosti. Každá z citací v tomto obraze si přináší svou „sémiotickou existenci fikčního světa“. Je patrné, že každá z nich je nezávislá na konstruuující textuře, do té míry, dokud nezačneme jednotlivé citace skládat díky kulturní paměti, která nám na pozice „neznámých“ dosazuje konkrétní významy. První je barokní scéna spodní část známého obrazu od Poussina „Na nebe vstoupení Pany Marie“, je rozpoznatelné jen ze spodní části figurální kompozice. Ta je v originále, jak můžeme vidět na další straně, centrální. Domýšlíte si automaticky i Poussinův horní díl (kognitivní penetrabilita), který na Štechově obraze chybí? Pokud ano, postupujete přesně tak, jak si to autor přál. Druhým světem je tu žánrový bukolický výjev v prvním prostorovém plánu, odlehčuje

celý výjev. A třetím setkáním je záhadná bytost vlevo ve středním prostorovém plánu, můžeme tuto rovinu nazvat mytologickou.

Jsme svědky střetu tří realit, náboženského, jež je reprezentován Nanebevstoupením Panny Marie. Fragment fotografie z videa zachycující bytost zvanou Sasquatche (častěji zvaný Yeti). Výjev je fragment z videa, které bylo natočeno v šedesátých letech v Kanadě, a do dneška není prokázáno, zda se jedná o falzum. Sasquatch byl na internetu velmi žádané téma, vzniklo o něm mnoho televizních pořadů, zachycujících expedice do divočiny, které ho měly najít. Na americkém Severozápadě se dělají víkendové výlety s cílem najít jeho stopy či vzorky chlupů. Skeptici říkají, že kdyby ve státě Washington žila devět stop vysoká opice, musely by se už dávno najít její kosti nebo mrtvola. Protože přibývá vtipů a podvrhů, je těžké rozlišit mezi skutečnými a falešnými videozáznamy Sasquatche. Schéma nahoře představuje, jaké otázky obraz otevírá, v souvislosti se Sasquatchem je to otázka, čemu jsme schopni věřit, jakým informacím podléháme.



- Nicolas Poussin
- Nanebevzetí Panny Marie
- barokní klasicismus



- Skutečnost, nebo fikce?
- obrovský chlupatý, člověku podobný tvor pozorovaný v různých částech světa, kterému se říká Sasquatch, Bigfoot a Yeti...



- François Boucher
- Bukolický výjev, rokoková malba



- tvar
- přístup ke skutečnosti
- kompozice, linie
- barvy
- světlo



K ČEMU ZDE DOCHÁZÍ?

- ✓ Virální reklama ✓ Setkávání různých realit
- ✓ Kontext – pastiš vs. textualita ✓ citace
- ✓ intertextualita ✓ apropiace
- ✓ postmoderna ✓ eklekticismus

ZDROJ REPRODUKČÍ

François Boucher – <http://collectingvintagecompacts.blogspot.cz>

Adam Štech – fotoreprodukce z katalogu Adam Štech 2005-2010

Sasquatch – <http://upstatebouldering.blogspot.cz/2012/09/the-legend-of-jocassee-gorges-sasquatch.html>

<http://www.thestar.com>

7. MARTIN GERBOC, TYPOLOGIE CITACE – NARATIVNÍ

Martin Gerboc se narodil se roku 1971, žije na Slovensku a často vystavuje v Čechách. Absolvoval Vysokou školu výtvarných umění v Bratislavě (1991-1996), studoval na Slippery Rock University of Pennsylvania (USA, 1992-93), na College od Danish Design v Dánsku (1995 a postgraduální studium 1997). Na VŠVU v Bratislavě v letech 2001-2005 absolvoval doktorandské studium u prof. M. Marcelliho a prof. R. Jankoviče, celkem čtyřikrát navštívil Cité Internationale des Arts v Paříži jako stážista. Věnuje se literatuře, má již pět publikovaných knih. Zabývá se filmem, vytváří hudební videoklipy, samostatné krátkometrážní projekty a je asistentem režie filmu v Česku a ve Francii.

V Čechách vystavoval na prestižních výstavách, v Rudolfinu se představil na výstavě „Decadence now“ (2011) a „Motýlí efekt?“ (2013).

Gerbocovu tvorbu v této části pokrývá nezastupitelný typ obrazu, pro nějž je typická z pohledu recipienta **složitost, od diváka vyžadující aktivní přístup**. Do úzkého výběru se dostal díky sugestivnímu zacházení s citacemi, jimiž se dlouhodobě zabývá. Jeho práce není banální, povrchová, v žádném případě se „pouze“ nedotýká zásadních témat, ale studuje je, pitvá je v jejich surovosti. Dostává se k existenciálním motivům lidského bytí. Vrací se do nepříjemných kapitol historie a tyto události zpřítomňuje. Kurátor Martina Gerboce, Petr Vaňous, jeho tvorbu nazval *Inverzní romantikou*, budeme-li hledat lepší přirovnání, tak jej nenajdeme. Pro tuto romantiku je charakteristická **surová estetika**, bez jakýchkoli pozlátek, jak si později ukážeme, umocňuje ji i dravá barevnost.

Intelektuální princip Gerbocovy práce podtrhuje inspirace z literárního světa, cituje Baudelaira a Brechta. Svou tvorbu dokáže komparovat s filozofickými proudy, často se obrací k Wittgensteinovi, Foucaultovi a Barthesovi. Z dějinného období ho nejvíce zajímá sociální pozadí období nacismu. Pokud jde o umění té doby, tak Neue Sachlichkeit. Čerpá z výjevů berlínských kabaretů a výmarské atmosféry nočního života. Gerbocovy malby jsou zrcadlem našich třináctých komnat, skrývající stinné stránky lidské duše, právě tím nás dokáže vyprovokovat a okamžitě přecházíme z pasivity k aktivnímu vnímání. Čím to je? Právě **brutální konfrontace vysokého a nízkého, zvrhlého a pudového v kontrastu s děsivým obdobím nacismu** (a fenoménem sadomasochismu, náboženství) a současnosti v nás budí respekt. Gerboc pojem **zla**,

jinakosti a určitého druhu fetiše (uctíváný jistým typem myšlení) spatřuje v nacismu. Způsob malby jako by gradoval díky sugestivní, dalo by se říci razantní, malbě, což se opět dostává do kontrastu s tím, že koncept obrazu je vypointován do detailu. Proces malby tomuto odpovídá, Gerboc obrazy promýšlí, ale současně se do malby vrhá se silnou dávkou intuice a síly, což dosvědčuje fakt, že si málokdy dělá detailní přípravy. Maximálně obraz navrhne jen skicovitě, ale celková vizualizace se odehrává v hlavě.

Pro jazyk obrazu platí McLuhanovo „medium is message“, což dokládají i slova kurátora, kritika a historika umění Petra Vaňouse: „Gerboc rozkládá obraz nejen v jeho vizualitě, ale mnohem radikálněji – jako jazyk schopný *reference*. Vytváří zvláštní destruktivní mechanismus, který má otevřít samotnou problematiku tematizace a žánru mimo oblast estetická. Vše se tu proměňuje v pokleslý, ale katarzní kabaret – z části politický, z části orgiastický. Obnažovány tu jsou společné kořeny zla, exaltace, násilí a agrese.“¹¹⁷ Vaňous zároveň vyzdvihuje „souvislost aranžované hrůzy s rozumem“, která je podle něj důležitá pro Geborce jakožto umělce. „Je to kontrolovaný děs. Divadlo, kabaret, kde vystupují jeho protagonisté – herci. Dramatické prostředky tu jsou účelové – násilí, sentiment, hrůza. Gerboc divákovi nenabízí nic víc, nežli možnost ‚uvědomění si situace‘.“¹¹⁸ Drama a divadlo jsou dalším důležitým nosníkem, proč Gerbocovy malby stavíme do popředí, propojuje je text o Ivu Osolsobě. Gerbocův přístup je narativní, často se obrací k literatuře samotné, s obrazem pracuje jako s textem. Názor dokáže jasně vyhranit, buď je kritický až cynický, nebo naopak dokáže vzdát hold. Gerbocovy obrazy by se daly nazvat koncepty, jsou analyticky rozložitelné na jednotlivé bloky, jež se chovají jako textura, vycházejí z dějin umění. Malíř s nimi experimentuje, vrství jednotlivé motivy a vytváří kolážovité příběhy.

Často je jeho tvorba¹¹⁹ spojována s pocity, jež se vážou k dekadenci, tedy zmar, prázdnota, zklamání, beznaděj, pesimistická nálada, morbidita, ale také mysticismus,

¹¹⁷ VAŇOUS, P. A GERBOC, M. *Saatchiho předsíň – Texty o současnosti v malbě*, Knížní edice Galerie 5. Patro, Praha, 2010, s. 16

¹¹⁸ Tamtéž.

¹¹⁹ V rozhovoru s Petrem Vaňousem ve své monografii říká: Napriek tomu, že definovanie si vlastného postoja voči systému je skôr otázkou verbálneho postoja, ako vizuálneho zobrazenie, väčšina mojich obrazov, dúfam, že je to aspoň trochu vidno, pracuje s konfliktom istých sociálnych praktík a ich dopadu, s konfliktom existencie kontrolných inštitúcií a ich administratív: či spoločenského systému, alebo vlastného myslenia zmietaného pochybnosťami..., a konečne aj s faktorom existencie človeka túžiaceho

erotično, bizarní pornografie, stav mimo realitu – snová realita, ze současných tendencí přidává atmosféru spojenou s punkem (užití písma, Jamie Reid¹²⁰). Pokud bychom mohly jeho obrazy porovnat s literaturou, jistě by nás napadly Ecovy Dějiny ošklivosti, v tomto případě však Gerboc maluje Dějiny zla, temnoty, krvavých stop, sexuality, morbidity a násilí, mapuje detailně život society. V rámci diskurzu obrazu se musíme zmínit o **textech, ústřích, citátech**, které se na obrazech pohybují. Někdy vyzařují jako neonové poutače, jindy se písmo dostává do tetování. I to vede k jednomu cíli, a to zaznamenat prožitky dané subkultury.

7.1 Citace v malbě Martina Gerboce

Malířův vztah k dějinám umění můžeme analyzovat díky citacím, necítíme zde žádný patos. Odkazy k jiným uměleckým dílům jako by dostaly nový život, Gerboc se k nim vymezuje s jasným cílem, začleňuje je do nové sítě vztahů. Jsme svědky, jak původní dílo přemaluje vlastní malbou. Ve většině případů mu propůjčí typickou omezenou barevnost (černá-červená-bílá). Jedná se o kopie, které stříhá, vybírá detaily, a výsledek je skoro až obřadní vdechnutí nového současného života.

Metodicky Gerbocova díla podle O. M. Urbana spočívají v „jasném vzepření proti tradičnímu chápání malovaného obrazu v kontextu výtvarného umění. Jeho obrazy jsou více hudebními kolážemi a remixy než klasicky komponovanými malbami. Jednotlivé složky díla jsou vrstveny přes sebe, vzájemně se narušují i doplňují, reliéfně vyrůstají z povrchu obrazu, aby se do něj vzápětí opět vnořily a postupně zanikly.“¹²¹

po vlastnom vyjadreni – nech je akékoľvek – v takto fungujúcich schizofrénnych podmienkach... (GERBOC, M., URBAN, O. M., MARCELLI, M., VAŇOUS, P.: *Martin Gerboc: une saison en enfer*. V Řevnice, Arbor vitae, 2013, ISBN 978-80-7467-027-5, s. 116)

¹²⁰ Umělec (*1947, Londýn), který dal vizuál punkové scéně konce sedmdesátých let, proslavil se návrhy alb pro Sex pistols. Nejznámější je portrét britské královny se svíracím špendlíkem. Sevřená ústa doprovází text: GOD SAVE THE QUEEN, tento portrét se stal symbolem punku. Více k jeho práci na www.jamiereid.org

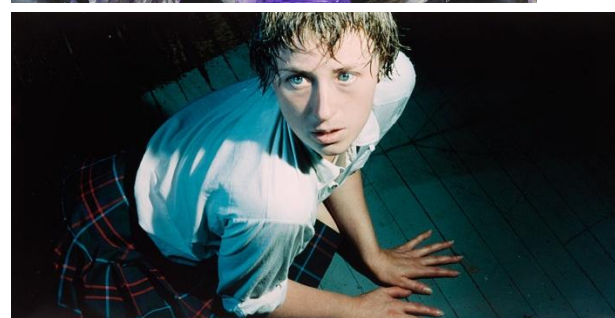
¹²¹ VAŇOUS, P. A GERBOC, M.: *Saatchiho předsíň – Texty o současnosti v malbě*, Knižní edice Galerie 5. Patro, Praha, 2010, s. 16

Jaké jsou jeho inspirační zdroje? „Je fascinován Masacciiovým naturalismem, zběsilostí maleb Tintoretta, pragmatismem flámské žánrové malby, slepými uličkami manýrismu, tajemným klidem Arnolda Böcklina, syrovostí Matthiase Grünewalda, mysticismem Williama Blakea... Také dekadentní vize Féliciena Ropse, expresivita Jamsa Ensora nebo úzkosti Edvarda Muncha tvoří pevné základy, z nichž Gerbočova tvorba vychází.“¹²² Známy je jeho cyklus *Hrůzy války*, v němž v nejužším vztahu pracuje s grafikami F. Goyi. V Rudolfinu se osobně Gerboč setkal s Joelem-Peterem

Witkinem. Kdo další jej ovlivňuje? Z autoportrétu (s. 91) je jasné, že je to Goya, Edvard Munch, Balthus, Gerboče dále ovlivnil i jeho bratr spisovatel a filozof Pierre Klossowski.

Z *Nové věčnosti* je to Otto Dix, Georg Grosz. Gottfried Helnwein, Cindy Sherman (dostala se i do názvu obrazu), Pierre et Gilles, to jsou jména, jejichž díla můžeme v jeho obrazech objevovat.

Gerboč odkazuje k motivům ze svých obrazů, nebo k celým obrazům. K tomu malíř sám říká: „Jeden obraz bez hranic – hoci s pevně definovanou výpovědí – tak generuje další, který sa opäť množí v nekonečnej sieti následujúcich výpovedí, doplnení, posunov..., je obraz-priestor, pohyblivá krajina, ktorá má bližšie k filmu než k malbě.“¹²³



Nahoře: Gerboč, M.: *God in Panic (The Brief History of Punk)* 1995, 85,5 x 60,7 cm

Dole: Cindy Sherman, *Untitled #92*, 1981
The Museum of Modern Art, New York. The Fellows of Photography Fund. © 2012
Cindy Sherman

¹²² OTTO, M. U.: *Proti malbě, estetický terorismus Martina Gerboče, několik poznámek k obrazům*. In: GERBOČ, M., URBAN, O. M., MARCELLI, M a VAŇOUS, P.: *Martin Gerboč: une saison en enfer*, Řevnice, Arbor vitae, 2013, ISBN 978-80-7467-027-5, s. 28

¹²³ VAŇOUS, P.: *Horror vacui. Petr Vaňous v rozhovoru s Maritnem Gerbočem*. In: GERBOČ, M., URBAN, O. M., MARCELLI, M., VAŇOUS, P.: *Martin Gerboč: une saison en enfer*, Řevnice, Arbor vitae, 2013, ISBN 978-80-7467-027-5, s. 111

Proč jsme Gerbocův způsob užití citací klasifikovali jako typologii narativní? U Gerboce jsme nuceni vnímat jednotlivé fragmenty obrazu epicky, nechybí děj, ten jasně dramaturgizuje příběh, je zde jasná lokace, a to jak místní, tak časová, nechybí příčinné souvislosti. Gerboc tak naplňuje Osolsoběho teorii, jež byla určena pro divadlo, neboť postavy na jeho obrazech jsou herci a hrají dramatickou etudu, pohybují se na jevišti, které je pro ně reálným světem. Jeho obraz je prostorem pro pohyblivé výjevy blížící se filmu, divadlu, hudbě, literatuře, všemu, co má dějovou osu. Jeho obrazy odkazují k různým sociálním prostředím se všemi specifickými atributy (tetování, oblečení, účesy, make-up...). Pro Gerboce je charakteristický „chaotický řád“, jsme pohlceni fragmenty, které si na obraze podávají ruku s dalšími a dalšími, jako bychom sledovali film.

7.1.1 Odkazy k hudbě

Na přelomu ledna a února roku 2014 uspořádal Gerboc výstavu *Stíny* v galerii Vernon, při vstupu do výstavních prostor vás vítaly zvuky z videoklipů slovenské punkové skupiny „The Last Days Jesus“. Gerboc je i muzikant (s „The Last Days“ dlouhodobě spolupracuje na videoklipech. V jiné hudební sestavě čte autorské básně), přiklánějící se k punkové scéně, jeho hudební inspirací je „tvorba skupin jako Joy Division, The Bad Seeds, The Damned, The Dresden Dolls spolu s emocemi Bachových, Šostakovičových, Mahlerových, Brucknerových a dalších děl, se stává významnou součástí děl, je do nich vložena v nejrůznějších odkazech, jak viditelných, tak spíše myšlených a pocitových.“¹²⁴ Podíváme-li se na obraz, který byl vystaven v Rudolfinu na výstavě „Dekadence now! Za hranicemi krajnosti“¹²⁵ (2010-2011) mohli bychom tuto krajnost posílit za doprovodu Gerbocovy oblíbené skupiny The Birthday Party, a to přímo skladbou „Release The Bats“¹²⁶. Tato kapela byla v osmdesátých letech podobně jako malba Martina Gerboce

¹²⁴ GERBOC, M., URBAN, O. M., MARCELLI, M., VAŇOUS, P.: *Martin Gerboc: une saison en enfer*, Řevnice, Arbor vitae, 2013, ISBN 978-80-7467-027-5, s. 116

¹²⁵ Na této výstavě byly vystaveny dva Gerbocovy obrazy: „Oh shadow my light!“ a „Das Mutterland (Et in Arcadia Ego)“

¹²⁶ Text písně: Release The Bats: Whooh bite! whooh bite!/Release the bats. release the bats/Don't tell me that it doesn't hurt./A hundred fluttering in your skirt/(don't tell me that it doesn't hurt)//My baby is alright/She doesn't mind a bit of dirt/She says 'horror vampire bat bite'/She says 'horror

označována jako jedna z nejtemnějších kapel té doby. U Gerboce se tvar rozpíjí, černá a červená barva stékají po obraze a deformují tak ženská těla, jako by se jim rozmáčely vlasy. V zadním prostorovém plánu je kulisa hřbitova, jako barové neony září do tmy jména vepsaná bílou barvou na náhrobní kameny. Zavěšené dívky volají, křičí až na pokraj, stejně jako Nick Cave ve skladbě „Release The Bats“. Ooh shadow / my light je refrenem obrazu, spolu s výkřikem virgin. Z obrazu by mohlo znít Cavovo: whooah bite! (hej, kousej!). Název obrazu „Oh shadow my light!“ opět koresponduje s otázkou, kterou bychom si před obrazem mohli položit, a to: Don't tell me that it doesn't hurt (Neříkej mi, že to nebolí). Samotného Nicka Cavea Gerboc na několik obrazů umístil, spojují je tematické okruhy – smrt, bolest, pokraj různých stavů (bdění/snění, halucinace, práh bolesti), fyzická rozkoš. Díváte-li se na obraz za doprovodu hudby, podporuje celkové vyznění svou surovostí a divokostí. Hlas zpěváka v několika tónech připomíná zvířecí kvílení, jako by se právě dostal „na pokraj“. Výkřiky se u Gerboce proměňují až v gestickou malbu, ráznou a současně detailní. Styl, jímž jsou zobrazeny texty, je provokativní. Růžová barva s bílou siluetou kontrastující s brutální scénou jsou v těsném spojení s disharmonickými tóny skladby. Rytmus je udávám stékající barvou, stejně tak jako úvodní bicí udávají rytmus za doprovodu někdy až kvílicí kytary.



Gerboc Martin, Oh shadow my light!

vampire/How I wish those bats would bite!/Whooh bite! bite!/Release the bats! release the bats!/Pump them up and explode the things/Her legs are chafed by sticky wings/(sticky sticky little things)./My baby is a cool machine/She moves to the pulse of her generator/Says damn that sex supreme./She says damn that horror bat/Sex vampire, cool machine//Release the bats! release the bats!/Release them!/Baby is a cool machine/She moves to the pulse of her generator/Says damn that sex supreme./She says, she says damn that horror bat/Sex horror sex bat sex sex horror sex vampire/Sex bat horror vampire sex/Cool machine/Horror bat. Bite!/Cool machine. Bite!/Sex vampire. Bite!

širokém pojetí povýšil na jediný předmět svého zájmu¹²⁸. Dále provedl dekonstrukci pojmu struktura – „Nutno tedy decentrovat strukturu, omezit ji na hru, čímž se vše stává diskurzem, tj. „systémem, v němž ústřední označované, ať již původní nebo transcendentní, není nikdy absolutně přítomno mimo systém diferencí“¹²⁹. Písmo se u Gerboce stává symbolickým nositelem významu, tříští se v celé struktuře na jednotlivá zvolání, výkřiky, v takovém prostoru se kříží a vstupuje do vzájemných vztahů. Texty na obrazech jsou pro Gerboce někdy mnohem důležitější než samotný obraz. Zajímá se umění propagandy. Vizuální stránka je pro něj osobně spíš jako sekundární, proklamativní funkce díla je pak v pohledu vnímání víc než funkce estetická. Diskurz obrazu zahrnuje oblasti z okruhu filozofického, sociologického, politického, kulturního aj. Obraz na předchozí stránce se jmenuje „Nový útok na Reichstag“, zde se obrací k jeho oblíbenému období Výmarské republiky (kabarety – dadaismus, expresionismus a konstruktivismus), velký nápis Brechtia odkazuje k Bertoldu Brechtovi, ale současně k celé atmosféře Nové věčnosti, pro niž bych typický expresionistický styl, zasahuje dobu od roku 1918 až 1933. Hlavním cílem ale bylo zdokumentování skutečného stavu doby, i proto se více zajímá o Veristy než o Magické realisty, jak bylo zvykem skupinu dělit. Veristé – Otto Dix a George Gross – byli kritičtí, útočili ostrou satirou na situaci, v níž se ocitlo meziválečné Německo. Gerboc toto období „na hraně“ dává do paralely k dnešku, i proto se obrací k Brechtovu dílu. Duch výmarského Berlína se v obrazech vrací s dvěma tehdy populárními tanečníky – Anitou Berber a Sebastianem Droste.

¹²⁸ KOCOUREK, J.: *K termínu poststrukturalismus: jeho utvářenost a sémantika*, Slovo a slovesnost, © 2011, dostupné na: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=3743>

¹²⁹ WITTGENSTEIN, L.: *Filosofická zkoumání*, Praha, Filozofický ústav AV ČR, 1993, Základní filosofické texty, ISBN 80-7007-040-4, s. 97

7.2 Hrůzy války

Gerboc vs. Goya – nebo spíš Gerboc a Goya – na ukázkách vidíme původní Goyovy grafiky, jejich charakter umocňuje i barevná redukce omezená na černou a bílou. Symbolika - kříže, hákového kříže, smrti, násilí – se tu kříží na děsivém válečném poli. Původní Goyovy grafiky zachycující utrpení období napoleonských válek se stávají kulisou pro dokument o utrpení historicky nám bližší



Gerboc, M.: Bez názvu, 2011-2012

události, a to prostředí koncentračních táborů. Období, jež nejde vymazat – představuje obecně smrt – se zde setkává s dalšími novými realitami, Gerboc se obrací k fetiši, k pornografii, jako by nás stavěl na pokraj vyčlenění se ze společnosti. Gerboc na obraze „Bez názvu“ (na této straně) cituje motivy z vlastního obrazu, který je na další straně. Jako by jasně hlásal, že modlitby už nic nespraví.

Goyovy Hrůzy války, zobrazující reakci na Španělskou válku o nezávislost, se staly zdrojem inspirace i pro jiné umělce, Jake a Dinos Chapmanovi pečlivě změnili hlavy hlavních postav na klauny, jejich konání bylo ovšem šokující, neboť pro své dílo nepoužili kopie, nýbrž Goyovy originály. Jonathan Johns v *The Guardian* píše: „Chudák Goya. Za svého života se musel vyrovnávat s hluchotou, španělskou inkvizicí a s vévodou z Wellingtonu. A teď má co dělat s Jakem a Dinosem Chapmanovými... Bratři Chapmanové na to reagují: Pár let jsme nad tím sedávali, každou chvíli jsme je vyndávali a dívali se na to, říká Dino. Až jsme si byli jistí tím, co chceme udělat. Vždycky jsme měli v úmyslu to ‚napravit‘, abych si půjčil tohle pěkné slovo z filmu *Shining*, kde se komorník snaží přimět Jacka Nicholsona, aby povraždil svoji rodinu. Napravit tu situaci, vstupuje do hovoru Jake. Tak jsme velmi systematicky prošli všech osmdesát tisků, pokračuje Dinos, a nahradili jsme hlavy všech viditelných obětí hlavami klaunů a štěňátek.“¹³⁰ Princip ‚ozvláštnění‘ uměleckého díla Chapmanovi předělali po svém na ‚napravení situace‘.

¹³⁰ JONES, J.: *Look what we did*, *The Guardian*, 31. 3. 2003, dostupné na: <http://www.theguardian.com/culture/2003/mar/31/artsfeatures.turnerprize2003>

Martin Gerboc se však „pokouší zachytit zvěrstva, která jsou však posunutá do jiného kontextu než dříve u Goyi. V současné době jsou tyto sadomasochistické tendence chápány jako druh rozkoše. Umělcova tvorba je zároveň odrazem několika souběžně probíhajících dějů.“¹³¹ Podobně jako *Gottfried Helnwein* připomíná nacistickou minulost, u něj ale děti představují čistotu duše,



Gottfried Helnwein, Epiphany I, litografie na papíře, 70 x 100 cm

nevinnost v pravém smyslu. U Gerboce je pohlcuje temno, zlo dobylo dobro. Oba zajímá totéž, jak se chováme v systému, princip je v zásadě pořád stejný, jen se zlo odehrává v různých dobách. „V řadě děl se objevují motivy zraněných dětí, jejichž hlava a někdy celé tělo je ukryto v obvazech. Toto téma Gerboc zřetelně převzal od Gottfrieda Helnweina, obsahově se však oba autoři jasně odlišují. U Gerboce jsou obvazy jakési schránky metamorfózy, kukly, které umožňují nový život, jež následně přichází. Utrpení a bolest jsou součástí magického rituálu, který jediný umožňuje hlubší poznání sebe sama i svého okolí.“¹³²

„Hrůza je zde primárním pocitem, jenž téměř neumožňuje obraz prohlédnout najednou. Divák se musí odvrátit a vzpamatovat z prvního děsu a odporu, aby se následně k dílům vracel zpět a postupně tak četl jednotlivé motivy i stylizované verše Charlese Baudelaira, aby dešifroval různé odkazy a vazby. Teprve poté je schopen vnímat dílo jako celek a odkrýt tak opět nečekané významy a syntetizoval viděné.“¹³³ To platí i o obrazech na následujících stránkách z cyklu Hrůzy války. Témata, která dále otevírají, jsou u jednotlivých maleb uvedena. K několika silným tématům jako je smrt, bolest, destrukce osobnosti, zachycení rozhraní – ať už na pokraji bolesti či života, až sebepoškozováním, tak tu „lze nalézt téma důležité pro Gerboce jako umělce, a tím se

¹³¹ <http://galeriemiro.cz/artist/martin-gerboc/>

¹³² OTTO, M. U.: Proti malbě, estetický terorismus Martina Gerboce, několik poznámek k obrazům. In: GERBOC, M., URBAN, O. M., MARCELLI, M. a VAŇOUS, P.: *Martin Gerboc: une saison en enfer*. Řevnice: Arbor vitae, 2013. ISBN 978-80-7467-027-5, s. 29, 32, 33

¹³³ Redakce: Martin Gerboc interpretuje Goyu v Galerii 1. Patro, In: kulturissimo.cz, [online] dostupné z: <http://www.kulturissimo.cz/?martin-gerboc-vystava-1-patro&detail=629>

zdá být souvislost aranžované hrůzy s rozumem. Je kontrolovaný děs. Co je to přítomnost? Co minulost a co budoucnost? Herec, stejně jako kterýkoliv umělec, opouští hranice svého subjektu, aby reprezentoval a referoval o něčem mimo sebe.“¹³⁴

U jednotlivých obrazů uvádíme citovaná díla, potom jejich další interpretace. Odpovídáme na otázku, jaká témata tato díla otvírají? Často mluvíme o konfrontaci několika světů, reprezentujících období inkvizic a napoleonských válek a nacistickou minulost, rasistická hnutí, nebo v dalším obraze navíc satanistickou subkulturu a okruh fetiše, náboženské úchylky, a vlastně celý systém pokrytectví náboženství atd. To jsou ovšem roviny, které čteme z obrazu rozkrýváním jednotlivých znaků, za nimiž se ale skrývají dva světy nadřazené všem zobrazeným, je jím konfrontace „myšlení vs. tělo“, v tomto případě můžeme vzpomenout filozofii těla a tělesnosti¹³⁵, která tělo dělí na tři části, z nichž všechny jsou na sobě závislé. Je to soma, sarx a péxis. První dvě jsou předmětná, hmotná těla, soma je v jednoduchosti tvar a sarx jsou orgány, třetí péxis je tělo nepředmětné, jádrem tohoto těla je duše, jím tělesníme. „Tělo je zrcadlem našeho bytí, je prouděním naší vlastní existence“¹³⁶, je věta, která do hloubky vyjadřuje záměr, jenž Gerboc do obrazu vkládá, primárním se stává prožitek.

Na obraze „You, Whom My Soul Has Followed to Your Hell...“ (s. 87) je na původní grafice od Goyi k smrti odsouzen muž pro krádež nožíku, jež mu visí na krku. K období inkvizic staví skupinu lidí v kápích hlásících se k tzv. Ku-klux-klanu, označovaném KKK. Rasistická skupina původně vznikla na jihu Spojených států již ve dvacátých letech minulého století. Je založena na rasismu vyznačujícím se násilím páchaným na lidech tmavé pleti, její členové zašli tak daleko, že za městem lidi tmavé barvy zabíjeli. Poznat ji na Gerbocových obrazech můžeme z několika symbolů, jedním je svolávání se pomocí signálu ze zapáleného kříže, a druhým je dlouhý bílý oděv se zašpičatělou pokrývkou hlavy. Takové jednání je zde ještě posilněno hajlujícími nacisty, svastika jako by posilovala rozpoutané zlo. Opět je zde téma náboženství a KKK ruku v ruce. Všechny obrazy z tohoto cyklu jsou propojeny texty z básnické sbírky „Květy

¹³⁴ VAŇOUS, P; GERBOC, M.: *Saatchiho předsíň. Texty o součastnosti v malbě*. Knižní edice Galerie 5. patro, 2010, s. 15

¹³⁵ Vycházíme z přednášek doc. PhDr. Anny Hogenové: Tělo a tělesnost na Pedf UK.

¹³⁶ HOGENOVÁ, A.: *K fenomenologii těla a pohybu*, Katedra filozofie, Pedagogická fakulta UK, dostupné na: <http://sffp.web.cz/archiv/hogenova.htm>

zla“ od Charlese Baudelaira (S některými texty Gerboc volně pracuje, upravuje je.) Ke sbírce se vrací i cyklem květinových zátiší se zvadlými, někdy hniječícími lístky. Podpis Goyi můžeme vnímat různě, jednou možností je domnívat se, že šlo autorovi o otevření otázky autorství – originálu, nebo že nás chce provokovat. Podpis Goyi je dost dominantní, na tom se shodneme. Jaké další funkce může mít? Pojem personifikace označuje způsob proměny, kdy neživým věcem dáváme lidské vlastnosti. Mohli bychom si to ukázat právě na tomto pojmu, Goyův podpis se stal symbolem, za nímž nesporně stojí osobnost Francesca Goyi, můžeme si ho i představit. Podpis je razantní, s typickým sklonem, působí sebevědomě, jako by říkal – pod tohle se podepisuju já, Francesco Goya. Pro Gerboce tento podpis není provokací, jak by se nám prvoplánově mohlo jevit, ale jde dál, sám se do Goyi personifikuje, přebírá na sebe zodpovědnost spojenou s výběrem motivu a celého jeho díla. (Více o tom na str. 89 v souvislosti s filozofií Nicolase Bourriauda.)

PARADOXY ŽIVOTA

Gerboac Martin, ...Unless You've Learned Your Rhetoric in Satan's School, You Will Not Understand a Word. (More Memories than If I'd Lived a Thousand Years!) 2011/2012, 140 x 190 cm



● Francesco Goya:
Los Desastres
de la Guerra,
kol. roku 1810

● Kdo další
se Goyovým
cyklem grafik
inspiroval?

● Jake
& Dinos
Chapman



K ČEMU ZDE DOCHÁZÍ?

- ✓ **Konfrontuje dva světy** (původní reprezentuje Goya – občanská válka, další je kult padlého anděla, opět sekta a s ní svázaná ideologie a rituály. Popírání osobnosti a inklinace k mase vyznávající ideologií, opět se dostává do jádra vedení hlava vůdce. Takový čin musí být sugestivní, dav musí být fascinován.
- ✓ **Kritický přístup:** deindividualizace, skrytí v davu, emocionální náказы – prožívání jakékoli události se přenáší z člověka na člověka, řetězová reakce.
- ✓ **Symbols dnešní doby:** fotografování jakékoli události, zaznamenat, že jsem při tom byl.

ODKUD PŘICHÁZÍME? KDO JSME? KAM JDEME?



Gerboc Martin, You, Whom My Soul Has Followed to Your Hell... (podle Francesco Goya: Los Desastres de la Guerra) 2011-2012, 120 x 150 cm



K ČEMU ZDE DOCHÁZÍ?

- Francesco Goya: Los Desastres de la Guerra, kol. roku 1810
- Španělská válka za nezávislost
- technika leptů

- Kdo další se Goyovým cyklem grafik inspiroval?
- Jake & Dinos Chapman
- původní grafiky jsou přemalovány, někdy přechmárány
- kontroverzní přístup, skandální pro veřejnost, otázka zacházení se originálem?



- ✓ **Konfrontuje dva světy** (původní reprezentuje Goya - občanská válka, další je nacismus a období koncentračních táborů)
- ✓ **Kritický přístup:** nelitostné představení novodobých dějin
- ✓ **Symboly:** kříž, svastika, hajlování, maska – kdo skrývá tvář?
- ✓ **Témata** Jako by každý hořící kříž symbolizoval lidskou duši, zbytečně zničený život – ovládnutí myslí ideologií, ať už jde o nacismus či rasismus.
- ✓ **Text** You, Whom My Soul Has Followed to Your Hell – varuje před koncem
- ✓ **Podpis** Goya důmyslně otevírá otázku po originálu a současně je provokativní.

Gerboc, Martin, Léthé ticho plynie v mojich žilách, 2014, akryl, air-brush a olejový pastel, papier na plátně, 180 x 180 cm



- Joel-Peter Witkin (1939), americký fotograf

- Kontroverzní, neboť jeho častými motivy jsou sexuální, deviantní scény, zdeformovaní lidé, trpaslíci, hermafroditi, mrtvá těla, masochistické výjevy.

- Malířův ateliér (Courbet), Paříž, 1990 a Dvě slečny na břehu Seiny, 1857

Další inspirace:
Miloš Zábranský:
Oživlý
obraz, 1997,
krátkometrážní
snímek



- Gustave Courbet (1819–1877), Malířův ateliér, 1855, olej na plátně, 361 x 598 cm, Musée d'Orsay, Paříž

- klíčové dílo 19. století, realismus

- Malíř je ve svém ateliéru před rozměrným plátnem, obklopují ho milovníci umění, modelové, setkávají se tu chudí a bohatí. Raději bude zobrazovat realitu než krajinu.



7.3 Léthé ticho plynie v mojich žilách

Obraz „Léthé ticho plynie v mojich žilách“, který by mohl reprezentovat pojem aktivní kultura Nicolase Bourriauda, polemizuje s Jeanem-Françoisem Lyotardem. „Podle Lyotarda odvrací eklecticismus umělce od „neprezentovatelného“ jakožto nejpodstatnějšího garanta „napětí mezi aktem malby a samou podstatou malířství“: jestliže umělci začnou vyznávat „eklecticismus spotřeby“, pak budou sloužit zájmům „technicko-vědeckého a post-industriálního světa“ a tím se zpronevěří svému kritickému poslání.“¹³⁷ Do polemiky se pak Bourriaud pouští v zastoupení Greenbergovy darwinovské vize, tvrdí ve stručnosti, že každý člověk, umělec pracuje se znakovým systémem a v důsledku toho přebírá zodpovědnost za výběr znaků, jeho výsledek pak patří do „aktivní kultury“. Mohli bychom pokračovat, když Gerboc namaloval obraz „Léthé ticho plynie v mojich žilách“ převzal zodpovědnost za původní fotografii od známého amerického fotografa *Joela-Petera Witkina*, který roku 1990 převzal zodpovědnost za to, že přepisoval původní obraz Malířův ateliér od *Gustava Courbeta*, jež obraz maloval roku 1855. A i za tento původní obraz, stojící na počátku musel Gerboc převzít zodpovědnost. Bourriaud tvrdí, že takové nové užití je budoucností, celé dějiny umění si můžeme představit jako tyglík plný zdrojů s nekončícími příběhy, nikoli uzavřený zaškatulkovaný prostor. „Místo abychom se dílům minulosti klaněli, měli bychom je užívat.“¹³⁸ Gerboc přesně ve své malbě převádí Bourriaudova slova: „měli bychom i my uvažovat tak, že umělecká díla nabízejí různé scénáře a že umění je určitou formou užití světa, jakýmsi nekonečným vyjednáváním mezi různými hledisky“¹³⁹.

Na předchozí straně (s. 88) je dole původní obraz od Gustava Courbeta, představitele francouzského realismu, dokončil jej roku 1855. Pro tehdejší dobu byl Courbetův přístup revoluční. V zadním plánu je krajinný výjev, tvary jsou ale rozostřeny, splývají. Můžeme se pouze domnívat, že v ateliéru visí velké plátno, nebo jde o výhled z okna do krajiny. Střední prostorový plán tvoří skupina lidí rozličných

¹³⁷ BOURRIAUD, N.: *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*, Praha, Tranzit, 2004, Navigace, ISBN 80-903452-0-4, s. 93

¹³⁸ Tamtéž, s. 96

¹³⁹ Tamtéž, s.96

charakterů. Naši pozornost ale přitahuje centrální výjev zobrazujícího samotného malíře při práci s modelem či múzou. Její šaty se povalují v těsné blízkosti. Diagonální kompozici doplňuje spolu s nahou ženou, malířem ještě malý chlapec přihlížející malbě. Courbet se oddává zobrazování krajinného výjevu, zatímco je model za jeho zády. Už proto bychom mohli tuto ženu označit za symbol alegorie a domnívat se, že jde o múzu. Plátno je rozděleno na dvě skupiny lidí, z nichž stojí v souvislosti s Gerbocem za zmínku, že vpravo sedí Charles Baudelaire.

Ve středu stránky je fotografie (technika suchý želatinový proces) od Joela-Petera Witkina s názvem „Malířův ateliér (Courbet)“, o rozměru 73,1 x 98,5 cm. U Witkina se scéna odehrává v kulisách, v zadním prostorovém plánu visí plátno s dekorem rozplývající se krajiny. Navíc na návštěvu do ateliéru tentokrát pozval slečny z Courbetova obrazu „Slečny na břehu Seiny“. Courbetovo sošné torzo před plátnem se u Witkina proměňuje v muže černocho, pózujícího v pozici vzdávající se, okamžitě se nám asociuje slovo otrok. Z původně přelidněné scény Witkin přenáší pozornost na malíře, ten se stává strojem, monstrem. Gerboc tento obraz zavěsí na zeď, ale i tak nás nechává na pochybách, zda se nejedná o závěs skrývající další obraz. Každý další závěs je u něj metaforou, jež skrývá další příběh. Muž stojící modelem je v jiné póze a navíc s oběma rukama svávanýma nad hlavou. K původní Courbetově alegorii nás vede postava stojící v předním prostorovém plánu, je pro ni charakteristická sugestivní deformace. Léthé je řeka zapomnění, na obraze ji symbolizuje modrá barva, která dominantní postavě vpředu koluje v žilách. Postavě proudí v žilách zapomnění. Vpisky na jejím těle nás přenášejí do dnešní reality.

Tento obraz stojí na dvou pilířích, jedním je Bourriaudův pojem postprodukce, jež jsme si v úvodu vysvětlili, a mohli bychom jej doplnit Benjaminovou reprodukovatelností. Třetím by pomyslný teoretický trojúhelník uzavíral Baudrillard, ať už je to jeho pojem pastiše, ale ještě spíš „vášeň k iluzi“¹⁴⁰. Gerboc v knize Saatchiho předsíň píše: „Pre mňa samého je prioritný výber reči, ktorá dokáže podporiť určujúcu vrstvu zobrazenej epiky. Počet interpretácií nie je podstatný: všetky ale musia byť dopredu dané a všetky musia smerovať k podpore určujúceho scénára (systém propagandy), nie je dôležitý ani počet pôvodných citácií či odkazov, dokonca ani zdroje

¹⁴⁰ BAUDRILLARD, J.: *Dokonalý zločin*, přel. Alena Dvořáčková, Olomouc, Periplum, 2001, s. 75

samé: ak pripustíme, že všetky informácie by skutočne mali patriť všetkým, pre teoretika už ani nie je dôležité pátrať po ich zdrojoch.“¹⁴¹

7.4 Autoportrét

Na strane 92 je obraz „The House od Pain“, pod ním jsou obrazy, jež Gerboc na svém obraze cituje. Předal jim svou barevnost, diagonála jeho obrazu, jako by byla reminiscencí k zábradlí z Munchova Výkřiku.

Tento obraz jsme vybrali, neboť symbolicky představuje malířovy zdroje inspirace, a současně jej lze považovat za autoportrét. Ptáme se, proč právě tito čtyři umělci a jejich díla? Galerie, v níž se ocitá, je „Domem bolesti“, pokud čteme obraz zleva, pak zde visí „Portrét Sylvie von Harden“ od Otto Dixe. Představitel Nové věcnosti (po první světové válce se navrácí k realistické malbě) zobrazuje Gerbocovo oblíbené období Výmarské republiky. Téma nacismu se dá spojovat s osobností Dixe, neboť byl po nástupu nacismu v Německu propuštěn z místa učitele. Pro portrét, který si Gerboc vybral, je charakteristický smysl pro detail – kostkované šaty, kavárenský stůl, vyskládané cigarety, prsten. Přechází až do naturalistických vyobrazení shrnutých punčoch. Vše graduje deformací levé ruky, protáhlého obličeje a bravurní stylizací obličeje, z něhož jde strach. Výraz, jenž je umocněn sevřenými zuby, je křečovitý, jde-li o barevnost, pleťová barva je poznamenána cigaretovým kouřem. Proč si vybral Gerboc Dixe je už zjevné – atmosféra Výmarské republiky, témata: nacismus, strach, křeč, smysl pro detail.

Druhým obrazem v pořadí zleva je Balthasar Klossowski de Rola zvaný Balthus s obrazem „Hodina hry na kytaru“. Opět se můžeme ptát, jak se výběr tohoto obrazu a jeho autora odráží v Gerbocově tvorbě? Balthus říká: „Erotika je pro mne něčím sublimujícím, povznášejícím ke kontemplaci, k nesmrtelnosti, něčím, co odhaluje lidskou duši.“¹⁴² Ve své době bylo jeho dílo často označováno jako pornografické a šokující.

¹⁴¹ GERBOC, M.: *Saatchiho předsíň - texty o současnosti v malbě*, Knižní edice Galerie 5. Patro, Praha 2010, s. 68

¹⁴² Největší malíři, č. 127, Balthus, Eaglemoss International, 2000, ISSN: 1212-8872, s. 28



Martin Gerboc: The House of Pain (Dom bolesti), 180x210 cm, 2013



- Otto Dix (1891–1969), Portrét Sylvia von Harden, 1926
- Německý malíř, období Výmarské republiky.
- Smyslový přístup: v popisu prostředí, detailní malba mramorového stolu, shrnuté punčochy.
- Citový přístup: deformace ruky a obličeje



- Balthus (1908–2001), Hodina hry na kytaru, 1934
- Polsko-francouzský malíř
- Témata: erotická, portréty žen, mladých dívek



- Edvard Munch (1863–1944), Výkřik, 1910
- Expresionistický obraz, citový typ
- Deformace tvaru, vnitřní model: zosobnění úzkosti, strachu
- Kontrast barev: dramatická, křivky vs. rovné linie zábradlí mostu



- Francisco de Goya (1746 – 1828), Saturn požírající svého Syna, 1823
- Bůh sežral již hlavu a jednu paži svého syna, druhou si cpe do úst.
- Původně nástěnná malba přenesená na plátno.

Právě tyto erotické symboly jsou jedny z klíčových pro Gerboce silných témat. On k nim ještě přidává zachycení jisté society a prožitku, jež se k zobrazované erotice váže.

Třetím obrazem je „Výkřik“ od Edwarda Mucha, zde se můžeme držet jednoho z přístupů ke skutečnosti, a to je citový typ¹⁴³, pro nějž je typická deformace tvaru. Vnitřní model je pak zobrazením témat, která jsou leitmotivem Gerbocových děl. Jde o zosobnění úzkosti, strachu a existenciální pocit z nejistoty a osamělosti.

Posledním obrazem je Goyův „Saturn požívající svého syna“. S Goyou se nesetkáváme poprvé, je patrné, že se jedná o autora Gerbocovi blízkého.

V mytologii je známo, že Saturn musí zneškodnit všechny své syny, aby nebyl nějakým z nich svržen. Období, v němž obraz vznikl, se věnoval malbám zachycující přízraky. Ve svých černých malbách zobrazoval stinné stránky lidské existence. Právě zde shledáváme opěrné pilíře s Gerbocem, jako by je spojovala touha zaznamenat nejtemnější myšlenky, které se v nás rodí a současně zastihnou svědomí, které se dere na povrch a zastavuje nás od těchto činů. Gerboc nechává ze sebe vnitřní přesvědčení vystoupit na povrch v podobě tetování.

¹⁴³ Vycházíme z přednášek Dějin umění, Doc. PhDr. Jaroslav Bláha, Ph.D.

8. JIŘÍ PETRBOK

Polistopadovou malířskou generaci reprezentuje Jiří Petrbok, který se narodil roku 1962. Vystudoval Střední odborné učiliště v Komárově u Hořovic obor strojní zámečnictví. Roku 1985 byl přijat na Akademii výtvarných umění v Praze do ateliéru prof. Radomíra Koláře, po revoluci převzal toto místo profesora Jiří Sopko, kde roku 1991 studia dokončil. Na AVU působil od roku 1995 v ateliéru prof. Jitky Svobodové jako odborný asistent. Od roku 2011 je vedoucím ateliéru kresby.

Malbu Jiřího Petrboka jsme vybrali z několika důvodů, jedním je jeho bohatá profesní zkušenost, která se v práci odráží. Prošel řadou povolání, pracoval jako zámečnický údržbář ve slévárně, odjehlovač, rýsovač, strážný v ČKD, prodavač v sex shopu, profesor na střední výtvarné škole, zmíněný odborný asistent na AVU a vedoucí ateliéru kresby. Prvním dokladem je technologie malby, v dobách, kdy byly akrylové barvy finančním přepychem pro studenta AVU, který zrovna nastoupil na vysokou školu. Petrbok si je sám vyráběl tak, že smíchal tempery s lepidlem. To samé aplikoval i u grafitu¹⁴⁴, kterého ve slévárnách zakoupil celý pytel. Poté nastala práce alchymistická, míchání grafitu s lepidlem, přidávání různých přísad, do doby, než našel správnou konzistenci. Na předem našepsovaný sololit začal malovat. Nejprve temperou, grafito-akrylem a přes něj začal ještě kreslit. Svízele nastala v momentu, kdy bylo potřeba některá místa předělat. Fyzikální vlastnosti grafitu - jeho mastnot - bránila dalšímu vrstvení barvy. Tak vznikl například obraz „Potápěč“, jeho tvar musel do tmavé vrstvy vybrousit. Na vybroušenou plochu nanést šeps a teprve potom vmalovat do tohoto místa postavu potápěče. Díky vybrušování začala tak vznikat kolem jeho objektů na obraze světlá místa připomínající auru, ta mimochodem můžeme u



Jiří Petrbok, Potápěč, 1994, kombinovaná technika, sololit, 122 x 210 cm

¹⁴⁴ Grafit má četná užití, běžně jej můžeme najít v tužce, v domácnosti se jeho uhlíky používají do spotřebičů, v průmyslové sféře slouží na vymazávání slévárenských forem. Jeho barva (černá, tmavě až ocelově šedá) v podstatě předurčovala temnější barevnost obrazů.

Petrboka vídat dodnes, ačkoli již používá lepenkovou metodu. Petrbok je figurativní malíř, jeho styl je kresebný (opakem je koloristická malba, jak ji jsme zvyklí vídat např. u Jiřího Sopka). Posledním důvodem, proč jsme Jiřího Petrboka vybrali, je jeho soustavná dlouhodobá práce s citacemi. On sám ale říká, že necituje, ale pouze používáním již hotových uměleckých děl jiných umělců, jako materiál (ingredience).

Petrbokovo zacházení s interpretacemi uměleckých děl citacemi se často mylně označuje jako pokračování postmoderní tradice. Jeho díla se ale nezabývají modernismem, žádnými historickými avantgardami. Obrazy mají vlastní obsah, a to i díky kolážovému přístupu k malbě a autorskému přístupu, vznikají objekty s novým příběhem.

Vědomě začal citace používat v cyklu „Antika dnes“, jde o koláže lepené na růžový papír formátu A3. U tohoto cyklu se můžeme zmínit o způsobu Petrbokovy práce s předlohami. Antické sochy jsou okopírovány z různých knih dějin umění, na xeroxu si



Jiří Petrbok: Antika dnes, 1998, koláž na papíře, 35 x 25 cm

původní figury nechal natáhnout, stačilo změnit v průběhu tisku nastavení zvětšování. V současnosti byl xerox vystřídán photoshopem, v něm si připravuje skici k obrazům, promýšlí tak každý detail.

Dalším významným mezníkem byla výstava „Close Echoes, Public Body and Artificial Space“ konaná v roce 1998. „Tato výstava byla reprezentativní přehlídkou nastupující generace rakouského, britského a českého umění (například Richard Billingham, Veronika Bromová, Matt Collishaw, dvojice Jasanský-Polák, Elke Krystufek, Sam Taylor-Wood, Kateřina Vincourová, Douglas Gordon nebo Jiří Příhoda). Na její zastávce v Kunsthalle Krems byly Petrbokovy obrazy vystaveny ve stejné místnosti jako práce JDC. Již před tímto setkáním se v obrazech a kresbách objevovaly zvláštní zmutované bytosti, latexoví andělé a monstra, obklopení zneklidňujícími objekty a auristických parainteriérech úzkosti. Svěbytnou zkušeností byla i práce prodavače v sex shopu, kde ostatně své práce také vystavil. Již po prvním setkání, byť jen s reprodukcemi byl Petrbok tvorbou JDC přitahován. Cítil s jejich tvorbou nějaké vnitřní

souznění, spřízněnost nejen uměleckou, ale i lidskou.“¹⁴⁵ Obrazy vystavené na této výstavě byly k vidění v roce 1999 v Tančícím domě¹⁴⁶.

V roce 2010 Petrбок pracuje na „Malovaném portfoliu“, kde na tuto výstavu vzpomíná. V zadním prostorovém plánu je jeho obraz „Nukleární věk kvarteto“ z roku 1998. Zaznamenal tak setkání tohoto obrazu s objektem JDC, který se jmenuje Černý nacista. Osobně se s bratry Chapmanovými setkal při přípravách jejich výstavy v Rudolfinu. Do jeho katalogu *Hell³ JDC Revisited* mu napsali „Povídku o umělci Jiřím Petrбокovi“. Mezi umělci se uskutečnila domluva na budoucí spolupráci, do jejich grafických cyklů (nejznámější jsou Goyovy Hruzy války) nechají vstoupit třetího – Jiřího Petrбокa.



Jiří Petrбок, Malované portfolio, (vzpomínka na Kunsthalle Krems, 1998), 2010, akryl na páru A4

Představuje jiný systém práce, jeho přístup je kolážovitý, v obrazech se obsah samostatně vytváří. S jednotlivými fragmenty pracuje nově, jsou automaticky součástí objektu, jenž nechá na obraze vzniknout. Postupnou syntézou těchto původních fragmentů nebo celých výjevů jiných děl, začleňuje, až nabývají vlastního života. Petrбок je používá, jak sám říká – jako ingredience – do svého prostoru je přidává, ubírá, přemalovává, vylepšuje podle chuti. Přípravné skici si často dělá na počítači, někdy vystavuje i samotné tisky obrazů. Takový způsob uvažování o prostoru ale u Petrбокa nabývá architektonického-sochařského uvažování. Staví provzdušněné interiéry, většinou se jedná o výstavní prostory, a současně se do jeho obrazů dostávají prostorové objekty. Aktivně sleduje práci několika sochařů. Jejich sochy, objekty někdy

¹⁴⁵ URBAN, O. M.: *Přehled a všeobecný klíč ke čtení paraprostorových mutací*, In: *Hell³: JDC Revisited*, 1998-2015, Praha, Arbor vitae, 2015, ISBN 978-80-7467-086-2, s. 93

¹⁴⁶ Nemusíme chodit daleko, abychom našli někoho, koho Petrбокova práce ovlivnila, Adam Štech se svěřil, že jej inspirovala výstava nazvaná „Vrací stvůru do vlastních rukou“ konaná v roce 1999 v Tančícím domě. Štech si vybavuje intenzivní zážitek z vystavených děl, zaujalo ho kolážové kombinování Petrбокových figur – charakterů – s plynovými maskami, jež byly kombinovány s fotografiemi z Jurského parku.

dotváří, vylepšuje, nebo jen zasadí do prostoru. V tom je jeho trojrozměrné uvažování výjimečné. Inspiruje se ale i filmem a fotografií. U malování poslouchá současnou vážnou hudbu, symfonické skladby, Mahlera a Heinerja Goebbelse a experimentální metalovou kapelu Meshuggah.

„Od poloviny devadesátých let dvacátého století je Petrbockovo dílo prostoupeno přítomností hmatatelného pocitu frustrace z reálného života. Nabízejícím se defenzivním řešením je pak vytváření vlastní reality s jinými iracionálními zákonitostmi. Potenciál tvůrčí imaginace exploduje v předkládanou změť nejrůznějších dějových linií, jimiž se ubírají jeho postavy. Iracionalita výjevů se rozvíjí ze základního motivu postav převzatých z fotografií, reprodukcí z časopisů a novin nebo erotických magazínů.“¹⁴⁷ Spíše než frustrace z reálného života bychom mohli říct – z profesního života, jak je mimochodem vidět i na obraze *Rodina* na výstavě (na s. 100). Leitmotivem Petrbockovy práce je „**člověk ve sterilním prostředí**“, „**hledání identity**“, dále „**nacistická tematika**“, jistý druh „**metamorfózy**“, z jedné věci vzniká další a z té další nová, jde o **cyklický průběh vznikání a zanikání**. „Důležitým momentem jeho tvorby je imaginární hranice mezi reálným a snovým s naléhavou výpovědí. Zjevování reálného v neskutečném a opačně, tedy konkrétního prostředí zažívající traumata zjevování jako zpochybnění reálných jistot, na sebe často bere obraz sebeoběti, mající až spasitelskou vizuální výrazovou auru.“¹⁴⁸

Můžeme se přenést do světa literatury, tam by o Petrbockových obrazech mohlo zaznít, že jsou malovány v ICH formě, tento vypravěč konstruuje příběhy, jichž se sám účastní, princip subjektivizace je ještě více umocněn i přítomností rodinných blízkých. **Silně autobiografický ráz příběhu** s identifikovatelným autorským rukopisem, tematická aktuálnost, i tak by se dala stručně tvorba charakterizovat. Do těchto narativních světů vstupují díla od Damiena Hirsta, Krištofa Kintery, Marka Quinna, Jeffa Koonse, Cindy Sherman, Maurizia Catellana, JDC, Johathana Meese či Wilhelma Sasnala. Věkově jsou si citovaní umělci blízko, a navíc je spojuje kritické vnímání světa,

¹⁴⁷ REZLER, A.: *Jiří Petrbock: Po pitvě - obrazy, malby, Galerie Felixe Jeneweina města Kutné Hory, 9.1.-22.2.2015 : Pitva draka - obrazy, domalované předlohy, Galerie města Kolína při Městském divadle v Kolíně, 14.1.-28.3.2015*, Kolín, Městské divadlo v Kolíně, 2015, ISBN 978-80-905328-5-4

¹⁴⁸ PESCH, M.: *Deník pacienta*. (Louny, galerie XXL, 17. 3.–14. 4.). In: *Ateliér*, č. 8, 13. 4. 2006, s. 6

nahlas hodnotí politicko-společenskou situaci. „Cituje i své starší malby, jsou někdy jen tak v pozadí, nebo vytváří „kunstkomoru, jakýsi katalog vystavených děl. Ze starých mistrů se obrací k Paolu Ucellovi, Sandru Boticellimu, El Grekovi, Matthiasi Grünewaldovi. Prostor, ve kterém se Petrbokovy figury vznášejí, připomene zase perspektivu renesančních tvůrců. Jeho vytáhlé postavy, volně vzpřímené bok po boku, evokují i gotickou malbu.“¹⁴⁹ Petrboček se ve svých obrazech stává organizátorem výstav, objekty, obrazy rozmisťuje do výstavních prostor. „Vizuální jazyk Petrbokových spojení není popisem ani interpretací verbálních příběhů; nelze proto s neměnnou platností jednoznačně dešifrovat příběh toho či onoho obrazu. I jeho název je celkem podružný, splňuje navyká očekávání určitého typu diváka. I přes vnitřní komplikovanost jsou však Petrbokovy obrazy plné významových napětí a kultivovaných formálních spojení.“¹⁵⁰

„Cílem děl je odhmotnění a dekontextualizace tohoto „mediálního oběživa“ prostřednictvím nové obrazové skladebnosti, připomínající geneticky rostlé soustavy (kompozice stromu, rostliny) umístované do anonymního galerijního prostoru (chrám). Obrazy jsou vlastně objekty ve fiktivním, iluzivním prostorovém rámci. Proto slovo „objekt“ také často nesou ve svém názvu (Objekt strom, 2012).“¹⁵¹ U Petrbočka se prostor provzdušňuje, důležitou roli zde získává bílá, symbolicky jí můžeme přiřadit atributy prázdnoty, čistoty, oduševnělosti, jako by zklidňovala někdy dynamické, pohyblivé scény šroubovitého pohybu.

V současnosti pracuje se symbolem české vlajky.

8.1 Rodina na výstavě

Petrbočkův obraz „Rodina na výstavě“ (s. 100) z roku 2003 nám představuje jeden zásadní zdroj inspirace, tím je tvorba JDC - jejich díla si můžeme prohlédnout spolu s Petrbočkovou rodinou ve fiktivním prostoru galerie. Jaké možné reality může obraz

¹⁴⁹ TORCH, P.: *Happy Days*, text k výstavě Praha, Nostický palác, Kulturní centrum MK, 6. 9.-30. 9., in: *Ateliér*, č. 21, 20. 10. 2005, s. 5

¹⁵⁰ NETOPIIL, P.: *Jiří Petrboček: Deník pacienta P.*, in: *A2*, 2008, č. 11, dostupné na: <http://www.advojka.cz/archiv/2008/11/jiri-petrbocek-denik-pacienta-p>

¹⁵¹ VAŇOUS, P.: *Předobrazy nové syntézy?* In: *Motýlí efekt? Obraz jako různosměrná dekonstrukce celku = The butterfly effect? The image as a multidirectional deconstruction of the whole*, Praha, Galerie Rudolfinum, 2013, ISBN 978-80-86443-22-5, s. 10

evokovat? V době, kdy malba vznikala, se v Česku o JDC moc nevědělo, do povědomí se dostali až po deseti letech od vzniku obrazu, a to pražskou výstavou v Galerii Rudolfinum. Přeneseme-li se do počátku století, tak na české poměry bylo úspěchem vystavovat v brněnské galerii Na bidýlku. To, co dělají JDC, nemá v Česku obdobu, a jejich světový úspěch je tím pozlátkem, které dělá z umělce uznávaného. Co udělá setkání s jejich dílem s českým umělce, který se celou dobu své umělecké tvorby věnuje figurativním obrazům? Dost ironicky to Jiří Petrbok ztvárnil, mohli bychom k jeho ústům dodat komiksovou bublinu s textem: Co máme udělat, abychom se mezi vás dostali? Čím můžu přispět? Snad figurou ze svého obrazu, tu na výstavu JDC Petrbok přináší.

Petrbok, J.: Rodina na výstavě, 2003, kombinovaná technika na papíře, 250 x 150 cm



K ČEMU ZDE DOCHÁZÍ?

- ✓ **Objekty JDC** se dostávají do obrazů
- ✓ **Kontroverzní témata**, jako by zintenzivnila své působení díky přítomnosti figur zobrazujících rodinu malíře, ženě stojí vlasy hrůzou?
- ✓ **Místo setkání** s dílem JDC a českého malíře, pomyslně nese kůži na trh – figuru z obrazu. Ironicky porovnává české a světové umělecké prostředí.



● JDC, Zygotic Acceleration, Biogenetic De-Sublimated Libidinal Model, 1995



● JDC, Black Nazissus, 1997

- Metaforický název Nazissus evokující Narcise



● JDC, Fuckface, 1994

- mutant s výrazným mužským pohlavním orgánem v obličejí a ústa jako anální otvor

Kde se Petrбок s jejich tvorbou poprvé setkal? „K prvnímu setkání malíře Jiřího Petrbocka s tvorbou JDC došlo již v polovině 90. let minulého století. Nejprve se mu do rukou dostal katalog „Unholy Liber“ z jejich výstav „Six Feet Under“ v newyorské galerii Gagosian (1997). V té době to byl, společně s katalogem „Chapmanworld“, asi nejrozsáhlejší přehled reprodukcí jejich zmutovaných manekýnů, včetně ikonických plastiky „Fuckface“ a „Two-Faced Cunt“. Jen o několik měsíců později byl Jiří Petrбок vyzván k účasti na putovní výstavě, o níž jsme mluvili výše.

Na obraze je výstižně zaznamenán moment setkání rodiny s díla JDC, v Praze bylo možné jejich výstavu „Slepý vede slepého“ vidět v Rudolfinu na přelomu let 2013 a 2014. Pokud jste vstoupili do výstavních prostor, mohli jste zažít moment překvapení a zároveň pocit prozření. Při pohledu na dítě zezadu nic nenasvědčuje tomu, jakou má tvář. Přiblížíte-li se k tomuto objektu, může ve vás vyvolat akce, které děti evokují – pohládít jej po vlasech, obejmout – ale v momentě, kdy si dítě prohlédnete ze všech stran, tyto emoce přebije šok, překvapení, zážitek, který vámi trhne. Cílená provokace, s níž JDC bravurně zacházejí, funguje. Právě tuto chvíli ve svém obraze zachytil Petrбок. JDC otevřeně, někdy brutálně vypovídají o světě, který kolem nich žije, úplně boří tradiční konvence, etický kodex sfouknou jako hořící svíci, všechna tabu nechají vyplout na povrch. Sugescie je ještě více umocněna díky tomu, že jsou jejich děti-objekty diváky, návštěvníky galerie, někdy si na vystavená díla ukazují.

Další „vystavené“ dílo z obrazu je Zygotické sousoší, skupina zmutovaných postav. Ptát se zde můžeme po různých pokusech s DNA. Kam vedou všechny tyto experimenty? Jaká je v tomto případě etika vědy? Ve středním prostorovém plánu je objekt „Black Nazissus“, metaforicky evokující Narcise. Světový věhlas, cílená provokace, netradiční profesionální zpracování, analytické zkoumání hranic morálky, fašismu a nacismu, tabuizované sexuality aj. – na české poměry nevídaná kombinace, i to Petrбок v obraze vyjádřil.

Obraz ale nabízí i možné světy, Petrбок dává JDC prostor, aby se mohli na své „obrazové výstavě“ podílet. Původní text z trička dítěte („Fuckface“) je vymazán. V současnosti je dílo ve sbírce Richarda Adama, Petrбокovým přáním by bylo, kdyby na triko JDC sami něco napsali.

8.2 Objekt žranice

Velkoformátový obraz „Objekt Žranice“ (s. 105) z roku 2012 je prototypem Petrbočova konstruování prostoru a objektu. Proč prototypem? Postup výstavby obrazu je pro něj charakteristický, přenosný i na jiná jeho díla. Interiér výstavní síně našel na internetu, prostor odpovídal tomu, jaké další části do něj bude vkládat. Z původní fotografie se „in memoriam“ vynořuje nenápadně skrytá fotografie ženy v koupací čepici (přímo za sloupem). S podobnou hrou se můžeme setkat i na obraze „Objekt Strom“, kde jde o stejný interiér, vedle fotografie si můžeme všimnout jakoby průhledného zavěšeného obrazu, opět pozůstatek z původní fotografie. Když je prostor definován, začíná se skládáním objektů, fragmentů soch, architektury, fotografií aj. První koláž – skica vzniká v počítači, v photoshopu Petrboč tvoří, skládá, gumuje, deformuje. Když je s koláží spokojený, může se pustit do malby. Jelikož vytváří vlastní objekt, nezáleží mu na proporcích jednotlivých původních objektů, bez vztahu k perspektivě je vrství. Na obraze „Objekt Strom“ se taková koláž stává metamorfózou, jednotlivé prvky ze sebe vznikají a dávají vzniknout dalším a dalším.

Explozi citací tentokrát propojuje tematika dějů (*při výčtu postupujeme zdola zleva a poté zleva doprava*), dalo by se říci, neskutečných pro pole umění, většina děl nás může fascinovat závatnými hodnotami, za něž byla vydražena. Další část představuje pro naše poměry světové umění. K českému prostředí se váže návrh Národní knihovny, jež měla stát na Letenské pláni. Jejím autorem je Jan Kaplický, celá realizace skončila pouze u predikativa „měla“, měla stát, měla poskytovat prostor pro deset milionů knih, měla být architektonickým osvěžením Prahy... Nakonec se ukázalo, že celý záměr byl v rozporu s pravidly soutěže a stavba knihovny se realizovat nebude.



Jiří Petrboč, Objekt Strom, 2012,
akryl na plátně, 300 x 220

Ačkoli Kaplického projekt počítal se skladem knih pod zemí, což nesplňovalo zadané podmínky, i tak jeho projekt vyhrál. Veřejnost rozpoutala spor o regulérnost soutěže. Jak to vše dopadlo, již víme. A co na to Petrбок? Knihovna se koupe v krvi.

Motiv jeskyně se na Petrбокových obrazech často objevuje, někdy je personifikována jako pohyblivá jeskyně, v dnešní době by se mohla rovnat stanu. Petrбок se snaží v těchto věcech hledat archetypální podstatu. Jeskyni, kterou postavil do svého obrazu, našel na obraze od *Paola Ucella* „Sv. Jiří bojuje s drakem“. Z tohoto obrazu je i drak, který je mimochodem také motivem, který se objevuje i na jiných obrazech. Paolo Ucello (1397– 1475), italský malíř, v jehož tvorbě jsou principy pozdní gotiky, ale řadíme jej již do rané renesance, a to díky lineární perspektivě, proto je výjimečný v budování prostoru. Ucellův obraz zachycuje legendu o sv. Jiřím a drakovi. Ta se odehrává v Libyi, každý den místní losují, kdo bude obětí draka. Jednou padl los na princeznu. Jiří projížděl kolem a princeznu osvobodil. Na jeho počest se nechali všichni obyvatelé pokřtít a přijali křesťanství¹⁵². U Petrбока si draka osedlala siamská dvojčata JDC.

Cindy Sherman, americká fotografka, se zabývá rolí ženy ve společnosti, ale i rolí umělce. Proslavila se řadou autoportrétů, v nichž se stylizuje do různých charakterů, v podstatě se depersonalizuje do druhých. Od roku 1992 používá panenky, protetické části těla, skládá je do sexuálních pozic, fotí detaily, zvětšuje zásadní části těla. Svými fotografiemi vyvolává šok¹⁵³. Její mezinárodní úspěch je také důvodem, proč se její fotografie prodávají za vysoké ceny.

Jedna realizovaná stavba, která vzbuzovala řadu otázek, je tzv. Okurka v Londýně od *Fostera* a *Shuttlewortha*. JDC by v ní jistě viděli dominantní falický symbol kralující Londýnu. O ni se opírá Elke Krystufek, hvězda rakouské umělecké scény devadesátých let. „Spektrum uměleckých prací *Elke Krystufek*, jejích socio-pornografických pozorování, používá nová média právě tak, jako koláží materiál vyskytující se ve sdělovacích prostředcích. Provokace a intimita, zveřejňování soukromí

¹⁵² O legendě: HEIDENSTAM, V.: Svatý Jiří a drak, 1938

¹⁵³ Více ukázek jejích děl a biografie na jejím webu: www.cindysherman.com

a přebírání veřejného, odmítání a vydávání se všanc jsou diverzní protiproudy z repertoáru Elke Krystufek.¹⁵⁴

Mezi nejdražší skulptury prodané v aukci se řadí „Visící srdce“ od *Jeffa Koonse*, cena se vyšplhala až na závratných 23,8 mil. dolarů. Je až neskutečné, že necelé třímetrové srdce trhlo aukční rekord. A Petrбок u Koonse nekončí, štafetu přebírá *Damien Hirst*.

Dinos Chapman označil Hirstovu lebku za „dílo génia, nikoli uměleckého, ale marketingového“¹⁵⁵. Je jasné, co tím Dinos myslel, nezáleží na tom, zda je dílo rukodělné a umělec na něm zanechává svůj um, ale stačí promyslet koncept. Suma, za niž byla lebka vydražena, ukazuje, že záleží na něčem jiném: Armani, Gucci aj. v umění, stačí mít mocnou značku, „ve věku dvačtyřiceti let je Damien Hirst bohatší, slavnější a pravděpodobně mocnější než kterýkoli jiný žijící výtvarník“¹⁵⁶. Diamanty posázená lebka a její hodnota jsou dechberoucí, Petrбок se k ní často vrací.

Objekt, který vyrostl v obraze Jiřího Petrbocka je fascinující sám o sobě, v bizarní výčet objektů se vzájemně prorůstá a Ucellova jeskyně je zde v symbióze s Kaplického Chobotnicí, provokativní umělecká díla, která otřásla veřejností, ať kvůli své hodnotě, tak kvůli kontroverznímu jazyku. Prostor galerie nás vybízí k průzkumu všech jeho součástí.

¹⁵⁴ DENK, W.: *Elke Krystufek*, In: SRP, K., MALÁ, O. (eds.): *Close Echoes: public body & artificial spac*, [katalog výstavy], Galerie hlavního města Prahy, Městská knihovna v Praze 6.3.-31.5.1999, Kunsthalle Krems, 20.9.-22.11.1998, Praha, Galerie hlavního města Prahy, 1998, ISBN 80-7010-053-2, s. nečíslované

¹⁵⁵ THOMPSON, D.: *Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů: prapodivné zákony ekonomiky současného umění a aukčních domů*, Zlín, 2010, ISBN 978-80-87162-58-3, s. 99

¹⁵⁶ Tamtéž.



● Norman Foster, Ken Shuttleworth: St Mary Axe, Londýn



● Elke Krystufek (1970), rakouská fotografka



● JDC, Tragic Anatomies



● Jeff Koons: Hanging Heart, 1994–2006, vydraženo za 23,6 mil. dolarů



● Damien Hirst: Pro lásku boží, vydražena za dvě miliardy korun



Petrbok, J.: Objekt žranice, 2012, akryl na plátně, 300 x 440 cm



● Jan Kaplický: Chobotnice (2004, spor o regulérnost soutěže)

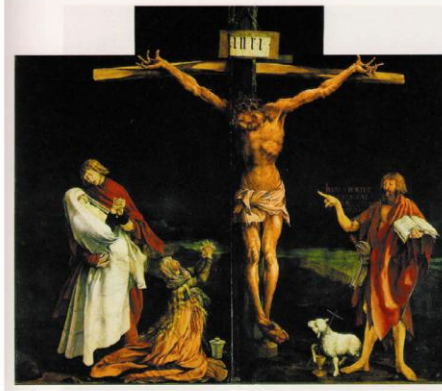


● Paolo Ucello: Sv. Jiří bojuje s drakem (1470, raná renesance)



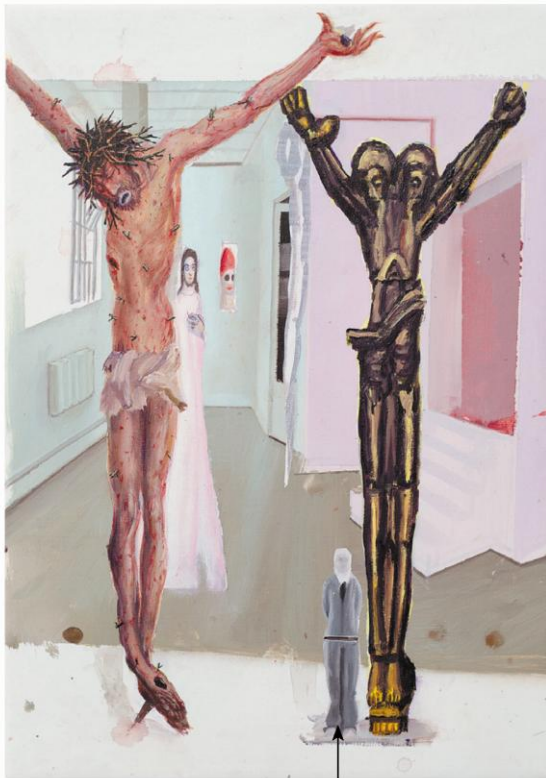
● Cindy Sherman (1954), americká fotografka

- Matthias Grünewald (1470–1528): Ukřižování, 1515, Isenheimský oltář
- Německé renesanční malířství, pozdní gotika, naturalismus, sošnost těl



- JDC, The Return of Repressed/Návrat vytěsněného
- siamská bytost s dvěma hlavami
- Odkaz k Hansi Bellmerovi

Petrbok, J.: Dva objekty Ježíše, 2014, acrylic on canvas, 38 x 27 cm



- Hans Bellmer (1902–1975)
- německý surrealista, fotografie panenek v životní velikosti



- Gilbert & George
- Živé sochy, vystupují ve dvojici, podmínkou umění je osobní oběť sebe sama jako umělce

K ČEMU ZDE DOCHÁZÍ?

- ✓ Implicitní citace principu zdvojení JDC
- ✓ Princíp vybavování u dvojice GaG, jeden z dvojice se stává sochou/objektem ukřižovaného

8.3 Dva objekty Ježíše

„Dva objekty Ježíše“ (s. 106) z roku 2014 představují jiný způsob zacházení s citací, pokud jde o *Grünewaldova* Ježíše, tak toho poznáme snadno, zachovány jsou i naturalisticky protažené prsty, ba co víc, tělo je deformováno ještě víc. Vpravo je ale další Ukřižovaný, tady rozeznáváme JDC rozdvojení. K obrazu jsme přiřídili panenkový objekt „Návrat vytěsněného“, Petrбок zde přejímá „pouze“ formální principi zdvojení, jež je pro britské umělce charakteristický, implicitně je tak do svého obrazu přenáší. Socha Ukřižovaného tak nabývá symbolu, nebo spíše ikony, ztrácí se její původní děsivost, ale přibývá důrazná naléhavost. Otto Urban v souvislosti s výstavou JDC upozorňoval na jejich možnou inspiraci *Hansem Bellmorem*, což byl německý surrealista. Základem jeho fotografií byly panenky ve skutečné velikosti.

Tento ikonický Ukřižovaný dotváří partnera známé dvojici *Gilbert a George*, tato dvojice pracuje s ikonou dvou postav – sebou samých. Petrбок vtipně využil jen jednoho z nich, z druhého vyrostl sošný George, či Gilbert.

Prostor je stejný jako pro předchozí obraz „Objekt žranice“, do této galerie zasadil v dalším obraze srdce, z původní fotografie z pitevny. Opět se zde objevuje fotografie plavčice v koupací čepici a obraz z fotografie.

V tomto obraze jde o hru s naší pozorností, Petrбок důmyslně skládá objekt Ježíše z atributů, které můžeme číst podle ikon typických pro citované umělce.

8.4 Objekt s duhovou lebkou

„Objekt s duhovou lebkou“ (s. 109) i názvem odkazuje k Petrbokově cyklu nazvaném „Duhová“, stejný způsob zacházení s barvou přenáší na lebku Damiena Hirsta, ta sousedí s další lebkou vysázenou diamanty, tentokrát je Petrboek expresivní. Motiv lebky, ale s opálenou kůží, levituje nahoře vlevo a přímo nás odkazuje k JDC, a to k instalaci „Fucking Dinosaurs“. Ty jsme mohli vidět v Galerii Rudolfinum, jednalo se o figury v lehce nadživotních velikostech v černých uniformách se sežehnutými tvářemi. Místo svastiky mají na uniformách emotikony. Mezi těmito uniformovanými bylo možné procházet, prohlíželi si vystavená díla, blízká přítomnost, možnost doteku, vzbuzovaly respekt a hlavně blízkost takových myšlenek pro současnost.

Volně zachází i se srdcem *Jeffa Koonse*, zachovává materiální lesk, ale tvarově se srdce rozptyluje. I tady je důležitá bílá, prosvítá v siluetě srdce a vytváří mu světelnou auru.

Jako ozdoba na vánočním stromku visí „Papež Jan Pavel II. zasažený meteoritem“, původní dílo od *Maurizia Cattelana*. Tato plastika byla „prvním dílem, které prodal v aukci za vysokou částku – dílo bylo vydraženo v roce 2004 za 3 miliony dolarů“¹⁵⁷. Navíc Cattelanovy plastiky vyrábějí asistenti, což ale není nic neobvyklého. Na Petrbokových obrazech se objevuje i jeho „On“, což je modlící se Hitler.

¹⁵⁷ THOMPSON, D: *Supermodelka a krabice Brillo: zákulisní příběhy a prapodivné zákony ekonomiky současného umění*. Zlín: Kniha Zlín, 2014. Tema (Kniha Zlín). ISBN 978-80-7473-160-0, s. 13



● JDC: Fucking Dinosaurs

● V Rudolfinu dvacet mírně nadživotních postav nacistů s ohořenými obličejí

● Místo svastiky smajlíci



● Hirst Damien: Diamantová lebka

● expresivní stylizace



● Jiří Perbok: z cyklu Duhová

● Původní Hirstova lebka



Petrbok, J.: Objekt s duhovou lebkou, 2014, akryl na plátně 210 x 125 cm



● Maurizio Cattelan: Papež Jan Pavel II. zasažený meteoritem, 1999



● Jeff Koons: Hanging Heart, 1994–2006, vydraženo za 23,6 mil. dolarů

K ČEMU ZDE DOCHÁZÍ? ✓ Autorská interpretace – autorský rukopis, používání původních zdrojů ve vlastním modu malby

9. DIDAKTICKÁ ČÁST

Jaké aktuální otázky současné umění poskytuje pro oblast VV, jsme řekli v úvodu (s. 14). Tato část je rozdělaná na dva bloky, první z nich je založen na kladení otázek vztahujících se k citacím v malbě ve VV. Představuje způsob přemýšlení o tématu v rámci školní praxe, RVP a didaktické transformace učiva. Ukazuje konkrétní realizaci hodiny a návrhy příprav výuky. Popisujeme využití konceptové analýzy v disertační práci. Dále prezentujeme, jak nám slouží jako nástroj evaluace hodiny. V podstatě zde vycházíme z předpokladu, že znalost oboru je vázána na tři komponenty. Jsou jimi znalost vědních a jiných oborů (teoretický základ), didaktická znalost obsahu a znalost kurikula¹⁵⁸.

Druhá část se týká vztahu teorie a praxe ve VV z více osobní perspektivy. Klademe si otázky, jak chápat teorii VV a vztah výtvarného umění a VV v praxi. A odpovídáme na to, co pro nás přináší současné umění do VV.

9.1 Teorie a praxe výtvarné výchovy

1) *Proč téma citací v malbě zapadá do RVP?*

RVP pro oblast Umění a kultury je tvořen na základech strukturalistického a sémiotického pojetí umění, teoretická část je stavěna také na těchto základech. Na třech malířích jsme ukázali, jak se jejich prekoncept utváří v kulturním kontextu jakožto specifický obsah, který se dá transformovat do učebních úloh, a tím pádem do situace výuky. Z ontodidaktického hlediska jdeme tedy od kulturního užití citace v rámci malby k tomu, jak se s ní dá pracovat ve VV. Konsenzus citace je v současné době populární mezi žáky hlavně v mluveném projevu. Řadíme sem slovní hříčky z reklam, filmů a internetu (Prekoncept na reklamu: „Já už nemusím, já už ho vidím“ „Když musíš, tak musíš.“. Z filmu: „Hopsa hejsa do Brandejsa.“ Císařův pekař. Děti začínají díky „Fofole“ šířlat.). Téma citací v malbě je aktuální. Motivační stránkou je, že se stáváme kustody putujícími v dějinách umění. Odkrýváme zasuté významy. Setkáváme se na jednom plátně s umělci z různých epoch dějin výtvarného umění. Seznamujeme se se symbolikou. Sledujeme jejich proměnu na dlouhé časové ose. Interpretujeme

¹⁵⁸ Tyto tři komponenty vychází z analýzy Shulmanovy teorie. Více k tomu JANÍK, T.: *Význam Shulmanovy teorie pedagogických znalostí pro oborové didaktiky a pro vzdělávání učitelů*, Pedagogika 3, 2004, s. 243-251

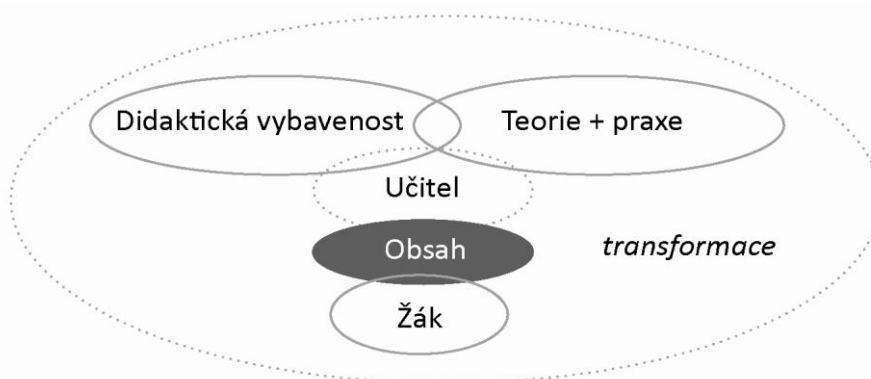
současné, evidujeme minulé. Zkoumáme, co je originál, a co je půjčené. Ptáme se na otázku autorství uměleckého díla. Je zde tedy splněn požadavek otevřenosti a kreativity, povzbuzující tvořivé myšlení – přehodnocování původních symbolů.

Je přehodnocování výchozích pozic originálu obhajobou, nebo naopak relativizací původních hodnot? Mohou se obrazy pracující se vzorem z minulosti stát nástrojem poznávání a prožívání lidské existence dnes? Podle nás ano. Podstatná je pro nás osobnostní a sociální dimenze.

Poskytují regulérní prostor pro uplatnění průřezových témat (Osobnostní a sociální výchova; Výchova k myšlení v evropských a globálních souvislostech, Multikulturní výchova, Environmentální výchova, Mediální výchova). Výše řečené podpoříme analýzou vyučovací hodiny na s. 113-121.

(Vycházíme z Metodického portálu RVP, www.rvp.cz, zaměřujeme se na PRV pro gymnaziální vzdělávání)

2) Jak učitel uvažuje o obsahu, jak ho transformuje v učivo?



Zobrazení didaktické transformace učiva

Na obrázku je klasické znázornění didaktické transformace učiva. Postupujeme-li ze shora, pak teoretický základ tvoří analýza textů (Ivo Osolsobě, Nelson Goodman, Ernst Gombrich, s. 32–43). Praxe je založena na výzkumné sondě s malíři, představuje interpretaci tří uměleckých přístupů, pojmenovává typologii citací. Dále nabízí možné přístupy interpretace uměleckého díla.

Didaktická vybavenost vychází z několika zdrojů: jsou jimi publikace Marie Fulkové (Diskurs umění a vzdělávání, Galerijní a muzejní edukace I, II a publikace Jana

Slavíka a kol. Tvorba jako způsob poznávání). Pro využití tématu ve školní praxi jsme volili model zjednodušení teoretického rámce inspirovaný teorií intertextovosti¹⁵⁹.

Ve školním prostředí o citaci uvažujeme takto:

Citace v malbě je dána vztahem mezi obrazem výchozím (původní pretext – preobraz) a obrazem, do něhož se citace zapojuje (metaobraz). Takový vztah může být *afirmativní* (stvrzuje, balancuje, tak to dělá Adam Štech, částečně Jiří Petrbok), nebo je tento vztah *kontroverzní* (zde bychom mohli zmínit JDC a jejich zacházení s Goyovým cyklem Hrůzy války, nebo Gerbocův přístup). Rozhodli jsme se pro přehlednější třídění, které je pro studenty návodné. U Goodmana zůstaneme při definici citace, obraz tedy musí obsahovat to, co je citováno, a referuje k tomu, co cituje. U obrazových citací musí ovšem navíc obraz obsahovat, a tak k němu i referovat.

Další možnosti zapojení citace do obrazu představuje inspiraci, v jakém vztahu může být původní obraz v novém prostředí. Je nutné uvést, že se často překrývají:

- **Parodie** (Vyhrocení vlastností původního obrazu, komické bilancování, Adam Štech v kubistických obrazech.)
- **Koláž** (Setkání obrazových předloh z různých původních obrazů, tak to dělá Petrbok, vytváří objekty.)
- **Aluze** (Implicitní navázání na původní obraz, náznak se může odehrát textem. Např. Gerbocovo zapojení Baudelairových básní, nebo obrazem – Petrbokovy rozplývající se zavěšené obrazy jako pozůstatky z původních interiérů.)
- **Parafráze** (Dílo založené na analogii, záměrně se zde pozmění jen detail z původního díla.)
- **Variace** (Obměna motivu.)
- **Adaptace** (Převod do jiného žánru.)
- **Pastiš** (Převážně postmoderní, jde o parafráze klasického díla.)

Z této řady jsme u dalšího příkladu z praxe vybrali parafráze, navrhuje vybrat jednu nebo dvě inspirace, rozhodně ne všechny najednou.

¹⁵⁹ Pro využití citace v pedagogické praxi jsme čerpali z knihy PETERKA, J.: *Teorie literatury pro učitele*, UK v Praze – Pedagogická fakulta, Praha 2001, ISBN 80-7290-045-5

3) *Jak s citacemi pracovat při hodině VV?*

„Umění proti nám staví proti-obrazy. Tváří v tvář ekonomické abstrakci, která de-realizuje každodenní život a která je absolutní zbraní technicko-obchodní moci, umělci reaktivují formy tím, že v nich pobývají, přičemž pirátsky napadají soukromé vlastnictví a copyrighity, obchodní značky a výrobky, zkostnatělé muzejní formy a podpisy.“¹⁶⁰ Bourriaud upozorňuje na konzumní způsob života, ve virtuálním světě se to děje neustále. Na oblíbených sociálních sítích sdílíme příspěvky druhých, stahujeme fotografie, jako by se utvářelo nové prostředí, kde je sdílené spoluvlastnictví. V textech se neuvádějí zdroje, ofotografované knihy kolují internetem, i tak se dá otevřít debata o autorství a hodnotě originálu. Citaci v tomto případě stavíme na pomyslný piedestal, jde o přiznané užití cizího elementu, ať už textu, či obrazu, ve vlastním, novém kontextu.

Obrazy využívající citací jsou pro diváky komplikované, ale současně aktuální. Malíři hledají jádro problému, ať už jde o současnou symboliku, hrozby nové doby, i tím se mohou stát zdrojem inspirace.

V hodině VV jsme přemýšleli, jak díky zástupným symbolům (představujícím konzum, nová média, aj.) uvažujeme o současné době. Jak tyto symbolické prvky aktualizují původní dílo? A jak se jeho původní význam může změnit na satirický, sarkastický (př. z *praxe: naivistické propojení Ladovy kresby s dnešní digitální technikou*, s. 116 nahoře).

Mezi cíli ve výtvarné výchově je předvedení rozmanitosti v umění i na rozličných interpretacích dějin výtvarné kultury. Odkrytí vztahů mezi citovaným a novým prostředím. Odpovídá na otázku, jak se obraz stává nositelem několika realit. Ukazuje, jak se v jeho prostoru kříží různé významy. Představuje obraz vrstevnatý, učí se nejen dívat, ale poznávat a hledat. Rozvíjí kompetenci být vnímavým recipientem. Nadřazeným těmto cílům je pochopení smyslu interpretace, citace neboli snaha o správné čtení výtvarného díla obecně.

V první fázi probíhá prezentace uměleckých děl s jejich stručnou interpretací (prezentace vycházela z kapitoly „Kontexty“, s. 44–57). K dispozici je inventář možných přístupů z předešlé otázky – parodie, pastiš, variace... Studentům je nabídnut soubor

¹⁶⁰ BOURRIAUD, N.: *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*, Praha, Tranzit, 2004, Navigace, ISBN 80-903452-0-4, s. 95

reprodukcí. Vybrané dílo interpretují, ptají se, jaké nese poselství. Současně deklarují, co na něm chtějí změnit, co mu dodat, nebo naopak ubrat. Čtení obrazu probíhá pomocí tří polarit. První je vnitřní uspořádání obrazu, postupuje se od tvaru, jde o strukturaci figurativního kódu. Druhou částí je realita, k níž se obraz vztahuje. Ptát se můžeme jednoduše, co to je? Třetí je zastřešující oblast diskurzu, v němž se figurativní kód a realita formují. Tímto způsobem se v podstatě obraz stává textem, převádíme ho do verbální podoby. Jde o prostor křížení významů, místo, kde se odkazuje k dalším textům. Kód díla je vyjádřen na historickém pozadí. Čtení je tak nikdy neukončený proces. „Podle Foucaulta je diskurs proměnlivým a nestálým polem výpovědí, přičemž výpověď je chápána jako funkce, nikoli jako strukturní jednotka, jak by ji vymezila lingvistika, a je vždy bezprostředně spjata s prostorem, v němž vyvstává, je zapojena do „pole užití“.“¹⁶¹

U studentských prací převažuje humor, parodie, tedy velká snaha dát do vlastní práce vtip a nadsázku. Studenty dělíme do dvou skupin, jedna řešila formu a nezabývala se obsahem. Druhá skupina naopak chtěla pozměnit významy a věnovala se obsahové stránce. Pro příště bychom navrhovali hodinu zaměřit buď na obsah, další např. na formu.

Jaké prožitkové aspekty hodina přinesla? Vytvořila prostor pro vlastní imaginaci, invenci, možnost proniknout do jednoho nebo několika děl z dějin umění, poznat formu (převod do kubistické formy, různé druhy stylizace) a obsah díla „na vlastní kůži“. Jednoduše navázat vztah s původním dílem, hloubavě ho prohlížet.

Na dalších stránkách jsou ukázky prací žáků ve věku 14–15 let¹⁶².

¹⁶¹ FULKOVÁ, M.: *Diskurs umění a vzdělávání*, Jinočany, H & H, 2008, ISBN 978-80-7319-076-7, s. 16

¹⁶² Hodina byla realizována na Gymnáziu Jana Patočky pod vedením Mgr. Jiřího Hanuše.



„V podstatě jsou to protiklady. Pop je vlevo a představuje obžerství. Logo McDonald's by tam ani nemuselo být, ty jejich jídla jsou symboly samy o sobě. Vpravo je hladový, chtěla jsem, aby byl jakoby průhledný.“

- malba, parafráze



V hlavní roli Arcimboldo

„Je to koláž, představuje zálibu v pěstitelství, co všechno se musí udělat, aby zelenina a ovoce vyrostlo.“

- koláž, aluze



„Původního Hráče na harmoniku jsem dost změnila. Zaujala mě jeho klaunská hlava, napadlo mě, co kdyby hrál na ni. Klauni mají bavit, ale jsou něčím děsiví.“

- tuš,
parafráze



V hlavní roli Josef Čapek

Arcimboldo – Anna Landgrafová, 15 let

Arcimboldo, koláž – Tereza Vránová, 14 let

Čapek – Anna Kristina Fürstenzellerová, 15 let

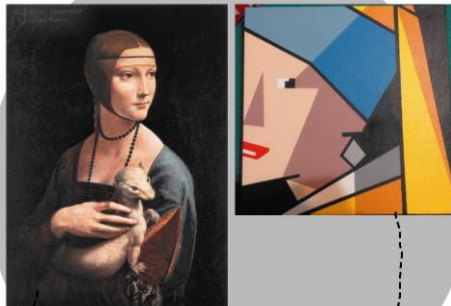


„Jak by se bavily postavy z Ladova obrázku dnes? Že by pletly věnečky? Dnes je jiná zábava, počítač, skateboard, mobilní telefony. A o víkendu mohou s rodinou zajet do obchodu.“

- parodie, satira, až sarkasmus
- malba



V hlavní roli Josef Lada



V hlavní roli Da Vinci a Bob Kessel



„Půjčila jsem si Dámu s hranostajem a malovala ji jako Bob Kessel. Kubistický styl jí sluší.“

- malba, parafráze



V hlavní roli Caspar David Friedrich



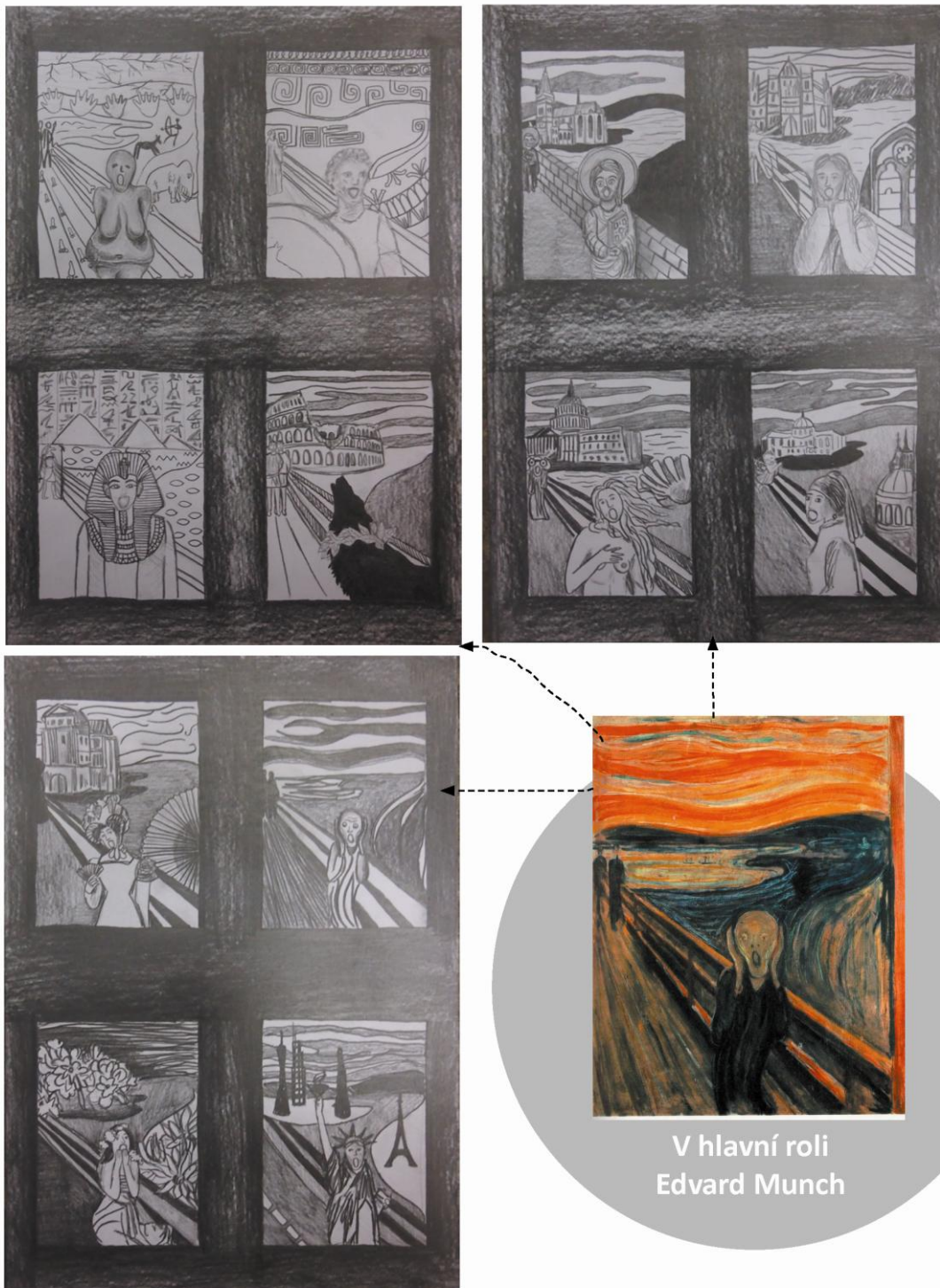
„Chtěl jsem ukázat na americkou dobytvačnost, jejich rozpínavost, myslí si, že jim patří snad i Měsíc.“

- malba, parafráze

Lada – Bára Pilařová, 15 let

DaVinci – Markéta Nováková, 15let

Friedrich – Tomáš Linhart, 15 let



„Munchův Výkřik v dějinách umění, tak by se to dalo nazvat. Jak by asi udělal Věstonickou venuši, Faraona, Gauguina, Sochu Svobody aj. Much? A jaká období by si vybral? Já je všechny postavila do jeho kulís, i jeho původní zábradlí se mění v čase.“

- kresba, variace

Munch – Michaela Kubátová, 15 let



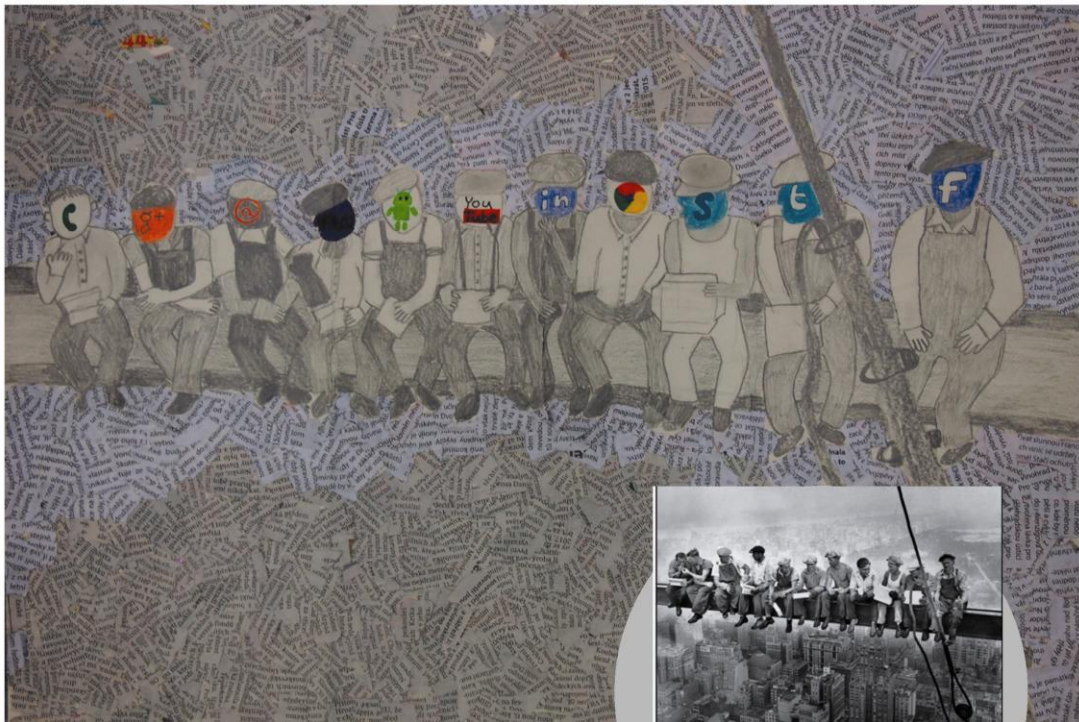
„Držela jsem se japonských reálií a přemýšlela, co mi vlny připomínají. Jsou tam opice, japonské souostroví, stromy, rýžová pole, vše je v původním tvaru vln od malíře Kacušika.“

- malba, kresba, variace

„Chtěla jsem té vlně dodat humor a nadsázku, na její zdolání se připravila kočka a kreveta.“ Parodie, malba a koláž



V hlavní roli
Hokusai Kacušika



„Původní oběd na traverze jsem nahradila setkáním virtuálního světa na jednom místě, facebook, google, YouTube. V podstatě jde o naše světy.“

- koláž, kresba, parafráze



V hlavní roli
Charles Clyde Ebbets

Hokusai Kacusika – Denisa Kubátová, 15 let

Hokusai Kacusika – Markéta Šírová, 15 let

Skyscraper – Kateřina Trnková, 15 let



„Je to kombinace několika jejích obrazů, chtěla jsem, aby tam byla surrealistická atmosféra.“
- malba



„Frida ve 21. st jako punkerka v metropoli, má náušnici v nose a logo oblíbené kapely na čele.“

- malba, koláž, parafráze



„Zkombinovala jsem dva obrazy, od Fridy jsem si vzala postavu a od Kaspara Friedricha Davida atmosféru hřbitova.“

-malba, parafráze



„Obraz Fridy se mi líbí, tak jsem si hrála s jeho barevností. Trochu jsem ho oživila, nebo spíš probudila.“

-malba, parafráze



V hlavní roli
Frida Kahlo

Kahlo – Anežka Mervartová, 15 let

Kahlo + Friedrich – Jana Fischerová, 15 let

Kahlo – Eliška-Anna Schneider, 15 let

Další možné náměty pro hodiny VV zaměřené na citaci.

KŘÍŠENÍ UMĚLECKÉHO DÍLA.

Pomůcky: Reprodukce uměleckých děl.

Zadání: Do vlastního malířského námětu zapojit objekt, fragment z reprodukce. Dokážu vyjádřit vztah citovaného díla a mého autorského rámce? Převládá ironie, parodie, vzdávám umělci hold? Čeho si na původním obraze všímám?

Teoretický základ: Kde se poprvé objevily citace, příklady postmoderního umění.

K čemu setkání různých realit odkazuje, co dále denotuje?

Cíl: Hledat odpovědi na otázku, jaký je vztah minulého a současného? Jak vznikají významy.

KOLÁŽ

V obrazech Jiřího Petrboka můžeme nacházet přímo jeho samotného, dokonce často zobrazuje i svou rodinu. Jedním takovým příkladem je návštěva výstavy bratří Chapmanů. Pojdme také vstoupit do obrazu.

Pomůcky: Fotografie žáků, reprodukce obrazů. Můžeme se stát návštěvníky v galerii, jak to dělá Jiří Petrbok, nebo Martin Gerboc. Součástí přípravy je i fotoateliér, je možné gesticky předvést, jak by na mě taková návštěva působila. Pokud si vyberu kolekci zátiší – nudily by mě – nebo bych měl romantickou náladu?

Cíl: Dokázat vyjádřit dojmy, pocity, jaké z obrazu máme. Jak se mění prožitek, když převedu obraz do slov, gest...

PRÁZDNO

Na několika obrazech se „něco“ ztratilo, je jen na mě, jak změním význam obrazu. Nebudeme používat známé ukázky, víte, že Picasso namaloval přibližně třináct tisíc obrazů? Stačí najít takové, které nejsou v učebnicích dějin umění a „vymazat“ z nich fragment.

Cíl: Citlivě vnímat, jak se mění významy.

PŘEKVAPENÍ

Většina malířů nám na otázku, jaké malby vás baví, odpověděla: Takové, které mě překvapí. Zapojit do tohoto zadání můžeme i dvě třídy. Jedna část dostane na plátně přidělanou jednu půlku obrazu, jejím cílem bude domalovat zbytek. Originál se poté odejme a plátno s domalovanou jednou půlkou domaluje.

Cíl: Stát se na chvíli malířem vědcem – zkoumat obraz, analyzovat, přemýšlet. Na konci komparovat s originálem.

BAREVNÉ PROMĚNY – PHOTOSHOP

Malíři se už netají tím, že jejich pracovním nástrojem je počítač, Petrbock díky Photoshopu své postavy z pláten natahuje, Štech si na internetu hledá náměty. Jak lze obraz proměnit moderními technologiemi?

Cíl: Osvojit si moderní technologie. Naučit se hledat detaily, které jsou zásadní. Jak jejich změnou dochází k posunu významu.

4) Jak může konceptová analýza sloužit jako reflexe výuky a nástroj pro přípravu výuky?

V práci konceptové analýze věnujeme velký prostor, v textové části o malířích nám pomáhala při interpretaci jednotlivých obrazů. Její výhodou je přehlednost, která je zajištěna grafickým zpracováním. Zaznamenává koncept, jak o tématu přemýšlíme, zahrnuje prekoncepty, tedy subjektivní předpoklady konceptu. Původně metodický nástroj pro reflexi a evaluaci výuky nám slouží i v teoretické části jako nástroj systematizace obrazových příloh. Je pro nás vyhovující, neboť vizualizuje sémantickou síť vztahů. Každý problém v ní musí být pojmenován, to znamená uchopen. Třídí tak jednotlivé entity a ukazujeme mezi nimi vztahy. Grafické zobrazení pomáhá lepší sdělitelnosti obsahu. Poskytuje lineární prostor pro utřídění námětů, pokud ji použijeme k didaktické transformaci učiva.

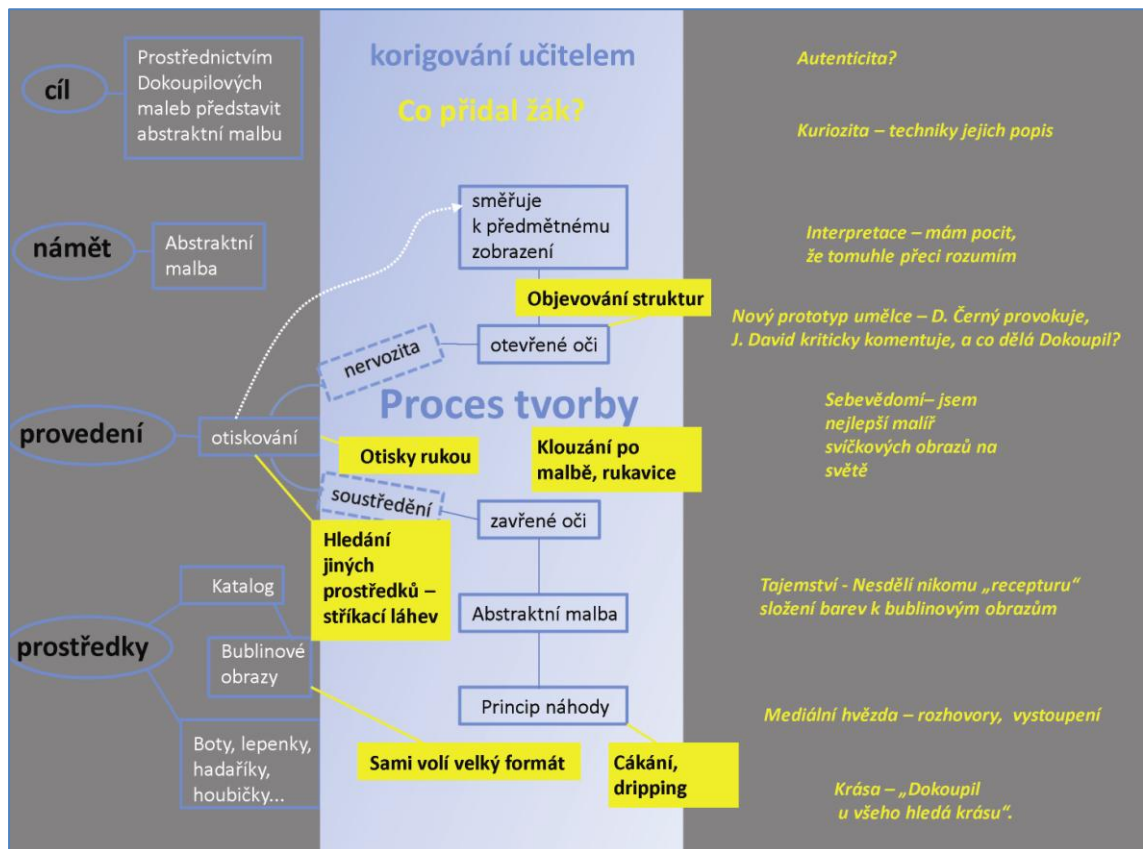
V následujícím textu představíme, jak konceptovou analýzu používáme k analýze vyučovací jednotky¹⁶³. Hodina VV byla věnována malbě J. G. Dokoupila, učitelka chtěla se žáky vytvářet parafráze k jeho tvorbě. Vybrala si bublinové obrazy, dělané technikou s mýdlem. Jejím cílem bylo pomocí Dokoupilových maleb představit abstraktní malbu. Poskytla žákům pomůcky vhodné k otiskování (boty, lepenky, hadříky, houbičku...). Ukázala jim Dokoupilův katalog¹⁶⁴. Na s. 123 jsme v tabulce do levého sloupce zaznamenali cíl hodiny, námět, způsob provedení, prostředky, které měli žáci k dispozici k tvorbě. V podstatě jde o soubor, jímž operuje učitel.

Ve středovém sloupci je zachycen způsob vedení hodiny – proces malby žáků. Ten se dá rozdělit na horní polovinu, kdy žáci směřovali k předmětnému zobrazení (z otisků podrážek vytvářely květiny, viz obrazová příloha dole). Dále je zde zaznamenána atmosféra, u učitelky se projevovala nervozita – nedaří se jí plnit předpokládaný výstup. Její radou pro tyto žáky je zavřít oči a odpoutat se od konkrétních tvarů. K dolní části je zaznamenán průběh tvorby žáků, kteří k malbě přistoupili po svém. Ti přidali klouzání rukama po malbě, dripping, a sami si zvolili velký formát. V pravém sloupci jsou zapsány nové koncepty, které v hodině nebyly vyřčeny, ačkoli k Dokoupilovi patří. Učitelka se jeho osobnosti dotkla minimálně. Původní snaha participace s uměleckým dílem J. G. Dokoupila dopadla tak, že byly potlačeny principy jeho tvorby, navíc výběr pomůcek žáky sváděl k předmětnému zobrazení.



¹⁶³ Konceptová analýza zachycuje průběh hodiny, jejíž cílem byla výuka parafrází na pražské škole v Kobylisích. Náhodnou učitelku VV jsme požádali, zda bychom mohli provést hospitaci. Příprava hodiny byla na učitelce, požádali jsme ji, aby se tematicky vázala k citacím v malbě.

¹⁶⁴ Učitelka žákům ukazuje zcela jinou abstrakci, kterou reprezentuje moderna - to je nemyslitelné, že by nebyl rozdíl jasně definován a dětem vysvětlen a ukázán.



Grafické zobrazení průběhu hodiny.

CHARAKTERISTICKÉ ZNAKY VYPLÝVAJÍCÍ Z KOMENTOVANÉ PROHLÍDKY „NEVÍDÁNO, NESLYCHÁNO, ŽE BY NOVÝ PROTOTYP UMĚLCE?“	
MÝTUS – TO TADY DLOUHO NEBYLO, TYP DANDYHO – POPULÁRNÍ UMĚLEC? DOKOUPIL COMPANY	
PROCES TVORBY	OSOBNÍ DISPOZICE
Kuriozita – techniky jejich popis	Umělec = vypravěč
Kutil, novátor – experimenty	Zajímavosti – kolem Dokoupilova dětství, přívětivé spojení s českou povahou
Tajemství - Nesdělí nikomu „recepturu“ složení barev k bublinovým obrazům	Identifikace, národní identita - slavný a přitom Čech
Krása – „Dokoupil u všeho hledá krásu“.	Sebevědomí – jsem nejlepší malíř svíčkových obrazů na světě
Interpretace – mám pocit, že tomuhle přeci rozumím	Mediální hvězda – rozhovory, vystoupení
Nový prototyp umělce – D. Černý provokuje, J. David kriticky komentuje, a co dělá Dokoupil?	

EMIGRACE V ROCE 1968 DO NĚMECKA • STUDIUM UMĚNÍ MIMO JINÉ V COOPER UNION V NEW YOURKU, DÁLE U HANSE HAACKEHO
• NOVÝ DIVOČÍ – NÁVRAT K FIGURACI, NARATIVNOST • SKUPINA MÜLHEIMER FREIHEIT – „NOVÉ MALÍŘSKÉ HNUTÍ“

Tabulka ukazuje učitelkou nezasaženě významové sféry.

9.2 Otázky teorie a praxe z osobní perspektivy

JAK?

Pokud jde o způsob výuky, preferujeme dialogické pojetí vyučování, dále pak autentické učení v souvislostech, proto se zaměřujeme na kontexty. Nedílnou součástí je zpětnovazebná reflexivní složka, jak pro žáky, tak pro vyučujícího.

JAKÉ JSOU VÝHODY SPOLUPRÁCE SOUČASNÉHO UMĚNÍ A VV?

Současné umění je nástroj kritického přemýšlení o společnosti a době. Primárním výstupem v rozvíjení kompetence v oblasti funkční vizuální gramotnosti, je i učení, to přetavit ve schopnost vybrat si mezi kontexty a umožňující mít vlastní názor. Dále je to schopnost umět se vizuálně vyjádřit. Je zde prostor pro setkávání se s „jinakostí“ ať už názorovou, vyjadřovací, tak dobovou. Trénování kritického a reflexivního myšlení. Interdisciplinární prolínání, nahlížení do různých oborů. V RVP jsou tak pojmenována průřezová témata. Možnost vlastního vyjádření, způsob komunikace.

CO OVLIVŇUJE OBSAHY ZE SOUČASNÉHO UMĚNÍ?

Pomůžeme si malíři. U Gerboce je to jasná vazba na kritické myšlení o vizualitě (totalitní kánon). U Petrbocka je to těsná vazba na světové umělecké dění, co se v českém prostředí nevyskytuje – umělec jako superstar. U Štecha je to dimenze mediální a kulturní gramotnosti, své předlohy hledá často na internetu, současně nás zkouší, co jsme jako zkušení recipienti schopni akceptovat. V neposlední řadě je to způsob, jak se umělci prezentují ve společnosti. Dále jsou to politické, ekonomické, sociologické, ideologické aj. přesahy.

JAKÝ JE PŘÍNOS INTEGRACE SOUČASNÉHO UMĚNÍ DO VV?

Současní umělci dost kriticky hodnotí společnost, vizualizují své myšlení, které rozhodně není prvoplánové. Mohli bychom se od nich naučit informace třídit, ne je automaticky přijímat bez kritické reflexe. V nejvyšším možném cíli pak nacházet nové přístupy a chuť k vlastní tvorbě.

Na závěr přikládám vlastní desatero.

- 1) **Cílový přístup** – means-end model – Klást si otázku, co se změní ve schopnostech a myšlení žáka při řešení zadaného úkolu?
- 2) **Autenticita** – přímý kontakt s uměleckým dílem, návštěva ateliéru umělce, prožitek přítomnosti, kdy se něco děje a já jsem při tom.
- 3) **Čerpat z dějin umění** – porozumět technologickým nebo kompozičním aspektům díla, sledovat obsahovou stránku, poznat tvorbu umělce.
- 4) **Zajímat se o subsémantické významy** – nebát se obtížných a těžko uchopitelných témat, vyhledávat je.
- 5) **Nalezení rovnováhy mezi praktickou a teoretickou částí.**
- 6) **Používat funkční slovník** – mít v hlavě obsah článků Heleny Hazukové: Zachyťte, prosím, mimozemšťana; Mluvte, mluvte, zajímáte nás.
- 7) **Myslet v kontextu** – téma studovat do větší hloubky, rozkývat jej ve vrstvách.
- 8) **Nezapomínat na zpětnou vazbu** – co mohu pro příště udělat lépe.
- 9) **Evidovat a třídit zkušenosti** – umět se podělit o zkušenosti.
- 10) **Etika** – nemyslet na vlastní zaměření, být kritický a kompetentní. Malířský typ, sochařský,

10. ZÁVĚR

Z teoretické roviny se v interpretaci uplatňuje několik termínů, z nichž důraz klademe na dva, a to *kontext* a *ko-text*. Pro citace je tato kategorie nepostradatelná, kontextem můžeme chápat širší okolí obrazu, zatímco ko-text je nejbližší okolí obrazu, nejde jen o okolí „celého“ obrazu, ale o okolí každého dílčího prvku výrazové konstrukce v obrazu (např. jeho pozice v kompozici). Kontext a ko-text tak vytvářejí význam díla, v tomto případě jsou oba zmnoženy dvakrát, je zapotřebí brát zřetel jak na původní díla, tak na díla citovaná.

Z Iva Osolobě je pro nás významné, že racionálně pojmenovává vztah k tomu, co označuje za ikonické, analogové. Což se nám potvrzuje u všech malířů, nikdy u nich nejde o arbitrárnost. Vztah je určen, zakládá smysl obrazu – parodie, uznání, aj. Na to navazuje jeho pojmenování další vlastnosti citace, a to že, reprezentace heterogenního heterogenním může být homogenní. Osolobě to ilustruje na rozdaných rolích v divadle a příkladu, jak židle reprezentuje jinou židli.

Goodman o citacích pojednává zevrubně, ale je striktní. Neboť podle něj ani reference jednoho obrazu k jinému nevytváří citaci. „Obraz přímo cituje jiný obraz pouze tehdy, když současně k němu referuje i obsahuje ho. Jakmile mi ale prostředky obraz referuje k jinému, který současně obsahuje? Jinými slovy: jaká je obrazová analogie uvozovek?“¹⁶⁵ I při interpretaci postupujeme od jednotlivých tvarů k dalším. Tedy od jednotlivin, což doporučuje Osolobě. To nám pomáhá Goodmanovu teorii zjemnit a jako citaci označit i odkazování pomocí fragmentu, náznaku. U rozhovorů s malíři nám pomohly termíny z Gombrichova textu. Právě oni nám pomohli odkrývat „implications“, tedy hlubší smysl.

Kontextualizace citací v malbě na světové a české scéně přináší přehled, jež jsme využili jako přípravu pro vyučování. V podobě prezentace jsme vybraná díla z diseratační práce žákům gymnázia představili. Důležité je rozlišení apropiací na věci z reálného, každodenního světa, jimiž to začalo. Ve světovém kontextu je patrné, že prvními prvky, které do svých děl umělci „zcizovali“, byly do 50. – 60. let předměty běžného života. V období popartu můžeme sledovat příval symbolů zastupujících

¹⁶⁵ GOODMAN, N.: *Způsoby světatvorby*, překlad V. Zuzka, Archa, Bratislava, 1996, ISBN 80-7115-120-3, s. 60

masovou kulturu a vliv médií všech druhů. Druhou vlnou, jež nás v práci zajímala, jsou zcizená umělecká díla. Umělci pracující s názakem, využívají klasickou formu vizuálních tropů – figura Panny Marie s Ježíškem a další. U současných umělců převažuje kritika soudobého stavu jak politického, tak společenského. Útočí na novodobé ikony – masové nakupování, materialismus obecně, řeší otázku identity, narušují rasovou determinaci – symbolem krásy v umění nikdy nebyla Japonka. Umělci se často zastavují u dalšího závažného tématu – rehabilitují pro minulost nepříjemná témata. To se projevuje především u německých umělců, jež naráží na nacistickou minulost. Českou tvorbou deklarujeme na třech generacích. Nejstarší Bedřich Dlouhý maluje od padesátých let, je zastáncem precizní malby, práce starých mistrů se naučil tak bravurně, že i tím diváka mystifikuje. Z mladší generace to samé dělá Michal Ožibko. Na malířích narozených v padesátých a šedesátých letech ukazujeme způsoby postmoderního užívání citace, které formovalo tehdejší autonomní jazyk umění. Třicátníci a čtyřicátníci již apropracie užívají se znalostí zacházení předešlých dekád. Typicky český, dalo by se říct – švejkovský humor – představuje Jiří Surůvka.

U každého interpretovaného díla jsme oba vizualizovali spojnicemi k obrazům, k nimž dílo odkazuje. Zajímalo nás, ke kolika dalším osobnostem (potažmo dílům) naši tři umělci odkazovali? Kolika dalším osobnostem dávají prostor? Hellhof, Poussin, Boucher, Velazquez, Matisse, Rubense, Picasso, Witkin, Goya, Munch, Balthus, Dix, Grosz, Helnwein, Sherman, Pierre et Gilles, Hirst, Kintera, Quinn, Koons, Catellan, JDC, Meese, Sasnal, Ucello, Boticelli, El Greko, Grünewald, Bellmor – seznam čítá dvacet osm jmen, pokud bychom zařadili ještě různá slohová období, narostl by. Na třech malířích, z nichž každý představuje jiný přístup k tvorbě, jsme odpovídali na otázky: *Jaké jsou možnosti citací v malbě? Jak každý z nich buduje diskurz obrazu, v němž se setkávají osobnosti z různých období dějin umění? Podle jakého klíče si zdroje vybírají? Pro jaký typ diváka své obrazy cílí?* U Adama Štecha se stal dominantní princip tvorby, je jím hledání v dějinách umění. Štech vybírá pečlivě, nové vztahy na obraze vznikají „meziobrazovým“ navazováním. Zdánlivě nesourodé usazuje do jednoho rámce a vytváří tak novou síť vztahů. U Gerboce naopak obraz zasahuje do oblasti z okruhu filozofického, sociologického, politického, kulturního aj. Gerbocův přístup je narativní, podporuje to tím, že se často obrací k literatuře, s obrazem pracuje jako s textem.

Vnímáme jednotlivé fragmenty obrazu epicky. Jeho obraz je koncept, analyticky rozložitelný na jednotlivé bloky, jež se chovají jako textura, vycházejí z dějin umění. Malíř s nimi experimentuje, vrství jednotlivé motivy a vytváří kolážovité příběhy. Petrbock své obrazy často nazývá objekty, teoreticky bychom je mohli podpořit Kublerovým¹⁶⁶ slovníkem, který mluví o primárním objektu (prime object) a jeho dalších replikacích (replications). S citacemi pracuje formou koláže, vytváří z nich prostorové objekty. Tito tři umělci představují různé strategie v užití citací, u všech jde o dlouhodobou práci.

V didaktické části jsme si kladli tyto otázky: Je přehodnocování výchozích pozic originálu obhajobou, nebo naopak relativizací původních hodnot? Mohou se obrazy pracující se vzorem z minulosti stát nástrojem poznávání a prožívání lidské existence dnes? Podle nás ano. Teorii jsme pro školní praxi zjednodušili, vycházíme i tak ze základů intertextuality. Pokusili jsme se na příkladu odučené hodiny deklarovat, že preferujeme autentické učení v souvislostech, proto se zaměřujeme na kontexty. Nedílnou součástí je zpětnovazebná reflexivní složka, jak pro žáky, tak pro vyučujícího.

Současní renomovaní umělci nás naučili kritičnosti a schopnosti jít do rizik autorských interpretací. Ve spolupráci s nimi se prohloubila naše schopnost vizualizovat své myšlení a ostřeji vnímat svět, společnost, život a pohyb kolem nás. Dále bychom se od nich mohli naučit informace třídit, ne je automaticky přijímat bez kritické reflexe. V nejvyšším možném cíli pak nacházet nové přístupy k pedagogické činnosti a chuť k vlastní tvorbě.

¹⁶⁶ Kubler, G.: *The Shape of Time*, London, Yale University Press, 1962, s. 39-53

11. SEZNAM POUŽITÝCH INFORMAČNÍCH ZDROJŮ

Knihy:

BAKOŠ, J.: *Znak, systém, proces: k problémom marxistickej semiotiky*, Bratislava, Veda, 1987, 267, [5] p. Litteraria

BAUDRILLARD, J.: *Dokonalý zločin*, přel. Alena Dvořáčková, Olomouc, Periplum, 2001

BLÁHA, J.; SLAVÍK, J.: *Průvodce výtvarným uměním V*, Vydavatelství a nakladatelství Práce, s. r. o., 1997, ISBN 80-208-0432-3

BOURRIAUD, N.: *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*, Praha, Tranzit, 2004, Navigace, ISBN 80-903452-0-4

CURRIE, G; RAVENSCROFT, I.: *Recreative minds: imagination in philosophy and psychology*, Clarendon Press, Oxford, 2002, ISBN 0-19823808-8

ČERMÁK, F.: *Jazyk a jazykověda, Pražská imaginace*, Praha, 1994, ISBN 80-7110-149-4

ČERNÝ, J.: *Dějiny lingvistiky*, Votobia, Olomouc, 1996, ISBN 80-85885-96-4

DELEUZE, G.: *Proust a znaky*, Herrmann & synové, Praha, 1996, ISBN 80-238-4024-X

DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica, Fikce a možné světy*, Karolinum, Praha, 2003, ISBN 80-246-0735-2

ECO, U.: *Meze interpretace*, Karolinum, Praha, 2004, ISBN 80-246-0740-9

FOSTER, H.; KRAUSSOVÁ, R.; BOIS, Y.; BUCHLOH, B.: *Umění po roce 1900*, Slovart, 2007, ISBN 978-80-7209-952-8

FULKOVÁ, M., HAJDUŠKOVÁ, L., SEHNALÍKOVÁ, V.: *Galerijní a muzejní edukace: vzdělávací programy Uměleckoprůmyslového musea v Praze a Galerie Rudolfinum v roce 2011*, Praha, Uměleckoprůmyslové museum, 2012, ISBN 978-80-7101-111-8

FULKOVÁ, M.: *Diskurs umění a vzdělávání*, Jinočany, H & H, 2008, ISBN 978-80-7319-076-7

FULKOVÁ, M.: *Galerijní a muzejní edukace: vzdělávací programy Uměleckoprůmyslového musea v Praze a Galerie Rudolfinum v letech 2012 a 2013*, Praha, Uměleckoprůmyslové museum, 2013, ISBN 978-80-7290-700-7

GERBOC, M., URBAN, O. M., MARCELLI, M, VAŇOUS, P.: *Martin Gerboc: une saison en enfer*, Řevnice, Arbor vitae, 2013, ISBN 978-80-7467-027-5

GOMBRICH, E. H.: *Symbolic Images, Studies in the art of the Renaissance*, Phaidon, 1972

- GOODMAN, N.: *Jazyky umění, nástin teorie symbolů*, Academia, Praha, 2007, ISBN 978-80-200-1519-8
- GOODMAN, N.: *Způsoby svět tvorby*, překlad V. Zuzka, Archa, Bratislava, 1996, ISBN 80-7115-120-3
- HENDL, J.: *Kvalitativní výzkum, základní teorie, metody a aplikace*, Portál, 2008, ISBN 978-80-7367-485-4
- KESNER, L. (ed.): *Vizuální teorie*, H & H, Praha, 2005, ISBN 80-7319-043-5
- KUBLER, G.: *The Shape of Time*, London, Yale University Press, 1962, s. 39-53
- KULKA, J.: *Psychologie umění*, Grada, Praha, Grada, 2008, ISBN 978-80-247-2329-7
- OSOLSOBĚ, I.: *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*, Host, Brno, 2003, ISBN 80-7294-076-7
- PETERKA, J.: *Teorie literatury pro učitele*, UK v Praze – Pedagogická fakulta, Praha, 2001, ISBN 80-7290-045-5
- PTÁČEK, J.: *Jiří Surůvka. Líny Batman*. In: *Pořád něco: rozhovory s umělci*. Praha, Ambit Media, 2013, ISBN 978-80-904596-7-0
- SHULMAN, L. S.: *Knowledge and teaching. Foundations of the new Reform*, Harvard Educational Review, 1987, roč. 57, č. 1, ISSN 0017-8055
- SLAVÍK, J.; CHRZ, V.; ŠTECH, S. at al.: *Tvorba jako způsob poznávání*, Karolinum, Praha, 2013, ISBN 878-80-246-2335-1
- ŠEVČÍKOVÁ, J.; ŠEVČÍK, J.; NEKVINDOVÁ, T. (ed.): *Texty*, Praha, Tranzit.cz, 2010, Navigace, ISBN 978-80-87259-08-5.
- THOMPSON, D.: *Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů: prapodivné zákony ekonomiky současného umění a aukčních domů*, Zlín, Kniha Zlín, 2010, ISBN 978-80-87162-58-3
- THOMPSON, D.: *Supermodelka a krabice Brillo: zákulisní příběhy a prapodivné zákony ekonomiky současného umění*, Zlín, Kniha Zlín, 2014, ISBN 978-80-7473-160-0
- VAŇOUS, P. A GERBOC, M.: *Saatchiho předsíň – Texty o současnosti v malbě* (publikace), Knižní edice Galerie 5. Patro, 2010

WALTON, K. L.: *Mimesis as Make-Believe (on the foundations the representational arts)*, Harward University Press, London, 1990, ISBN 9780674576032

WITTGENSTEIN, L.: *Filosofická zkoumání*, Praha, Filozofický ústav AV ČR, 1993, Základní filosofické texty, ISBN 80-7007-040-4

Články:

JANÍK, T.: *Význam Shulmanovy teorie pedagogických znalostí pro oborové didaktiky a pro vzdělávání učitelů*, Pedagogika 3, 2004, s. 243-251

Největší malíři, č. 127, Balthus, Eaglemoss International, 2000, ISSN: 1212-8872

PESCH, M.: *Deník pacienta*, (Louny, galerie XXL, 17. 3.–14. 4.). In: Ateliér, č. 8, 13. 4. 2006

SLAVÍK, J.; JANÍK, T.: *Kvalita výuky: obsahově zaměřený přístup ke studiu procesů vyučování a učení*, Pedagogika, 62 (3), s. 274–276.

TORCH, P.: *Happy Days*, text k výstavě Praha, Nostický palác, Kulturní centrum MK, 6. 9.-30. 9., in: Ateliér, č. 21, 20. 10. 2005, s. 5

Sborníky:

BURRIAUD, N.: *Altermoderna*, Sešit pro umění, teorie a příbuzné zóny 5, 2011, No. 10

KAPSOVÁ, E.: *Intertextualita vo výtvarnom umení*, In: ŽILKA, T. (ed.): *Intertextualita v postmodernom umení*, Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 1999, ISBN 80-8050-276-5, s. 243-264.

VARTO, J.: *Contemporary art and art education. Strategies and dead ends*, in: Artbeat, Aalto ARTS Books, 2013, ISBN/ISSN: 978-952-60-4694-5, s. 67-82

SLAVÍK, J.: „Pozor, medvěd“ aneb *O problému zážitku hry v sémantice fikčních světů*. In: FRIDRICH, R.; FIBIGER, M. (eds.): *Výuka národní literatury v mezipředmětových vztazích (Sborník z mezinárodního semináře.)*, Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem. Pedagogická fakulta – katedra bohemistiky a slavistiky, Ústí nad Labem 2006, ISBN 80-7044-767-2, s. 84–99.

Katalogy k výstavám:

DENK, W.: *Elke Krystfek*. In: SRP, K., MALÁ, O. (eds.), *Close Echoes: public body & artificial space, [katalog výstavy]*, Galerie hlavního města Prahy, Městská knihovna v Praze 6.3.-31.5.1998, Kunsthalle Krems, 20.9.-22.11.1998, Praha, Galerie hlavního města Prahy, 1998, ISBN 80-7010-053-2

REZLER, A.: *Jiří Petrbok: Po pitvě - obrazy, malby, Galerie Felixe Jeneweina města Kutné Hory, 9.1.-22.2.2015, Pitva draka - obrazy, domalované předlohy, Galerie města Kolína*

při Městském divadle v Kolíně, 14.1.-28.3.2015, Kolín, Městské divadlo v Kolíně, 2015, ISBN 978-80-905328-5-4

SLAVICKÁ, M.: *Realistický obraz*. In: *Beyond reality: British painting today*, Galerie Rudolfinum Praha, 4.10.-30.12.2012. Prague, Galerie Rudolfinum, 2012, ISBN 978-80-86443-20-1

URBAN, O. M.: *Hell³: JDC Revisited, 1998-2015*, Katalog J. Petrboka, Praha, Arbor vitae, 2015, ISBN 978-80-7467-086-2

VAŇOUS, P.: *Motýlí efekt? Obraz jako různosměrná dekonstrukce celku = The butterfly effect? The image as a multidirectional deconstruction of the whole*, Galerie Rudolfinum, Praha, 18.1.-10.3.2013, Praha, Galerie Rudolfinum, 2013, ISBN 978-80-86443-22-5

Internetové zdroje:

BIOGRAFIE, MARTIN GERBOC, [online] dostupné na:
<http://galeriemiro.cz/artist/martin-gerboc/>

HOGENOVÁ, A.: K fenomenologii těla a pohybu, Katedra filozofie, Pedagogická fakulta UK, [online] dostupné na: <http://sffp.sweb.cz/archiv/hogenova.htm>

JONES, J.: *Look what we did*, The Guardian, 31. 3. 2003, [online] dostupné na:
<http://www.theguardian.com/culture/2003/mar/31/artsfeatures.turnerprize2003>

JUHAŇÁK L.: *Lingvistické a sémiotické pojmy a problémy související se sj* [online] © 2. 10. 2008 [cit. 2015-04-15]. Dostupné na: <http://www.inflow.cz/lingvisticke-semioticke-pojmy-problemy-souvisejici-se-sj>, 15. 4.

KOCOUREK, J.: *K termínu poststrukturalismus: jeho utvářenost a sémantika*, Slovo a slovesnost, © 2011, [online] dostupné na:
<http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=3743>.

LESÁK, J.: *Apropriativní metody v současném vizuálním umění*, [online] dostupné na:
<http://foodlab.cz/clanky/apropriativni-metody-v-soucasnem-vizualnim-umeni>

NETOPIIL, P.: *Jiří Petrbok: Deník pacienta P.*, in: A2, 2008, č. 11, [online] dostupné na:
<http://www.advojka.cz/archiv/2008/11/jiri-petrbok-denik-pacienta-p>

PELOUŠKOVÁ, K.: *Třefa do černého?* [online] Dostupné na:
<http://artalk.cz/2015/08/10/trefa-do-cerneho/>

REDAKCE: *Martin Gerboc interpretuje Goyu v Galerii 1. Patro*, [online] In: [kulturissimo.cz](http://www.kulturissimo.cz), [online] dostupné z: <http://www.kulturissimo.cz/?martin-gerboc-vystava-1-patro&detail=629>

SEARLE, J. R.: *Mind. A A Brief Introduction*, Oxford University Press, New York, Oxford, 2004, ISBN 0-19-515733-8, s. 120. [online] Dostupné na: <http://www.lightforcenetwork.com>.

SVOZIL, B.: MIROSLAV PROCHÁZKA, Slovník české literatury po roce 1945, [online] dostupné na: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=549>

Seznam příloh

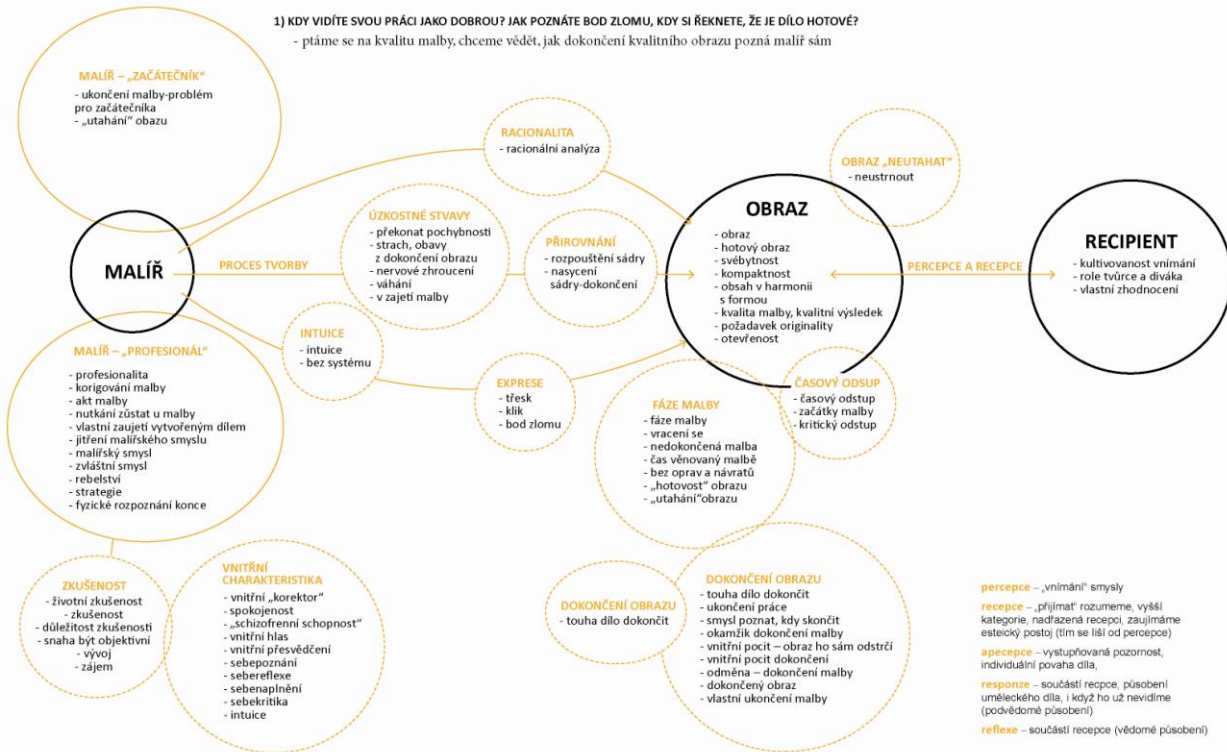
Příloha 1 – Ukázka map z axiálního kódování

Příloha 2 – Článek

Příloha 3 – Otázky pro malíře

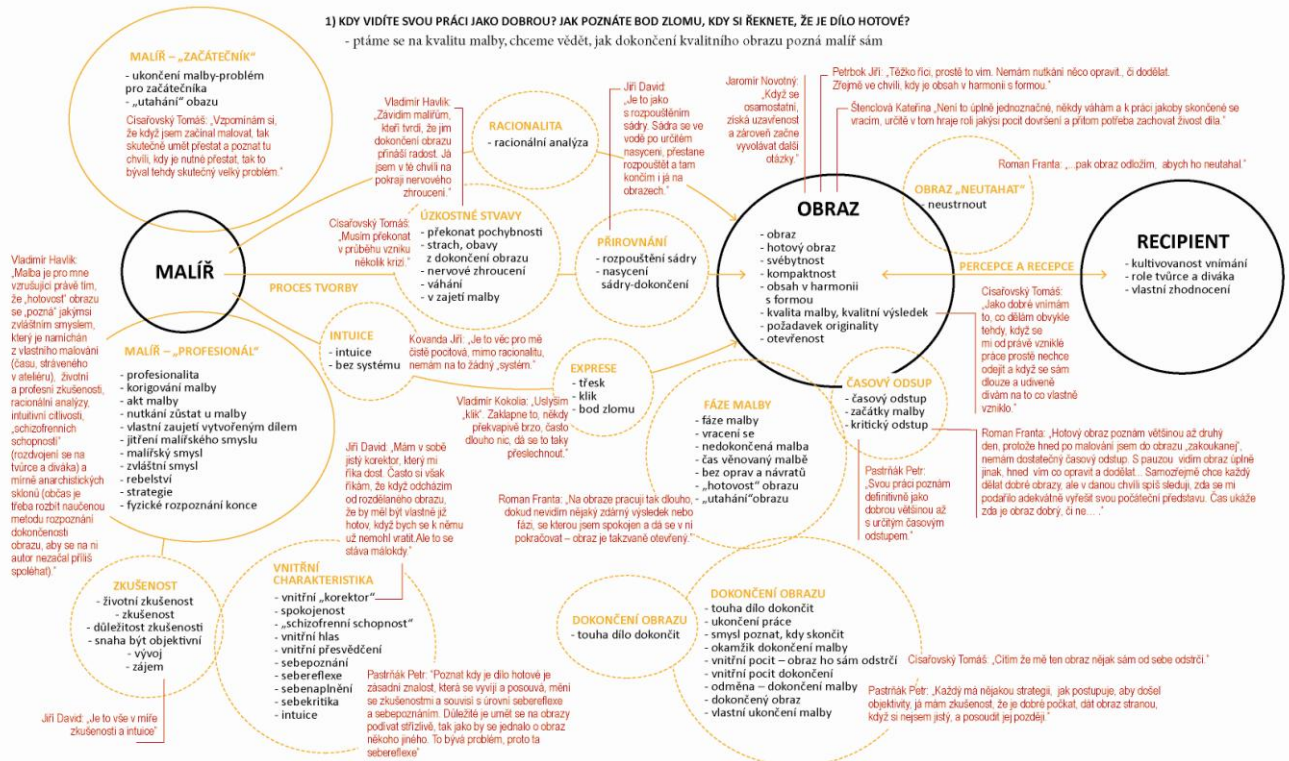
Příloha 1

1) KDY VIDÍTE SVOU PRÁCI JAKO DOBROU? JAK POZNÁTE BOD ZLOMU, KDY SI ŘEKNETE, ŽE JE DÍLO HOTOVÉ?
- ptáme se na kvalitu malby, chceme vědět, jak dokončení kvalitního obrazu pozná malíř sám

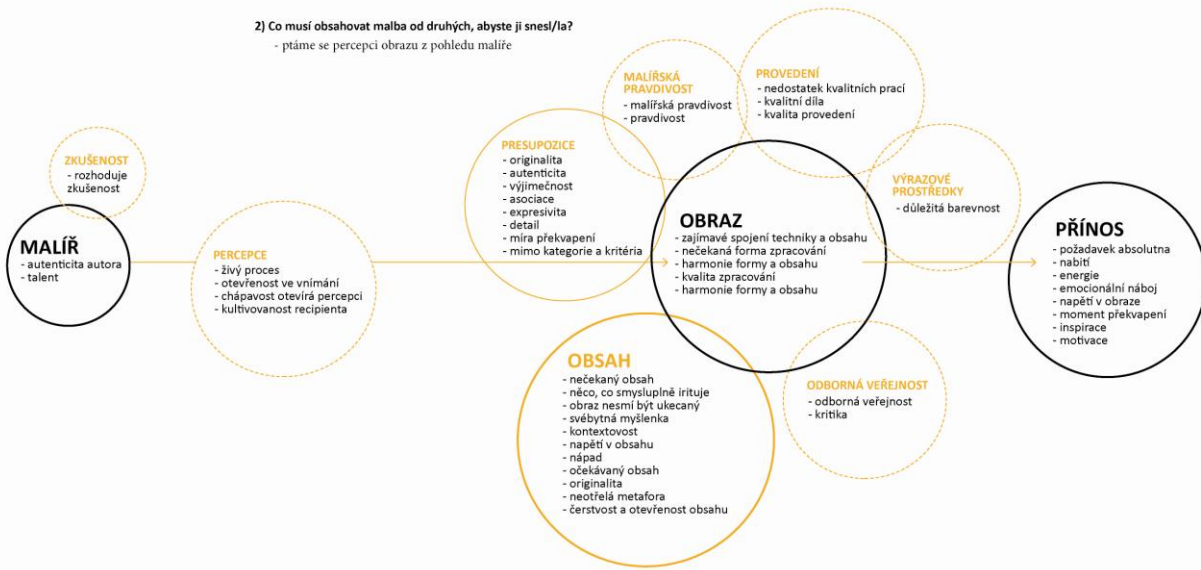


1) KDY VIDÍTE SVOU PRÁCI JAKO DOBRU? JAK POZNÁTE BOD ZLOMU, KDY SI ŘEKNETE, ŽE JE DÍLO HOTOVÉ?

- ptáme se na kvalitu malby, chceme vědět, jak dokončení kvalitního obrazu pozná malíř sám



2) Co musí obsahovat malba od druhých, abyste ji snesl/la?
 - ptáme se percepce obrazu z pohledu malíře



Příloha 2

Kafková, M.; Špirk, I.: *Obraz. Jaké jsou jeho možnosti a meze podle předních současných českých malířů?*

ABSTRAKT

The theme of painting falls into the sphere of the relationship between visual arts and art education. Empirical research intervenes in the area of contemporary art education contents; here we search for suitable language and means of communication related to contemporary painting. The goal of this research is to identify key-targets for the areas of contents of contemporary art education and, further, to bring inspiratory impulses from contemporary painting through applied forms for the needs of school teaching. The questions concerned in the teaching practice are how the piece of art represents the world, its time and the author/the subject of the author. How can we develop at children sensitive perception for the world of pictures? This perception is essential for us to be able to participate on created pieces of art, to form our opinions on them, to let them lead us to new ways of viewing the world and to become qualified audience. The basis for why to carry out this research is the fact that painting is an integral and conventional part of work in art education, even though time tested procedures are far from being used. Therefore, there is the reason for doing painting at schools well and search for support also in contemporary painting in spite of all the peripetia associated with the fact that the current trends have not yet been explored, nor proved. The purpose of this research is to seek a conceptual framework of the real situation of contemporary art; we, therefore, communicate and cooperate with artists, art theorists and teachers.

ÚVOD

Výzkumná sonda byla provedena v rámci Vysokoškolského projektu (261-402) Vzdělanost a česká společnost (5-402-14) a je součástí doktorské práce zaměřené na současnou malbu. Pokud jde o školní praxi, pak zde neopomíjíme tu skutečnost, že je malba nedílnou a tradiční součástí práce ve výtvarné výchově, i když nejsou zdaleka využívány ani dobou ověřené postupy. Je tedy důvod dělat ve školách malbu dobře a hledat oporu také v současné malbě, přes všechny peripetie, které přináší fakt, že nejnovější tendence nejsou dosud prozkoumány ani časem prověřeny. Současná malba, do jisté míry ovlivněna streetartem, graffiti, reklamou, kaligrafií, a mohli bychom v tomto výčtu pokračovat ještě dál, například až ke komiksu, je reprezentativním a můžeme říci přitažlivým médiem.

METODY

Proč by se právě malba nemohla stát předmětem zkoumání, když nám současný svět malby nabízí zajímavé osobnosti, které mají ke své tvůrčí práci různorodé přístupy.

Pro tento účel jsme zvolili kvalitativní výzkum, a to metody kvalitativního rozhovoru, přičemž některé jsme vedli s malíři osobně, jiné prostřednictvím elektronické pošty. Na začátek jsme sestavili seznam malířů, kritériem byla osobitost projevu (originalita), ať formální, tak obsahová, přínos autora v oblasti kulturní. Postupovali jsme od zdánlivě banálních otázek, které se ale ukázaly být složitými a těžko zodpověditelnými: až k otázkám problémovým. Úplné znění otázek, na něž jsme chtěli znát odpověď, bylo následující: 1) Kdy vidíte svou práci jako dobrou? Jak poznáte bod zlomu, kdy si řeknete, že je dílo hotové? 2) Co musí obsahovat malba od druhých, abyste ji „snesl/a“? Co naopak má malba, kterou – jak se říká – "nemůžete v

žádném případě rozdýchat"? Odlišujete, co je pro vás ještě akceptovatelné a co je už kvalitní? Máte nějaký soukromý tip, favorita, solitéra, který ve vás v současné době vyvolává určité vzrušení, a všímáte si ho čím dál víc? Pokud ano - čím především si vás získal? 3) Kdy je malba ještě malbou? Je nějaká hranice, při jejímž dodržení může malba spolupracovat s jinými médii? 4) Jaké autority vás ovlivnily? Zajímají nás ty, bez nichž by vaše malířství vypadalo přece jen jinak?

Získané odpovědi jsme otázku po otázce podrobili kódování (kódovali jsme bez podpory specializovaného software), z axiálního kódování se některé kategorie začaly propojovat, probíhalo slučování několika kategorií v obecnější, otevřenější kategorie. V průběhu selektivního kódování se vyprofilovala ústřední hlavní témata a kategorie. Pro ilustraci přikládáme jeden příklad grafického znázornění „sítě vztahů“¹⁶⁷ vztahující se k první otázce.

Pokud jde o hodiny výtvarné výchovy, zvolili jsme metodu případových studií, a zde uvádíme příklad jedné studie z 2. stupně základní školy. K případové studii připojujeme část ze sémantické analýzy komentované prohlídky, jež se uskutečnila k výstavě J. G. Dokoupila.

MALÍŘI – ZÍSKANÁ DATA

Jednou ze schopností malby je to, že dokáže otvírat řadu otázek, a pokud se tak děje, pak je vše v pořádku. Na poli současné malby se vynořily vhodné podmínky pro diskusi. Proč se do této diskuse pouštět? Filozofka doc. Anna Hogenová řeší téma, které je společně třem oblastem lidského konání. Jejich společným cílem je podle ní „*kultivace člověka a lidského společenství*“¹⁶⁸.

Jelikož se nám podařilo získat zajímavé odpovědi, chceme zde představit především první dvě oblasti, jež se vztahují k prvním dvěma otázkám, které se týkají problému, co u malířů rozhoduje při vnímání obrazů. Zajímá nás, *co musí obsahovat malba od druhých, abyste ji snesl/a? Co naopak má malba, kterou – jak se říká – "nemůžete v žádném případě rozdýchat"?* Ačkoliv jde v zásadě o protisobě jdoucí otázky, v mnohém se shodují, odpovědi dávají možnost zblízka nahlédnout na vztah mezi malířem a obrazem. V textu zvýrazněná slova představují jednotlivé kategorie (lze sledovat společně s grafickým znázorněním uvedeným v příloze), jejichž hlavním úkolem je ozřejmit vztah mezi umělcem a obrazem. Samozřejmě platí i to, že „určitý druh zobrazení konstruuje určitého diváka“¹⁶⁹. „*Nesnáším samoučelnou estetiku. Ta se mimochodem vyučuje na základních školách, ve velkém*“, odpověděl Jiří Petrbok na

¹⁶⁷ K souvisejícím otázkám – Kdy vidíte svou práci jako dobrou? Jak poznáte bod zlomu, kdy si řeknete, že je dílo hotové? – můžete ústřední kategorie najít v černých kruzích – jde o kategorie „malíř“, „obraz“ a „recipient“, kolem nichž jsou další kategorie zvýrazněny oranžově. Červeně jsme označili několik výpovědí, které se vztahují k jednotlivým kategoriím.

¹⁶⁸ Více viz. – Hogenová, A.: Společný prostor vzdělání, umění a sportu jako příspěvek ke „společné Evropě“, in: K problematice poznání, Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2005, 109-113. Umění jako uvádění do nových světů zde zapojuje do širokého sociokulturního kontextu.

¹⁶⁹ Kesner, L.: „Teorie“, Vizuální zobrazení a dějiny umění, in: Vizuální teorie, H&H, 2005, s. 51

jednu z otázek, kterou jsme položili i dalším malířům. Jednou z centrálních kategorií, na niž se váží další subkategorie je **malíř** (malířem-tvůrcem-alchymistou) a pro jeho další charakteristiku je nezbytné rozdělení na „malíře-začátečníka“ a „malíře-profesionála“. Malíři toto striktní rozlišení spatřují jako zásadní pro proces tvorby samotné. Dobře ilustrují, jak poznat okamžik přerodu, kdy se „malíř-začátečník“ stává „malířem-profesionálem“, tento moment spatřují v rozhodující fázi vážící se fázi „ukončení procesu malby“. V malířském slangu jde o tzv. „utahání obrazu“. Tento přechod k profesionalitě se projevuje ve schopnosti *malbu korigovat, zaujatostí vytvořeným dílem a nutkáním zůstat u malby*. Tyto charakteristiky bychom mohli nazvat malířským slangem jako „malířský smysl¹⁷⁰“. Důležitou roli zde hraje *zkušenost* (ať už životní, tak profesní), z níž dále pramení schopnost *sebepoznání, sebereflexe a sebenaplnění*, jež jsou jasnými předpoklady, které proces malby významně ovlivňují.

Druhou centrální kategorií je samotný **obraz**. Nezarazilo nás, že malíři ve školní praxi kritizují samoučelnou estetiku, neboť jako participantů výzkumu jsme sami začali okamžitě jmenovat vlastní zážitky z hodin výtvarné výchovy, především na 1. stupni základní školy, jindy se do popředí ústředního zájmu dostává pouze obsah výtvarného díla, nebo se jen upozorňuje na techniku provedení. Interpretace uměleckého díla je dnes často diskutován a nás v této souvislosti zajímá, jak má tedy vypadat obraz, který sám malíř snese, líbí se mu, zaujme ho? Čím jsou tyto obrazy výjimečné? Začneme-li se základní charakteristikou obrazu, pak zde malíři jmenují tyto přednosti: *zajímavé spojení techniky a obsahu, nečekanou formou a obsahem, harmonií formy a obsahu a kvalitní zpracování*. Velký důraz je kladen na *obsah*, pro nějž je důležitá svébytná myšlenka, nápad, ale i očekávaný námět, dále originalita. Dále neotřelá metafora, překvapení, *obraz nesmí být ukecaný*, je pro něj důležitá čerstvost a otevřenost. Z kategorií *presupozic* je pro přijetí uměleckého díla důležitá *originalita, autenticita, výjimečnost, jistá míra asociací, smysl pro detail, a určitá dávka překvapení*. Mezi další faktory, které rozhodují o kvalitě díla, patří *technika provedení*, v této souvislosti si malíři stěžují na nedostatek kvalitních prací. A samozřejmě zde nesmíme zapomenout zmínit *výrazové prostředky*, u nichž si barva získává dominantní postavení. Velmi často používaným slovním spojením je tzv. „malířská pravdivost¹⁷¹“, jež se skládá ze součtu všech výše zmíněných předpokladů.

Opomíjenou součástí recepce často bývá *responze¹⁷²*, tedy podvědomé působení uměleckého díla, i když ho už nevidíme. Právě *responzi* malíři často označují za silný

¹⁷⁰ Havlík Vladimír: *Malba je pro mne vzrušující právě tím, že „hotovost“ obrazu se „pozná“ jakýmsi zvláštním smyslem, který je namíchán z vlastního malování (času stráveného v ateliéru), životní a profesní zkušenosti, racionální analýzy, intuitivní citlivosti, „schizofrenních schopností“ (rozdvojení se na tvůrce a diváka) a mírně anarchistických sklonů (občas je třeba rozbít naučenou metodu rozpoznání dokončenosti obrazu, aby se na ni autor nezačal příliš spoléhat). Tento smysl si musí malíř pěstovat a chránit. Musí ho jítřit – a to bolí. Závidím malířům, kteří tvrdí, že jim dokončení obrazu přináší radost. Já jsem v té chvíli na pokraji nervového zhroucení.*

¹⁷¹ Tomáš Cisařovský: *„Obrazy od druhých, abych je snesl, tak musí být prostě malířsky pravdivé. Dnes je svět zahlcen miliardami různých fotek, obrazů a slov, a já blbostmi prostě nechci ztrácet čas. Dobrých a pravdivých věcí je ale v podstatě velmi málo.“*

¹⁷² Jiří David: *„Snažím se v obrazech obecně najít jistou mírou „překvapení“! Něčeho co mne smysluplně irituje, nabíjí chutí, že jdu z výstavy a mám chuť něco sám hned dělat. Co to je to „překvapení“: nečekaný obsah, nebo i naopak očekávatelný avšak nečekaně*

impulz inspirace a motivace, „kromě prožitků a hodnocení, které jsou součástí estetického vnímání, je ovšem nutno uvažovat souhrn psychických procesů (prožitků, postojů, hodnocení, osvojování názorů atd.), které se realizují po fázi bezprostředního vnímání uměleckého díla“¹⁷³.

U druhé otázky se ptáme naopak na malbu, jež nemůžeme jak se říká rozdýchat. Není to nic zvláštního, když procházíme výstavou, něco nás zaujme, něco v nás ale vyvolá určité pochybnosti, zajímala nás otázka vkusu malířů, co rozhoduje, aby dílo přijali. Jak již bylo výše zmíněno, shodují se v jednom, a to že záleží na autenticitě autora a jeho dávce talentu. Z jaké estetiky ale takový obraz vychází?

Ve shodě s předchozí otázkou i zde se klade důraz na responzi¹⁷⁴, jež je pro malíře považována za velký osobní přínos. „Aby interpret pochopil, co obraz symbolizuje, musí disponovat naprosto exaktními znalostmi o tom, jakým způsobem byly vlastnosti této vizuální konfigurace vytvářeny pro „vidění něčeho v něčem“¹⁷⁵. Jak tedy vypadá takový obraz? Typické rysy takového obrazu reprezentuje tzv. „ukecaný obraz“¹⁷⁶, je přehnaně popisný; v kontrastu s tím je zde silně exponovaná *bezobsažnost*, a banalita v obsahu. *Bezinvenčnost*, skrytá bezradnost, nemožnost a předstírání lze označit jako tzv. „obraz-kalkul“¹⁷⁷.

Ačkoli jde o kategorii zmiňovanou ve výčtu nakonec, tak byla nejfrekventovanější, moli bychom ji zastřešit pod pojem „*přístupy*“¹⁷⁸. Spadá sem již

formálně zpracovaný aniž by ona formální nečekanost ubijela obsah. Radost a vzrušení z kombinace obsahu, který není klišovitě zpracováván a je něčím čerstvým, otevřeným pro asociace (mé osobní). Který používá třeba i neotřelé metafory. Musím být nějak uhranut, třeba i z maličkostí a musím hlavně uvěřit skrze jazyk obrazu v autentičnost spojení autora a jeho práce. Zajímá mne tudíž i kontext (sice většinou až později). Prvotní je pro mne síla emocionální, a to nesouvisí jen s expresivitou projevu, tak jak je v Čechách předkládána.

¹⁷³ Georges Didi-Huberman: *Ninfa moderna, Esej o spadlé drapérii*, Edice vizuální teorie, Agite/fra 2009, s. 55

¹⁷⁴ Vladimír Kokolia: *A některé obrazy, navzdory právě řečenému, se tak fádním a provaleným způsobem pletou v tom, co slibovaly (a tím vnukají podezření, že autor měl podvodný nebo jinak hnusný úmysl), že jim vůbec nemám chuť dávat čas. A z nich některé – aby to nebylo tak jednoduché – si přesto nakonec svou nemožností a marně zakrývanou hloupostí čas překvapivě vynutí, ba dokonce mě i donutí, abych zahořel.*

¹⁷⁵ Kulka, J.: *Vnímání uměleckého díla*, in: *Psychologie umění*, Grada, 2008, s. 355

¹⁷⁶ Tomáš Císařovský: *Nejsem také žádný obdivovatel malířských gest, někdy mylně vnímaných jako pravá "malířskost", ve skutečnosti často skrývajících bezradnost za velkohubostí.*

¹⁷⁷ Roman Franta: *Nemůžu vystát opak toho, co snesu, tedy kalkul, dohánění trendů, neoriginální přístup, bezinvenční plagiátorství, tzv. eklektismus, obrazy, které se nedají rozečíst a potřebují dlouhosáhlý výklad, zkroucené rámy, nepříjemnou barevnost obrazu...*

¹⁷⁸ Jiří David: „*Střeva*“ *autora jsou často nudná, okázalá. Duchovnost zase příliš okatá a chtěna, pseudopokorná.*

výše zmiňovaná samoučelná estetika, často kritizované malířské gesto, „trendovost“ a neoriginální přístup.

KAZUISTIKA – PŘÍKLAD ZE ŠKOLNÍ PRAXE

„Je to blbost, vůbec tomu nerozumím, tak proč bych měl malovat něco podobného,“ zaznělo třídou, když se učitel snažil svým žákům představit tvorbu J. G. Dokoupila. Pokračovalo to: „Proč takové věci vůbec maluje, nějaký bublinky, to bych mohl taky něco obtisknout, a bude to umění?“ Podobných vět padlo ještě několik, my se proto ptáme: Je důležité přinášet inspirativní impulzy ze současné malby do školní výuky? Diskuse o obsahu a funkci uměleckého díla v poslední době utichly, hodina věnovaná malbě J. G. Dokoupila tuto vodu rozčeřil, i kvůli tomu jsou pro nás důležité klíčové otázky, které bychom mohli formulovat například takto: Jak dílo vypovídá o světě, o své době a o autorském subjektu? Jak můžeme u dětí rozvíjet citlivou vnímavost pro svět obrazů? Tato vnímavost je v zásadě nezbytná pro to, abychom mohli participovat na vytvořených dílech, něco si o nich myslet, nechat se jimi svést k novým pohledům na svět a stát se kompetentními diváky.

Úvod hodiny byl ve znamení seznámení s tvorbou J. G. Dokoupila, učitel svým žákům ukázal reprodukci malby (k dispozici měli katalog vydaný k výstavě pořádané v Jízdárně Pražského hradu), která vznikla netradičním způsobem – bublinami a upozornil na to, že jde o velkoformátové malby. To žáky zaujalo, ukazoval jim, jak Dokoupil maluje, řekl jim, že zásadně nepoužívá štětec, nýbrž ovoce, mateřské mléko, pneumatiky, bič, saze nebo barevné bubliny.

Do hodiny jim přinesl různé předměty – boty, zvlněný papír, látky, houbičky, při tom jim vysvětloval, že by se měli dobře rozhodnout, jaké materiály zvolí, protože by měli zachovat určitou čistotu a více materiálů nekombinovat – „*Vemte si třeba houbičku, ale nekombinujte ji s botou!*“ Důraz při tom kladl na barvy, na to, aby si je míchaly štětcem, ale ten už dále nepoužívali. Přinesené materiály měly sloužit jako tiskátka. V průběhu hodiny učitel fungoval jako „rádce“, projevilo se to především v upozornění, aby žáci zachovali určitou čistotu a nekombinovali jiné materiály, v tomto případě můžeme říci, že i když učitel koriguje malbu, nebere na sebe pozici „malíře-profesionála“, ba naopak, v žácích dokáže svými podpůrnými komentáři vybudit zájem: „*Když obraz dokončíte, můžete pracovat na dalším, moment, kdy skončíte nechám na vás*“. *Kdo si troufá na velký formát?* Všichni odpovídají s nadšením

– *my! Chceme dělat velkoformátové malby!* (Učitel přináší velkou roli papíru, ze které si každý může odříznout libovolně velký formát.) *Odtoč si, kolik chceš.* Jedna skupina na to reaguje: *My taky budeme dělat mega – omega malbu. Ukončení je také na vás, když budete vidět, že chcete skončit, tak to klidně ukončete a vezměte si nový papír.* Podobné věty prokládají celou dobu výuky, na žáky působí silně motivačně, možnost zvolit si vlastní formát, vybrat si tak i místo, kde budu malovat, najít si materiál, který budu dále používat. Vzájemná interakce mezi učitelem a žáky je tímto dostatečně posilněna a učitelovy rady jsou dobře přijímány, (učitel: *Tondo, dávej si pozor, abys to neutahal.* Tonda: *Jo, to nikdy neodhadnu, ale už se tomu asi blížím*). V tomto případě na sebe částečně učitel bere roli rádce-malíře-profíka a upozorňuje na svízele spojenou s ukončením malby, tzv. „utahání obrazu“. Učitel: *Je to okamžik, moment, kdy je ta malba živá, a stačí další tahy štětcem a je to najednou jinak, je to zabítý.*

Poté co si žáci zvolili materiál, který budou v malbě používat, tak se v procesu malby objevilo jako nejtěžší odpoutání se od předmětného tvaru, jelikož si například jedna skupina vybrala podrážku boty, otisky pak připomínali například květinu. Učitel: *Tak teď jsme viděli, co dokážete s tou botou, když se na to díváte a pak přemýšlíte, kam tu podrážku otisknout. Teď zkuste své oči zavřít a jsem zvědavý, jak to bude vypadat za chvíli.* Důležitou roli zde hraje zkušenost, jež ilustruje následující: *To jsem zvědavý, co tomu řeknete, do teď jste to korigovali tím, že jste se na to mohli dívat a za chvíli to bude jen na náhodě. Vzpomeňte si na ty bubliny, i když Dokoupil dobře ví, jakou mají barvu a kam přibližně spadnou, tak je tam ještě pořád trochu princip náhody.*

Pro žáky bylo nejtěžší pracovat s principem náhody, možné nepochopení pramenilo i z toho, že žáci abstraktní malbu zprvu nechtěli přijmout. Ptali se, proč to dělat, když tam není nic konkrétního, tomu nikdo nerozumí. Nedokázali se odtrhnout od předmětné reality a dokazovali to tak, že ačkoliv používali jako nástroj „tiskátko“, otisky směřovaly k tomu, že vytvářely konkrétní tvary – kytička z boty, sluníčko z otisku houby. Poté co je učitel upozornil na tyto konkrétní tvary a zdůraznil princip náhody s tím, že jim radil, ať malují se zavřenýma očima. Jedna skupina, která malbu zvládla nejlépe, opravdu použila princip náhody a intuice a do malby velmi brzy pronikla. Poprvé použili houbu a podruhé velké gumové rukavice, druhá skupina chlapců, kteří napoprvé vytvořili květinu z boty, se podruhé dostali dál a zkoušeli, jak vypadá otisk zvlněné lepenky, podruhé použili látku a z různých úhlů ji prostříkávali stříkací láhví na květiny. Skupina dívek, která napoprvé vytvořila sluníčko z otisku

houbiček, napodruhé více zkoušely, jak bude vypadat otisk ruky a také jak ji využít jako šablonu, na níž by z jedné strany stříkaly barvu. Z toho je patrné, že ačkoliv bylo původní zadání pro žáky svazující – tím, že neměli zobrazovat předmětný svět, dvě skupiny to dovedlo k takovým výkonům, že začali samostatně přemýšlet o možnostech, které malba představuje. Učitel je dokázal svými podpůrnými komentáři dovést k tomu, aby měly jejich malby charakter experimentální hledání.

V české malbě jsme svědky silného narativního proudu, ať už jde například o Josefa Bolfa, Jiřího Petrboka, Tomáše Císařovského a jiné malíře, typický recipient je zvyklý na tzv. *implikatury*, které nám v kontextových náznacích implikují obsah, jež je možné vyvodit například z formy. Tento problém se objevil hned na začátku hodiny, kdy žáci odmítli Dokoupilovy malby, protože v tom „nic neviděli“. V zásadě zde intuitivně žáci odhadli schopnosti talentovaného člověka, podle Vladimíra Dočkala (Zaměřeno na talenty) je to schopnost umělecky hodnotit (kdy zaujímáme vztah k okolnímu světu) a schopnost umělecky se vyjádřit (technika), v tomto případě shledávali absenci obsahu za nedostatek. Částečně je poté uspokojil princip náhody, s nímž se jim učitel snažil jeho „bublinové“ obrazy přiblížit. Je to také proto, že jsme u Dokoupila zmatení, neboť v mnoha jeho malbách jde o explicitní vyjádření; to, co vidíš, je to, co vidíš? Dokoupil si hraje s ironií, a nechává nás záměrně na pochybách? U abstraktního konstruktivismu či geometrické abstrakce je forma obsahem, jak je to ale u Dokoupilových obrazů? Může se tak tedy stát i dokoupilovská tautologie obsahem, tedy že forma se může do jisté míry pokládat už i za vyjádření obsahu? U Dokoupila musíme jít jinou cestou, můžeme se opřít o fakt, že u něj se „obraz stává plochou různých realit – plochou proto, že jsou to, jak říká teoretik Lahoda „reality zploštěné, odvozené opět z jiného pramene, přisvojené, apropriované. Obraz je vizuálním lexikem volně se potulujících znaků.“¹⁷⁹ Interpretaci ztěžuje i ten fakt, že si recipient může do těchto znaků projektovat vlastní zkušenost, Dokoupil cituje, parafrázuje a upozorňuje. Nic víc za tím nehledejte. „*Základem jeho témat je tolikrát uchopovaná banalita, až by se mohlo zdát, že už z ní nelze nic nového vytěžit. Zvláště dnes, na konci první dekády 21. století, kdy si svět umění přisvojuje dříve nemyslitelné formy, které dosud opomíjel, či vůbec neexistovaly. Tím spíš, že moderní umění je považováno za dokončený žánr a v*

¹⁷⁹ Lahoda, V.: *Trvání a rozplývání malby*. In Dějiny umění, 12. díl, Euromedia 2002, s. 205.

současnosti už umělecké dílo nestojí na konci nějakého tvůrčího procesu, nýbrž je jakýmsi generátorem jiných činností.¹

Dokoupil říká: „*cítím se být konceptuálním impresionistou*“, imprese, dojem, to je to, co jeho obrazy opravdu vyvolávají, to podtrhuje slovy: „*Nemám rád umění, které mi něco vysvětluje. Když mi chce někdo něco říct, tak ať mi to řekne. Ale v umění, když mne chce někdo něco naučit nebo mě o něčem poučovat, tak se okamžitě otočím a odcházím. Myslím, že jsem na poučování alergický. Proto doufám, že má výstava není poučná, že jde spíš i určitou svobodu a prostor mezi obrazy*“. Jako bychom slyšeli Franka Stelli: „To, co vidíte, je to, co vidíte“.

Ve shodě s analýzou komentovaných prohlídek a výkladu učitele můžeme rozlišit dvě hlavní sémantické sféry, z nichž první jsme pojmenovali „proces tvorby“ a druhou „osobní dispozice“. Do první z nich spadá „kuriozita – při popisu komentátor Dokoupilovy malířské techniky líčí s určitou dávkou ironie, humoru, neskrývá pobavení: „*Maluje klidně i džusem*“. Učitel: *Dokáže malovat snad vším*. Žáci: *On nemaluje štětcem...* V českém prostředí je vítaným typem kutila, jeho experimenty jsou pro diváka nové. *Tajemství* jak komentátor, tak učitel dokazuje tím, že Dokoupil nesdělí nikomu „recepturu“ složení barev k bublinovým obrazům. Představuje *nový prototyp umělce* – čím dál častěji se umělci stávají populárními osobnostmi, ale kam bychom mohli zařadit Dokoupila? Jsme zvyklí na to, že David Černý provokuje, Jiří David kriticky komentuje, ale jak se vypořádat s tím, že Dokoupil prostě maluje a je slavný?

Pro druhou sféru „osobních dispozic“ jsou důležité tyto podskupiny: *umělec = vypravěč* – neskrytě popisuje proces malby, zpřístupňuje osobní příběhy. Žák: „*Já ho viděl v televizi v Uvolněte se, prosím, tam mluvil dost vtípně o tom, jak maluje, ale přišel mi trochu nafoukaněj*. Druhý žák: *Se nediv, když je tak slavněj. Velké sebevědomí* – upevňuje Dokoupil, když tvrdí, jsem nejlepší malíř svíčkových obrazů na světě. *Slavný malíř* – zastoupený ve světových galeriích. „*Já jsem se sám vždycky ptával lidí, kteří tomu rozuměli a které jsem potkával, co mám dělat, aby se ze mě stal velký umělec. Když už se k něčemu rozhodnu, tak chci být jednička, nejlepší ze všech ... Nebudu se něčemu věnovat, abych jen tak proplouval, to musí být hrozné. A tak jsem šel do Ameriky. Do New Yorku. Pan Sovák měl známého rektora českého původu na prestižní Cooper Union, kde jsem dostal na rok stipendium; byla to drahá škola, jinak bych si ji nemohl dovolit. Nastala stejně výrazná změna, jako když jsem odešel z Čech do*

*Německa.*¹⁸⁰ *Po dobu své výstavy se stal mediální hvězdou – dostává své umění opravdu mezi lidi, svým projevem si získává na svou stranu i takové recipienty, jež dosud neměli zájem o umění. Umí v tom chodit. Mýtus – to tady dlouho nebylo, typ dandyho – populární umělec? Dokoupil company.*

Učitel se v těchto významových vrstvách protíná s tím, co o Dokoupilovi zaznělo na komentovaných prohlídkách, žáci sami vyjmenovali několik charakteristik (mediální hvězda, kuriozita), jež se ve své podstatě dotýkají jeho image, kterou měl po dobu trvání své výstavy v Praze. Učitel jeho dílo neparafrazoval, prostřednictvím aplikovaných forem dokázal jeho tvorbu žákům zdůvodnit, i přes jejich prvotní nepřijetí.

ZÁVĚR

Hlavním cílem bylo ukázat možný způsob dívání se, vnímání a především ukázat reakce malířů na jiné malby. Ve školní praxi přispívá umění několika způsoby, „mezi jeho přínosy počítám rozvoj mentálních dovedností v kontextu uměleckých forem, schopnosti vyjádření a komunikace specifických forem smyslu, smyslu, jež dokážou předat pouze umělecké formy, a schopnosti prožít okamžiky, jež jsou zároveň niterné a dojemné, pomíjivé okamžiky, jichž si ceníme pro ně samé. K takovým prožitkům získáváme přístup, když se zabýváme světem z estetického úhlu pohledu a necháváme na sebe působit formy, které takové prožitky umožňují¹⁸¹“.

Výzkum je zaměřen na tendence v současné malbě. Téma spadá do okruhu – vztah mezi výtvarným uměním a výtvarnou výchovou. Smyslem je hledání koncepčního rámce skutečného stavu současné malby. Empirický výzkum zasahuje do oblasti obsahů dnešní výtvarné výchovy, zde jde o hledání vhodného jazyka a prostředků komunikace o současné malbě. Záměrem je přispět ke zkvalitnění výuky zaměřené na aktuální principy malby, realizované v konfrontaci s výtvarným uměním, problémovým okruhem je zde námět, cíl a dialog. Druhou částí je oblast výtvarné kultury, mezi klíčová slova řadíme čas, prostor, tvar, výrazové prostředky, pojem hodnoty výtvarného

¹⁸⁰ Jedinák Petr. www.jedinak.cz. [online]. Praha: 6. 6. 2010 [7. 6. 2010]. <http://www.jedinak.cz/stranky/txtdokoupil.html>. Přístup ke zdroji: <URL www.jedinak.cz>.

¹⁸¹ EISNER, Elliot: *The Arts and the Creation of Mind* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 2002)

díla a analýzu odborných pramenů, to vše nahlížené prizmatem odborné veřejnosti a samotných tvůrců.

Na závěr, děkuji všem malířům, kteří byli tak vstřícní a odpověděli na naše otázky pod podmínkou, že mimo tento článek nesmí být s jejich odpověďmi nijak manipulováno.

Příloha 3

GERBOC MARTIN

Malba

V čem spatřuješ přednosti malby?

Jak u tebe vypadá příprava na malbu obrazu? Představ si, že to vysvětluješ dětem, co všechno do obrazu zapojuješ? (Technika – předloha, vrstvení, koláže, tušový štětec, typografické prvky)

Citace, záměr

Jak zacházíš s citacemi z jiných uměleckých děl? Jak s nimi pracuješ?

Jak je vybíráš?

Co tě vede k tomu vypůjčit si část malby někoho jiného a zakomponovat ji do své malby?

Reviduješ minulost, rehabilituješ ji, jaký je u tebe vztah minulého se současným? Jistě si během malby získáš si vztah k citovanému obrazu, mohl bys uvést, jaký vztah tam dominuje?

Konkrétní příklady

U tebe je patrné, že jdeš do větší hloubky, a to jak tematické, tak i malířské, například v Hrůzách války, jako bys téma pitval, díval se na něj pod drobnohledem. Co pro tebe z Goyi bylo dominantní, a co sis chtěl přidat? Čím ti pomohl?

Koho jsi ještě citoval? Mohl bys mi říct příklady?

(Tady bych poprosila o cca 5 ukázek s citacemi, stačí uvést, o jaké se jedná, pár slov o obraze.

Našla jsem, že jsi do obrazů vkládal fragmenty od těchto malířů: Goya, Dix, Munch, Bacon, Chapmanovi, pokud bys mi napsal jejich jméno, budu ráda. Zítřka mi přijde „Un Saison en Enfer“, asi je v nich najdu?)

Rád se necháváš inspirovat i mimo malířství, nejde si nevšimnout, že často se v souvislosti s tebou zmiňuje Baudelaire, především jeho sbírka Květy zla. Dá se říci, že jde i v tomto případě o snahu tyto inspirační zdroje citovat?

Témata

Jaké je pro tebe ústřední téma? Jde říct, že je to v obecné rovině právě ta „inverzní romantika“?

(V textu budu citovat P. Vaňouse, tak to tam bude vysvětlené, ale přesto bych ti to poslala na kontrolu, aby tam nebyly faktické chyby.)

Divák

Pro jaký typ diváka jsou tvé obrazy určeny, sám říkáš, že nepatří do obýváku?

Ze světa

Ovlivnili tě nějakí světoví malíři?

PETRBOK JIŘÍ

Jak pracujete, děláte si přípravu?

Jaký je váš záměr, když ve svých obrazech používáte díla jiných umělců?

Jaký máte vztah k těm citovaným věcem?

Kdy jste s tím začal?

Jak se proměňuje inspirace bratry Chapmanovými? Slyšela jsem, že s nimi aktivně spolupracujete, jak to probíhá?

Vznikal tak i cyklus Domalovaná předloha (2013)?

Vracíte se ke svým obrazům? Přemalovává a dotváří nejen své již dokončené obrazy, ale i motivy jiných umělců.

Sledujete u sebe tvůrčí posun? Myslím tím změny tematické, malířské? Pro malby z počátku devadesátých let (Ptáci, 1991; Paměti těla, 1992; Oheň, 91/92; Potápěč, 1993; Kolář 1994; Strašidlo z Kladna, 1994) je typická tmavší barevnost, větší hutnost, tematicky jsou dost existenciální. Jak se liší od toho, co děláte dnes?

ADAM ŠTECH

Malba

V čem spatřujete přednosti výrazového média, které jste si zvolili?

Inspirace

Pro vaše obrazy je charakteristické vrstvení reality a díky tomu se v podstatě odvoláváte se k různým kontextuálním rámcům, zajímalo by mě, podle čeho si vybíráte obrazy, z nichž citujete, nebo přímo je citujete?

Citace, záměr

Vaše obrazy jsou exkurzí do světa výtvarného umění, setkáváme se tam s diskurzem minulého se současným. Zajímá mě váš záměr, proč je pro vás citace důležitá? K čemu vaše díla odkazují?

Jak postupujete při samotném výběru motivu? Dokážete stylizovat různá období. Je pro vás důležitý styl, který si vypůjčuje z různých historických období, obnáší to mnoho divákovi skrytého, co předchází samotné malbě?

Měníte významy a posouváte je do jiných kontextových rámců, není pro vás problém vzít si fragment z gotického, barokního, kubistického, či jiného rámce a zasadit jej do současnosti. Ve svých výběrech jste rafinovaný, ať už jde o výběr citací, například motiv drapérie, pomáhá vám znalost dějin umění k takovým propůjčkám?

Revidujete minulost, rehabilitujete ji, jaký je vztah minulého se současným? Jistě si během malby získáte si vztah k citovanému obrazu, mohl byste uvést, kdy jste například stíral patos, nebo mu vzdával holt?

Dunning stanovil tři body, které jsou důležité pro pochopení a možná i vývoj světového názoru, který se zasloužil o vznik postmoderního malířství: „1. Nedisponujeme schopností interpretace; veškerá naše znalost vnitřního světa je hypotetickou dedukcí vyvozována z naší znalosti externích faktů. 2. Nedisponujeme schopností intuice; každý náš poznatek je logicky determinován poznatky předešlými. 3. Nedisponujeme schopností myslet bez znaků.“¹⁸²

Jsou pro vás tato tvrzení ještě aktuální a dá se říct, že se k nim odkazujete?

Jaké jsou možnosti citace v současné česko-slovenské malbě?

Odkaz k tradici zakotvené v postmoderně, nebo ještě dále?

¹⁸² DUNNING, V. W.: *Pojem já a postmoderní malířství: konstrukce post-karteziánského diváka*, in: KESNER, V.: *Vizuální teorie*, H&H, 2005, s. 221

Divák

Do vašich obrazů jsou včleňovány interpretační dějiny, s jakým divákem počítáte?

Ze světa

Ovlivnili vás nějakí světoví malíři?

Konkrétní ukázky

Lze z jejich práce vysledovat intenci a jde podle jejich práce nalézt jednotící charakter rámce doby? Co je jejich sjednocujícím rámcem? Zajímají nás umělci, jejichž tvorba se zabývá různými sémantickými diskursy, jiná umělecká díla, nebo pouze jejich fragmenty se na jejich plátnech setkávají do jiných vztahů.