

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Putování jako součást tvorby

TOMÁŠ MACEK

Putování jako součást tvorby

Peregrination as a Component of the Creation

TOMÁŠ MACEK

Starostřešovická 96, 162 00 Praha 6

V. ročník

učitelství výtvarné výchovy pro 2. stupeň ZŠ, SŠ a ZUŠ

prezenční studium

červen 2010

vedoucí diplomové práce: Doc. Jaroslav Bláha

konzultant: Doc. ak. mal. Jiří Kornatovský

zadáno 23. 10. 2008

Čestně prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s použitím uvedených pramenů.

Tomáš Macek

ANOTACE

Tomáš Macek

Putování jako součást tvorby [diplomová práce]

Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta

52 stran

(příloha: průvodce projekcí „Fotografické, zvukové a nalezené stopy“)

Tato práce se zabývá výtvarným uměním tematizujícím a reflektujícím zkušenost putování a chůze, počínaje plenérovou krajinomalbou na uměleckých cestách a konče projevy akčního a zemního umění, považující samotné putování za svébytný umělecký projev. Didaktická část se zaměřuje na využití fyzického zážitku chůze ve výtvarné výchově.

Klíčová slova: putování, chůze, romantismus, akční umění

ANNOTATION

Tomáš Macek

Peregrination as a Component of the Creation [thesis]

Charles University in Prague – Faculty of Education

52 pages

(appendix: guide of audiovisual projection)

This thesis deals with the fine art based on the experience of peregrination and walking – from plein air landscape painting to the works of action art and land art. These contemporary art movements regards the act of peregrination itself as an artwork. Didactic part of this thesis aims to employment of physical experience of walking in art education.

Keywords: peregrination, walk, romanticism, action art

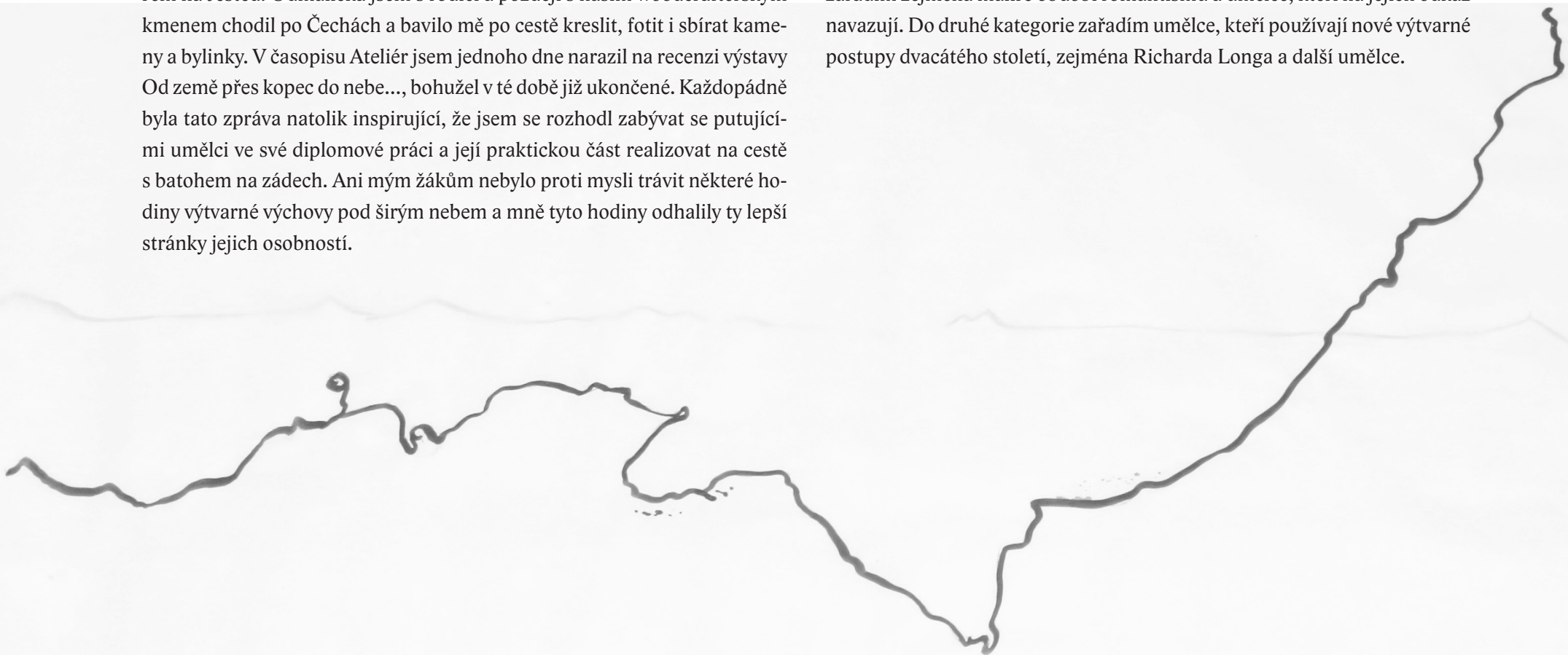
OBSAH

ANOTACE	3
ANNOTATION	3
ÚVOD	5
1. VÝZNAM SLOVA „PUTOVÁNÍ“	6
2. FENOMÉN POUTNICTVÍ	8
2.1. Křesťanské poutnictví	8
2.2. Píseň na cestu	9
3. POSVÁTNÁ MÍSTA	10
3.1. Přirozená poutní místa	10
3.1.1. Hory	10
3.1.2. Prameny a toky	12
3.2. Sakralisované místo	13
4. POUTNÍK JAKO SYMBOL	14
5. PUTOVÁNÍ JAKO SOUČÁST VÝTVARNÉ TVORBY	15
5.1. Tři vrstvy díla	15
5.2. Tradiční přístup	17
5.2.1. Renesance a probouzení zájmu o krajinu	17
5.2.2. romantismus	18
5.2.3. Romantici 20. století	22
5.3. Konceptuální přístup	27
5.3.1. Putování je uměleckým dílem	27
5.3.2.2 Osamělý poutník	27
5.3.3.3 Něco putuje	32
5.3.4.4 Skupinová chůze	33
5.3.5. estetická dokumentace	36
5.3.6. tvoření míst	38
6. ZÁVĚR – PROPOJENÍ SOLITÉŘI	39
7. DIDAKTICKÁ ŘADA „PUTOVÁNÍ“	40
8. PRAKTICKÁ ČÁST	46
8.1. Putování z Aše do Levoče	46
8.2. Cesta po obzoru	48
PRAMENY	50
SEZNAM PŘÍLOH	52

ÚVOD

Na střední škole jsme absolvovali malířský kurs v nádherné krajině Orlických hor. Spolužáci trpělivě seděli na louce a pilně malovali krajiny nebo své malující spolužáky. Mně připadalo nutné hory prozkoumat. Mnoho prací jsem na konci týdne neodevzdal, zato jsem tajně nachodil sto kilometrů po hřebenech. Když jsme vloni vyjeli na kurs výtvarné tvorby do Českého Dubu, ocenil jsem možnost vydat se bez výčitek svědomí na tři pouti směrem na Ještěd. Odmalička jsem s rodiči a později s naším woodcrafterským kmenem chodil po Čechách a bavilo mě po cestě kreslit, fotit i sbírat kameny a bylinky. V časopisu Ateliér jsem jednoho dne narazil na recenzi výstavy *Od země přes kopec do nebe...*, bohužel v té době již ukončené. Každopádně byla tato zpráva natolik inspirující, že jsem se rozhodl zabývat se putujícími umělci ve své diplomové práci a její praktickou část realizovat na cestě s batohem na zádech. Ani mým žákům nebylo proti mysli trávit některé hodiny výtvarné výchovy pod širým nebem a mně tyto hodiny odhalily ty lepší stránky jejich osobností.

V teoretické části práce se nejprve pokusím vymezit pojem putování a jeho vztah k souvisejícím pojmům. Dále nastíním historický vývoj fenoménu poutnictví, zejména v náboženském kontextu, pokusím se objasnit přirozený původ poutních a posvátných míst a proměny symbolu poutníka ve výtvarném umění a stručně i v literatuře. V hlavní části diplomové práce rozdělím, byť s jistými výhradami, výtvarné umělce do dvou kategorií. Do první zařadím zejména malíře období romantismu a umělce, kteří na jejich odkaz navazují. Do druhé kategorie zařadím umělce, kteří používají nové výtvarné postupy dvacátého století, zejména Richarda Longa a další umělce.



1. VÝZNAM SLOVA „PUTOVÁNÍ“

Označení poutníka v cizích jazycích – německé *Pilger*, francouzské *pélerin* nebo anglické *pilgrim* – pochází z latinského *peregrinus*, což byl výraz označující cizince, který žije mimo oblast, kde má občanská práva. (Ohler s. 11) Longman family dictionary z roku 1984 také zdůrazňuje aspekt ciziny a přidává aspekt dlouhé cesty (*peregrination – long and wandering journey especially in foreign country*). Guth–Jarkovský psal, že „slovo poutník jak v češtině, tak i jinde ve slovanštině má také význam ‚putovatel‘ (...) Poněvadž však hospodářství jazykové dodalo slovům poutník, poutní, poutnický, pouť již význam zvláštní (*pélerin*), trochu náboženský, nelze jich vždy dobře užítí ve smyslu turista, turistický, leda tu a tam přeneseně.“ V češtině je ale zajímavá spojitost „putování“ s „poutem“, kterou zmiňuje Jiří Zemánek, když píše o chůzi a putování jako o přirozených způsobech komunikace, „které nám umožní navázat hlubší spojení s přírodou i se sebou samými. Chůzí se můžeme prožitkově otevřít hlubšímu porozumění mimolidskému světu, oněm jemným vztahům a vazbám, které dávají věci ‚kolem‘ a zároveň ‚uvnitř‘ nás dohromady; tomu, co americký filosof Henry David Thoreau ve své knize *Chůze, ‚bibli‘ všech poutníků, nazývá sympatií k inteligenci. Z tohoto pohledu obsahuje slovo ‚poutník‘ v jeho archetypálním významu také pojem ‚pouto‘, tj. navazování vztahu...“ (Zemánek 2005 s. 9) Putování obvykle předpokládá cíl a bytostné prožívání. Toto prožívání zdůrazňuje Thoreau jako aspekt chůze, která je uměním. Nepřisuzuje chůzi roli pouhého pohybu, není to tělocvik, který „se užívá jako nemocní užívají léky“, je sama „podnikem a dobrodružstvím celého dne“. Chůze je „hledáním pramenů života“. Důležité je, aby chodec byl na cestě jak tělem, tak duchem. „Není však nic platné zaměřit své kroky do lesů, nevedou-li nás tam. Jsem znepokojen, když se stane, že jsem šel míli cesty do lesů tělesně, ale nebyl jsem tam duševně,“*

dodává Thoreau. Chůze tedy nemusí mít účel nebo cíl, může být hodnotou sama o sobě.

Řada autorů zdůrazňuje roli samoty při putování, ta umožňuje soustředění se jak na okolní svět, tak na svět vnitřní. Rousseau píše: „*Nikdy jsem tolik nemyslel, tolik neviděl, tolik neprocítil své já, smím-li tak říci, jako na těch cestách, které jsem konal sám a pěšky.*“ (Stibral 2005 s. 76) Samota je také součástí skromnosti a pokory, kterou ideální poutnictví předpokládá. Indický mnich, žijící v Británii říká, že „*poutník Země*“ (*Earth pilgrim*) je ten, kdo vychází do přírody s pokornou myslí a citlivostí ke spojení se Zemí. Podobně Viktor Faktor na pouti do Říma dospěl k myšlence, že „*překročením devět krát devíti řek a hor dojde člověk do kouzelné říše, sám k sobě,*“ a že se „*cestou zbavuje všeho nepodstatného.*“

Putování je obvykle chápáno jako činnost s určitým cílem, kterým může být místo (například poutní místo), nebo produkt putování – ať už literární, výtvarné... dílo nebo nehmotný výsledek, tedy informace v původním smyslu změny v myšlení. Putování je vymezeno jak kvalitativně, tak kvantitativně, předpokládá se značná délka putování, vzdálenostní nebo časová. Také může být rozměr pouti chápán přeneseně ve významu pouť jako velká událost. Tak se postupně náboženská pouť stala z fyzicky náročného putování masovou událostí, ze které se aspekt fyzické náročnosti takřka vytratil a v případě matějské poutě došlo dokonce k naprosté profanaci.

Významový rozdíl je patrný také mezi českým „putováním“ a anglickým „peregrination“. Český výraz neodkazuje na „cizinu“ a „bytí cizincem“, naopak zmíněná souvislost s „poutem“ odkazuje ke vztahu k vlastní zemi. Místo odpovědi na otázku, co znamená „vlastní“ země, uvedu srovnání pohledu na cestování v západní civilizaci s hlediskem „přírodních národů“.

*„Lidé kultur divočiny vyhledávají dobrodružství jen zřídka, pokud, tak z duchovních důvodů a cestu podnikají ve prospěch všech. Antropoložka se ptala ženy z kmene Haida: ‚Co mám dělat, abych měla úctu sama k sobě?‘ Dostala odpověď ‚slavnostně se obleč a zůstaň doma.‘ ‚Doma‘ je samozřejmě tak velké, jak si ho uděláte.“ (Snyder s. 32) Snyderova úvaha koresponduje s popisem domova hrdiny příběhu **Jak Cílek Lídu našel** od Františka Skály: „Kromě těch velkých cest jsou v lese menší, ještě menší a pak ty nejmenší. Jedněmi chodí zvěř, druhými třeba myši a třetími třeba mravenci. Každý má svět velký podle toho, jak je velký sám.“ (Skála 2006)*

2. FENOMÉN POUTNICTVÍ

2.1. KŘESŤANSKÉ POUTNICTVÍ

Putování je obvykle jednorázové, je vykonáno jako pouť. Ovšem může být i způsobem života. „*Od šestého století opouštěli irští mniši bezpečí klášterů, aby žili v nehostinných dálavách ideálem asketického bezdomoví. Jejich poutnictví (peregrinatio) bylo způsobem života dle Krista i putujícího Abrahama*“ (Ohler s. 62)

Již v Bibli se dočítáme o každoročním putování Židů do Jeruzaléma na Velelikonoční svátky a o dalších dvou svátcích. Křesťanské poutnictví se mohlo vztahovat k poutnictví Adama, který musel opustit ráj, Abrahamovu, Izákovu, Jákobovu, Mojžíšovu a v *Novém zákonu* k putování tří mudrců, později nazývaných třemi králi, i k cestám apoštolů. Pro rozšíření poutnictví v raném středověku byla důležitá náboženská jednotnost většiny Evropy, neboť díky ní a díky liturgii, podobné architektuře chrámů i ikonografii uměleckých děl v nich se mohl poutník všude cítit v jistém smyslu doma. Na přelomu tisíciletí rychle přibývalo poutníků na cestách, ale přibývalo i možných cílů. Zatímco na přelomu antiky a středověku se putovalo hlavně do Svaté země a ke hrobům apoštolů, během středověku přibyla místa, kde byly uctívány ostatky jak apoštolů, tak dalších svatých. V roce 1291 odtáhli ze Svaté země Křižáci a poutě do Jeruzaléma se tak staly nebezpečnými. Kroky poutníků se obrátily k Římu a k Santiagu de Compostela. Podle cesty do Santiaga dostala ve španělštině jméno i mléčná dráha – *camino de Santiago*. Směřovala totiž stejným směrem, jako hlavní poutní cesta ke Svatému Jakubu a množství hvězd připomínalo zástupy poutníků. Podle ní se také poutníci orientovali, neboť v parném létu (svátek Svatého Jakuba byl z praktických důvodů přeložen z prosince na červenec) bylo příjemnější jít v noci.

Důvodem k pouti nebyly jen zbožné pohnutky, cesta na poutní místo moh-

la být záminkou k turistické a poznávací cestě, která se svou podstatou příliš nelišila od dnešní turistické cesty. Ve středověku bylo cestování namáhavé, ale i důležité pro poznávání Země i různých kultur a pro mnoho lidí, kteří se nedostali k nějakému opisu nebo inkunábuli některého cestopisu, také jediným zdrojem poznání světa. Není divu, že roku 1563 psal Oldřich Přefát z Vlkanova ve svém cestopise, že „*nad ty, kteří ustavičně doma leží, nic nebývá horšího a zhovadilejšího, protože ti neokusivše bídy a psoty, ničemuž naprosto nerozumějí a k ničemuž také potřebnému přimlouvati se nechtějí.*“

Od patnáctého století se ovšem také stupňuje kritika poutnictví. V jejím pozadí se často skrývá ekonomický zájem vládařů, neboť kdo putuje, neposiluje národní hospodářství, řečeno současným jazykem. V sedmnáctém století nastala velická obliba mariánských poutí, například ve střední Evropě směřovaly do Mariazell, kde roku 1654 museli pro narůstající počty poutníků postavit větší chrám. O oblíbě tohoto poutního místa v našich krajích svědčí i úsloví „*Vypravuješ se jak do Mariazell,*“ dodnes prý používané v Jižních Čechách. (Kalousová s. 13) Osvícenství však opět argumentovalo proti poutím ekonomickým dopadem a morálním nebezpečím, které prý přinášelo nocování mladých lidí obou pohlaví pod jednou střechou během poutí. V osmnáctém století byly postupně zakázány daleké poutě, pak i poutě vícedenní a nakonec všechny poutě. Jako náhrada byla věřícím nabídnuta procesí a křížové cesty. Ve dvacátém století znamenal nástup nedemokratických systémů další ránu pro poutnictví. Zároveň se poutě mohly stát způsobem odporu proti těmto režimům. Poutě na Velehrad roku 1986 se proměnila v masovou manifestaci za náboženskou svobodu. Anežská pouť v roce 1988 v Praze, „*celonárodní pouť do Říma na svatořečení Anežky České v listopadu 1989 a její doznění v Praze se stalo jakousi duchovní předehrou a vzápětí doprovodem převratných událostí, kterým tehdy mnozí říkali „revoluce svaté Anežky*“. Tenkrát se často citovalo proroctví z doby barokní, že

až bude Anežka svatořečena, nastanou v Čechách lepší časy.“ (Halík s. 211)

Tento společenský význam je vlastní masovým poutím. Ovšem daleké individuální poutě mají stále smysl a v kontrastu s převažujícím konzumním způsobem života naší společnosti dostávají další rozměr. Viktor Faktor uvádí protest jako jeden z aspektů poutní cesty, která je „rukavicí do tváře postmoderního světa,“ ale také „očistným rituálem, aktem pokory, odvržením pýchy rozumu.“ (Faktor 2000 s. 18)

2.2. PÍSEŇ NA CESTU

Na desce Oheň z dříví eukalyptu od skupiny Greenhorns vyšla píseň Cesta k Hoganově soutěsce, v níž vypravěč v mnoha slokách pouze popisuje poštovnímu jezdcí cestu k adresátovi. Píseň pochází z Austrálie a zajímavá je její souvislost s Aboriginskými písněmi, které domorodcům sloužily jako mapa při cestách krajinou. Snyder vzpomíná na večer, který domorodci trávili zpěvem písně o cestě do Darwinu. Když se jich ptal, jak daleko se za večer v písni dostali, odpověděli, že asi do dvou třetin cesty. Australští domorodci mají tolik cestovních písní, že si je musí neustále opakovat. Písně a příběhy o místech jsou právě tak dlouhé, aby odpovídaly rychlosti pěší cesty. Proto při cestě autem nestíhal Snyder sledovat jejich zrychlené vyprávění o všech místech, která mýjeli.

Písně a hudba byly důležitou součástí křesťanských poutí. Od barokní doby se při poutích v procesích zpívaly typické písně, které měly své ustálené pořadí na trase. V brožuře o poutním kostelu ve Staré vodě vypočítává pamětník třináct písní, které se každoročně zpívaly na třinácti místech po cestě. Jinde si venkovský učitel stěžoval, že žáci neznají jiné, než poutní písně.

3. POSVÁTNÁ MÍSTA

3.1. PŘIROZENÁ POUTNÍ MÍSTA

3.1.1. HORY

V různých náboženstvích a důležitých mýtech mývají hory význam příbytku bohů nebo místa zjevení. Opakuje se také motiv vojska spícího v hoře. V apokalyptických a mystických snech, například u Jana od Kříže, představuje hora nejvyšší etapu mystického života. Také Rousseau psal, že „*duše se osvobozuje, čím více se blížíme končinám vzdušným*“ a americký pedagog, spisovatel a ilustrátor Ernest Thompson Seton podává v povídce *Stoupání na horu* mládeži podobenství fyzického výstupu na horu jako symbolu duchovního zdokonalování v propojení křesťanského mýtu s indiánským.

Librová zmiňuje, že křesťanská (lépe bychom řekli „starozákonní“) představa situovala Boha na hory, ale člověka zároveň vedla k bázni před ním a tak nepřispěla k vytvoření důvěrného vztahu člověka k horám. Tato bázeň má počátek v Exodu, kde Hospodin oznamuje Mojžíšovi své zjevení na Sínaji a říká: „*Střežte se vystoupit na horu nebo i dotknout se jejího okraje.*“ (*Exodus 19–12*) I Petrarca omlouval ve 14. století svůj výstup na alpský vrchol paralelou výstupu s duchovním povznesením. (Viz kapitolu *renesance a probouzení zájmu o krajinu.*) Křesťanství si svou cestu k horám ale také našlo. Již ve dvanáctém století se v Izraelském pohoří Karmel usadili křesťanští poustevníci. Poutní místa jsou často situována na kopcích. Chrámy jsou tak zdaleka viditelné a ukazují poutníkům směr cesty. V českých zemích se na kopcích tyčí poutní chrámy na Svaté Hoře, Svatém kopečku, Hostýnu nebo na Řípu.

Posvátnost hor je společná mnoha kulturám po celém světě. Někde dokáže pouť na horu spojit vyznavače různých náboženství, jako v Himalájích, kde je hora Kailás významným poutním místem tří náboženství, totiž hin-

duismu, buddhismu a tibetského bönismu. Naopak ignorování posvátnosti přisuzované horám jinou kulturou je smutným dokladem sebestřednosti euroamerické kultury. „*Vrcholky vysokých hor i pahorků byly často místy, kam Indiáni přicházeli hledat své náboženské vize...*“ (*Taylor s. 49*) Pro několik kmenů, včetně Lakotů, kteří pro nás představují typické Indiány, jsou posvátné *Pahá Sába* – Černé hory. Místo, které pro původní obyvatele Ameriky bylo zasvěcené duchovnímu životu, bylo pro nové obyvatele tohoto kontinentu potenciálním zdrojem výtěžku, našlo se tam totiž zlato. Po marných pokusech o odkoupení hor vyhnala americká vláda Indiány násilím. Dobývání Černých hor bylo završeno poté, co z jedné z posvátných hor, Mount Rushmore, vysekali hlavy čtyř prezidentů. Přivlastňování si posvátných míst není nic nového, v celé Evropě bylo od starověku po novověk pokřesťanštěno mnoho pohanských kultovních míst. Podstatný rozdíl je v tom, že křesťané tradici uctívaného místa přidali další vrstvu, k předchozímu významu místa další význam přičetli novým zasvěcením. Hlavy prezidentů mají říci, že dotyčné místo je kulturním majetkem bílých Američanů. Posvátná místa ovšem stále vytváří identitu původních národů Ameriky a Indiáni se na tato místa vracejí a nároku na jejich zachování se nevzdávají. Proto na Mount Rushmore v roce 1970 přišli vykonávat obřady a horu přejmenovali na Horu Šíleného koně. Příběh má absurdní pokračování – sochař Korczaw Ziolkowski, žák autora prezidentských hlav, projektoval obří sochu náčelníka Šíleného koně na Thunderhead Mountain, která je dvakrát větší, než Mount Rushmore. Projekt je tak naddimenzovaný, že je jasné, že se jeho dokončení Ziolkowsky nedožije. Čekal by jej podobný osud jako Otokara

Švece, autora Stalinova pomníku? Indiánský medicínman říká: „*Tato hora nechce, aby socha vznikla. Ani duch Šíleného koně to nechce. Nebude nikdy dokončena.*“ (Chromý jelen s. 85) Britský umělec Hamish Fulton megalomanský projekt komentoval „*more Cararra marble than Oglala Sioux.*“ Cíle posvátných poutí se stávají pouťovými atrakcemi.

V naší kultuře zejména národní obrození sakralizovalo hory. V Čechách to byly jednotlivé vrcholky – zejména Říp a Blaník, na Slovensku se Tatry staly ústřední složkou národního mýtu. Na vrchol Řípu směřují poutě nejenom náboženské, ale i světské, dalo by se říci vlastenecké a také poutě nikoliv křesťanské, ale přesto duchovně motivované. První písemné svědectví tradice Řípu jako místa usazení kmene praotce Čecha (Boemus) najdeme v Kosmově kronice. Kosmas ovšem situuje usazení Čechů do krajiny kolem Řípu, o výstupu praotce na vrchol píše až Dalimilova kronika. Je ale možné, že měl Říp zvláštní význam ještě před příchodem Slovanů. „*Hora Říp leží uprostřed pravěké ekumeny. Je to optimální místo pro vybudování pravěkého hradiště, ale přesto nebyla vrcholová plošina nikdy výrazně osídlena. Zdá se, že Říp představoval osu světa pravěkých Čech a že místo na jeho vrcholu bylo vždy vyhrazeno bohům, nikoliv lidem*“ (Cílek 2007 příl. VIII)

Symbolem se hora stala hlavně za národního obrození a jako symbol působí stále. Známa Seifertova báseň dává Řípu význam symbolu domova a podobně je tomu v následujících verších:

*Už je to dávno kroniky tvrdí
tam kde se tyčí hora Říp
pár lidí hledalo mléko a strdí
zem s vůní květů staletých lip*

*kdykoliv z dálky vracíš se domů
tak jako tenkrát hledáš zas
jak dojít do země lipových stromů
vždyť jejich vůně zůstala v nás*

(Ladislav Kopecký: Hora Říp)

Václav Vokolek praví, že její zpusnutí a zarostlost je symbolem současné neúcty k jejímu posvátnému významu a tradici.

V období romantismu se hory staly symbolem spojení člověka s transcendentem, symbolem touhy i osamělosti, svědčí o tom třeba Máchův zápis v deníku z 16. září 1935: „*V odpoledních hodinách chodil jsem po kopcích nad novoměstským hřbitovem. Krásná jest tamodtud výhledka na Prahu a obklíčující ji hory, obzvláště při východu neb západu slunce. V dálce k půlnoci Milešov a Košťál. – Snad odlehlost, snad vyvýšenost jejich na růžovém nebi jest, co budí touhu moji při spatření jich. Touhu do dálky či touhu do výše.*“ (Mráz 1988 s. 26) Pohled na panorama vzdáleného pohoří bývá vzácným a velmi silným zážitkem. V létě mi na stopu jeden řidič vyprávěl, jak uviděl coby chlapec Alpy z Brdského hřebene. Kamarádi mu odmítali uvěřit, dokud možnost takového výhledu nepotvrdil jeho učitel zeměpisu. Sugestivní je i vzpomínka Jana Čáky: „*...na Rožmitálsku nás lákala stavba na historickém Třemšíně. Tam, jako na jednom z mála míst v Brdech, stávala na přelomu 19. a 20. století dřevěná rozhledna ryze turistům, o níž se tvrdilo, že z jejího ochozu jsou vidět Alpy. Alpy viděné z Brd – opravdu nádherná vize. Podařilo se mi ji naplnit až dlouhý čas poté, co věže trigonometrů (...) zmizely. (...) Psal se 7. leden 1994. Ten den byl Václav na věži Prahy a uviděl to, co nikdy předtím: za velkolepou hradbou Šumavy vystupovalo ještě další pozadí, dlouhý pás rozeklaný ostrými bělostnými štíty – Alpy! (...) A obětavý přítel Václav tu pak se mnou vydržel i ještě delší čas, kdy jsem toto panoráma kreslil.*“ (Čáka 2009 s. 59) O významu zážitku spatření hor na obzoru se zde rozepisují pro jeho souvislost s výtvarnou částí mé diplomové práce.

V literatuře bývá mystérium často rozprostřeno po celé horské krajině, „*v níž panuje myticko–rituální rád, kosmický a fatální čas.*“ (Hodrová 1994 s. 63) Příkladem mohou být Karpaty na Podkarpatské Rusi. Příběh Nikoly Šu-

haje nás vyzývá, abychom šli „*vysoko převysoko. Daleko od dýmu měst rostou prastaré stromy. Budete-li trpělivi, naučí vás zpívat písně, které neznáte. Budete-li vytrvalí, naučíte se číst příběhy času v jejich hluboké kůře.*“ Kraj, který byl součástí naší republiky, a přece byl pro občana tehdy průmyslově nejrozvinutější evropské země vzdálený celá staletí, zaujal jak Ivana Olbrachta, tak Jaroslava Durycha. Na Podkarpatské Rusi našli kraj, kde se mohou odehrát tajemné příběhy. Ale také se obraceli „*tam, kde prostou řečí lásky lidé hovoří*“, jak zpívá Petr Ulrych v muzikálu Koločava, jehož námětem je právě Olbrachtův román. Městský člověk, vystavovaný traumatu odcizení, hledá a často nachází na horách srdečnost a přirozenost jejich obyvatel.

V lidovém vyprávění mívají pohoří často svého vládce, který nahání hrůzu a zároveň ochraňuje. Každé české dítě zná Krakonoše, již méně je znám brdský Fabián a další mýtické postavy jiných pohoří. Každé pohoří má jiného ducha a ten vyžaduje jiný vztah člověka k nim i jiný přístup. Zatímco Krkonoše lákají k jejich prozkoumání na běžkách, „*Po Brdech se chodí pěšky*“, jak praví název Čákovy knihy. Na Brdech žijí staré trampské zvyky, patří jim určité písně, obřady. Dokud nalézáme na čistých ohništích smrkovou větévku, bude myticko–rituální řád těchto hor skutečností.

Chce-li člověk proniknout k horám, je důležitý způsob a tempo, jakým k nim přichází. Markéta Fošumová zdůrazňuje postupné přibližování k Himalájím v malířském díle Nikolaje Konstantinoviče Rericha. „*Rerich maluje jeden motiv ve stále větším měřítku; nejdříve jej panorama hor zdáti zaujme, chce se s nimi seznámit, dozvědět se o nich co nejvíce, maluje je z různých úhlů a v různých měřítcích, pomalu se k horám přibližuje. Nakonec je v nejmenších detailech poznává – ztotožňuje se s nimi.*“ Stejným způsobem se vztahoval Váchal k Šumavě. Sám pocházel z jejího podhůří, do něhož směřoval své rané vandry. „*V srpnu 1905 se vydává na svou první velkou malířskou cestu, při níž poprvé spatří šumavské předhoří.*“ „*K Šumavě se bude Váchal blí-*

žit, toužebně ji vyhlížet už z dálky, sblížovat se s ní při každé nové návštěvě.“ (Krouťvor 2009 s. 34) Přístupy obou umělců dokonale korespondují s jedním z Cílkových „*Poutníkůvých pravidel*“, které nazval Zákon pomalého přibližování: „*Představa, že je možné přijet autem, pobýt a porozumět je na většině míst iluzorní. Některá místa jsou plachá, jiná se chovají jako generální ředitel – přijmou vás, ale budete čekat.*“ (...) „*K neznámým posvátným místům nikdy nepřicházíme přímo, je lepší jít pomalu, váhat, místo nejprve obejít a pak se přiblížit. Neznámé místo je nejenom to, které neznáme, ale také to, které nezná nás.*“ (Cílek 2007 s. 215)

3.1.2. PRAMENY A TOKY

Úcta k vodě není kulturní vymožeností, není až projevem duchovních potřeb člověka. Úcta k vodě je nutností k přežití. Člověk musí chránit zdroje pitné vody. Proto odedávna uctívá prameny a studánky; ovšem způsob tohoto uctívání již přesahuje pouhou praktickou potřebu. Pravěké nálezy svědčí o souvislosti vodních zdrojů s dary a oběťmi. Podle Václava Vokolka je kult vody v našich krajích prastarého indoevropského původu a souvisí s plodností a léčitelstvím. Pro křesťanství nebyl problém takový kult převzít, neboť vodou jsou věřící křtěni a do 4. století byly křtěni čistou vodou v řekách a jiných vodních zdrojích. Zdeňek Kalista uvádí kult zázračných studánek jako znak „*pohanského křesťanství*“, kterým je charakteristický zvláště barok. V té době se k některým studánkám konala za sucha procesí nebo se jejich voda vlévala do studní, aby je ochránila před vyschnutím. Kult vody se tedy projevoval jednak zmíněnými lidskými činnostmi a jednak úpravou uctívaných míst. Nad mnoha prameny byly postaveny chrámy. Nad studnou s léčivou vodou byla postavena katedrála v Chartres. V našich zemích má každé poutní místo ve své blízkosti studánku nebo pramen. Víra v zázračnou moc vody je stále živá na Moravě, kde stojí nad pramenem Sva-

té vody na Hostýnu Vodní kaple. I dnes je možné se doslechnout o zázračném uzdravení jejím vlivem. Patrně nejznámějším poutním místem se zázračnou vodou jsou francouzské Lurdy, kde měla Bernadetta Soubirousová v roce 1858 vidění Panny Marie, která ji upozornila na pramen, který byl zpočátku nepatrný, ale v dalších dnech mohutněl a působil četná zázračná uzdravení.

Velmi působivým přírodním úkazem byly již pro naše pravěké předky jezírka na vrcholech kopců. Taková se nacházejí na Hostýnu, Vladaři nebo Bacínu, kde se k nim pojily rituální oběti. Ty byly na Bacínu vykonávány v časovém rozpětí deseti tisíců let, až do raného středověku. Obřady tu vykonávala etnika, která se nemohla setkat, která nespojoval ani jazyk, což vede Václava Vokolka k úvaze, že posvátnost míst není závislá na člověku. Uvážíme-li, že na takových místech se posvátnost hory spojila s úctou k vodě, není divu, že tato místa měla kultovní význam.

3.2. SAKRALISOVANÉ MÍSTO

Pojem *sakralizované místo* se v literatuře objevuje jako „*jinak spatřené místo profánní*“ (Hodrová s. 6). Mohou to být rodiště významných osobností, ale v reálné krajině jsou sakralizována i místa spojená s historií, dějiště významných událostí nebo architektonické památky. Na hradech jsou dobře patrné proměny vztahu lidí k nim. Od původní obrané a obytné funkce, přes jejich využívání a rozebírání na stavební materiál po jejich uctívání jako památných míst. V případě Karlštejna tato proměna pokračuje k jeho nadšenému uctívání jako národního symbolu po jeho permanentní obléhání davy víceméně nezaujatých turistů. Je však stále dost hradů, kam se mohou uchýlit šermíři, trampové a romantici vůbec. Odkud se vzala stále živá záliba v navštěvování středověkých památek? „*Z hlubin devatenáctého století se noří postava v dlouhém plášti. Karel Hynek Mácha; básník a také vytrvalý*

chodec, romantik okouzlený atmosférou hradních zřícenin. Trampové patřili a dosud patří mezi jeho vytrvalé následovníky.“ (Schubert s. 59) Platí to nejen o nich. V povídce Rozbroj světů vkládá Mácha do úst jednomu z hrdinů obsahující navštěvování zřícenin: „*Duchové zde druhdy přebývajících, jakoby na temné peruti, obletují nás a o dávných vyprávějí časích.*“ (Mráz 1988 s. 30)

4. POUTNÍK JAKO SYMBOL

V křesťanském umění je poutník zobrazován s kloboukem se „širokou střechou, někdy vzadu a po stranách ohrnutý nahoru a vpředu vytvářející jakýsi štítek.“ (Hall s. 370) Dalším atributem je hůl. Ta poutníkům sloužila jako opora v náročném terénu, ale také k obraně před lupiči, útočníky a dotěrnými psy. Na holi nebo přes rameno nese ranec nebo mošnu. Odznakem poutníků je mušle. Původně byla znamením pouze pouti do Santiaga de Compostela. Dvě skořápky lastury hřebenatky svatojakubské představovaly dva příkazy lásky k bližnímu, totiž milovat Boha nade vše a milovat bližního svého jako sebe sama. Jako poutník bývá zobrazován Svatý Jakub Větší, který má kromě výše zmíněných atributů také plášť a někdy tykev na vodu. „*Jako poutníci jsou oblečeni Roch; Kristus na cestě do Emaus, při večeři v Emausích a při večeři Řehoře velikého; archanděl Rafael... Otrhaný poutník bývá Alexius... Brigita Švédská mívá poutnickou hůl a mošnu.*“ (Hall s. 371) Mráz ještě uvádí Františka Xaverského, patrona mořeplavců, misionářů a turistů s poutnickou holí jako jedním z atributů.

V romantismu získal symbol poutníka dvě roviny, které můžeme ukázat na příkladu Stifterova „*lesního poutníka*“ ze stejnojmenné knihy. Jeho „lesní poutnictví“ je způsobem vytváření vztahu k přírodě a získávání hlubokých znalostí prostředí. Jeho poutnictví ale zároveň symbolizuje složitou cestu životem. Také na obrazech Mánesových, Pipenhagenových, Friedrichových a dalších malířů tohoto období zobrazení poutníci v krajině vypovídají o vztahu člověka ke krajině a k přírodě, ale také představují metafyzickou pouť. Oba póly můžeme najít v osobě Karla Hynka Máchy; v jeho dopisech a básních je patrná jeho sebestylizace jako tragické postavy věčného poutníka, ale na cestách po hradech jej spatřujeme jako chodce s jasným cílem. F. Žákavec tuto polaritu romantického poutnictví přesně vystihl: „*Literární*

poutník v devatenáctém století měl romantismu v sobě víc, než putující výtvarník, který je vždy konkrétnější, reálnější, poněvadž je především savé, okoušející oko. Je také víc přidržován k zemi, protože jeho materiál je hmotnější než slovo, jež je svou podstatou pohyblivý symbol.“

O symboličnosti fyzického putování hovoří v *Praxi divočiny* Gary Snyder: „*Poutník divočinou postupuje krok za krokem, nádech, výdech, stezkou k oněm pláním, a vše, co má, si nese na zádech; zakouší hloubku radosti těla i myslí a stává se vlastně prastarým symbolem.*“ (Snyder 1990, s. 105) Ono „stávání se symbolem“ lze vyčíst i ve Skálově deníku, v němž si 4. května po příchodu do Pasova poznamenal: *Připadal jsem si jako poutník, který vstoupil poprvé do velkého města.* Dále popisuje trochu šilený a úpěnlivý pohled dívky, která se po něm ohlédla a dodává: *...ač jsem byl po cestě evidentně nevábného zevnějšku, připláclé vlasy atd., vypadalo to, jako bych snad měl svatozář.* (Skála 1993, 4.5.) Putující člověk má příležitost přemítat o svém vztahu ke světu, o pozici člověka na Zemi. Se Skálovým záznamem: *Jak jdu, občas se vidím jako blechu jež se posunuje po zeměkouli* (Skála 1993, 5.5.), koresponduje jeho lavírovaná perokresba **Poutník**, na které po dlouhé opuštěné cestě mizící za obzor kráčí nepatrný poutník mezi monumentálními skalami pod hvězdnou oblohou. V drobném obraze se skrývá romantický pocit osamění i vznešeného.

Stifterovským lesním poutníkem je také Cílek, hrdina ze Skálových fotografických komiksů, stvořený z mořských řas, který „*žil v lesích odjakživa.*“

5. PUTOVÁNÍ JAKO SOUČÁST VÝTVARNÉ TVORBY

Putování bývá součástí výtvarné tvorby umělců v pozici tématu, které může a nemusí být ve spojitosti s vlastním putováním umělce, dále může sloužit jako prostředek k získání inspirace a výtvarného materiálu a nakonec může být přímo samotnou formou uměleckého díla. Miloš Šejn hovoří o třech vrstvách, které tvoří umělecké dílo spojené s chozením, putováním. Putující umělce jsem rozdělil na dvě skupiny – na ty tvořící víceméně tradičním způsobem a na umělce pro které je podstatný koncept. Vzhledem k tomu, že akt chůze a putování je kulturně poznamenán významy, které získal v minulosti, nikdy nelze ani u velmi konceptuálně založených děl a akcí tyto významy eliminovat. V úvodu této kapitoly chci ještě zmínit rozdíl, který jsem našel mezi českými a britskými umělci.

České prostředí charakterizuje amatérská radost z tvorby a to by se dalo prohlásit nejen o typografickém oboru, o který takto charakterizoval František Štorm, ale i o většině českých umělců zmiňovaných v této práci. U nich lze pozorovat větší míru skromnosti, větší soustředění na detail, určitou syrovost, primitivnost, ale i trpělivost. Oba zmiňované Brity charakterizuje spíše nadhled, velkorysost až velkolepost. Měřítko jsou jiná. Čech si dokázal najít svůj „svět uvnitř světa“, parafrázuji-li název Šejnova díla. Souvisí to jistě také s politickou a hospodářskou situací posledních čtyř set let, ale i se zmiňovanou povahou českého umění. Mácha a Skála šli sice do Benátek, svou cestu ale začali „na vlastním prahu“. Sice i Fulton píše, že „*je dobré jít od vlastního prahu od úsvitu do soumraku*“, ale přesto chodí i Španělskem, Spojenými Státy nebo po Himaláji. Českoslovenští umělci putovali a prováděli své chodecké akce v Československu, výjimku tvoří Zetova cesta Himaláji a Knížákovy akce v blízkém Německu.

Odlišná je také prezentace. Příkladem jednoho přístupu může být Vácha-

lova **Šumava umírající a romantická**. Pracnost, rukodělná práce, malý počet výtisků činí z tohoto foliantu vzácnost a legendu. *Forma pevně svázané knihy bohužel zavinila, že autor utajil své dílo před světem. Barevné grafické listy, nabitě živou obrazností, jsou uloženy do korpusu jako do trezoru. Utajení odpovídalo i Váchalovu pojetí umění, které je přístupné jen povoláním, těm, co si umění váží.* (Krouťvor 2009 s. 44) Čtenář se musí „prodrat“ jak spleť vegetace zobrazené v dřevorytech, tak spleť archaismů. Podobně se i Miloš Šejn prodírá potoky nebo stržemi a divákovy pak nabízí film s detailními záběry vlhkých kamenů a své namodralé husí kůže.

Ukázkou opačného přístupu k prezentaci zážitku putování budiž Fultony velkoformátové kompozice grafického prvku symbolizujícího trasu, krajinu (což může být linie horizontu, vlajka, národní symbol určité země apod.) spojená s heslovitou reprezentací cesty provedenou velkým bezpatkovým písmem. To vše přístupné publiku celého světa na efektně naprogramovaném webu. U Fultona i Longa je patrná mnohem větší míra abstrakce. Šejnův film ukazuje detaily, je slyšet autorův dech, Britové prezentují abstraktní koncepty putování a divák musí věřit, že tato putování byla vykonána. Text **River Severn Walk** (From the source/to the severn bore/a four day walk/ending at minsterworth/after a full moon/Wales and England 2005) nám neprozradí víc, než kdy a kudy Richard Long šel. O počasí, povrchu cest, ani tělesné námaze se nic nedozvíme.

5.1. TŘI VRSTVY DÍLA

V kapitole věnované akčnímu umění spojenému s chůzí v krajině zmiňuje Miloš Šejn tři vrstvy svých děl, kterými jsou 1. místo–prostředí; 2. provedení–akce; 3. fetiš–relikt–výtvarný objekt. Jsou zastoupeny v jeho dílech a aktivitách realizovaných v přírodě a „*mnohdy je velmi těžké*“ je od sebe odlišit. (Morganová s. 102) Každé dílo, kterým se v této práci hodlám za-

bývat, obsahuje některou z těchto tří vrstev. Míra zastoupení jednotlivých vrstev vytváří typologii „poutnických děl“, případně i typologii jednotlivých umělců.

V tradičním pojetí, které převažuje do poloviny dvacátého století a existuje nadále, je za umělecké dílo považována buď jediné nebo zejména třetí vrstva. Zbylé vrstvy jsou prostředkem, nikoli cílem umělcovy aktivity. Miloš Šejn míní třetí vrstvou artefakty přenesené z jejich původního místa a dále vystavitelné v galerii. Každý takový artefakt působí jednak sám o sobě, ale vždy funguje i jako znak odkazující k místu, odkud pochází. „Fetiš“ je metonymií původního místa (Šejnovy mističky se vzorky pigmentů nebo Skálův „alpský zámotek“). Do umělecké roviny se zde posouvá archetypální lidská touha přinášet si z cest různé nálezy jako upomínku silných, krásných a zajímavých míst nebo chvil. Objekt je v užším slova smyslu „*předmět vyjmutý z užitárních (užitkových) souvislostí a podrobený uměleckému záměru tak, že u něj dominují estetické vlastnosti (umělecký objekt)*.“ (Mráz 1988 s. 136) V případě přírodních objektů bychom nehovořili o souvislostech užitkových, spíše o souvislostech původních. Na pomezí sochy, instalace a objektu se pohybuje například R. Long se svými sestavami z kamenů, nebo F. Skála se svými sestavami z nalezených předmětů. Se třetí vrstvou výtvarného díla souvisí i dokumentace, která je výtvarným objektem v nejširším slova smyslu. Během putování obvykle umělci pořizovali skici tužkou, někdy perem, případně i akvarelem. V devatenáctém století se arzenál technik rozšířil o fotografii. Ve „starém umění“ měl bezprostřední výtvarný záznam z cesty charakter osobního autorova dokumentu, který mohl sloužit jako předloha pro další umělecké zpracování. Koncem devatenáctého století začíná být oceňována spontánnost uměleckého projevu a skici pořízené v plenéru získávají zájem kunsthistoriků i diváků. Umělci, kteří v 60. letech dvacátého století vyhlásili válku komercializaci umění chtějí diváky ovšem též

seznámit se svými počiny. Pomocí fotografie, typografie a kartografie estetizovanou formou prezentují díla buď fyzicky existující v těžko dostupných místech nebo trvající jen během samotné realizace.

V konceptuálním pojetí, které se objevuje ve druhé polovině dvacátého století, získávají první dvě vrstvy uměleckou hodnotu samy o sobě. Již nemusí být jen pozadím pro tvorbu obrazového záznamu, mohou se stát cílem umělcovy aktivity.

Druhou vrstvou, kterou Šejn definuje jako provedení–akce, je samotné putování. Do dvacátého století umělec putoval, aby došel na místo hodné zobrazení nebo aby spatřil umělecké skvosty v některé umělecké metropoli. Cestu mohl chápat jako inspirující zážitek, nebo jako nutné zlo. V roce 1967 povýšil Richard Long Chůzi na nástroj kreslící do krajiny, když vytvořil **A Line Made by Walking**. „*A walk has a life of its own and doesn't need to be materialised into an artwork*“ prohlašuje dokonce Hamish Fulton, aniž by zůstal zcela věrný své tezi. Zcela ji ovšem naplnil Marian Palla svými cestami prezentovanými jako umělecký počín jen lakonickým zápiskem.

První vrstva, tedy místo a prostředí se stala součástí umělecké tvorby amerických představitelů zemního umění (Land Art). Zemní umělci vytvářeli své práce v terénu a také prohlašovali, že jejich díla se mají vnímat chůzí. V kontextu výtvarného umění byla jejich tvorba revolucí, v lidské kultuře obecně měli své předchůdce již v pravěkých stavitelých megalitů nebo v autorech indiánských reliéfů v krajině v Ohio a na planině Nazca. Samotný pojem Land Art bývá někdy užíván pro všechna díla v krajině bez ohledu na dobu vzniku. V naší krajině bychom s velkou nadsázkou mohli za land art považovat barokní úpravy krajiny, které přesahují rámec urbanismu i zahradní architektury, jak je tomu v případě Jičínska, kde Valdštejnové a Šlikové zakládali aleje, cesty a průseky ve vztahu k přírodním dominantám kraje i sakrálním stavbám a ve vztahu k pohybu Slunce. Miroslav Petříček

tvrdí, že místa jsou zastavení nebo změny směru na cestě a putování vytváří mezi místy vztah tím, že je objevuje. Místy určenými poutníkům k rozjímání jsou zastavení křížových cest.

Romanticky založení umělci se vztahují ke *geniu loci* a svou tvorbou na něj reagují, specifickými způsoby zviditelňují. V diskusích o architektuře bývá modernismu vyčítán přezíravý postoj ke *geniu loci*, což na druhou stranu umožňuje nesvazovat se kontextem a přinášet na určité místo zcela nové kvality. Lze se ovšem vztahovat k místu a nenarušit původnost díla. To činí Richard Long, když na celém světě nachází místa vhodná k realizaci svých „skulptur“ čili abstraktních geometrických tvarů sestavených většinou z kamenů. Jejich vztah k danému místu se projevuje v použitém materiálu. Některá místa dokonce donutí Longa změnit koncept, například když místo kamenů najde k vytvoření kruhu jen ohořelé větve.

5.2. TRADIČNÍ PŘÍSTUP

Umělec putuje a na cestě hledá inspiraci, která nabývá podoby myšlenek, které jej cestou napadnou (mnozí filosofové i umělci od antiky po dnešek poukazují na plodné spojení fyzické aktivity, tedy chůze, s činností duševní), podoby obrazů, ale i jiných, než vizuálních vjemů, které si nesou v paměti nebo zachytí ve svých skicácích a denících. Cesty byly také často podnikány za účelem seznámení se s již existujícími uměleckými výtvoři. Často se umělec vydal například do Říma, aby mohl spatřit architektonické skvosty, sochy nebo obrazy svých slavných předchůdců. Pro nás je důležitý romantismus, který „*totiž objevil chůzi a putování jako kulturní akt a z procházky do přírody učinil umělecky atraktivní a zároveň i hluboce reflektivní zkušenost*“ (Zemánek 2005 s. 23) Oporou pro toto chápání putování byly romantikům zejména myšlenky J. J. Rousseaua. Jedním z následků romantismu a s ním spojené změny ve vztahu člověka ke krajině je počátek turistiky. Bohužel

daň z tohoto dědictví je velká a nepříjemná. Naštěstí i příjemnější stránky romantismu jsou stále živé. V jeho odkazu pokračují ti umělci, kteří oproti jednostranné racionalitě staví svou intuici, kteří sdílí skepsi k takzvanému pokroku a namísto adorace moderních technik a výrazových prostředků se vrací ke starým způsobům tvorby, k tradičním technikám. Tito noví romantici narušují chronologický řád vnucovaný někdy umění svým záměrným primitivismem a důrazem na svobodu a spontaneitu uměleckého vyjádření, která se vymyká striktně formulovaným programům.

5.2.1. RENESANCE A PROBOUZENÍ ZÁJMU O KRAJINU

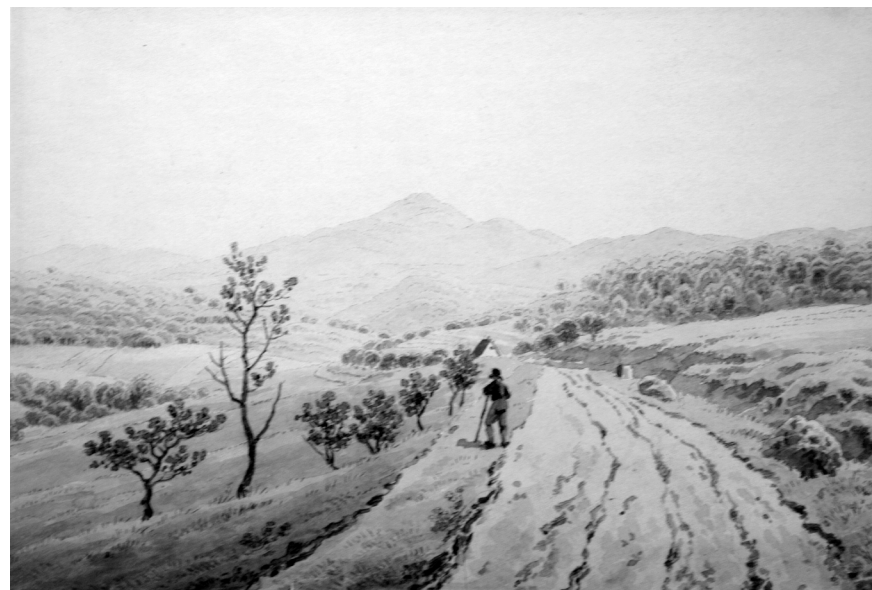
Na konci 15. století poprvé vyšli evropští umělci do přírody, aby ji studovali jako námět své tvorby. Z roku 144 pochází první známé zobrazení konkrétní krajiny v historii evropského malířství – **Zázračný rybolov** Konrada Witze. „*V den zázraku Panny Marie Sněžné, 5. srpna 1473*“ – jak nás svým příspěvkem nad kresbou informuje – LEONARDO DA VINCI pořídil skicu italské krajiny, v literatuře uváděnou pod názvem **Krajina v okolí Arna**. „*Je to pravděpodobně první skica nakreslená tužkou v plenéru a pak v dílně předělaná na perokresbu. Je možné, že pohled představuje pěšinu vedoucí z Vinci do Pistoy.*“ (Zöllner s. 10) Z hlediska významu putování v umělecké tvorbě jsou ještě zajímavějšími akvarely ALBRECHTA DÜRERA, které pořídil na své cestě přes Alpy roku 1495, například akvarel a kvaš Brennerské cesty malovaný pravděpodobně při návratu z Benátek do Norimberka. U těchto svěžích, nicméně realistických pohledů na krajinu nám nic neprozrazuje dobu vzniku. Kdybychom neznali jejich autora, bez váhání bychom je mohli považovat za dílo našeho současníka. Hory byly v Dürerově době považovány za překážku pro toho, kdo přes ně putoval. Dochované akvarelové skici nám prozrazují, že Dürer svou cestu dokázal vnímat esteticky a využít k výtvarnému vyjádření. Karel Stibral ve své knize ukazuje, jak se

jen pomalu měnilo vnímání hor na sklonku středověku a počátku novověku a jak se z ojedinelých výstupů na hory postupně stala masová záležitost. Básník Francesco Petrarca vystoupil 26. dubna roku 1336 se svým bratrem na nejvyšší horu v jihofrancouzských Alpách. K výstupu na Mons Ventosus (Mont Ventoux) jej inspirovala četba Livia, popisujícího výstup Filipa Makendonského na Hemus. Cestou potkal ovčáka, který mu řekl, že před půlstoletím se vyškrábal na vrchol, ale neměl z toho nic kromě námahy, lítosti a roztrhaných šatů. Na vrcholu vysokém takřka 1900 metrů byl prý „*uchvácen nezvyklým váním větru*“ a po chvíli pozorování okolí po „*příkladu těla pozvedl i ducha k výšinám*.“ Otevřel Augustinova Vyznání na stránce s tímto textem: „*A lidé podnikají cesty, aby se mohli diviti horským velikánům, obrovským vlnám mořským, mohutnému toku řek, širému oceánu a pohybům hvězd – sebe však zanedbávají.*“ Petrarcův výstup skončil tím, že se sám na sebe hněval, že se obdivoval věcem pozemským. Za prvního, kdo objevil radost z výstupů na hory, Stibral považuje až švýcarského lékaře a vědce Conrada Gessnera, který žil v 16. století.

5.2.2. ROMANTISMUS

Od roku 1803 se datují první Friedrichovy cesty po Čechách a rok 1807 je dobou jeho prvního setkání s krajinou Českého Středoohoří v okolí Teplic. Friedrich srovnával „sever a jih“, severní kraj německého přímoří považoval za melancholický, zatímco o „jih“, tedy české krajině, psal roku 1835 v dopise synovci, že „*Krajina kolem Teplic je krásná... a povznáší srdce.*“ (Hoch, s. 33) Friedrich spatřoval v krajině religiozní symboly a přisuzoval jí duchovní význam. Ten ve svých obrazech zdůrazňoval například světlem, které mohlo mít podobu zapadajícího slunce nebo duhy. Zásadní byla pro něj stejně jako pro další romantiky vznešenost přírody.

Na svých cestách obvykle skicuje siluety kopců a hor i studie prvků krajiny,



Caspar David Friedrich: pohled ke Kletečné v českém Středoohoří, kolem 1810

jako jsou skály, kameny nebo stromy. Zajímají je také místa, kde se síla přírody setkává s dávnou historií. Navštěvuje ruiny středověkých hradů, které maluje a kreslí. Skici z plenéru Friedrichovi poskytovaly zásobárnu motivů, jež mohl dále rozpracovat trojím způsobem: jednak akvarelem zachycoval čerstvé dojmy z krajiny, dále převáděl skicu s minimálními změnami do olejomalby a konečně používal jednotlivé partie kreslených krajin nebo jednotlivé krajinné prvky ke komponování nových kompozic. Příkladem prvního způsobu využití pobytů v krajině je akvarel z roku 1810. Zachycuje pohled ke Kletečné z cesty u Úpořin. Hora v zadním plánu je nakreslena jemnou přerušovanou linkou, přerušování evokuje siluetu zvlněnou korunami stromů. Tato kresba se podobá tužkovým skicám, které také zachycují jen obrysy hor. Kopce jsou vyplněny jemnou modrou lazurou. V popředí je

patrný větší zásah autorova přizpůsobení výjevu vlastním myšlenkám. Na kraji cesty se zastavil pocestný, opírá se o hůl a jako v mnohých Friedrichových obrazech je k nám otočen zády.

Mezi načrtnutím krajinného výjevu a namalováním téhož pohledu v oleji někdy uplynulo mnoho let. Během květnového putování od Dorf Wehlen přes Grosse Winterberg do Čech roku 1808 si Friedrich nakreslil pás kopců se Studencem a až roku 1835 jej převedl do olejomalby. Na téže cestě si nakreslil pohled na Růžák, který byl základem pro obraz **Noční krajina s duhou** z roku 1810.

V Čechách navštívil a nakreslil také Ještěd, Jizerské hory a Krkonoše. Úřední záznam v Teplickém archivu z roku 1828 nám podává svědectví o Friedrichově pobytu v těchto lázních a jejich okolí. V celním záznamu z 9. května uvádí Friedrich v kolonce „*Absicht des Besuches und mit welcher Gelegenheit*“ účel cesty „*Kunstreise, zufus*“, neboli „umělecká cesta, pěšky“.

S Friedrichem sdílel fascinaci výhledy z vrcholů Českého středohoří malíř CARL GUSTAV CARUS.

KAREL HYNEK MÁCHA je v Čechách každému znám jako básník Máje, ze kterého většina lidí zná prvních pár veršů prvního zpěvu. Určité povědomí panuje i o jeho prózách a dalších básních. Velký význam má i Máchova legenda, která vyrůstá na základě jeho díla, vzpomínek jeho současníků a která se stále vytváří a je součástí naší kultury, dokonce i národní identity. Do kontextu putujících umělců jej zařazuje jeho zájem o hrady, zámky a zříceniny, který dal vzniknout rozsáhlému souboru kreseb a akvarelů „hradů spatřených“.

Máchovy výlety se různou měrou promítají do jeho literárního díla, jsou podmínkou pro vznik cyklu hradů spatřených a jsou stále inspirující pro řadu trampů, poutníků, turistů, historiků i umělců. Jaké byly příčiny pro

Máchovy cesty? „*Máchovo putování a cestování má už na první pohled četné shodné rysy s německou romantikou. Příčina pohybu je hluboce vnitřní, psychologická. Básník se cítí nešťasten, a proto odchází do přírody hledat úlevu. Jen některé Máchovy cesty mají konkrétnější ráz a podobají se ‚turistickým trasám‘.*“ (Krouťvor 2009 s. 17) Krouťvor zmiňuje až patologický charakter Máchových popudů k cestování a v této souvislosti cituje vzpomínku Gustava Pfliegera–Moravského na impuls k jedné Máchově noční cestě: „*Jednou večer, když se ve společnosti několika spolužáků bavil, tázán byl, proč není vesel a co mu schází. Odpověděl: ‚Jsem mrzutý dnes; půjdu na Karlštejn.‘ A vyšel o půl desáté navečer, vyšel v čirou noc a bloudil až ku Karlštejnu...*“ (Krouťvor 2009 s. 20) K cestám byl také inspirován četbou cestopisů a průvodců. Goethova *Italská cesta* byla modelem romantických cest do Itálie a obdobou v českém prostředí byla *Cesta do Itálie* básníka Miloty Zdirada Poláka. Poláková *Vznešenost přírody* měla pravděpodobně vliv na Máchovu cestu do Krkonoš a na topos Sněžky v *Pouti Krkonošské*. Inspiračním zdrojem byla i četba děl Georga Gordona Byrona, který navštívil exotické země. „*Mácha si nemůže dovolit to, co aristokrat Byron, ale je posedlý stejnou potřebou úniku. Máchův exotismus se zatím vybíjí jen ve světě představ, než najde hranice svých možností. V jistém smyslu končí Máchův procítěný exotismus láskou k vlasti, zakotvením v české krajině.*“ (Krouťvor 2009 s. 16) Dalo by se také říct, že ve vlastní zemi a jejich přítomných památkách hledá exotiku minulosti, odkaz časů minulých.

Krouťvor rozděluje Máchovu turistickou aktivitu do čtyř skupin: „*výlety do pražského okolí, výlety do středních Čech, cesta do Krkonoš a cesta do Benátek.*“ Na cestách Máchu lákaly zejména hory a hrady, jak bylo zmíněno v kapitole *hory a sakralizované místo*. I v jeho procházkách po Praze a okolí je patrný zájem o hory – vyhledával místa výhledu na Krkonoše a na České středohoří. Vzhledem k obvyklé poloze hradů na kopcích se v cestách po

těchto starých památkách oba motivy spojují. Rozborem deníků, korespondence, kreseb hradů a ohlasu cest v literárním díle dospěli badatelé k následujícímu výčtu Máchových putování: 1831 výlet na Valdek; 1832 (nebo 1833) cesta do Posázaví; srpen 1832 I. cesta na Bezděz; 1833 výlet na Křivoklát; červen 1833 II. cesta na Bezděz; srpen a září 1833 krkonošská cesta; 1834 III. cesta na Bezděz; srpen a září 1834 cesta do Benátek; 1835 (nebo 1834) velikonoční putování po Mladoboleslavsku.

V podobě deníků se nám zachovalo svědectví o cestě do Itálie a částečně o cestě v srpnu roku 1832. Některé záznamy svědčí o významu, jaký přikládal vizuálním dojmům. Takové záznamy pak využíval i ve své poezii a próze a díky nim dokázal velmi obrazně vylíčit scénu. Jakoby svou touhu zachytit barvy a atmosféru kraje chtěl malovat a nemaje k tomu prostředky, musel se spokojit se záznamem slovním. Zejména si dokázal všimnout proměn. Pohyb a proměny jsou důležité složky Máchova vnímání a popisy krajinných nálad jsou verbálními impresionistickými skicami: „*Zde výpar Vltavy, zrcadlení se posledního jasna v oblacích a odrážení se světla od skály Vyšehradské dolině této navečer docela jiné barvitosti a jak se zdá, i jiného vzduchu dodává (...) barvy jsou zde jiné nežli kde jinde. Pozoroval jsem večery v tom samém počasí na Bezdězu, v Hirsberku nad jezerem a v Krkonoších, všady bylo jiné červeno i všady jiné barvy.*“ Dramatickou působivost má zejména popis výstupu na Brenner z italského deníku, kde rychlá kadence vjemů zachycená telegraficky stručným způsobem dává čtenáři přesvědčivou představu namáhavého fyzického výkonu. „*Je to sama – více či méně působivá – skutečnost chůze, kterou obklopuje tu banální, tu kuriozní dění, realita, jež se obejde bez rekonstruovaných významů, bez výkladu.*“ (Mácha, s. 336) Prvek pohybu se promítl i do kreseb hradů, jak bude vysvětleno. Cesty po Čechách byly inspiračními zdroji pro Máchovu literaturu, rozjímání na osamělém vrchu Bezdězu jej vedlo k napsání úvahové povídky *Večer na Bezdězu*, děj *Cikánů*

je umístěn na Kokořínsko a uplatňuje se v nich i vzpomínka na Benátky. Kraj pod Bezdězem je prostředím *Máje*, ve kterém zřejmě uplatnil i motivy spatřené v krajině Sedlčanska. V *Pouti Krkonošské* bylo prostředí, totiž hora Sněžka i postava poutníka podřízeno romantické stylizaci. „*Pod Sněžkou (...) si Mácha opět zahrál na nešťastníka. Ani hory, které líčí, neodpovídají realistickému popisu: „Všecko, co živého, spěchá odtud, nic zde nepřebejde, ani strom, ani bylina, již více, než člověk jediný tiskne se vždy dále a dále v čistější a jasnější nebe blankyt, a nenalézá zde leč tajemně šustící mech a chladný, studený sníh.“ Takový je tedy Máchův obraz letních Krkonoš...“ (Krouťvor 2009 s. 26) Poutník je tedy člověk, bloudící bez cíle. Jediným možným cílem je smrt. Téhož roku, jako napsal *Pout Krkonošskou*, psal svému příteli Janu Benešovi: „*Tím světem bloudím; ten svět mám milovat?*“ a dále „*vyjdete zemí, má cesta vede peklem.*“ (Mácha s. 75)*

Ovšem vedle „*metafyzického poutníka existoval v Karlu Hynku Máchovi i poutník méně odtazitý a více skutečný,*“ (Mráz 1988 s. 29) který měl konkrétní cíle; těmi byly hrady a staré zámky. Od roku 1831 do roku 1835 jich navštívil celkem devadesát. Při přípravě i evidenci cest po hradech se Mácha projevil jako pečlivý úředník (studoval práva) a vyvrací naši představu rozervaného romantického šilence. Nejen, že si vedl seznam „hradů spatřených“, do kterého zapsal i počty kreseb, podtržením vyznačil kolorované, ale pro své kresby si v zápisníku rýsoval rámečky a pro akvarelem kolorované hrady si nařezal kartónky shodného rozměru. Většina kolorovaných kreseb má šířkový formát 54×69 milimetrů a kresby v zápisníku 107×180 milimetrů. Je to ideální formát na cesty, vejde se i do kapsy a dovolí zachytit jen nejpodstatnější detaily. Kromě kreseb v připravených rámečcích se v jeho zápisnicích nachází několik málo kreseb volně v textu.

Mácha zřejmě kreslil v terénu pouze tužkou. Některé obrázky dodatečně obtahoval perem a některé navíc koloroval akvarelem. U několika kolorova-

ných kreseb pořídil i autorskou repliku. Existence takřka shodných dvojic kreseb hradů vedla M. Koloce k hypotéze o Máchově úmyslu vytvořit stereoskopické obrázky. Ty byly již v té době módou a Mácha se s nimi mohl seznámit. Velikost kartónových obdélníků je přibližně stejná jako obvyklá vzdálenost lidských očí od sebe, což by hypotézu také podporovalo. Problémem je, že stereoskopický efekt u Máchových obrázků nefunguje. Jen u dvojice s hradem Kost vzniká stereoskopický efekt u některých oken, u jiných částí hradu však prostorový efekt není a může tedy jít o náhodu. Dvě kresby Házmburku se dokonce liší stylem, první je klidná a druhá dramatická se zešíkmením skal, liší se i barevností a je nepravděpodobné, že by Mácha použil změny, které by zhoršovaly splynutí obou částí stereoskopického obrazu. Věřím, že pokud by se o stereoskopické obrazy Mácha pokoušel, kromě nezdařených pokusů by se dochoval alespoň jeden vydařený.

Podstatným Kolocovým objevem je ale to, že Mácha vnáší do svých obrazů pohyb. Velkou část hradů totiž nenakreslil z jediného stanoviště, ale spojil více pohledů do syntetického zobrazení. Navíc používal dalekohled a v kresbách se uplatňuje dvojí měřítko. Dospěl k tomuto způsobu zobrazení intuitivně, nebo se inspiroval gotickou malbou? Pravdou je, že vícehledovost i různost perspektiv se vyskytuje i v dětské kresbě. Mácha byl kreslířský autodidakt a určitá přirozenost či naivita tak mohla být v jeho výtvarném stylu zachována. Kombinování pohledů dokládá na několika příkladech. Kresba **Zvířetic** je pořízena z místa, které je posléze na téže také zobrazeno z povzdálí; Hrad **Zásadka** je nakreslen z vyššího i nižšího stanoviště; Na kresbě **Pecky** je vesnice pod hradem viděna z jiného stanoviště, než hrad; také **Kost** a **Okoř** jsou zobrazeny z více úhlů zároveň. Na základě těchto poznatků navrácí Koloc Máchovi atribuci kresby **Bezděz III**. Podoba hrad je na ni kombinací pohledu od hradní brány s pohledem z Malého Bezdězu. Syntéza různých pohledů na hrad se objevuje i na kresbě **Helfenburka**

u Úštěku, kde hradby mají jinou perspektivu, než věž a skály jsou kresleny z jiné strany, než hrad.

Použití dalekohledu je výrazně patrné na kresbě **Říp od Mělníka nad vodou**. Domky na bližším břehu jsou velmi malé, viděné pouhým okem. Za nimi na řece kotví lodky, na které by se dalo naložit celé stavení. Také domy na opačném břehu jsou zvětšené. Nízké kopečky v dalším plánu opět odpovídají perspektivě pouhého oka a hlavní motiv, Říp, je zvětšen, aby patřičně vynikl.

Na několika kresbách Mácha vynáší podobu interiéru na vnějšek stavby, například u Bezdězu kreslí na vnější stěně vnitřní zdobení oken kaple.

Máchova obrazotvornost zachycená v jeho denících byla podnětem k sérii výprav, které podnikl historik umění a fotograf JAROSLAV ANDĚL. Podle Máchových záznamů cest šel 15.–17.8.1976 a 20.–21.9.1977 z Prahy na Bezděz a do Krkonoš. Jeho záměrem bylo především stopování Máchovy obraznosti. Výsledkem byla výstava **Cestou s Karlem Hynkem Máchou** (1978). Cyklus černobílých kontaktních fotografií více či méně doslovně ilustruje úryvky z básnickových deníků. Přesnou fotografickou paralelou úryvku „*jako by lidských hnátů a lebek vytvořily podoby*“ je snímek skály, jejíž dutiny vytvářejí přesnou konstelaci nosního a očních důlku v lebce. Během dalších tří let pořídil Anděl další záběry na trase Máchových putování a roku 2004 je promítal na výstavě **Poznamenání cest Karla Hynka Máchy** přímo na kamenné klášterní zdivo. Pasáže z Máchových deníků, vytištěné na pruzích papíru, lemovaly výstavní sály. Zemánek dodává, že Anděl nepodával svědectví o vlastních prožitcích krajiny, ale zůstal skryt za osobností básníka.

Hluboký zájem o českou historii a její památky vedl na mnohé cesty také JOSEFA MĀNESY. Hrady a zříceniny navštěvoval již jako dítě se svým otcem

ANTONÍNEM, v jehož malířské tradici pokračoval. (Antonín Mánes vytvořil ze svých cest bohužel dnes nezvěstný cyklus šedesáti akvarelů hradů.) Jestliže tyto plenéry zapadaly ještě do kontextu romantismu, v dospělosti již Josef přistupoval ke zpodobování památek jako realista. Svě skicáky plnil kromě celkových pohledů na středověké stavby pečlivě prostudovanými detaily. Mánes byl ale také krajinář a tak se svými sourozenci vykonal umělecké cesty po několika pohořích. V roce 1840 a 1847 navštívili Krkonoše. Z druhé cesty pochází nádherná impresivní malba **Sněžky při ranním osvětlení**. Široký záběr Mánesovy tvorby zahrnoval i zájem o folklorní a etnografické motivy, které se vypravil studovat v roce 1854. Jeho cesta vedla na moravské Slovácko, Pováží a na Slezsko.

Svědectví o výletech a putování samotných podávají jeho kresebné cykly z výletu z Vrbičan na Klapý nebo cyklus **Cesta do Drážďan**. Tato „vzpomínková tabló“ se formou i humornou nadsázkou podobají dnešním komiksům. S ironií také komentoval strasti svého putování z Mělníka na severovýchod v dopise z roku 1860, ve kterém píše „*Můj vlak (mé nohy) jel do Benátek, Loučeni, Rožďalovic, Nového Bydžova a Králové Hradce až na pruské hranice.*“ V témže dopise píše, že na cestě „*užil pohledů na krajiny často velmi nádherné, ale získal také zkušenosti, že v Čechách není právě snadné cestovati.*“

5.2.3. ROMANTICI 20. STOLETÍ

Unikátním dílem, v němž autor svou bohatou imaginaci skloubil se snahou o postihnutí genia loci kraje je Váchalova kniha **Šumava umírající a romantická** tištěná mezi lety 1928 a 1931. Během devíti let prochodil Váchal Šumavu křížem krážem, aby pak své skici a zápisky proměnil v dřevoryty úžasné výtvarné bohatosti. Ty i text svědčí o tom, že Váchal Šumavu poznal v různých denních i ročních dobách, zažil tu bouřky i požáry, prošel mnohá málo navštěvovaná místa a seznámil se s jejími obyvateli i se starými pří-

běhy, které vyprávěli, nebo které zachytili různí autoři. Velká rozloha lesů a jejich pustota lákala samotářského Váchala, který, ač sám členem Klubu turistů, měl k turistice rozporuplný a rezervovaný postoj, jak vypovídá text hned ze začátku knihy: „*Kůrovec a turista, vichřice a užitek velkostatkářů nenáleží ještě k zlům největším...*“ (Váchal s. 37) Čili turisté jsou zlem, ale chodí „*cestami upravenými,*“ ráno dlouze spí a snídají a tak neruší Váchala, který chodí „*daleko od chat, cestou neznačenou. Tu neprojde noha turistova.*“ (Váchal s. 53) Živého člověka bychom marně hledali na dřevorytech ze **Šumavy**, ty obývají **Šumavská božstva**, **Démon slatě** nebo **Mrtvý z pralesa**. Nebyl by to Váchal, aby na scénu nenechal vystoupit i demony, ale v Šumavě jich najdeme velmi málo. Lidé se snad skrývají uvnitř zasněžených chaloupek na dřevorytu vísky **Strážovice**, ale ani kouř nestoupá z komínů. Jedinou vzpomínkou na radost ze setkání s živými tvory, kterými byly nejprve ovce a pak jejich pasáčky, je v závěru vyprávění o trudném bloudění nekonečným lesem s „*malířkou M.*“ Váchal spíše hledal samotu a divokost přírody. „*Myšlenky mé tu platí stavbě zdejší krásy a věkovitým proměnám hor, lesů, slatí a vegetace; stávám se zde, přístupem zvýšenému, mediálnímu snění samotnou částí přírodní divočiny.*“ (Váchal s. 69) Podobně jako Mácha na zříceninách, věřil Váchal na Šumavě v „*setkání se s dušemi praotců.*“ Věděl také, že „*krajina jeví se nám takovou, jakými jsme sami; shledáváme v ní to, co do ní odjinud jsme přinesli.*“ (Váchal s. 69) a za nejideálnější způsob pronikání k podstatě těchto hor považoval samotářské zkoumání živlu, který je nejčastějším motivem knihy, totiž vody, která se na Šumavě vyskytuje v podobě všeprostupující vlhkosti.

Váchal hledal na horách svou jednotu s přírodou, ilustrace tvoří jednotu s textem knihy – nejen v tématu, ale i formou. Najdeme tu bujně struktury vystihující změť živých i tlejících rostlin v pralesních partiích pohoří, v nichž teprve na druhý pohled rozeznáme obrysy kmenů a větví. Těmto

grafikám odpovídá text, který je nutno číst dvakrát, třikrát, než v archaisující kostrbaté struktuře jazyka objevíme smysl. Jsou tu i otevřené průhledy do zlatavých dálav a pasáže velebící krásu hor a svobodu v nich nalézanou. Jak poznamenává Kroutvor, „*klid a mír zavládl i v neklidné duši pekelníka.*“ (Kroutvor s. 44)

A jsou dřevoryty, na nichž z temné plochy lesů a bažin září magické světlo v podobě jezer, tůní a horských potoků. Možná se ve vodní hladině jen zrcadlí obloha, přesto jezera vypadají, jako by ze své hlubiny zářila. Takový obraz zachycují grafiky **Jezero Mlaka** nebo **Roklan z bavorské strany** a slovy jej Váchal také popsal: „...*obzor oblak v barvách když zahoří, vrhá kus reflexu na dno lesních tišin bodá v zrak duhovými barvami z vodních ploch tůní a slatí.*“ (Váchal s. 205)

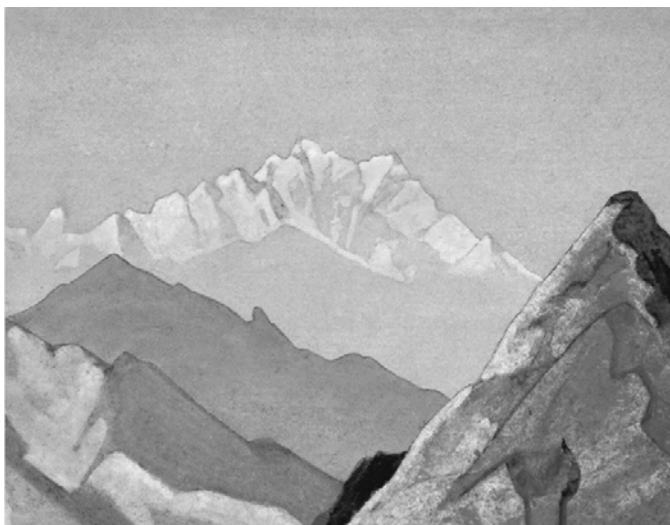
Oč byla kniha Šumava umírající a romantická nedostupnější, o to větší měla moc působit jako legenda. Vliv Váchalovy Šumavy umírající a romantické je kvantitativně menší, než vliv děl, které je snadné vcelku reprodukovat a vystavovat. Vliv je zato kvalitativně výraznější. Umělci, kteří se Šumavou nějak zabývají, jsou většinou s touto knihou dobře seznámeni. Dalo by se říci, že každé umělecké dílo související se Šumavou se k Váchalovi přímo nebo zprostředkovaně vztahuje. Fotografický cyklus JAROSLAVA ANDĚLA **Váchalova Šumava** ukazuje antropomorfizované prvky šumavské přírody. Některé z fotografií cyklu mají až arciboldovský charakter. Mohly by být paralelou nemnohých Váchalových šumavských dřevorytů, v nichž jakési bytosti nejasně vystupují z krajiny (**Rábí**) nebo prvky krajiny získávají tvar figury (**Schlösswald od Zhůří**). Hlavním inspiračním zdrojem jsou však spíše motivy z Váchalových starších děl. Umělcovu „*tendenci využívat naši schopnosti číst jeden tvar více než jedním způsobem*“ dokládá na příkladu kresby **Pláň astrální** (1904–1906) a dřevorytu **Půlnoc bohů** (1912). „*Pláň astrální tvoří četné tvary, které mohou být pro svůj náhodný, či záro-*

dečný charakter čteny různými způsoby. Například tvar ve spodní levé části může být fragmentem kořene i běžící lidskou postavou, nebo obojím, to jest rostlinnou formou, například kořenem mandragory, jež se podobá lidské postavě.“ Princip dvojznačnosti figury se v Půlnoci bohů vyskytuje u „*siluety stromu, která svými biomorfními formami vytváří druhotné obrazy. Nejzřetelnější z těchto obrazů – jenž je evokován větví, vyrůstající ze střední části kmene směrem k idolu – představuje běžící postavu*“ (Anděl s. 64) V samotné Šumavě umírající a romantické se tento princip v podstatě nevyskytuje, na zmíněných dvou dřevorezech jen částečně. Andělův cyklus se svými živočišnými bytostmi skrytými v rostlinných útvarech vztahuje k aspektu Váchalovy tvorby, který byl v obrazové složce Šumavě umírající a romantické potlačen a objevil se spíše v textu knihy.

Na Josefa Váchala a Šumavu umírající a romantickou navázal zejména po formální a tématické stránce PAVEL PIEKAR cyklem linořezů, který vystavoval letos pod názvem **Šumava – pocta minulosti a přítomnosti**. Srovnatelnou působivost s Váchalovými dřevorezy mají zejména výtvarně vědně náměty lesa. Již méně přesvědčivé jsou Piekarovy pohledy do otevřené kopcovité krajiny. Zatímco Váchalovy zobrazení šumavské krajiny chvějivým rukopisem a specifickou, trochu zastřenou a ztemnělou barevností evokují vlhké horské klima i proměnlivost počasí, Piekarovy tvrdé jednolitě plochy výrazných barev působí příliš dekorativně a efektně. Krajinné výjevy jsou doplněny portréty šumavských osobností. Kromě Josefa Váchala zpodobnil Piekar Julia Mařáka, Karla Klostermanna a Alfreda Kubina. Právě Kubin bývá s Váchalem často srovnáván. On sám se o svém českém souputníku uznale vyjádřil. Kubinův vliv na české prostředí je menší než Váchalův. Promlouvají k nám zejména jeho kresby, méně již jeho texty. Kubinovou řečí je totiž němčina, jejíž ovládnutí dnes již není samozřejmou výbavou našince. Setkání s Kubinem, respektive s jeho kresbami, zaznamenal do svého

deníku i František Skála. Při cestě do Benátek jej na Šumavě zavedla *Kubinwanderweg* do *Kubinhaus* ve Zwickledtu. Po prohlídce si poznamenal, že „*Kubin uměl kreslit – to nemohu říct o sobě*“. (Krouťvor 2009 s. 155) Krouťvor k tomu dodává, že *Skála našťěstí přehání, i on je totiž dobrým kreslířem a jeho kresby to dosvědčují.* (Krouťvor 2009 s. 155)

Ve stejné době jako procházel Váchal Šumavu a zaznamenával její legendy, procházel ruský malíř NIKOLAJE KONSTANTINovič RERICH Himaláje a poznával jejich příběhy a božstva. Rerich se vypravil se svou rodinou na expedici po Indii. Kromě uměleckých cílů plánoval poznat náboženství, jazyky, zvyky a kulturu končin, které v té době ještě byly „terra incognita“ pro západní svět. 17. listopadu 1923 vyplul se svou ženou Elenou a syny Svatoslavem a Jurajem z Marseilles a v 2. prosince se vylodili v Bombaji. V Indii navštívili starobylé buddhistické památky a města a z Kalkaty se vydali na sever. Zastavili se v Sikkimu, knížectví na úpatí Himaláje a pokračovali dále na sever Tibetem přes Himaláje, na Altaj a opět do Himalájí. V roce 1928 se v údolí Kullu, v nadmořské výšce přes 2000 metrů Rerichovi usadili, aby se mohli věnovat botanickému výzkumu, poznávání tradiční medicíny, archeologii, etnologii a výzkumu jazyků. Rerich poznal, jak drsné hory pozvedají sílu ducha a duchovní poznání hodlal dále předávat jak svými obrazy, tak svou humanistickou činností. Výsledkem jeho cesty bylo asi pět set obrazů temperou na plátně, které tvořily série **Sikkim** (1924), **Jeho země** (1924), **Himaláje** (1924), **Prapory Východu** (1924–1925), **Posvátné hory** (1933), **Svatyně**



Nikolaj Konstantinovič Rerich:

a pevnosti (1925) a **Maytreia** (1926). Obrazy sérií **Himaláje** a **Svatyně a pevnosti** jsou veduty, zobrazující bez dalších symbolů a mytologických odkazů prostou vznešenou nádheru hor a harmonii architektury s těmito horami. V ostatních sériích se propojuje ikonografie východní mytologie s krajinnými motivy a bez znalosti důležitých postav a příběhů východních náboženství není možné význam obrazů rozpoznat. Výjimkou je série **Prapory Východu**, která hovoří o jednotě lidstva a různých náboženství a o společných základech každé víry. Devatenáct pláten zobrazuje duchovní učitele světových náboženství: Mojžíše, Ježíše, Mohameda, Konfucia, Budhu a indické a křesťanské svaté. Rerich věřil, že společným jazykem celého lidstva je krása a poznání. Se svými názory v Sovětském svazu narazil a tak svou výstavní a publikační činnost realizoval ve Spojených státech a proto se v cíli své velké východní pouti usadil natrvalo.

Skupina B. K. S., neboli BUDE KONEC SVĚTA je uskupením, nesoucím na konci dvacátého století pochodeň romantismu i dekadence, což je patrné i z jejich chiliastického názvu. Její členové Pablo Augeblau, prof. Eckel Eckelhaft, Jirek Zlobin–Levi Ostrovid, Dr. Škába Sklabinský vykonávají mnohé schůze, rituály a také poutě – jejich májové výlety nebo zádušní poutě směřovaly do Českého středohoří, Českosaského Švýcarska nebo na Šumavu. Fotografie z jedné z nich zachycuje tři postavy v černých pláštích, s klobouky na hlavách a starožitně vyhlížejícími kufrý na zádech. Jako na Friedrichových obrazech jsou k nám otočeni zády. Popiska k fotografii praví: „*První a druhý*

den zádušní pouti B. K. S. Českým Středohořím v roce 1987 v měsíci zmaru (listopad)/poutníci pod vrchem oblík/odpočinutí ve zplanělých sadech Českého Středohoří. “ Je na čase sejmout masku Dr. Škály Sklabinského. Pod tou se skrývá FRANTIŠEK SKÁLA JR., pro kterého bylo téma putování nejen ve skupinových aktivitách B. K. S., ale také v jeho vlastní práci. V roce 1987 vydal komiks **Velké putování Vlase a Brady**, příběh dvou přátel, kteří se proti vlastní vůli vydají na cestu a vítězně podstoupí boj se zlem. V této výtvarně pestrá a nápaditě knize kombinuje obrazy kresebné a malířské s fotografiemi a toto střídání technik dokonale koresponduje s rytmem příběhu. Zakomponování černobílých snímků do příběhu je tak sugestivní, že mě jako dítěti vsugerovalo, že jsem na vlastní oči velkého datla viděl (dodnes si nejsem jist). Komiks obsahuje několik momentů ze života, které jsou dětskému čtenáři důvěrně známé – například nocleh v lese a ráno s čištěním zubů. Skála si také pohrává s psychologií vnímání: na prvním obrázku je domek u skály, která se na konci příběhu ukáže být spícím obrem. Díky ilustraci na konci knihy, na které má skála zřetelnější antropomorfní rysy, je pak čtenář schopen uvidět obra i ve skále na začátku knihy. Rozuzlení příběhu obsahuje krásné poselství, hrdinové totiž na konci svého putování zjistí, že u nich doma je „posvátný kraj“. Je uvědomnění si posvátnosti vlastního kraje – domova – výsledkem každé pouti? Kromě této abstraktní myšlenky, která se nenápadně klene nad celým příběhem, je naopak komiks plný detailů a je nutné se k němu znovu a znovu vracet, chce-li je čtenář všechny objevit. Zamotaný děj vyvolává otázky a hledání odpovědí je detektivní prací. Tak například Velký datel tvrdí Vlasevi a Bradovi, že „nejkratší cesta vede lesem Blesem.“ Podíváme-li se na mapu putování, vidíme, že to není pravda. Podobně jako v pohádkách a mýtech jsou hrdinové vedeni nějakou neviditelnou silou, jako by byli předurčení k úkolu, o kterém sami nevědí.

Jako jeho kreslení hrdinové se i jejich autor vydal na velké putování. V roce

1993 šel z Prahy do Benátek a tam vystavoval svůj cestovní deník, artefakty z věcí nalezených po cestě a dřevěný objekt, který jediný byl na výstavu přivezen. Skálův počín byl v kurátorském textu představen jako „*very romantic*“ a pravdou je, že obsahuje dva výrazné prvky romantického názoru, totiž důraz na individualitu a lásku k přírodě. Individualita se projevuje jak osamělostí, tím, že od českých hranic šel Skála až na výjimky sám, tak originalitou a tvůrčí svobodou, která se nebrání intuici a improvizaci, což jsou principy, ke kterým se Skála očividně hlásí. V deníku se dočteme o dojmech z prvního setkání s italským venkovem: „*Lehký bordel spojený s chudobou, který přináší improvizaci a tedy tvořivost.*“ (Skála 17. 5.) I „*bordel*“ má důležitou úlohu ve Skálově tvorbě. Po cestě nacházel odpady, ze kterých by mohly vzniknout plastiky, potěškával a zvažoval (doslova) co vzít a co zase zahodit a z cíle, z výstavního areálu, nám podává zprávu jako zlatokop, který našel zlatý důl: „*Kolem pracují umělci. Hromady s vyhozeným materiálem. Slídím, obcháším a беру.*“ (Skála 1. 6.) Když ztratí *fixik*, ztrátu vítá jako podnět a poznamená si „*Budu aspoň psát rákosem.*“ (Skála 19. 5.) Vztah k přírodě je patrný už v myšlence jít na bienále pěšky, nejekologičtějším způsobem, řečeno současnou terminologií. Skálova pozdější vzpomínka vypovídá o důležitosti tohoto faktu: „*Největší zážitek z této cesty je překonání vzdálenosti rychlostí přirozenou člověku. Dostal jsem se do absolutní harmonie s přírodou a všechno jsem intenzivně vnímal. Po dvou letech jsem byl schopen vybavit si cestu téměř krok za krokem, tak jak dny následovaly po sobě. ... Možnost prožít nepřerušenu řadu dní tímto přirozeným způsobem zůstává nejsilnějším (a nepřenositelným) zážitkem v mém životě. Myslím, že málokdo z takzvaně svobodných lidí vybavených všemi „šetríči“ času si tento přepych ve své honbě za konzumním způsobem života může dovolit.*“ (Zemánek 2005 2005 s. 53) V této souvislosti je namístě připomenout Váchalův text **Kázání proti hříchu spěšnosti** (1939), ve kterém plamennými slovy brojí

proti nastupujícímu automobilismu (Kdyby věděl, jaká bude situace na začátku jedenadvacátého století...): „*Člověk do rychlosti zamilovaný domníval se asi, že před rychlými auty mors fugiet (bude i smrt utíkat) a zapomenul, že právě k smrti vedoucí cesty jsou: ukrutnost jízdy, zápach, hluk a nebezpečí zabití.*“ (Váchal 1939) František Skála hledá místo, kde by výtvarní civilizace člověku sloužili a nezotročovali jej, stejně jako jej hledal kdysi Váchal: „*Poradte mně, draží, kam bych medle před těmi smrti přivážejícími a élent rozvážejícími vozy utýct mohl; kde se schovati, kam se retýrovati a kterak nejlépe se salvírovati bych mohl? V kterém kraji, v kterých končinách naší vlasti úkryt před těmi mrchami hledat mohu: zda v rovinách či lesích, pustých na drahách aneb na horách klid svůj najdu? Povězte! Ach, slyším už odpověď Vaši: všade, všade již ty neřestné silovozy cestu svou našly a žádné již locum loci (místo) bez nich není.*“ (Váchal 1939) Tvrdit, že Skála žije v jiném světě, nebo odsuzovat jeho subjektivitu by ale bylo projevem omezenosti. Jak zmiňuje Fošumová nebo Zemánek, věda považovaná za reprezentanta objektivního poznání se nyní navrácí k transcendentnímu a k poznání, které je tradičně považováno za subjektivní. I Skála vzpomíná v rozhovoru pro týdeník Rozhlas na setkání s vědcem, kterého zajímal princip vazeb na minulost, přírodu a na věci nehmataelné, které drží svět pohromadě a jsou tudíž velmi důležité a který se osm let zabýval složitým a drahým výzkumem, aby sdělil to, co Skála sděloval svým komiksem **Skutečný příběh Cílka a Lídy**.

Skálova cesta je dáována do souvislosti s Máchovou cestou do Itálie. Kroutvor píše, že Skála „*nesledoval Máchovu cestu jako literární historik, vodítkem byl spíše cíl cesty a způsob putování.*“ (Kroutvor 2009 s. 154) *A dodává, že „stylisace Skálova deníku je záměrně naivní, je to jakýsi ‚podvržený‘ máchovský dokument.*“ (Kroutvor 2009 s. 155) V zápiscích se dají nalézt některé podobné momenty, což je dáno podobnou trasou a podmínkami cesty. Na druhou stranu je deník formou komunikace a na několikátýdenní

osamělé cestě doplňuje možnost si s někým povídat. Potřeba sdělování není stylizovaná, ta je autentická. Co se týče naivního nádechu kreseb dává Skála Kroutvorovi za pravdu v rozhovoru s Petrem Volfem: „*Trochu mě dráždila představa těch umolousaných kresbiček kostelů v alpských údolích na kolbišti současných trendů světového umění. Bavilo mě tak trochu zklamat.*“ Touha zachytit malebný pohled může být v rozporu s momentálními podmínkami, ať už vnějšími, nebo vnitřními. Roli hraje počasí, místo nedovolující sednout si a kreslit nebo únava putujícího umělce. Deník nám podává zprávu i o takových situacích. „*Světlo se neustále měnilo, jak nad ním běžela bouřka. Jazyky deště visely dolů, pruhy světla dopadaly na kopce a činily je různé plastické. Pokoušel jsem se to nakreslit, ale...*“ (Skála 1993 9. 5.) „*Slunce je za vrcholkem ale ozařuje krásný bílý útes po levé straně údolí. Asi mi není dáno vychutnat si v klidu tento podvečerní čas a něco si nakreslit v tomhle osvětlení. Přemýšlím o smyslu kreslení za pochodu...*“ (Skála 1993 17. 5.) „*Jakýsi apokalyptický ráz dodávaly rokli odpadky přemleté vodou a nachytané mezi balvany. Napjaté bužírky, chuchvalce igelitů, kosti, střepy. Řekl jsem si, že se pokusím o nemožné a nakreslím to. Dopadlo to mizerně.*“ (Skála 1993 19. 5.) S typickou sebeironií si 7. května zapsal: „*Hezky... se přede mnou otevřel pohled na panoráma Alp přes pásy lesů. Tož to se nedá nic dělat Fando, musíš udělat ukřobanou kresbičku*“ Nejzjevnějším příkladem takové umělecké sebereflexe budiž poznámka pod ne špatnou, ale ani ne dokonalou kresbou hor: „*Deničku důvěrníčku jen tobě žaluji. Je mi smutno a kresby nejdu.*“ (Skála 1993 11. 5.) Povedených kreseb a akvarelů pořídil Skála na cestě mnoho a ty vypovídají samy za sebe. Svižně zachycené drobnosti mají sílu právě ve své jednoduchosti a dodatečně malované akvarely nazvané **Vzpomínky** zase komplexně postihují atmosféru silného zážitku a divák si z nich může udělat až smyslovou představu přesahující pouze vizuální vjem.

Paralelu s Máchovými deníkovými záznamy můžeme najít také v popisech

5.3. KONCEPTUÁLNÍ PŘÍSTUP

5.3.1. PUTOVÁNÍ JE UMĚLECKÝM DÍLEM

5.3.2.2 OSAMĚLÝ POUTNÍK

obrazových dojmů. Skálovy poetické záznamy připomínají spíše Máchovy zápisky z jiných cest, než z té do Benátek. Máchův italský deník neobsahuje bohatá líčení spatřených krás, ale zhuštěné stručné poznámky, například „Vlevo v dálce modré vysoké hory. Město běhalo se.“ (Mácha s. 41) Skála byl v popisu podobných barevných dojmů sdílnější: „Míjím letiště plachtáků. Jsou krásné. Bílé elegantní tvary... Jsou oblaka s plochým spodkem, která když narazí do kopců, tak prasknou a příliš modré nebe.“ (Skála 1993 16. 5.) Oba poutníci byli také zaujati setkáními s bizarními postavami, Mácha si lakonicky poznamenal „Malý vandrovník s velikým uzlem.“ (Mácha s. 41) a Skála si do deníku nakreslil loupežnický zjev italského horala. V horském terénu není místo pro zbytečnou útlocitnost a oba podobnými slovy charakterizovali cestu z kopce; Mácha si v Alpách zapsal „Slezli jsme po prdeli.“ (Mácha s. 47) a Skála s úlevou mohl napsat, že se dolů dostane, i kdyby měl „sjet po prdeli.“ (Skála 1993 14. 5.) Při dosažení cíle se Skála neubrnil máchovskému výkřiku (přínejmenším se neubrnil zapsat jej do deníku) „Ó Venezia.“, ovšem Máchovo zvolání „Ó Venezia, Venezia.“ bylo zase Byronovské, souviselo s apostrofou Byronovy *Ódy na Benátky*: „Oh Venice! Venice!“

Skála svou cestou nenavazoval jen na Máchu, ale i na své vlastní hrdiny Vlase a Bradu. Ti šli mezi stromy a jezírky do večera, až ze stavení svítícího okny do šera slyšeli hudbu a když k domu přišli, uviděli „ples tlustých“. Skála si zapsal podobný zážitek slovy „Viděl jsem v dálce jakési světýlko a slyšel jsem hudbu. Myslel jsem, že je to Pordemone. Byl to ples tlustých. Skoro. Mezi poli stály pod topolama stoly...“ (Skála 1993 22. 5.) Kresba jeho úprku před bouřkou po horském hřebeni zase velmi připomíná políčko komiksu s napínavou honičku po horském hřebenu na motorkách.

Chůze má v celém díle RICHARDA LONGA velmi významnou úlohu. Z hlediska výtvarných směrů bývá Long zařazován k land artu, přičemž vždy je poukázáno na jeho odlišnost od většiny ostatních landartistů. On sám se k zemnímu umění hlásí a zároveň vymezuje: „Chodit v Himalájích však znamená dotýkat se země lehce a je v tom rozhodně více osobního a fyzického zaujetí, než když si umělec naplánuje obrovské zemní dílo, které za něj postaví četa buldozeristů. Uznávám spíše ducha Indiánů než současných amerických landartových umělců. Raději jsem ochráncem a spolupracovníkem přírody, než bych i já byl jejím vyděračem.“ (Srp 1982) „Ve srovnání s náročnými přesuny zeminy Američanů přichází Richard Long jako lehkonohý poutník. Co vytváří, nepůsobí ani monumentálně, ani heroicky, nýbrž tranzitoricky a pomíjivě.“ (Schneckenburger s. 546) Tehdy, kdy vytváří skulpturu v krajině, pracuje skutečně jako landartový umělec. Jeho zásahy jsou opravdu velmi nenásilné, nanejvýš utrhá květy sedmikrásek, aby vytvořil protínající se linie v rozkvetlé louce. Vykona-li pěší cestu a tu prezentuje kresbou v mapě nebo slovním popisem, opouští již pole zemního umění. „Tato chodecká díla už v podstatě přesáhla pojetí samotného landartu a zařadila se po bok dílům konceptuálním a dílům bodyartu.“ (Stibral 2010) Zkoumaje prostor a čas svým tělem, přibližuje se body artu, ale úplně do něj nezapadá. Narozdíl od Šejna, Mlčocha nebo Štembery, Long nezkoumá ve svých akcích své tělo. Kromě tvarů vchozených v terénu mají viditelný vztah k autorovu tělu pouze „mudworks“ – tvary (Long mluví o „skulpturách, kterým se přihodilo být dvojrozměrné“. („Even though it was made by footprints, I considered that work to be a sculpture, it just happened to be two dimensional“ (Long 2007

s. 51)) vytvořené otisky dlaní nebo podrážek. Pokud vystavuje mapu, nebo popis cesty, vztahují se k cestě, kterou uskutečnil. Narozdíl od konceptuálních umělců mu nestačí pouze myšlenka, Long ji musí uskutečnit. Sám říká, že jeho práce není konceptuální, její podstatou jsou skutečné akce: *My work is real, not illusory or conceptual. It is about real stones, real time, real actions.* (Fuchs 1986 s. 236) Za nejpřesnější zařazení Richarda Longa z hlediska uměleckých druhů považují tedy oblast akčního umění.

Jakou podobu má vymezená trojvrstevnatost ve tvorbě britského umělce Richarda Longa? Místo, tedy první vrstva, je základem pro jeho „skulptury“, které mohou být podobné tradičně chápané skulptuře tehdy, jsou-li sestaveny z kamenů nebo jiných přírodnin a tudíž částečně trojrozměrné. Hůře pochopitelné je toto označení pro tvary pouze vychozené v terénu. Za skulpturu totiž Long považuje i linie nebo kruhy vyšlapané v trávě, hlíně nebo sněhu. Vychozená linie ovšem existuje v kontextu svého okolí a proměňuje určitý prostor. Hovoříme-li o prostoru, můžeme hovořit o skulptuře. Druhá vrstva, akce a její provedení, zaujímá v Longově tvorbě esenciální roli. Vše, co Long vytváří a vystavuje, odkazuje nebo se vztahuje k cestě. Materiál ke skulpturám je nutně najít, místo pro realizaci je také nutno objevit a je třeba k němu dojít. Jaký materiál získá závisí na tom, kudy půjde. A konečně cesta je tématem většiny děl. Jsouce vizualizovány a vystaveny v galerii nebo reprodukovány, stále jsou jen špičkou ledovce, kterou může divák spatřit. Co je za ní si musí představit.

Třetí vrstvou jsou například kameny, ze kterých se poté v galerii vytváří nové místo, které získává formální výtvarné kvality samo o sobě, ale stále zároveň poukazuje na geologii prostředí, odkud bylo vzato. Vrstva objektu se tedy v Longově práci prolíná s vrstvou první. Nalezené objekty začal Long používat teprve v roce 2006. Z cest po Maroku a Nigerii si přivezl dřevěné a kovové předměty, na něž otiskoval své prsty.

Longovo dílo tvoří kompaktní a provázaný celek. Různé práce vzniklé během jeho života je možné rozdělit podle odlišných kritérií. Jako bychom stáli u hromady kamenů, třídili je podle barvy a dostali hromadu světlých a tmavých kamenů a v obou hromadách měli oblé i ostré kameny.

Chronologie Longova díla se nezakládá na proměnách nebo vývoji, ale na návaznosti a variacích. Jsou to typické formy, které spojují všechny zmiňované vrstvy jeho prací. Stejná myšlenka spojuje **A Line Made by Walking** (1967) s **Midday Muezzin Line** (2006). Právě pro důraz na formální komponenty díla zařazuje Fuchs Longa do modernistické tradice a varuje před chápáním jeho prací v tradici romantického putování. Long „*zapojil základní geometrické formy, staré jako lidstvo samo, které modernismus abstrahoval z jejich kultovních a antropologických kontextů a které následně získaly novou platnost ve formálním jazyku moderního umění. Kruh, čtverec, linie, kříž jsou jednoduché formy, okamžitě a zcela rozpoznatelné a mohou být použity nejpreciznějším způsobem, ponechávajíce malý prostor metafyzice.*“ („*He employed the basic geometric forms, as old as mankind itself, which Modernism abstracted from their cultic and anthropological context, and which have subsequently gained new currency in the formal language of modern art. The circle, the square, the line, the cross are simple forms, immediately and entirely recognizable, and they can be used in a most precise way, leaving little room for metaphysics.*“) (Fuchs 1986 s. 72) Konečné dílo, prezentované v galerii, je výsledkem kombinace těchto variovatelných složek: formy, způsobu její realizace a způsobu prezentace. Pět zmiňovaných forem, ke kterým můžeme přidat spirálu a meandr je možno vytvořit chůzí, sestavit z kamenů, dřeva nebo jiných materiálů, otisknout blátem a prezentovat jako objekt, text, kresbu v mapě nebo na fotografii. Přidáme-li ještě aspekt místa, je počet kombinací neomezený. A přesto má díky jasnému vymezení základních vlastností Longovo dílo jasný „rukopis“. Některé práce by se

daly zaměnit leda s Fultonovými, což není tak překvapivé – oba umělci občas cestovali společně.

V této práci nás ze způsobů, kterými Long pracuje zajímá především chůze.

Long plánuje cesty dvojím způsobem. Jedním je nechání volného průběhu cesty bez striktního plánu. Takových cest prezentuje Long méně. Jsou to hlavně cesty v dálných končinách, které nelze tak důkladně naplánovat jako cesty známým typem krajiny s možností využít podrobné mapy. Nemožnost naplánování přísného konceptu umožňuje Longovi nechat se při putování více inspirovat krajinou, jít lehce a s otevřenými smysly. Tak probíhala například cesta po Jižní Americe, kterou podnikl v roce 1972 s Fultonem. Při putování se mohli řídit „*instinktem a podmínkami a činit rozhodnutí během cesty.*“ (Fuchs 1986 s. 75) Častější jsou „walks“ předem určené některými charakteristikami, které by se daly rozdělit na tři skupiny: umělé, přirozené a činnosti.

Umělými míním abstraktní vlastnosti vnucené cestě krajinou a v krajině realizované a tedy zhmotněné. Často je to půdorys trasy. Na počátku stojí **A Line Made by Walking** (1967) a následují další „chůze“ vymezené rovnou linií: **A Ten Mile Walk** (1968), **Walking a Line in Peru** (1972), **The High Plains** (1974), **A Straight Hundred Mile Walk in Japan** (1976), **A Straight Hundred Mile Walk in Australia** (1977) a další. Své trasy také vymezuje kruhem a kružnicí. Roku 1975 prochodil všechny cesty v kruhu šesti mil kolem obra v Cerne Abbas v Dorsetu. Pod názvem **Dartmoor Riverbeds** (1978) prezentuje mapu s vyznačenými trasami podél úseků řek vymezených kružnicí. Po kružnici chodil v **A Walk of Four Hours and Four Circles** (1972) nebo v roce 1984 v Ladakh. Tvar čtverce vymezil **Eight Walks** (1974) a čtyři čtverce udaly trasu čtyřem cestám ve Wiltshire v říjnu 1969. Posledním geometrickým tvarem, definujícím chodecké trasy je me-

andr, zobrazený mapou cesty s názvem **A Thousand Miles/A Thousand Hours** (1974) nebo vychozený roku 1970 v Arizoně.

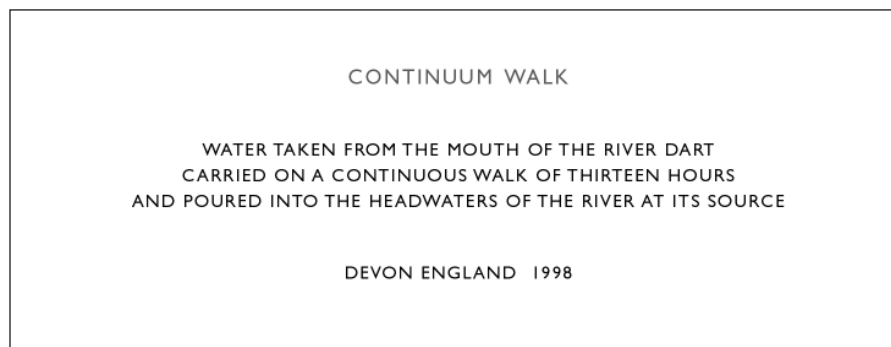
Danou veličinou může být délka trasy. Například při pětidenní chůzi v roce 1980 ušel první den deset mil a každý další den o deset mil více. V roce 1977 zase ve dvou akcích určovala délku trasy délka řeky Avon. Jednu z cest vykonal v kajaku po řece Severn, druhou pěšky po staré římské cestě. Druhrou konstantou může být čas, jako v „chůzi“ nazvané prostě **24 Hour Walk** (1977).

Cesta může být určena přirozenými přírodními podmínkami. Bývají to řeky, které nabízejí trasy cest. Roku 1974 šel **With the River towards the Sea** nebo obešel trojúhelník mezi třemi říčními prameny. Skály a hory jsou dalšími přírodními determinanty tras. Během sta hodin obešel stovku skalisek v Dartmooru – **A Hundred Tors in a Hundred Hours** (1976), o čtyři roky později chodil od jedné hory na druhou – **Mountains to Mountains**.

Největší hravost a zapojení prvku náhody shledávám v těch cestách, jejichž konceptem je určitá činnost vykonávaná během cesty, případně i ovlivňující její trasu a tempo. Příkladem je „linie přesunu“ – **A Moved Line**, dvaadvacetimílová cesta, při které sebral přírodninu, odnesl ji k další přírodnině, kde předchozí položil a dál nesl jinou *Picking up carrying placing/one thing to another/along a straight 22 mile walk* (čelist ke kameni/kámen k žábě/žábu k vlně/vlnu ke kosti...). Při cestě v roce 1974 kladl každou míli kámen podél cesty a v jiné cestě jakoby realizoval úsloví „coby kamenem dohodil“, když šel od místa dopadu kamene k místu dalšího.

Často bývá cesta určena kombinací zmíněných typů konstant. Výše zmíněná „chůze“ **Dartmoor Riverbeds** kombinuje přirozené danosti vodních toků v krajině fyzicky jsoucích s abstraktním tvarem kruhu opsaného na mapě, která sama je jistou abstrakcí reálné krajiny. Podobně v roce 1980 obchází kružnici a tam, kde kružnice přetíná vodní plochu, pokračuje Long

po břehu jezera, dokud se nedostane zpět na kružnici. Jakoby zkoumal limity svých vlastních konceptů. Nejzjevnější je toto zkoumání v **Straight Miles and Meandering Miles** (*A 294 mile walk from Land's End to Bristol walking nine straight miles along the way. England 1985*). „Text díla vyjmenovává devět míst, kde byly prochozeny rovné míle, protože právě tam díky terénním podmínkám mohly být projity.“ (Fuchs 1986 s. 72) Velmi působivý je text k cestě ku prameni řeky, kde do něj vlil vodu nabranou v ústí řeky. Cesta je tak odrazem jednak viditelné a hmatatelné přírodní skutečnosti, kterou je konkrétní řeka a jednak přírodního procesu, kterým je koloběh vody. O tomto procesu víme, ačkoliv nemůžeme pozorovat molekulu vody na cestě od pramene do moře a s deštěm zpět k prameni. Long si v této akci vlastně hraje na přírodní proces.



Richard Long: *Continuum Walk* 1998

HAMISH FULTON má s Longem mnoho společného, ale jeden rozdíl, který není na první pohled zřejmý, je mezi nimi zásadní. Narozdíl od Longa nepokládá Fulton chůzi samotnou za umělecké dílo, ale přesto ji zdůrazňuje ještě více než Long a sám o sobě hovoří jako o „walking artist“. Přes tuto výhradu jej zařazují do této kapitoly, neboť ve své práci většinou prezentuje

pouze akt putování jako jediné téma výtvarného díla. Fulton je tedy cestovatel–chodec, který své cesty zprostředkovává jako fotograf a typograf. Chůze je pro něj konstantou a výtvarné prostředky proměnnou. („*Walking is the constant. The art medium is the variable*“ (Fulton s. 30)) Někdy dokonce svými výroky význam umění až shazuje oproti aspektu chůze, například tvrdí–li, že „*umělecké dílo nemůže reprezentovat zkušenost chůze.*“ (Fulton s. 28). Chápeme–li tento postoj jako doporučení k vytváření vlastní zkušenosti a k plnohodnotnému prožívání vlastní smyslové zkušenosti, je naprosto pochopitelný. Fulton se také vymezuje proti vystavování nalezených objektů, všechna díla vytváří z materiálu, který je možno koupit. Rozdíl mezi používáním nalezených a komerčně dostupných materiálů je podle něj symbolický, nikoli ekologický. Dřevěný objekt **Broken Wood Mountain Skylines** (1993) nicméně evokuje opotřebovanost materiálu, jsa vytvořen ze zlomených dřevěných latí.

Oproti Longovi, který ve svých „chůzích“ obvykle zachází s minimalistickým arzenálem forem, je Fulton větší „romantik“, tedy jeho cesty mají volnější koncept a obsahují více symbolických významů. Pracuje také z nadsázkou, ve zmíněných štítech hor poskládaných ze zlámaných kusů dřeva jsou štíty strmější, než by ve skutečnosti mohly být. Své cesty obvykle vystavuje v podobě plakátů s nápadnou typografickou úpravou, mohou obsahovat jen text, nebo i výrazný grafický prvek, případně mohou kombinovat fotografii s texty. V některých případech je Fulton až didaktický, například vystaví–li fotografii sraženého zvířete s nápisem „Road Kill“.

Pro akční umění československých umělců byla v sedmdesátých letech typická výrazná minimalizace a redukce vizuální stránky a oproštění uměleckého výrazu na holou dřev. Společenská situace období normalizace vedla ke ztrátě komunikace a obrácení umělců do sebe. Tato uzavřenost a „*mono-*

logizace“, o níž píše Karel Srp, vedla někdy až k rezignaci na přibližování akcí divákům. Ve zjednodušování formy „piecu“, jak svá díla akční umělci označovali, byl asi nejradikálnější MARIAN PALLA, který například akci **Cesta za dotykem** prezentoval pouze následujícím textem: „15. 5. 1983 v 22.30 hod. vyjždím autobusem na Slovensko, dotknout se kamene. V ranních hodinách vystupuji na hlavní hřeben Nízkých Tater, dotýkám se kamene a hned se vracím zpět.“ (Morganová 2009 s. 81) Podobně minimalistická je Pallova akce, ve které je také důležitý smyslový vztah těla k přírodě a přírody k tělu – **Kdy dech vchází do větru**: „24. 6. 1984 jsem vystoupil na kopec, obrátil se po větru a pokračoval v dýchání.“ U takových akcí je jejich zařazení do rámce výtvarného umění pouze otázkou dohody a interpretace a někteří autoři na takovém zařazení ani netrvají. Na výstavě Od země přes kopec do nebe... byla vystavena **Cesta za sluncem** – mapa se zakreslenou trasou putování MILANA MAURA, který šel 9. května 1988 od úsvitu do soumraku za sluncem. V různý čas na různých místech stejnou cestu vykonalo mnoho lidí, kteří se inspirovali námětem na výpravu v jedné skautské příručce. Také **Výstup na horu Kotel**, který uskutečnil JAN MLČOCH v dubnu 1974, poukazuje na možnost zařazení turistického výkonu do rámce umění. Srp píše, že výstup na horu Kotel uskutečnil Mlčoch dvakrát, poprvé jako turista a podruhé s úmyslem udělat „piecu“. Samotářský charakter soukromých zkoumání limitů vlastního těla a silných prožitků mají zejména akce Petra Štembery. V červnu 1973 pobýval několik nocí v krajině a živil se jen jejími produkty. Předtím v akci **Přenesení kamenů** (1971) nesl dva kameny z Suchdola do Dejvic. První prezentace akce spočívala v sérii šesti fotografií zachycujících šest fází od nalezení po nesení kamenů a přiložené mapě. Pozdější prezentace se již omezila na jedinou fotografii. Motivem nesení kamene se tato akce podobá **Chození**, performanci MILOŠE ŠEJNA na mezinárodním festivalu akčního umění Factum I. v září 1992. Uskutečnění této performance

rituálního charakteru v prostředí prisuzující publiku roli „účastníků poučné podívané“ (Šejn 1993) nebylo pro tohoto spíše uzavřeného a introvertního umělce typické. I tato performance obsahovala důraz na silný smyslový a fyzický prožitek dotyku, zde dotyku s kamenem a s půdou. Sám procházel Šejn roklemi, koryty potoků a řek a tyto události zachycoval často otisky přírodnin, kresbami a zvláštními texty s velmi volnou formou v takzvaných autorských knihách jako například v několika autorských knihách **Javořím potokem** (1982, 1985, 1997, 2000). K Javořímu potoku v Krkonoších se Šejn vracel často. Vnikly v něm i procesuální svitky **Javoří potok** (9. 7. 1986), **Vodopád/Javoří potok** (18. 7. 1986) ve kterých je místo zviditelněno frotážemi, otisky a kresbami přírodními pigmenty.

Prvním fotografickým cyklem, který tematizoval chůzi, byla **Cesta průhonickým parkem** (1960). Na tento cyklus navazuje mnoho dalších, například **Máchoým krajem** (1967), **Cestou na horu Tlstou, Velká Fatra** (1983). V nich není specifikovaný způsob pohybu jde o „obyčejnou“ chůzi. Jiné cykly fotografií zachycují cesty, při kterých je důležité pomalé tempo a náročnost pohybu, které dovoluje Šejnovi hluboce a soustředěně vnímat krajinu. Již z roku 1958 pochází fotografie rákosí z **Bloudění rákosinami – rybník Hádek u Jičina**. Tehdy bylo Šejnovi jedenáct let. Zařazením této fotografie do katalogu zdůrazňuje ukotvení ve své krajině dětství, v okolí Jičina, které je stále hlavním místem jeho tvorby. Také jde o kontinuitu aktivit, jako dítě si vytvářel sbírky z přírodnin nalezených na výletech s rodiči a sbírání přírodnin se věnuje celý život. Obtížnost pohybu je také zřejmá například na fotografiích z cesty proti proudu Jizery a Mumlavy nebo z bloudění bažinami Dyje.

Díky mnohovrstevnatosti a rozmanitosti svého díla se Miloš Šejn obtížně zařazuje do škatulek uměnovědné teorie. Ladislav Kesner považuje obvyklé zařazování díla Miloše Šejna (hovoří zejména o procesuálních svitcích)

mezi konceptuální umění za paradoxní, vzhledem k tomu, že Šejn ve svých dílech také zachycuje „věrohodnou, vizuálně bohatou podobu krajiny a přírodního světa.“ (Kesner s. 45) Podobně jako je na Friedrichových obrazech autor vnímající a pozorující krajinu přítomen v podobě *Rückfigur*, je Miloš Šejn přítomen na svých procesuálních svitcích otiskem a stopami svého těla. Úloha těla jej řadí k Body Artu a důraz na proces, na fyzický pohyb a časový rozměr vzniku děl k akční tvorbě. Různorodost technik, které používá jej zase začleňuje do oblasti multimediální tvorby. A vrstva místa–prostředí zase souvisí se zemním uměním. Šejn nevytváří jen bezprostřední záznamy přítomné reality, jeho tvorba zároveň obsahuje četné odkazy k umění minulosti, interpretuje Novalise, Thoreaua, Friedricha, Máchu nebo Váchala. Tato komplikovanost pochopitelně klade velké nároky na divákovo vnímání, stejně jako meditativnost a jemnost, která se projevuje ve filmech tím, že se v nich zdánlivě skoro nic neděje, na videu **Bílá skála** (1996) vidíme „pouze“ prostupování autora skalnatou roklí, na přibližně půlhodinovém filmu **Rokle** (1979) se střídají záběry ze skalní rokle. Také mnohé kresby a otisky jsou tak jemné, že jsou nereprodukovatelné. Pomalé tempo pohybu, které dovoluje Šejnovy hluboce a soustředěně vnímat krajinu, je pro diváka těžko přijatelné.

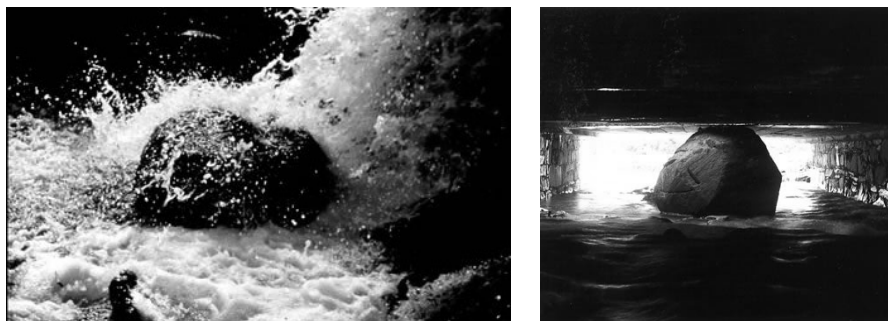
Niternost, spojitost chůze, meditace, těla a kresby je také znakem záznamů chůze, které vytváří KAREL ADAMUS. V cyklu barevných kreseb **Kolo života** (2000) se odráží rytmus chůze a řeči. Při výstupech na beskydský Ostrý za recitace Buddhových sůter vznikaly kresby na břišní, hrudní a břišní čakře. Těmto kresbám předcházely peripatetické básně psané za chůze i další peripatetické kresby, kterým se věnoval od roku 1983. Vizuální báseň napsal na kamenitý říční břeh obarvenými písmeny připevněnými k podrážkám. Jeho **Hold šlépějím II** (1973) se způsobem vzniku, tedy zanecháním stop v bahně, podobá Longovým vychozeným liniím. Zanechávání stop ve sněhu bylo

náplní akcí MICHALA KERNA, který v Nízkých Tatrách realizoval v roce 1984 **Vymezování**, akci nazvanou **Sněhem...** a **Vytvořil jsem linii sám sebou**.

Putování jako v první kapitole zmiňované navazování pouta se Zemí vyjadřuje cyklus kreseb a textů **Zrychlený tep** (1993), které MATIN ZET vytvořil během svého putování pohořím Himaláje. Tušové kresby ostrých a rozeklaných horských hřebenů připomínají Holanovo slovní spojení „*trhavý kardiogram hor*“ z básně *Věci nestvořené*. Zetovy hory jsou zakreslené tenkými energickými čarami, které se někdy protínají a horizonty se někdy zdvojují a evokují jak rytmus horských štítů, tak tělesný rytmus – jak autor píše: „*a skrze oblaka se občas prořízne kontura mého tepu. Špatně se dýchá.*“ Spojení vůbec je opakujícím se motivem těchto textů: „*Květy magnolií splývají s bílými vršky hor.*“ Na jiném místě se Zet ptá jakou má slovo samo o sobě moc a odpovídá, že moc má „*možná okonce i písmeno, nebo hláska, zvuk, tvar vůně. Pak ovšem mizí ohraničení mezi člověkem a zvířaty, rostlinami a hvězdami.*“ (Zemánek 2005 s. 118)

5.3.3.3 NĚCO PUTUJE

DAVID NASH je sochař, pracující se dřevem. Do škatulky „environmental art“ jej zařadila akce, která měla být spíše hrou, jednorázovou podívanou, než dlouhodobým uměleckým činem. V roce 1978 dostal k dispozici kmen starého dubu. Z něj vyřezal čtyřsetkilový „balvan“. Zamýšlel jej skutálet do potoka a prudce klesajícím korytem nechat sklouznout k vodopádu, kde by si vyfotografoval mohutné šplouchnutí „balvanu do tůně. Dřevěný blok by pak po potoce dopravil k silnici, odkud by jej odvezl do ateliéru. Leč „balvan“ se zasekl v korytu a naznačil tak sochaři, že by měl v potoku zůstat. Nash se rozhodl sledovat osud „dřevěného balvanu“ – **Wooden Boulder** – fotografovat jej a zakreslovat jeho pouť vodním tokem. „Balvan“ se dal do pohybu v březnu následujícího roku. Z tůně, ve které zakotvil, mu Nash



David Nash: *Wooden Boulder* 1978 a 1994

pomohl a další pohyb „balvanu“ nechal osudu. V další tůni zakotvil „balvan“ na osm let, poté se díky zvýšení hladiny párkrát přesunul a v roce 1994 zakotvil pod mostem nad ústím potoka do řeky Dwyrhyd na dalších osm let. K Nashově překvapení se zpod mostu nakonec dostal po bouři v prosinci 2002. S „balvanem“ potom příliv pohyboval rok sem a tam, až si jej asi nadobro vzalo moře. *„Nebylo by překvapivé slyšet někoho poznamenat, že „balvan“ je vydán na milost a nemilost žvlům, ač bychom spíše řekli, že je to řeka, která je vydána na milost artefaktu pod vlivem lidského působením a neustálým Nashovým dohledem a choreografickým vedením.“ (Trevi 2008)* Můžeme se ptát, jak by k **Wooden Boulder** přistoupil konceptuální umělec. Tím ovšem Nash není. V tomto případě je sochař velkým klukem, který po potoce pouští velkou loďku. Při závodech kůrových loďek se kluci domlouvají, že loďičce se nesmí pomáhat, ale kdo uvízlou loďku nepostrčí, alespoň malinko? Vždyť počátečním impulsem byla zcela klukovská chuť pozorovat šplíchanec vody způsobený pádem dřeva do tůně. Kluci také hledí za kůrovou loďkou mizející za ohybem potoka a ptají se, zda jednou dopluje do moře. Wooden Boulder je obdobou kůrové loďky v jiném časovém a prostorovém měřítku.

Po pětadvacetiletém sledování cesty „balvanu“ mohl Nash prohlásit, že „se neztratil. Je, ať je kdekoliv.“ (Trevi) *„It is not lost. It is wherever it is“*

I v případě Longova přesouvání kamene jde o hru s měřítky. Nevíme, jak dlouho ležel na svém místě kámen, který den po dni Long posouval (**Stone Steps Days**). Dvacet osm kroků dlouhá dráha, po které byl kámen přesunut, je paralelou k tisíci mílím **A Thousand Miles/A Thousand Hours** Longovy cesty Anglií. Nejen meandrovým tvarem dráhy, ale i tím, že v měřítku „putujícího“ jsou obě vzdálenosti obrovské. Kameny se po zemském povrchu pohybují neměřitelně malou rychlostí, dokud je nepřemístí člověk. Lidským měřítkem (zvláště ve srovnání s Longovými chodeckými výkony) bylo osmadvacet kroků během sedmi dnů směšnou vzdáleností. Vzhledem k nehybnému kameni to byla pouť. Rozložení přesouvání kamene do sedmi dnů na vzdálenost překonatelnou v několika vteřinách dodává dílu patřičnou monumentalitu, mění naše vnímání údaje o vzdálenosti.

5.3.4.4 SKUPINOVÁ CHŮZE

Skupinová chůze má ve tvorbě umělců buď rovnocenné místo s ostatními počiny, leckdy má však spíše povahu „zaměstnání“ oproti osamělým, privátním cestám, které jsou více „volnou“ tvorbou, zálibou nebo vášní autora. V případě Hamishe Fultona a Miloše Šejna jsou chodecké aktivity se skupinou lidí spojeny s jejich výtvarně pedagogickou činností. FULTON se studenty chodil čtrnáct dnů stejnou cestou přibližně čtyřhodinovou cestu na horu Bolletone, aby jim umožnil uvědomit si, jak je stejná cesta pokaždé vnímána jinak. V závěru shrnul rozdílnost jednotlivých výstupů hesly *„změny počasí/změna přístupu/změna počtu účastníků/změna vnímání.“* Chtěl studentům umožnit vidět, jak se myšlenkové zážitky rodí v první řadě z fyzické námahy, což se mu asi podařilo, soudě podle výroku jedné studentky: *„Při chůzi dostanou myšlenky správný rytmus.“*

Jiným druhem Fultonových akcí s více lidmi jsou takové, ve kterých jsou partipanti „zúčastněnými diváky“. V roce 2002 uspořádal ve Francii akci, při které třidvacet lidí chodilo například pozpátku, poslepu, pomalu nebo v noci. Na objednávku galerie Turner Contemporary zorganizoval Long 3. března tohoto roku akci Kent Walk 2. Během sedmi obejití stěn betonové čtvercové nádrže na břehu moře, trvajícím tři hodiny, měli účastníci jít v pravidelných rozestupech jednoho metru. Pro účastníky to byla medita-



Hamish Fulton: Kent Walk 2, 2002

tivní zkušenost, pro náhodné diváky jako by mlčky kráčející postavy vypadly z Lowryho obrazu. Mimochodem skupina nadšenců s typicky anglickým humorem pořádala roku 2001 akci The Lowry that Walked, kdy prošli několika vesnicemi jako oživlý obraz Carola Ann Lowryho Going to the Match. (<http://www.elizabethprice.talktalk.net/beerwalk/>)

Chůze a putování je součástí seminářů, které pod názvem Bohemia Rosa – průzkum krajiny a těla pořádá MILOŠ ŠEJN. Jednak se při nich putuje krajinou a jednak se provádí různá cvičení vedoucí k poznání a ovládnutí vlastního těla. Pracuje se s rychlostí, respektive pomalostí chůze, s chůzí s různými omezeními smyslů, která vedou k zesílení smyslů jiných. Příkladem budiž chůze v zástupu s pohledem upřeným na záda člověka před sebou. Účelem je rozšíření periferního vidění.

Kromě Fultona organizovali skupinové chodecké akce MILAN KNÍŽÁK

a FRANZ ERHARD WALTHER. Německý umělec Walther nechal ve své akci **Jít jako skulptura** kráčet loukou devět lidí spojených pruhem látky s poutky pro ruce. Při akci si měli účastníci „uvědomit svá vlastní těla a jejich vztah k druhým. (s. 605) Akce se velmi podobá Knížákovu **Pochodu**, který byl realizován v roce 1973: „*Dav lidí připoutaných k sobě s tichým bezeslovným zpěvem pochoduje 1) ulicemi 2) poli, lesy, brodí řeky.*“ V této akci Knížák navázal na poutě našich předků, přičemž opět prostým zásahem situaci umocňuje. Lidé připoutaní k sobě si musí mnohem zřetelněji uvědomit společenství, které mezi nimi existuje, vnímat novým způsobem svou soudržnost s ostatními. (s. 36, 37) Koncem roku 79 Knížák odjíždí na roční stipendium v Z Berlíně. Tak mohl při příležitosti své výstavy v Bochumu v roce 1980 realizovat **Pochod II**, jenž radikalizuje myšlenku prvního tím, že lidé mají zavázané oči, svázané ruce a jsou postupně zanecháváni na různých místech svému osudu. Jelikož podmínkou je naprosté mlčení, je tato akce jako v dřívějších dobách obtížnou zkouškou účastníků, ale i provokací kolemjdoucích, kteří se setkávají s opuštěnými účastníky.

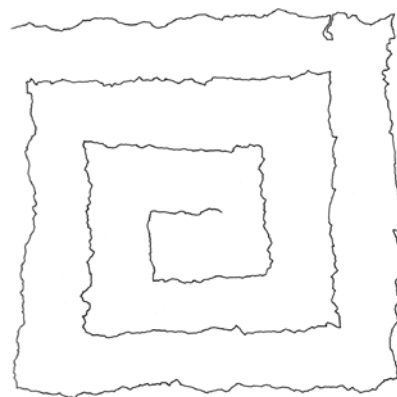
Zmíněné aktivity jsou spíše hrami, než výtvarným uměním, podobají se hrám, výletům a obřadům, jaké děti znají z letních táborů, alespoň z těch, které neslouží jen jako „úschovna“ dětí. Anebo jde o *umění jako poznávání světa*, jehož funkcí je *naučit lidi nové citlivosti k barvám, předmětům a dějům*, jak napsal Václav Cílek v úvodu své vzpomínky na zmíněnou dílnu Bohemia Rosa. Skupinová putování se shodují v důrazu na intenzivní prožívání přítomného času a místa a zejména vlastního těla. Častým prvkem skupinových chůzí je mlčení, spoleh a důvěra ve druhého, fixace pohledu, chůze v určitých rozestupech nebo stejná rychlost a tempo chůze. Z hlediska historie se mohou vztahovat k barokním a pozdějším poutím, které se odehrávaly v procesích, narozdíl od poutí středověkých. Fulton své úvahy o skupinových chůzích shrnul do následujícího textu:

*Group art walks use what is already there
– involving no new three dimensional construction.
What is built, is an experience.
Group art walks bring together varying numbers of people
Who may be considered as „participant observers“.
(Unlike a drawing, once a walk has been completed it cannot be erased.)
One intention of group walks is to experience comparisons
Within the routines of our daily lives
such as the individual walking to work in a crowd.
Urban walking is often considered in conventional terms;
Walking to the bus stop, walking to the store,
Walking the dog and walking only in daylight hours.
„Art walks“ encourage inventiveness,
Creating new perceptions
Of familiar neighbourhoods –
Transforming our sense of purpose.
Choreographed in cities,
These walks are not limited to recreation
And being „outdoors“
They also change our sense of time –
Generating a momentary shift
Out of our worn brain furrows.*

*Skupinové chůze využívají toho, co zde již je
– nevytvářejí žádný nový trojrozměrný předmět.
Co je vytvořeno, je zkušenost.
Skupinové chůze dávají dohromady různý počet lidí,
kteří mohou být považováni za „zúčastněné diváky“.
(Narozdíl od kresby nemůže být chůze smazána, je-li jednou uskutečněna.)
Jeden ze záměrů skupinové chůze je zažít srovnání
s každodenní rutinou,
třeba jak individuální chůze funguje v zástupu.
o chůzi městem se obvykle uvažuje v obvyklých spojeních;
jít na autobus, jít do obchodu,
jít se psem a chodí se jen za denního světla.
„Umělecké procházky“ podporují vynalézavost,
vytváří nové počítky
důvěrně známého sousedství –
Přetváří naše cítění účelu.
Situovány ve městech,
nejsou omezeny na rekreaci
Situovány „venku“
mění naše vnímání času –
plodíce dočasné vybočení naší mysli
ze zajetých kolejí.*

5.3.5. ESTETICKÁ DOKUMENTACE

Dílo, které by existovalo jen v mysli autora jako koncept nebo vzpomínka na provedenou akci, by z hlediska diváka neexistovalo vůbec. Ve způsobu prezentace akčního umění můžeme pozorovat několik typických forem, které se opakují. Tradičnímu výtvarnému umění se nejvíce vzdaluje prezentace slovy, která mají podobu textu. I text má určitou výtvarnou kvalitu, která je součástí stylu každého z umělců. Nejprostší formu volil M. Palla, který své deníkové záznamy psal na psacím stroji a vystavoval ručně napsané jednoduchým způsobem. Stručným textem velmi často prezentuje své „walks“ i Richard Long. „Slova jsou přesná. Jsou nejběžnější formou lidské komunikace. Jsou nalézána, tak jako jsou kameny nacházeny po cestě.“ (Fuchs 1986 s. 103) Další výhodou slov je jejich schopnost reprezentovat označený pojem zcela a beze zbytku. K „textworks“ se proto Long uchyluje vždy, když chce prezentovat myšlenku abstrahovanou na holou dřevě, podstatu své cesty bez odkazu k detailům, které by odváděly pozornost. V divákově mysli



A THOUSAND MILES
A THOUSAND HOURS
A CLOCKWISE WALK IN ENGLAND. SUMMER 1974

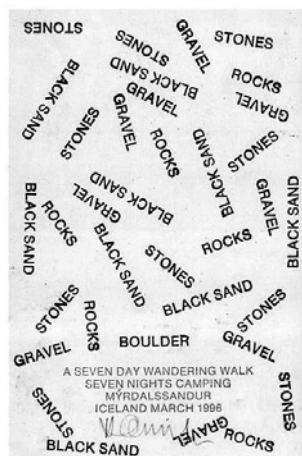
se konstituuje a rekonstruuje dílo. Tři na první pohled odlišná zobrazení reprezentují stejný tvar. Fotografie dole (Arizona 1970) je použita v případě, kdy byla abstraktní forma meandru realizována ve specifickém materiálu a prostředí. Nákres trasy v případě **A Thousand Hours a Thousand Miles** (1974) divákovi prozrazuje, že se Long snažil uskutečnit tvar svým putováním, které zřejmě respektovalo geografické možnosti. Nejvýraznější odbočení z přímky nám dává tušit, že Long musel obejít vodní plochu a oscilace cesty kolem pomyslných přímek naznačuje, že používal existující cesty. Text **Stone Steps Days** (1985), který také čteme chronologicky, zdůrazňuje kromě prostoru prvek času. Vidíme, že způsob prezentace je vždy pečlivě zvolený. Promyšlena je i typografická úprava „textworks“. Long používá bezpatkové písmo Gill Sans, jehož tvary odpovídají základním tvarům z arsenálu Longových forem (● má tvar kruhu, | je linie a proporce některých znaků jsou čtvercové.) Proto nemohu souhlasit s Karlem Stibralem, když tvrdí, že „charakteristická pro úspornost Longova umění je i vizuální neokázalost,

STONE STEPS DAYS

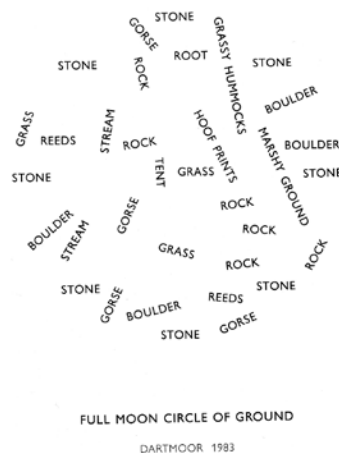
FIRST DAY A STONE MOVED ONE STEP WEST
SECOND DAY THE STONE MOVED TWO STEPS NORTH
THIRD DAY THE STONE MOVED THREE STEPS EAST
FOURTH DAY THE STONE MOVED FOUR STEPS SOUTH
FIFTH DAY THE STONE MOVED FIVE STEPS WEST
SIXTH DAY THE STONE MOVED SIX STEPS NORTH
SEVENTH DAY THE STONE MOVED SEVEN STEPS EAST

LONGSTONE HILL

SOMERSET ENGLAND 1985



Hamish Fulton 1996



Richard Long 1983

dokonce až jakási neatraktivnost a rezignace na estetickou libost“. Takto se Longova tvorba může jevit relativně – ve srovnání s Andy Goldsworthym, neplatí to však absolutně a už vůbec ne, srovnáme-li jej s Marianem Palou.

Podobný způsob prezentace cest pomocí textu volí i Hamish Fulton. Shodné je používání bezpatkového písma, velké měřítko plakátové formy nebo písma na plátně (umožňuje-li to prostor galerie). Barevnost některých Fultonových textových děl působí ve srovnání s Longovou až neukázněně. Srovnajme dvě podobné práce britských chodců. Slova odkazují k prvkům krajiny a tyto prvky představují jako shodné a zaměnitelné. Zdůrazňují to, co je obecné a zcela potlačují rozdílnost každého kamene, skály atd. Fulton opakovanost každého pojmu zdůrazňuje použitím razítka. Long použil pro **Full Moon Circle of Ground** strojovou sazbu stejným písmem jako u většiny svých textů. Fulton trvá na jedinečnosti artefaktu, který osobně vytvořil pomocí razítek a také své dílo podepsal. Long v tomto případě na

rukodělnost i originalitu artefaktu rezignuje.

Longovy „textworks“ se slovy umístěnými zvláštním způsobem v ploše představují přechod mezi čistě slovní prezentací a mapou. V takových případech bývají slova rozmístěna na kružnici nebo v kruhu, což narušuje naše obvyklé čtení zleva doprava a odshora dolů.

Jinou variantou práce s textem u Richarda Longa je spojení textu s fotografií. „Často se pouštěl do delších mnohadenních výprav po britské krajině i do zcela exotických destinací (Japonsko, jižní Afrika, Himaláje atd.). Z nich pak často vystavil jedinou zvětšenou fotografii doplněnou jednoduchým bezpatkovým



Alfréd Schubert 2007

písmem s několika zcela lakonickými charakteristikami dané cesty – šlo o jakési moderní západní haiku, napůl vizuální, napůl slovní.“ (Stibral 2010) Inspirace poezií haiku a její paralela ve fotografii se vyskytuje i v českém prostředí. „Originální průnik akčního umění a vizuální poezie představuje **Haiku I, II, III** (1974) Jiřího Valocha. Jde o záznam z autorova celodenního putování v podobě fotografií zachycujících detaily a struktury z venkovské krajiny, které uspořádal do celků vždy po třech; inspirovala jej struktura a poetika japonské tříveršové básnické formy haiku, spočívající v konfrontaci prostých motivů spatřených při putování přírodou.“ (Zemánek 2005 s. 46) Spojení fotografie s haiku použil také ALFRÉD SCHUBERT. Toto dílo je tématicky příbuzné také Šejnovu fotografickému cyklu ze třídenního bloudění bažinami

Dyje. Pro oba autory je důležitý fyzický zážitek a splynutí s přírodou při cestě terénem, konvenčně považovaným za neprostupný. Opuštění cesty předpokládá spolehnutí na vlastní smysly a schopnosti.

Originálním způsobem se k chůzi vztahují některá díla vzniklá, respektive realizovaná přímo v galeriích. Na enigmatický vztah mezi chůzí a instalací se zaměřila výstava ve Dwan gallery v New Yorku v roce 1970. Richard Long na podlaze zablácenými botami vyšlapal spirálu, jejíž délka byla tím, co přenesl z Anglie do USA, což divákovi prozrazoval název díla **A Line The Same Length as a Straight Walk From the Bottom to the Top of Silbury Hill**. Spirála neodkazovala jen na akt chůze, ale také na konkrétní místo a (což je u Longa spíše výjimkou) jeho význam. Silbury Hill je největší pravěká mohyla v Evropě. Jako by se chtěl zabývat chronologií milníků britských kultur, později vytvořil spirálu, vztahující se k místu prvního kláštera v Británii.

5.3.6. TVOŘENÍ MÍST

Skupina sochařů a designerů v čele s PETREM KORECKÝM umístila své plastiky a objekty do přírody v okolí Brna a ty prezentuje na internetových stránkách i s plánkem. Projektem **Podvědomím** chtějí diváka „*nalákat k cestě od monitoru do lesa*“ a hledání děl nabízejí jako jakousi „bojovku“. I webová prezentace má hravou a trochu pohádkovou atmosféru. Na Moravě také vytvořil sochař LUBO KRISTEK sérii soch a instalací podél Dyje. Tuto trasu pojmenoval **Kristkova podyjská glyptotéka**. Již název vyvolává pochybnost, zda je v tomto projektu tím hlavním řeka nebo autorovo ego. Počin je možno chápat, spíše než jako umělecké dílo, jako doklad o kulturním a společenském fenoménu zájmu o řeku, o putování a o zájem lidí o paralelu křesťanských poutních cest se zastaveními, oproštěnou od křesťanské symboliky (a nahrazenou jakousi okultní a mystickou symbolikou). Výtvarné

zpracování zaostává za myšlenkou a tak mi z jedenácti děl Glyptotéky, která jsem viděl na internetu, přišlo nejzajímavější to poslední: „*Jedenácté zastavení nenajdete nikde na internetu. Ten, kdo ho chce najít, musí vypnout počítač a jít hledat do skutečné přírody. Poutník, který projde od pramene Moravské Dyje až k jejímu soutoku s řekou Moravou jedenácté zastavení nepochybně najde. Je na dohled od vody.....*“

6. ZÁVĚR – PROPOJENÍ SOLITÉŘI

Většina autorů, kterými se tato práce zabývá, je považována za „outsidery“ nebo „solitéry“. Je pro ně důležité putovat, obvykle osamoceně. Přesto jsou vzájemně propojeni jemnou a na první pohled málo patrnou sítí vztahů. Většina z nich zná a případně se i vztahuje ke Thoreauovi a k jeho eseji *Umění chůze*. V českém prostředí je mnohým z těchto umělců společný zájem o Karla Hynka Máchu a Josefa Váchala.

V Máchových stopách krácel nejen Jaroslav Anděl, ale také mnozí historikové, kteří se jím zabývali. Mácha kreslíř a literát inspiroval další osobnosti, které se věnují jak výtvarné, tak literární činnosti. Grafik Jan Čáka procházel místa Máchových cest, bádával v archivech a výsledky práce shrnul v knize *Poutník Mácha*. Podobně jako romantický básník, také Josef Váchal prožil noc na Bezdězu o které si učinil zápis do deníku „*v hospodě do ½1, pak na hrad, mlhy, déšť, měsíc romantika.*“ (Váchal 1998 s. 56) Na tuto „horu poezie“ se pravidelně vydává kunsthistorik Jiří Zemánek s různými spisovateli, básníky a výtvarníky, aby si zde recitací a performancemi připomenuli Máchův odkaz. Ovšem Máchova legenda inspiruje jak k putováním v jeho stopách, tak k básnické a kreslířské tvorbě mnoho dalších lidí. Také Váchalovy trasy sledují v terénu i v jeho knihách a grafikách mnozí nadšenci zejména z řad studentů uměleckých škol, ale i spisovatelé a historici.

V čem spočívá schopnost zmiňovaných umělců inspirovat nejen lidi zabývající se výtvarnou tvorbou? Umělcům, kteří se zabývají chůzí a putováním totiž většinou nejde jen o obdiv diváků. Jakoby jim také říkali jako Kristus ochrnutému „*Vstaň a chod!*“

7. DIDAKTICKÁ ŘADA „PUTOVÁNÍ“

cílová skupina: 6. třída ZŠ

časový rozsah: 10 lekcí po 2 vyučovacíh hodinách

Řada se skládá ze tří bloků: 1. Minulá putování; 2. Tady a teď; 3. Vydáme se na cestu. První blok se zabývá prekoncepty žáků, druhý se zaměřuje na prožívání a záznam aktuálních smyslových zážitků a třetí nabízí prostor imaginaci, snům, plánům, tomu, co by mohlo být.

• MINULÁ PUTOVÁNÍ

výstupy RVP: *vybírání, kombinuje a vytváří prostředky pro vlastní osobité vyjádření; porovnává a hodnotí jeho účinky s účinky již existujících i běžně užívaných vizuálně obrazných vyjádření*

• NEBEZPEČNÁ CESTA HIMALÁJEMI

koncept: *cesta, bezpečí a nebezpečí, hory, voda, kámen*

motivace: *promítání filmu a beseda o Sluneční škole v Himalájích*

zadání: *Nakreslete stezku, po které musí lidé stoupat do hor. Vzpomeňte si na vlastnosti této nebezpečné cesty (vede na kraji srázu, nad divokou řekou, mezi sutí, balvany, skalami...)*

technika: *kresba uhlím*

výtvarný problém: *ostré a měkké tvary, dynamika linie, světlo a stín*

přidaná hodnota: *uvědomění si dostupnosti vzdělání jako výhody naší kultury, seznámení s možností prospěšnosti druhým*

výtvarné umění: *N. K. Rerich, F. Skála*

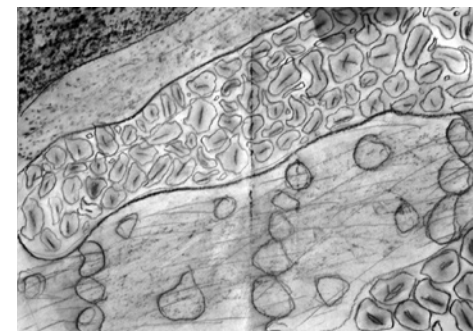
klíčové kompetence RVP: *Kompetence občanské: respektuje přesvědčení druhých lidí, váží si jejich vnitřních hodnot, je schopen vcítit se do situací ostatních lidí, odmítá útlak a hrubé zacházení, uvědomuje si povinnost posta-*

vit se proti fyzickému i psychickému násilí.

Chápe základní ekologické souvislosti a environmentální problémy, respektuje požadavky na kvalitní životní prostředí, rozhoduje se v zájmu podpory a ochrany zdraví a trvale udržitelného rozvoje společnosti

reflexe: *Na naší škole proběhlo promítání a beseda se zakladatelem Sluneční školy Ing. Janem Tilingerem (informace o projektu na <http://www.suryaschool.org/czech/project.php>). Čerstvý zážitek žáků z filmu jsem využil v hodině s 6. třídou. Úkol byl zaměřen na výtvarný jazyk a také díky tomu vznikla většinou vizuálně působivá díla. Podle výtvarných typů se pojetí pohybovalo od plošně stylizovaného po smyslově pojatý prostor. Našlo se i pár žáků, kteří se nedokázali vymanit ze schémat, což na škole, která od dětí vyžaduje*

jediné správné odpovědi, líbivost a jednoznačnost, není překvapením. U některých je schematicnost patrně způsobena jejich touhou po vyjádření toho, co považují za svůj svět, to jest svět počítačových her, legračních stylizovaných postavček, násilí a vulgarity, se kterým při určité konstelaci věku, povahy a výchovy nepohne ani humanisticky orientovaná přednáška.



Nebezpečná cesta Himalájemi, 6. třída



Nebezpečná cesta Himalájemi, 6. třída

- **MŮJ PĚŠÍ VÝLET**

koncept: *zážitek, vzpomínka, krajina*
motivace: *soustředěně vybavování si zážitku spojeného s chůzí, vzpomínka na prostředí, zajímavosti, počasí, lidi...*

zadání: *Namalujte zážitek z pěší cesty, kterou jste vykonali, ať už s rodiči, kamarády nebo se třídou. Zkuste vystihnout roční dobu, počasí i jak jste se na cestě cítili.*

technika: *akvarel*

výtvarný problém: *míchání barev, odstíny*

přidaná hodnota: *komplexnost zážitků*

výtvarné umění: *F. Skála*

klíčové kompetence RVP: *Kompetence sociální a personální: vytváří si pozitivní představu o sobě samém, která podporuje jeho sebedůvěru a samostatný rozvoj; ovládá a řídí svoje jednání a chování tak, aby dosáhl pocitu sebeuspokojení a sebeúcty.*

reflexe: *Úkol jsem zadal jak 6., tak 7. třídě.*

Zdal jsem úkol příliš složitě, chtěl jsem, aby kombinovali topografický pohled s jednotlivými obrazy, které se jim vybaví – pojetí jako mapy s obrázky. Motivací mělo být tiché a soustředěné vzpomínání se zavřenýma očima na zážitek pěšího výletu. Šestáci rozjívění již přišli, několik minut jsem je nechal stát a čekat na klid (na hospitaci Tereška: to čekání bylo zbytečné, měl jsi hned začít vysvětlovat). Jakmile si sedli, nesoustředěnost začala nanovo (hry, telefony...).

Co a komu se podařilo: Veronika - sníh a skály, mělo to atmosféru. Metoděj: vzpomínka na procházky v Německu, jako mapa s popisky „náš oblíbený ostrov“... Jakub Švarc se svou pohádkovou imaginací: velkorysý plán cesty na Strahov - Les zlé ruky... (inspirace Vlasem a Bradou. Matěj Vyskočil: abstrak-



Zimní cesta pískovcovými skalami, 6. třída

ce, na nic si nevzpomněl, ale úžasná kompozice.)

Celkem dobře dopadly Danovy vzpomínky (mlhavé) na Šumavu, ale místo lesa rozmístil znaky stromů na bílé čtvrtce. Jirka a Tomáš: grafity z tramvaje - ne co jsem chtěl, ale asi to pro ně je aktuální téma. Ostatní chodí jen chodbama stříleček?

- **TADY A TEĎ**

výstupy RVP: *užívá vizuálně obrazná vyjádření k zaznamenání vizuálních zkušeností, zkušeností získaných ostatními smysly a k zaznamenání podnětů z představ a fantazie*

- **STOPOVÁNÍ**

motivační experimentální hodina pro další úkol

motivace: *Jaký je rozdíl chůze × běh? Jak jde šťastný člověk a jak sklíčený? Učitelův příklad: chůze jako po laně, děti hádají, co představují.*

zadání: *Na svém pruhu papíru si vyzkoušej co nejvíce druhů chůze. Začni obyčejnou přirozenou chůzí a potom vymysli nejrůznější způsoby chození.*

postup: 1. *Zkoušení různých způsobů chůze, zkoumání stop.*

2. *Vyberu jeden ze způsobů, vylosuje se dvojice, ten druhý musí porovnat můj způsob chůze se svými, přemýšlet, jak byly stopy vytvořeny a tento způsob předvést, zanecháváje otisky na okraji téhož pruhu papíru.*

3. *Mladší ze dvojice bude „uprchlík“, starší „stopař“. „Uprchlíci“ přejdou po pásu papíru a k první a poslední stopě napíšou své jméno. Stopaři, kteří se nedívali na „uprchlíky“ se snaží spojit stopy stejných lidí.*

technika: *otisky chodidel řídkým šlikrem na balící papír*

výtvarný problém: *tvar a rytmus stop, jejich vzdálenost a vzájemná poloha*

přidaná hodnota: *prožitek pohybu, vědomí, že zanechávám stopu*

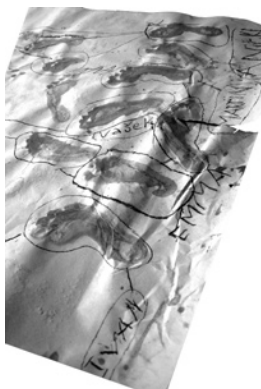
výtvarné umění: M. Kern, K. Adamus

klíčové kompetence RVP: *Kompetence komunikativní: rozumí různým typům textů a záznamů, obrazových materiálů, běžně užívaných gest, zvuků a jiných informačních a komunikačních prostředků, přemýšlí o nich, reaguje na ně a tvořivě je využívá ke svému rozvoji a k aktivnímu zapojení se do společenského dění.*

Reflexe: *Tuto hodinu jsem realizoval s žáky prvního stupně a s žáky druhého stupně. Hodiny dopadly diametrálně odlišně.*

Kladně hodnotím hodinu s 1. st. (žáci 3. a 5. tříd) Zadání porozuměli všichni dobře a okamžitě se s radostí pustili do zkoumání různých možností chůze. To, co někteří kluci předváděli mělo půvab baletu i energii sportu. Někteří byli více zaujati samotným pohybem a vizuální stránka činnosti, totiž zanechávání stop je tolik nezajímala. Přestože mým cílem bylo přimět je ke srovnávání stop z různými způsoby chůze, myslím, že jejich rezignace na viditelný záznam akce nebyla na závalu, umocnila-li spontaneitu pohybu. Přístup jednoho třetíáka mě překvapil svou soustředěností – chlapec cupital bokem, zaujat širokou kompaktní linií, kterou jeho stopy zanechávaly.

Se druhým stupněm se při „Stopování“ pracovalo velmi špatně. Ve skupině byli žáci 6. třídy, 7. třídy a převážně žáci 8. třídy, kteří mají ke škole, vyučování i výtvarné výchově apriorně negativní postoj. Bohužel pro své mladší spolužáky jsou vzorem i v tomto a po-



stopování, 1. stupeň



cupitání žáka 3. třídy

zornost, kterou si vynucovali mi nedovolila soustředit se na těch pár motivovaných žáků. Navíc tito žáci prodělávají pubertu a místo spontaneity projevují značnou úzkostnost o svůj obraz v očích druhých. Asi proto si odmítali zout boty a vůbec začít s úkolem.

• PŘÍBĚH STOP

koncept: *čtení ze stop, odhalení děje*

motivace: *předchozí lekce*

zadání:

1. Vymyslete krátký příběh dvou osob, po kterém zůstanou stopy. Na pásu papíru tento příběh sehraje a vytvořte tím jeho stopy.

2. Co se tu odehrálo? Odhalte význam stop vybraného pásu se stopami. Svou verzi příběhu nakreslete jako komiks.

postup: *1. vymýšlení a sehrání příběhu ve dvojici s obarvenými nohama na pásu balicího papíru. 2. Každý sám odhalí a nakreslí děj vyčtený ze stop.*

technika: *otisky stop, kresba tužkou na A3*

výtvarný problém: *vyjádření děje pomocí stop a pomocí obrázkového příběhu, vyjádření vztahu postav, pohybu*

přidaná hodnota: *stopy jsou druhem „textu“, více možností interpretace, rozvíjení představivosti*

výtvarná kultura:

• ZKOUMÁNÍ PLANETY PETŘINY

koncept: *průzkum, sbírka, nález, výstava*

motivace: *Nacházíme se v sondě naší výzkumné stanice. Jakmile otevřeme dveře, ocitneme se na zatím pro nás neznámé planetě. Území, na kterém je možné se bezpečně pohybovat je ohraničeno širokými pruhy asfaltu, po kterých obyvatelé planety jezdí v nebezpečných plechových samohybech, ze kte-*

rých unikají jedovaté plyny. Proto se k nim nepřibližujte a pohybujte se jen tam, kudy nejezdí.

zadání: Vaším výzkumným posláním je sběr vzorků z povrchu planety. Zajímají nás jak neživé přírodniny, tak části rostlin, které tu rostou. Možná se vám podaří nalézt i nějaké zbytky výtvarů Petříňanů. Ale pozor! Nesmíte poškodit prostředí této planety. Vzít můžete jen to, co nebude na původním místě

chybět. Velikost vzorků by měla být menší, než dlaň. Na výzkum se vydáte ve dvojicích, hlídejte si čas, za 20 minut přineste nálezy. Zapamatujte si i místa, ze kterých pochází.

postup:

1. procházka po okolí se sběrem zajímavých přírodnin a dalších předmětů
2. Kreslení jednoduchého plánu výpravy s označením místa sběru. Popis vzorků a jejich prezentace. Záznam do „výzkumných dokumentů“ pomocí popsaní a obkreslení siluety.

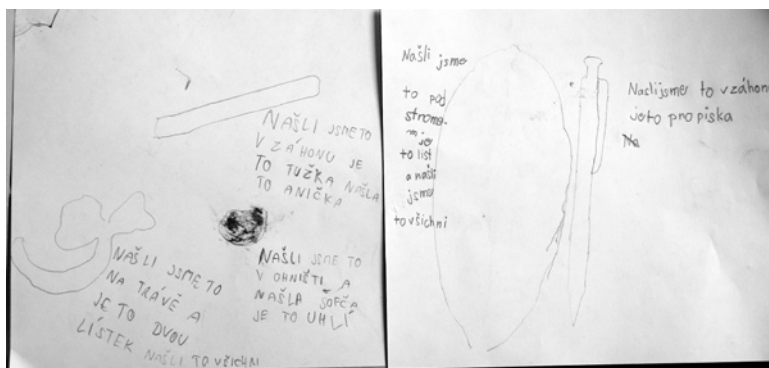
výtvarný problém: prezentace nálezů, výběr nejtýpčtějšího obrysu předmětu

technika: objekt, text, kresba tužkou

výtvarný problém: estetické vnímání všedních věcí

přidaná hodnota: výtvarná kultura: M. Šejn

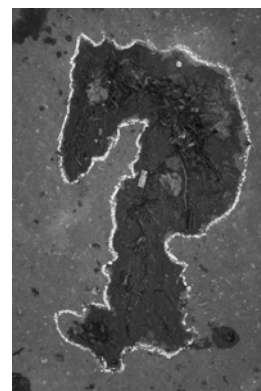
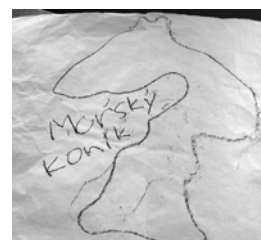
Reflexe: Odučeno v rámci projektového dne školy „Den s Amosem“. Ve skupině žáků byli druháci i osmáci a devátáci, kteří bohužel narušovali atmosféru hodiny i práci mladších účastníků. Přístup většiny starších žáků k vyučování a škole vůbec je a priori negativní a na mou hodinu se očividně přihlásili proto, že čekali menší nutnost přemýšlení. Mladší přijali svou roli konstituovanou



vzorky planety Petříny, 3. třída

v motivaci. Zadání, které bylo jednoduché, pochopili. Ke kreslení plánu výpravy jsme se nedostali (kvůli organizačnímu zdržení na začátku hodiny).

Přínos: děti si všimli, že obrysy některých předmětů tyto jednoznačně symbolizují a jiných nikoliv (propiska × sluneční brýle). Kdybychom měli více času, zkoumali by obrysy věcí z různých směrů a to, jak věc vystihují.



kaluž – mořský koník, 8. třída

• PROCHÁZKA PO DEŠTI

koncept: asociace, abstrakce, figura

motivace: odhalování smyslu zvláštního obrysu nakresleného na chodníku

zadání: Hledejte na chodníku kaluže a mokrá místa zajímavých tvarů. Křídou je obkreslete a poté je nakreslete rudkou

postup: cesta kolem školy s hledáním kaluží, zakreslováním jejich tvarů a zapisování asociací

technika: kresba křídou a rudkou

výtvarný problém: tvarová představivost, přepis abstraktního tvaru, změna významu v souvislosti se změnou orientace figury

přidaná hodnota: význam deště, estetické vnímání zdánlivě všedních skutečností

výtvarné umění: Vladimír Boudník

klíčové kompetence RVP: používá bezpečně a účinně

ně materiály, nástroje a vybavení, dodržuje vymezená pravidla, plní povinnosti a závazky, adaptuje se na změněné nebo nové pracovní podmínky

reflexe: Realizováno s osmou třídou. Motivace spočívala v hádání, co znamená tvar křídou na chodníku, který jsem tam ráno nakreslil. Žáci v něm viděli mapu a až po několika pokusech přišli na obrys kaluže, protože ta se mezi tím zmenšila a změnila tvar. (Mě připomínal hlavu.) Obvykle nesoustředěná a neukázněná třída se s chutí pustila do hledání, obkreslování, překreslování a pojmenovávání tvarů. Většina si poprvé uvědomila, jak zajímavé mohou být tvary obyčejných kaluží.

• **POVRCH ZEMĚ**

koncept: chůze, prožitek kontaktu těla a země

motivace: smyslový zážitek při vzájemném provázení se zahradou

zadání: Pro provázeného: Hmatový vjem, který jsi získal skrze svá chodila na jednom vybraném místě, vyjádři modelováním. Vytvoř hliněný reliéf, kterým znázorníš povrch země, jak jsi jej cítil chodidly. Neboj se být velkorysý a použij nadsázku.

Pro provázejícího: Místo, které si tvůj společník vybral, prozkoumej zrakem, zapamatuj si jeho charakteristickou strukturu, povrchy a tvary, světla a stíny.



Povrch zahrady, 5. třída

Tyto vlastnosti pak vyjádři kresbou.

technika: 1. hliněný reliéf modelovaný rukou a špachtlemi. 2. kresba uhlím na A3.

výtvarný problém: struktura, povrch a jeho vlastnosti (měkkost, pevnost, křehkost, pružnost, suchý, vlhký, teplota...)

přidaná hodnota: nové vnímání zná-

mého prostředí

výtvarné umění: Miroslav Pacner

reflexivní otázky: Co ti bylo z této hodiny příjemné? Co ti bylo naopak nepříjemné? Kterou z těchto dvou technik šlo lépe vystihnout charakter povrchu místa?

Kompetence sociální a personální: účinně spolupracuje ve skupině, podílí se společně s pedagogy na vytváření pravidel práce v týmu, na základě poznání nebo přijetí nové role v pracovní činnosti pozitivně ovlivňuje kvalitu společné práce

reflexe: Úkol „Povrch země“ jsem realizoval se 6. třídou a se smíšenou skupinou žáků 1. stupně. V obou případech se záměr vydařil. Žáci byli fascinováni dotykem chodidel s různými povrchy, stále objevovali nové povrchy a jejich odlišnost. Při modelování se řídili zrakem i hmatem a snažili se oba vjemy přesvědčivě využít. Několik žáků začalo spontánně používat otisky přírodnin.

Reliéfy dopadly přesvědčivěji, než kresby. Roli hrálo i zaujetí materiálem, modelování je mnohem více bavilo a proto nevěnovali stejnou péči kresbě.

• **VYDÁME SE NA CESTU**

výstupy RVP: rozliší působení vizuálně obrazného vyjádření v rovině smyslového účinku, v rovině subjektivního účinku a v rovině sociálně utvářeného i symbolického obsahu

• **KAM BYCH CHTĚL DOJÍT**

koncept: posvátné, poutní, silné místo, genius loci

motivace: referát žáků o poutních místech a krátké povídání si o nich a o motivaci poutí. Proč přicházeli poutníci často bosí? Proč řekl Bůh Mojžíšovi: „Zuj si opánky, neboť místo, na kterém stojíš je půda svatá.“ (Exodus 3)

zadáni: vyberte si svůj cíl. Místo, které již znáte a je pro vás velkou silou, je tajemné, nebo k němu máte zvláštní vztah. Může to být i poutní místo, o kterém jsme dnes mluvili. Najděte si je v atlasu. Představte si povrch země na dotyčném místě. Namalujte detail povrchu podle své představy. 2. Nakreslete své (nejlépe bosé) nohy. Jak by vypadaly po dlouhé cestě?

technika: malba temperou a vlepení kresby uhlím

výtvarný problém: tvar, objem, modelace, valér, pozorování skutečnosti

přidaná hodnota: kulturní, náboženské, historické a zeměpisné souvislosti

výtvarné umění: A. Mantegna, L. da Vinci

klíčové kompetence RVP: respektuje, chrání a ocení naše tradice a kulturní i historické dědictví, projevuje pozitivní postoj k uměleckým dílům, smysl pro kulturu a tvořivost, aktivně se zapojuje do kulturního dění a sportovních aktivit

• KUDY PŮJDU

koncept: mapa, trasa

motivace: výběr nejvhodnější cesty k poutnímu místu vybranému v předchozí lekci, zodpovězení si otázek: Jaká cesta by byla nej příjemnější, nejhezčí, jaká nejpohodlnější a jaká nejrychlejší? Prohlížení leteckých snímků Země.

zadáni: Vymodelujte plastickou mapu cesty se zvýrazněnými pohoří. Pomocí otisků a vlepení technických součástek dokončete povrch, aby evokoval bohaté struktury zemského povrchu.

technika: tvarování papíru, lepení škrobem, otisky textilie temperou, asambláž počítačových součástek

výtvarný problém: struktura, textura, reliéf, nadsázka

přidaná hodnota: orientace v mapě, práce s vrstevnicemi

výtvarné umění: F. Skála, L. Rittstein

klíčové kompetence RVP: vyhledá informace vhodné k řešení problému, na-

chází jejich shodné, podobné a odlišné znaky, využívá získané vědomosti a dovednosti k objevování různých variant řešení, nenechá se odradit případným nezdarem a vytrvale hledá konečné řešení problému

• BATOH NA CESTU

koncept: přežití, nezbytné potřeby

motivace: Představte si, že by vám teď školním rozhlasem bylo přikázáno z důvodu nějaké katastrofy odejít pěšky prač. Nevíte, jak daleko půjdete, na jak dlouho ani zda si budete moct nakoupit. Na cestu si smíte vzít jen pár nejn nutnějších věcí. Co byste si vzali z věcí, které máte u sebe? Co by vám nejvíce chybělo?

zadáni: Napište seznam věcí, které byste si vzali a máte je i těch, které u sebe nemáte. Nakreslete obrys svého batohu (aktovky) a dovnitř nakreslete vše, co jste si napsali.

technika: kresba tuší dřívkem

výtvarný problém: pozorování, studijní kresba, detail, prostorové vztahy, vyjádření prostoru různou tloušťkou tahu, kresba podle představy

přidaná hodnota: ujasnění si důležitosti nebo zbytečnosti vlastních věcí

výtvarné umění: J. Šalamoun

klíčové kompetence RVP: rozhoduje se zodpovědně podle dané situace, poskytně dle svých možností účinnou pomoc a chová se zodpovědně v krizových situacích i v situacích ohrožujících život a zdraví člověka

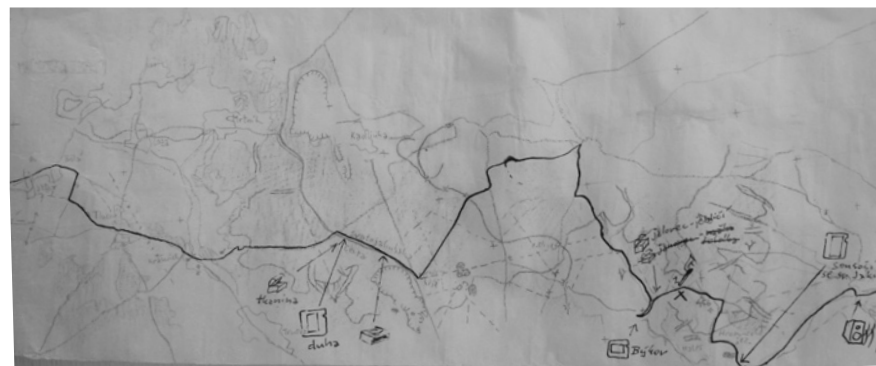
8. PRAKTICKÁ ČÁST

V rámci výtvarné tvorby k této diplomové práci jsem se vydal na dvě putování. V létě 2009 jsem šel z Aše do Levoče. Dlouhá cesta, kterou jsem šel sám byla velikým zážitkem a cennou zkušeností. Na druhou stranu množství dojmů rozměnilo výtvarnou formu, které pak chyběl jednotící prvek. Výtvarné práce vzniklé na této cestě byly zatíženy symbolickými, romantickými a religiozními obsahy. Na druhé umělecké putování jsem se vydal s jasnějším konceptem, ke kterému přispěla jak reflexe předchozí pouti, tak seznámení se s tvorbou Richarda Longa. Tato cesta po obzoru trvala pouhé tři dny, ale cítím v ní větší sílu jednoduché myšlenky.

8.1. PUTOVÁNÍ Z AŠE DO LEVOČE

Kde končí můj domov? Kam až sahá moje vlast? Narodil jsem se v Československu, jsem Čech a žiji v České republice. Jednotlivými výsadky do různých koutů země se to asi zjistit nedá. Rozhodl jsem se změřit svou zemi vlastními kroky. Výchozí bod byl jasný – Aš. Za ní je jiný kraj, jiný mrav, jiná řeč i měna. Cíl? Původně jsem chtěl dojít na východ Podkarpatské Rusi a přejít tak prvorepublikové Československo. Při balení jsem zjistil, že mám prošlý pas. Cíl jsem změnil na Sninu. Puchýře a samota mě přiměly zkrátit trasu. Rozhodl jsem se dojít do Levoče, jejíž patron svatý Jakub je i patronem poutníků. Doraziv do onoho starobylého města, viděl jsem, že lepší cíl jsem zvolit nemohl.

Šel jsem podle obkreslených map nebo podle slunce. Na poutních, památných a posvátných místech jsem maloval větší akvarely, jinde jsem maloval a kreslil miniatury „matchboxy“, pořizoval frotáže, zvukové záznamy a fotografoval na diapozitivy.



část mapy, pauzák

Z putování vznikly tyto výtvarné soubory:

10 metrů obkreslených map na svících pauzáku

Poklady – 36 nálezů adjustovaných do diarámečků

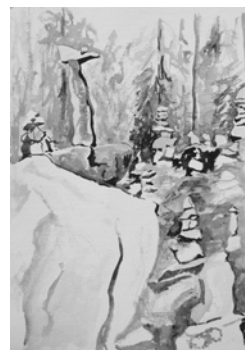
83 diapozitivů

Posvátná místa – 9 akvarelů

9 frotáží

Matchboxy – 40 miniatur formátu krabičky od zápalek

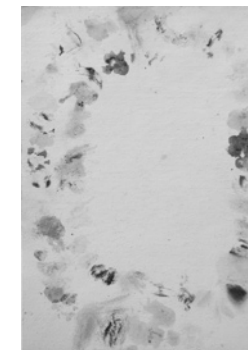
Horizonty – 20 pohledů na vrcholy, ke kterým jsem šel



Plešivec, tuš, akvarel



Hazlov – zkrutek vláhojevný ze zříceniny



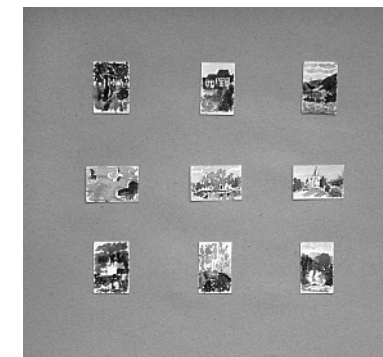
Dary Země, přírodní barviva



Blaník od Budenína a Blaník od Libouně, perokresba

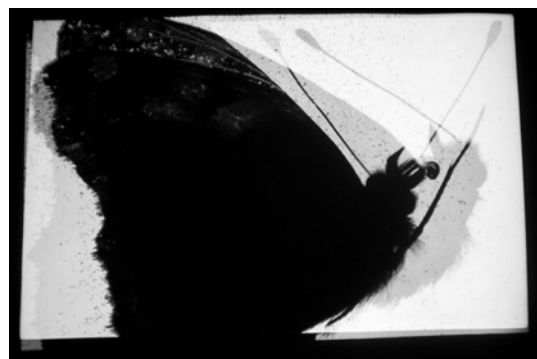


Luhačovice, frotáž



Matchboxy

Diapozitivy a *Poklady* jsem promítal se sestříhanými zvukovými záznamy pod názvem *Fotografické, zvukové a nalezené stopy*. Využil jsem dvou diaprojektorů, kterými se střídavě promítaly diáky a nálezy v chronologickém pořadí tak, že při změně snímku se prolínal diapozitiv a nálezy. Zajímala mě nejen nová výtvarná hodnoty vzniklá spojením dvou obrazů, ale také nová významová hodnota. Prolínání se také vztahovalo k způsobu ukládání zážitků do paměti a jejich vybavování.

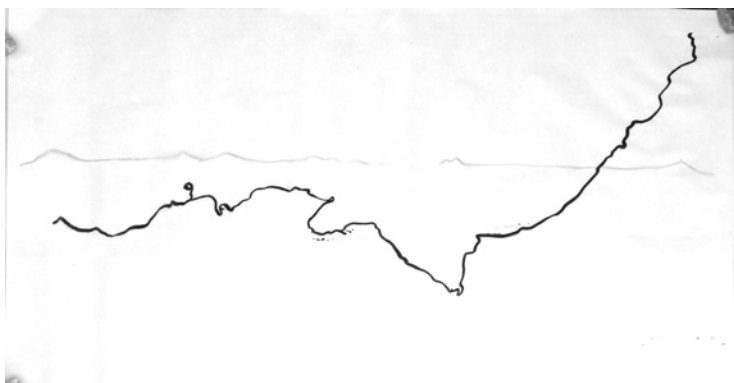


8.2. CESTA PO OBZORU

Cesta po obzoru

přešel jsem 7 výrazných vrcholů,
které vidím ze svého okna

Ještěd - Velký Bezděz - Malý Bezděz -
Maršovický vrch - Vlhošť - Ronov - Sedlo



Ještěd z Maršovického vrchu, tuš



Vlhošť a Maršovický vrch ze Sedla, tuš

Na jaře 2009 jsem z okna svého bytu uviděl hory na obzoru a tento pohled si nakreslil. Poznal jsem Ještěd a Malý a Velký Bezděz. S mapou jsem ještě určil Vlhošť a Ronov, ostatní hory jsem nedokázal správně identifikovat. Letos na jaře jsem se rozhodl hory na obzoru přejít. Nejprve bylo nutné zbývající určit. Na Velikonoce jsem šel s kamarády z Kokořínského dolu do Úštěka. Z vlaku z Úštěka jsem si nakreslil sérii proměňujících se siluet hory Sedlo a zjistil, že se některé shodují se siluetou na kresbě panoramatu od Střešovic. Pomocí slunce a věže na Ládví jsem si v Praze zorientoval mapu a určil chybějící z výrazných kopců jako Maršovický vrch. Za Sedlem jsem ještě identifikoval Bukovou horu, která nemá výraznou siluetu, je jen nápadná díky vysokému vysílači. 28. – 31. května jsem cestu po obzoru z Ještědu na Sedlo uskutečnil.

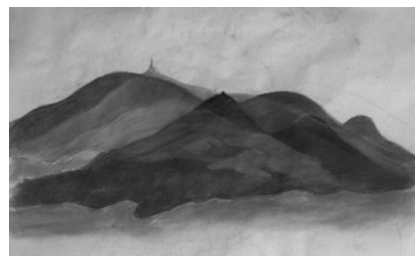
Výtvarná dokumentace cesty po obzoru se vztahuje k sedmi nejvýraznějším horám, přes které jsem šel. Dokumentace obsahuje: fotografie, perokresby, kresby uhlíky a nalezené přírodniny.

Z každé hory jsem nakreslil jednu nebo více lavírovaných perokreseb. Pokud to bylo možné, kreslil jsem pohled na předchozí vrchol na trase, následující vrchol a pohled směrem ke svému domovu. Počasí a lesní porost většinou nedovolily pořídít všechny tyto pohledy.

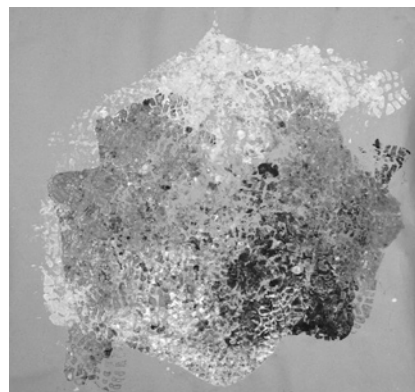
Pro fotografický cyklus jsem zvolil následující koncept: z místa fotografování pořídím záběr povrchu země *pod sebou*, záběr hory *před sebou* a záběr oblohy *nade mnou*. Tyto pohledy mohou charakterizovat tři hodnoty určující momentální prožívání putování, totiž kvalitu cesty, směr cesty (viditelnost momentálního cíle) a počasí.

Uhlíkové kresby vznikaly žhavými uhlíky sypanými do tvaru hory, pod jejíž vrcholem jsem oheň založil.

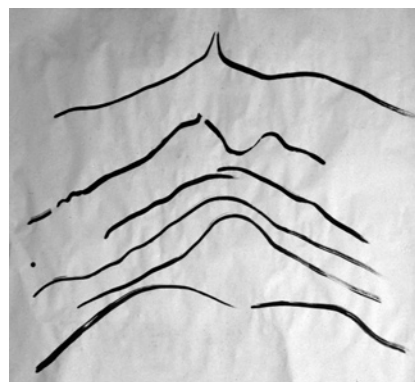
Přírodniny jsou horniny a bylinky sebrané na jednotlivých horách.



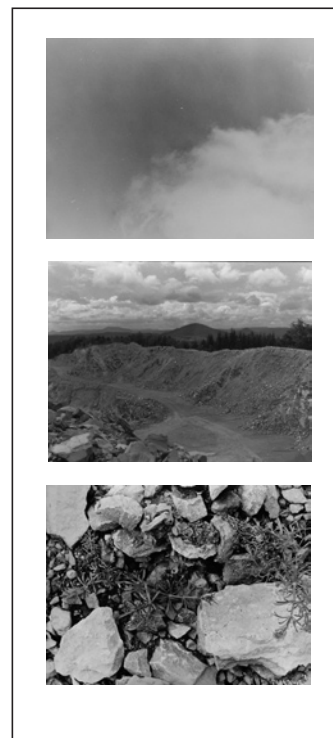
7 hor, pastel



7 hor, malba nahami



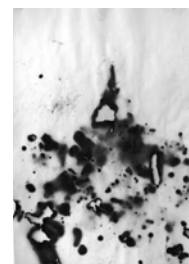
7 hor, tuš



Maršovický vrch, klasická fotografie



Úpatí Sedla, klasická fotografie



Ještěd, žhavými uhlíky

PRAMENY

• TIŠTĚNÉ

- 1) BELIKOV, P. F.; *Rerich Moskva*: 1972
- 2) CÍLEK, V.; *Krajiny vnitřní a vnější* 2. doplněné vyd. Praha: Dokořán 2007 ISBN 80-7363-042-7
- 3) ČÁKA, J.; *Cesty, krajiny, lidé* 1. vyd. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009 ISBN 978-80-87053-41-6
- 4) FAKTOR, V.; *Pěší pout' do Říma* Olomouc: Votobia, 2000 ISBN 80-7198-434-5
- 5) FUCHS, R. H.; *Richard Long* London: Thames and Hudson Ltd, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1986. ISBN 0-500-23467-1
- 6) HALÍK, T.; *Prolínání světů : ze života světových náboženství* 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006. ISBN 80-7106-834-9
- 7) HALL, J.; *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění* Praha: Mladá fronta 1991 ISBN 80-204-0205-5
- 8) HODROVÁ, D.; *Místa s tajemstvím : Kapitoly z literární topologie* 1. vyd. Praha: Koniasch Latin Press, 1994
- 9) HOCH, K. L.; *Caspar David Friedrich und die Böhmischen Berge*, Dresden: VEB verlag der Kunst, 1987
- 10) KALOUSOVÁ, N.; *Pro Bohemia: Zapomenuté klenoty v krajině: Stezky pokory a naděje* Praha: Pro Bohemia 2009
- 11) KESNER, L.; *Archivy vnímání: Krajina v procesuálních svitcích Miloše Šejna* Umění LIII/2005
- 12) KREJČOVÁ, J.; *Poutě do Staré Vody u Libavé ke Sv. Matce Anně Starovodské, uctívané v kostele Sv. Jakuba Většího a Sv. Anny* 1. vyd. Olomouc: Burian a Tichák, 2003
- 13) KOLOC, M.; *Rozličné cesty Karla Hynka Máchy po hradech spatřených* 1. vyd. Praha: Kovalam, 1998. ISBN 80-901825-9-3
- 14) KROUTVOR, J.; *Klobouk, kniha a hůl : studie „krácející postavy“ v krajině* 1. vyd. Praha: Pulchra, 2009. ISBN 978-80-904015-9-4
- 15) LONG, R.; *Walking and Marking* Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2007. ISBN 978 1 903278 98 7
- 16) MORGANOVÁ, P.; *Akční umění* 2. dopl. vyd. - Olomouc: Nakladatelství J. Vacl, 2009. ISBN 978-80-904149-1-4
- 17) MÁCHA, K. H.; *Prózy* Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2008.
- 18) MRÁZ, B.; *Karel Hynek Mácha: hrady spatřené* 1. vyd. Praha: Panorama, 1988
- 19) OHLER, N.; *Náboženské poutě ve středověku a novověku* 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 2002.
- 20) SCHNECKENBURGER, M.; *Land-art: malovat kopci*. In *Umění 20. století* s. 543-548 Slovart, 2004. ISBN 80-7209-521-8
- 21) SCHUBERT, A.; *Stopou toulavou* Praha: Avalon 2009
- 22) SKÁLA, F.; *Velké putování Vlase a Brady* Praha: Albatros, 1989.
- 23) SKÁLA, F.; *Praha - Venezia: cestovní deníky 1993*; Praha: Arbor vitae, 2005; ISBN 80-86300-63-3
- 24) SKÁLA, F.; *Jak cílek Lídu našel* Praha: Meander, 2006. 80-86283-44-5

- 25) SRP, K.; *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch: 1970-1980: Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice 2. patro, 25.11.1997-25.1.1998* Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1997. ISBN 80-7010-056-7
- 26) SRP, K.; *Minimal, Earth, Conceptual Art 1, 2* Praha: Jazzová sekce 1982
- 27) STIBRAL, K.; *Proč je příroda krásná?: estetické vnímání přírody v novověku* 1. vyd. Praha: Dokořán, 2005. ISBN 80-7363-008-7
- 28) STIFTER, A.; *Lesní poutník* Praha: Vitalis, 2004. ISBN 80-7253-147-6
- 29) ŠEJN, M.; anketní odpovědi ve sborníku *Factum I. Mezinárodní festival akčního umění* Praha: Národní galerie 1993. ISBN 80-7035-058-X
- 30) THOREAU, H. D.; *Chůze*; Brno: Zvláštní vydání..., 1995. ISBN 80-85436-36-1
- 31) VÁCHAL, J.; *Šumava umírající a romantická*; Praha, Litomyšl: Paseka, 2008. ISBN 978-80-7185-901-7
- 32) VÁCHAL, J.; *Deníky: Výbor z let 1922-1964* 1. vyd. Praha, Litomyšl: Paseka, 1998. ISBN 80-7185-136-1
- 33) ZEMÁNEK, J.; *Od země přes kopec do nebe.../o chůzi, poutnictví a posvátné krajině* Praha, Litoměřice, Klenová: Severočeská galerie výtvarného umění Litoměřice; Arbor vitae; Galerie Klenová, 2005. ISBN 80-86300-66-8, 80-85090-61-9

- ELEKTRONICKÉ

- 34) FOŠUMOVÁ M.; *Jako lipan se zmítat na háčku*. A2 [online]. 2008, č. 19. Dostupné na: <<http://www.advojka.cz/archiv/2008/19/jako-lipan-se-zmitat-na-hacku>>
- 35) KORECKÝ P.; <<http://podvedomim.net/>>
- 36) KRISTEK, L.; *Kristkova podyjská glyptotéka* Dostupné na: <http://www.lubokristek.net/projekty_kpg.html>
- 37) STIBRAL, K.; *Richard Long - Chůze jako umění* Ekolist 4. února 2010 Dostupné na: <<http://www.ekolist.cz/pubclanek.shtml?x=2215302>>
- 38) TREVI, A.; *The 25-Year Riverine Journey of a Wooden Boulder Carved out of a Felled 200-Year-Old Oak Tree* 24. 4. 2008 Dostupné na: <http://pruned.blogspot.com/2008_04_01_archive.html>
- 39) VÁCHAL, J.; *Kázání proti hříchu spěšnosti* 1939 Dostupné na: <<http://lege.cz/kytllice/vachspe.htm>>

SEZNAM PŘÍLOH

průvodce projekcí „Fotografické, zvukové a nalezené stopy“