

Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta – Katedra výtvarné výchovy

**TĚLO JAKO PROSTŘEDEK A CÍL**  
**BODY AS A MEDIUM AND OBJECT**

Irena Sojková

3. ročník

Obor Studia: Specializace v pedagogice

Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání

Prezenční studium

Rok dokončení: duben 2014

Adresa: Školská 308, 285 06, Sázava

Vedoucí práce:

ak. mal. Martin Velíšek, Ph.D.

Konzultant:

PhDr. Jan Šmíd, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem závěrečnou bakalářskou práci vypracovala samostatně za použití literatury uvedené v seznamu literatury.

V Praze, dne 7. 4. 2014

Irena Sojková

Děkuji vedoucímu své práce ak. mal. Martinu Velíškovi, Ph.D. za inspirativní podněty a zpětnou vazbu. Děkuji konzultantovi PhDr. Janu Šmídovi, Ph.D. za neutuchající optimismus. A děkuji také PaedDr. Šimonu Brejchovi za možnost realizovat didaktickou část mé práce a za cenné, obohacující rady z oblasti pedagogické praxe. Poděkování patří i mé sestřenici Emě za pomoc s překladem.

## ANOTACE

Sojková, I.: *Tělo jako prostředek a cíl*. [Závěrečná bakalářská práce] Praha 2014 – Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy, 75 s.

Ve své bakalářské práci se zabývám problematikou vnímání těla a možnostem jeho využití ve výtvarném umění. V návaznosti na teoretické poznatky z filosofie, antropologie, psychologie a fyziologie vybírám autority z oblasti výtvarného umění, v jejichž tvorbě se objevují aspekty související se zmíněnými vědními obory. V praktické části práce se více zaměřuji na subjektivní pohled na tvorbu, sama při realizaci využívám své tělo a reflektuji celý proces hledání vedoucí ke vzniku finálního artefaktu – soubor gestických maleb (triptych). V didaktické části práce aplikuji ve specificky navržených výukových jednotkách poznatky získané v předchozích dvou částech práce.

## KLÍČOVÁ SLOVA

otisk, stopa, identita, individualita, intimita, tělo, filosofie, antropologie, výtvarná výchova

## ANNOTATION

Sojková, I.: *Body as a medium and object*. [Bachelor Thesis] Prague 2014 – Charles University, Faculty of Education, Art Education Department, 75 pages.

In my bachelor thesis, I explore the issue of body image and the possibilities of using body in visual art. I select artists whose works show relevant aspects of philosophy, anthropology, psychology, and physiology. In the practical part of my bachelor thesis, I focus on the subjective view as I use my own body in the creative process. Then I reflect the theoretical and practical parts in creating the final work – a set of gestic paintings (triptych). In the didactic part, I apply the findings of my work to create lessons.

## KEY WORDS

imprint, trace, identity, individuality, intimacy, body, philosophy, anthropology, art education

## OBSAH

### ÚVOD

### TEORETICKÁ ČÁST

1	LIDSKÉ TĚLO .....	10
1.1	Proměny vnímání lidského těla v historii .....	10
1.2	Filosofická východiska pojetí těla a duše .....	11
1.3	Tělesné sebepojetí - intimita, individualita .....	12
1.4	„Tělesné umění“ neboli body art.....	13
1.4.1	Vybraná díla .....	14
1.5	Přítomnost a význam těla v objektu .....	15
1.5.1	Člověk jako forma - George Segal .....	15
1.5.2	Otisk jako projev intimity - Eva Kmentová .....	16
1.5.3	Dualismus těla a duše - Paweł Althamer .....	17
2	ANTROPOMETRIE .....	19
2.1	Člověk jako etalon .....	19
2.2	Tělo jako výrazový prostředek - Yves Klein .....	21
2.3	Daktyloskopie a fyziologické vlastnosti lidské kůže .....	22
2.4	Aspekty ovlivňující práci s barvou .....	24
3	POHYB, GESTA A HAPTIKA .....	26
3.1	Malba jako gesto - Jackson Pollock .....	29
3.2	Plátno jako prostor pro akci – skupina Gutai .....	30
3.3	Intimní výpověď – Adriena Šimotová.....	31

3.4	Estetika pohybu – Heather Hansen.....	32	
3.4.1	Tanec a dech jako výrazové prostředky .....	32	
3.5	„První pohyby a doteky“ – Jeskynní malby .....	34	
4	OSOBNÍ ZKUŠENOST .....	38	
PRAKTICKÁ ČÁST			
5	MOJE TĚLO.....	40	
6	PROCES TVORBY.....	40	
6.1	Hledání cesty.....	41	
6.2	Bezprostřední prožitek.....	44	
6.3	Vizualizace gesta .....	45	
6.4	Barva .....	46	
6.5	Formát a materiál.....	48	
DIDAKTICKÁ ČÁST			
7	„FORMOVÁNÍ DIDAKTIKY“ .....	52	
8	TVÁŘE – „haptický portrét“ .....	53	
8.1	Reflektivní bilance.....	55	
9	FIGURA – „doteková kresba“ .....	59	
9.1	Reflektivní bilance.....	61	
ZÁVĚR.....			66
SEZNAM LITERATURY .....			67
OBRAZOVÉ ZDROJE .....			71
SEZNAM VYOBRAZENÍ .....			73



## ÚVOD

Ve své bakalářské práci se věnuji problematice těla a jeho přímému využití ve výtvarném umění. Zaměřila jsem se na tělo a tělesnost, protože v současné době moderních technologií mírně postrádám akcent autorovy fyzické přítomnosti v procesu tvorby. Tento záměr vymezuje i výběr autorit z oblasti výtvarného umění. Myslím, že mou úlohou zde není zcela postihnout rozsáhlé spektrum autorů pracujících s gesty, otisky a stopami, ani se pokoušet o jakýsi výklad dějin umění. Dotknu se pouze některých autorů a určitých aspektů jejich děl relevantních v rámci kontextu mé práce. Tedy autorů, jejichž tvorba specificky souvisí s dalšími obory, které se věnují danému tématu – lidskému tělu – ať už na materiální, nebo teoretické rovině. Můj výběr je tedy subjektivně limitován, ovšem tělo, a především to jak ho vnímáme, je samo o sobě silně individuální. Nelze se tedy vyhnout tomu, aby také pojítka mezi exaktním oborem a zvolenou konkrétní autoritou nebylo touto skutečností ovlivněno. Přesto chci zařazením statí čerpajících z rozličných vědních oborů docílit jistého objektivního nadhledu a vyvarovat se úzkého zaměření pouze na jeden obor lidské činnosti - v tomto případě výtvarné umění. Proto jsou v mé práci začleněny kapitoly týkající se antropometrie, měrných systémů, daktyloskopie, haptiky, psychologie vnímání a estetiky pohybu, na jejichž základě pohlížím na jednotlivé umělce a jejich dílo. Zároveň si lze všimnout jistých rozporů. Ty jsou způsobeny kontrastem racionálního a emocionálního náhledu na věc. Nevnímám je však jako negativní, spíše jako přirozené pro toto téma, vždyť naše tělo můžeme také poznávat na dvou rovinách – rozumové a pocitové.

V kapitolách náležících do takzvané praktické části bakalářské práce se těžiště ještě více přesouvá od objektivního k subjektivnímu, neboť osobní hledisko autora se, alespoň v mém případě, významnou měrou podílí na vznikajícím artefaktu. Objektivní složku, kterou nechci zcela opomenout, neboť ukotvuje mnohdy často těžko sdělitelné subjektivní dojmy, zde zajišťují statě věnované technice a materiálu, se kterým pracuji.

Získané teoretické i praktické poznatky uplatňuji v návrzích a realizaci didaktické části své práce.

## TEORETICKÁ ČÁST

### 1 LIDSKÉ TĚLO

Naše existence jako taková je podmíněna tělesností. Tělo je determinantem lidské pozice a situace ve světě. Naše tělo je nástrojem, možností, skrze nějž konáme. Je zároveň i překážkou našeho konání, neboť fyzické možnosti těla jsou omezené. Přesto, že tělo je významnou složkou lidské bytosti, je často opomíjeno – bereme ho jako samozřejmost. A silněji si jej uvědomujeme pouze v případech, kdy je s ním něco v nepořádku (bolest, zranění nemoc atd.). V posledních letech se však tělo – vlivem sociálních a kulturních kontextů – dostává do popředí a je mu věnována stále větší pozornost.

#### 1.1 Proměny vnímání lidského těla v historii

Vnímání krásy lidského těla v historii nebylo neměnné, naopak vždy podléhalo aktuálnímu estetickému vkusu.

Z antického Řecka je nám znám pojem kalokagathia, který zastupuje harmonii těla i duše. Podle Aristotela je tělo formováno duší, která neexistuje jinak, než ve spojení s tělem a naopak. V potaz tedy nebyla brána jen krása tělesná, ale jí na roveň byla stavěna i krása ducha či charakteru jedince. Zajímavé je, že častěji se hovoří o kráse těla mužského, než ženského. S tím se v pozdějších dobách příliš nesetkáváme.

V období gotiky je vnímání těla silně ovlivněno křesťanskou ideologií, která vyzdvihuje duši, přehnanou starost o tělo naopak odsuzuje a nazývá jej „ohavným šatem duše“. Ideálem je podoba Ježíše Krista, jehož vzezření symbolizuje skromnost a utrpení, které nám přináší pozemský život. Silnou symboliku nese i představa, že utrpení se zbavujeme ve chvíli, kdy naše nesmrtelná duše opouští tělo a odchází do ráje.

Obroda těla přichází společně s renesancí, která přináší návrat k antickým ideálům. Důraz je kladen na sekundární pohlavní znaky, které svým způsobem symbolizují „ženství“ a „mužství“.

V baroku jsou u žen vyzdvihovány partie, které souvisejí s plodností – reprodukční úlohou ženy. Konkrétně vyklenutý podbřišek, šířka a zaoblení boků poukazující na širší pánve a celkově robustnější postava formovaná větší vrstvou podkožního tuku.

V klasicismu je naopak preferována drobnější postava s útlým pasem vyzdvihujícím ženskou křehkost. V druhé polovině 19. století se

objevuje jistý protipól tohoto ideálu, žena s bujnějším poprsím a celkově mírně robustnější stavbou těla.

Na počátku 20. století se již objevují tendence k preferování štíhlejší ženské postavy. Po první světové válce již hraje významnější roli i úprava zevnějšku pomocí kosmetických prostředků. V 50. letech se začíná výrazněji projevat mediální vliv a na scénu přicházejí „idoly krásy“. V této době jím byla Mariyn Monroe, reprezentující postavu se štíhlým pasem a souměrnou velikostí ňader i boků. V letech 60. je naopak preferována štíhlá postava s málo výraznými sekundárními pohlavními znaky. V této době je zaznamenán i markantní nárůst poruch příjmu potravy (anorexie, bulimie). Ideál štíhlé postavy přetrvává až do dnešní doby, i když preferována je spíše pevná postava, než výrazně vyhublá.

Z celého historického vývoje je zřejmé, že větší důraz je kladen na vzhled ženy. Ženy jsou svým tělem silněji determinovány, neboť jejich sociální úspěch je z velké části závislý právě na vzhledu. Ideál mužské krásy není tak přísně specifikován, neboť u mužů jsou posuzovány především jiné aspekty (moc, bohatství, společenské postavení atd.).

## 1.2 Filosofická východiska pojetí těla a duše

Jistým způsobem je filosofie jediná věda, která se zabývá člověkem jako celkem – tedy všemi složkami lidské bytosti. Neboť, jak uvádí Fialová (2001), zkoumá svět z jakéhosi „univerzálního hlediska“, hledá odpovědi na ty nezákladnější otázky a téměř vždy její pátrání končí právě u člověka. Lze jistě namítnout, že i další obory zkoumají člověka jako celek, například medicína. Ovšem nejsem si jista, jak široce, či zda vůbec, bere v úvahu poznatky z oblasti sociologie, kulturologie atd. Dalším z vědních oborů, který se věnuje člověku, je antropologie. Tato se dále dělí na kulturní, forenzní, biologickou, sociální atd. z čehož je zřejmé, že zkoumá pouze jisté aspekty, týkající se člověka (podobně jako výše zmíněná medicína) a nikoliv lidskou bytost jako celek. Z historického hlediska mají všechny vědy počátky právě ve filosofii, i proto ji lze chápat jako tu, která všechny zkoumané oblasti propojuje a její pohled na člověka je v tomto úhlu pohledu celistvý.

Dalším faktem, který lze z daných vědních oborů vyzorovat je, že dělí člověka na dvě substance – materiální (fyzickou) a duševní (psychickou). Člověk je součástí přírody a zároveň nad ni v jisté transcendentální rovině vystupuje. Tento aspekt dvou substancí je přítomen i ve filosofii. Velmi ostře vycházejí najevo u Descarta, který rozdělil člověka právě na dvě, na sobě nezávislé, substance. Přesněji res extensa, která

zastupuje materiální stránku, a res cogitans – ducha a myšlení.

Později se objevují filosofické přístupy, které pohlížejí na člověka v historicko-společenské rovině například fenomenologie a existencialismus. Fenomenologie překonává karteziánské pojetí těla (dvě samostatné substance) a lze ji položit jako protiklad Descartově filosofii. Jedním z nejvýznamnějších autorů tohoto proudu je E. Husserl. V existencialismu upozorňuje na integrující význam těla Jean Paul Sartre ve svém díle *Bytí a nicota*. Tento proud tedy pokládá nové možnosti přístupu v nahlížení na člověka a lidské tělo

### 1.3 Tělesné sebepojetí - intimita, individualita

Tělesné sebepojetí je jednou z nejdůležitějších součástí utváření identity, pro způsob jakým vnímáme a prožíváme své tělo, se často používá výraz „body image“. Tedy obraz vlastního těla (tělesné sebepojetí), který si sami vytváříme. Naše tělo je pramenem, z něž čerpáme prožitky. Sebeпоjetí – vnímání i identita – jsou kulturně determinovány, ovlivněny časem a v krátkodobých horizontech i aktuálním fyzickým a psychickým stavem. V současnosti se tělesné sebepojetí stává stále výraznější komponentou celkového nazírání na sebe sama. Jak již výše zmiňuji, v soudobé kultuře (myšleno západní kultuře) je tělu přikládán stále větší význam. Kult dokonalosti klade na tělo a duši extrémní nároky. Tělo se stává objektem estetizace, do kterého je třeba „investovat“ (v uvozovkách proto, že nejde jen o finanční investice). Podřizujeme se ideálu krásy, kterého nejsme schopni dosáhnout, a naše identita trpí.

„Tělo, jímž prožívám skutečnost, splývá s mým „já“ (jsem tělo). Současně jej ale prožívám jako prostředek (nástroj) realizace života (mám tělo). Do životní reality je však člověk začleněn oběma těly. Jedním patří do světa věcí, druhým zaujímá ke světu subjektivní, poznávací či prožitkový vztah.“ (Rýdl in Fialová, 2001)

Miroslav Rýdl (in Fialová 2011) parafrázuje výrok z Hegelova spisu: „...je mé tělo mým osudem, nebo mým produktem?“. Jsou tak proti sobě postaveny geneticky dané fyziologické předpoklady a naše možnosti něco změnit – přizpůsobit se aktuálnímu trendu tělesné krásy. Přestože je naše tělo tím nejbližším a nejpřirozenějším, co nám je dáno, často ho odmítáme přijmout takové jaké je. Tento fakt je ovlivněn i rozdílem mezi sociálně a kulturně determinovanou představou ideálu krásy a tím, jak my sami vnímáme své tělo. Téměř obecně platným je fakt, že většina lidí hodnotí své tělo mnohem přísněji, než vzezření ostatních. Pod tímto tlakem se objevují snahy tělo upravit, formovat k obrazu svému, a to nejen pomocí kosmetiky a oděvů měnících se dle aktuálních módních trendů, ale často i invazivními chirurgickými zákroky přímo do jeho stavby. To jakým způsobem zacházíme se svým tělem, může poškodit nejen tělo samotné, ale i naší psychu. Nechci, a ani mi nepřísluší, soudit, zda je správně či špatně pokoušet se své tělo změnit, zajisté záleží i na velikosti změn, kterých toužíme dosáhnout. Tato otázka zřejmě nemůže být nikdy bezezbytku zodpovězena. Přesto se k ní budeme neustále vracet.

#### 1.4 „Tělesné umění“ neboli body art

V 60. letech 20. století body art znovu objevuje tělo jakožto základní podmínku naší existence. Zkoumá možnosti těla i jeho omezení. Prožitek a proces se dostávají do popředí a výsledný artefakt, případně dokumentace procesu (performance) jsou převážně opomíjeny. Body art pracuje s prožitkem, se základními či běžnými životními situacemi, s rituálem i s prvky náhody. Mnoho akcí má podobu osobního intimního rituálu, prezentace není důležitá a autor sám, či menší skupinka „zasvěcených“, jsou upřednostněni před publikem. Podobnost s rituály i myšlení a snahy umělců body artu jejich tvorbu v určitém úhlu pohledu přibližují pravěkým rituálům, v nichž šlo, mimo jiné, především o prožitek. „Výtvarná tvorba“ tehdy neplnila primárně estetickou, uměleckou funkci a rituály byly běžnou součástí sociálního života komunity. Dalším výrazným aspektem body artu, především ženských autorek, je určitá forma sebepojetí – přijetí sebe sama, své tělesnosti a v neposlední řadě i sexuality. Její vnímání se v tomto období výrazně proměňovalo, přestávala být tabuizována, dostala se na povrch.

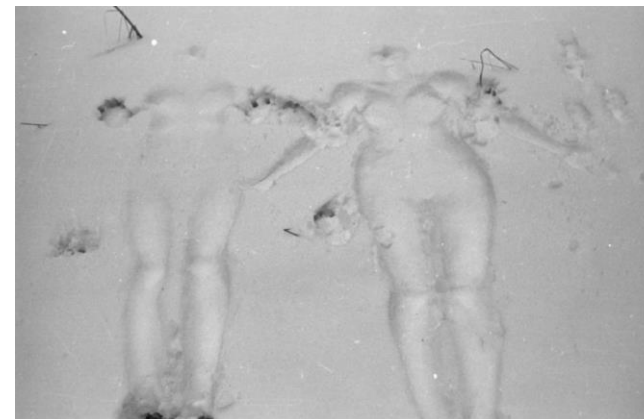
#### 1.4.1 Vybraná díla

V roce 1971 vzniká Knížákovo dílo *Stopa*. Při procházce lesem se jeho nahá přítelkyně obtiskuje do sněhu. Jde o zachycení stop něčeho něžného a zvláštního, něčeho, co se vymyká očekávanému kontextu prostředí, co se do sněhu obvykle neotiskne. Vzniká tak subtilní, pomíjivá socha.

Jiný „sněžný otisk“, tentokrát v pozitivu, vytvořil Martin Kozelka, když ulehl v zimě do sněhu a nechal se zasněžit. Splynul tak s krajinou, stal se, i když je na okamžik, její součástí.

Součástí krajiny se, i když o něco agresivnějším způsobem, na určitý čas stal i obrys stínu asistentky Margity Tytlové-Ylovsky. Ta na ploše, kterou pokrýval její stín, vytrhala umělkyně ze země trsy trávy. Spolu s jejím růstem se otisk postupně vytratil.

Vladimír Havlík nechává své tělo vytvářet otisk tím, že uléhá na zem, když začíná pršet a odchází až po dešti. Země, která byla před deštěm chráněna jeho tělem, zůstává suchá a je na ní čitelná pomíjivá stopa autorovy existence. Podobný moment lze najít i v díle skotského land artisty Andy Goldsworthyho. Obdobný vstup do land artu prostřednictvím těla a jeho působení na prostředí, v němž se pohybujeme, spatřuji v díle Richarda Longa, který pracuje zejména s aspekty chůze a se stopou, která jejím prostřednictvím v krajině po člověku zůstává.



obr. 1: Milan Knížák - *Stopa* (1971)



obr. 2: Richard Long - *A line made by walking* (1967)

## 1.5 Přítomnost a význam těla v objektu

Další výraznou a veskrze přirozenou možností, která se nabízí, když pomyslíme na otisk těla, či jeho jednotlivých partií je trojrozměrný objekt – pozitivní i negativní. Samo naše tělo vymezuje určitý prostor, je specificky stavěné a má určitou hmotu. Zachování této prostorovosti tedy působí přirozeně a samo vyplývá z podstaty tělesnosti.

### 1.5.1 Člověk jako forma - George Segal

I George Segal pojímal ve svých plastikách tělesnost jako výraz lidského bytí. Fakt, že figury jsou velmi hrubě opracovány (místy prosvítá gáza, která tvoří podklad pro sádku a lze nalézt i viditelné stopy nanášení sádky rukama) a postrádají individuální rysy ve tvářích, umocňuje jejich obecnost, anonymitu, nejde o portrét, ale o zachycení dané situace. K tomuto faktu přispívají i činnosti, do kterých autor objekty své tvorby staví – zcela běžné každodenní úkony, všední, banální, spontánní, přirozené. Životní velikost plastik umocněná procesem tvorby (živý model omotaný rychle tuhnoucí lékařskou gázou), činnostmi do kterých jsou vpraveny, jako by čas na chvíli zamrzl, i zmíněné objekty denní potřeby ukotvují postavy v reálném čase, v současnosti, a uzavírají je do norem soudobé kultury. To všechno přispívá k tomu, že z plastik číší osamocenosť jedince v davu, osamocenosť jedince bez kontaktu s ostatními. Tento aspekt je ještě více umocněn v „davových plastikách“.

„...její tělesný život jakoby končí na povrchu těla, jako by sezení jenom znamenalo vyplňovat prostor objemem těla. Toto „být jenom tělem“ vyniká u Segalových skupinových plastik a bývá interprety chápáno jako ukázání osamělosti postav fyzicky blízkých, ale bez vzájemného kontaktu.“ (Rezek 2010, 80)



obr. 3: George Segal - Street Crossing (1992)

### 1.5.2 Otisk jako projev intimity - Eva Kmentová

Především v 60. letech se Eva Kmentová věnovala práci se svým vlastním tělem, vytvářela reverzní skořepiny i pozitivní odlitky svého těla i jednotlivých jeho částí – rukou, tváře, segmentů trupu. Její touha zpředmětnit ve své tvorbě člověka je shodná s dílem Yvese Kleina (viz kapitola č. ...), což již nelze říci o provedení. Klein svou tvorbu veřejně předváděl, zatímco Kmentová vyzdvihuje spíše intimitu, lásku k bytí, nitro člověka a v neposlední řadě ženskost.

Otisky těla, stopy a doteky našly v její tvorbě své pevné místo, vyhovovaly její smyslovosti a citlivosti. Dotykem se do sochařské hmoty zapsal prožitek z dané chvíle. V gestech zachycených v jednotlivých plastikách lze nalézat otevřenost, touhu po svobodném prostoru i intimní uzavření do sebe sama.

Na počátku 70. let pomalu opouští sádro i další materiály a věnuje svou pozornost práci s papírem, neopouští však svůj zájem o tělesnost. V jemných kresbách zachycuje jeho křivky, tělo je odhmotněno, stává se velmi jemným až subtilním a nechává vyznít symbolický nádech. Kromě kreseb pracuje Eva Kmentová s papírem i jako se sochařským materiálem, formuje ho doteky, trháním, muchláním.

Jedním z prvků, který prostupuje celou její tvorbu, jsou prsty. Objevují se jak v sádrových odlitcích a dalších objektech, tak v pozdějších dílech pracujících s papírem. Mění se od pátrajících, zkoumajících, přes agresivní, pronikající strukturou, až po nehybné, symbolizující smrt.

„Spíš instinktem, jako tak často ve své práci, zkusila vstoupit sama svým tělem do reliéfu. Dařilo se jí tak prolamovat hráz mezi ní a dílem, když do něj začala otiskovat svou tělesnost [...]. Dotykem zmapovává své pocity prostřednictvím těla.“ (Šetlík 1996, 65)



obr. 4: Eva Kmentová - Lidské vejce (1968)

## Ženskost v umění

„Ženské umění“, které v té době mělo v západním světě své pevné místo, reagovalo na „mužskou nadvládu“ a řešilo genderovou otázku mnohdy poměrně agresivní formou, se v našem prostředí příliš neuplatnilo. Tento jev si lze vysvětlit i tím, že akutnější potřebou soudobých tvůrců byla reakce na totalitní režim. Bylo přirozenější semknout se, než hledat vzájemné rozdíly. I přes to se jisté tendence ženskosti v umění staly přirozenou součástí tvorby některých autorek.

Zmíněné „ženské umění“ u nás vychází z přirozené ženské jemnosti. Lze si povšimnu, že je to právě žena, kdo má ke svému tělu blízký intimní vztah, což přirozeně vede k jeho hlubšímu zkoumání prostřednictvím tvorby. V takovém díle se zrcadlí něžnost i zvláštní síla.

Lze samozřejmě podotknout (a v mé práci je to evidentní), že i muži pracují ve své tvorbě s tělem a tělesností. Na rozdíl od ženy ovšem nevyžívají vlastního těla. A pokud ano, pak tak činí jistým sebedestruktivním způsobem – hledají své limity.

### 1.5.3 Dualismus těla a duše - Paweł Althamer

Objekty i další díla Paweła Althamera zachycují křehkost a citlivost lidského těla, zároveň často zkoumají jeho limity, což vede k specifickému napětí, které propůjčuje jeho objektům na první pohled nepřilíš patrnou, ale působivou dynamičnost a přitažlivost.

*Stejný text bych mohla zařadit i pod kapitolu 2.3 Intimní-výpověď – Adriena Šimotová. Připadá mi ovšem nesmyslné se opakovat, odkazuji tedy tímto i ke kapitole týkající se tvorby Adrieny Šimotové, která je další umělkyní, jejíž tvorba nese odkaz ženskosti – intimacy, jemnosti a hlubokého zkoumání sebe sama.*

„It is a major achievement to realize that body is only a vehicle for the soul.“ (Althamer)

Ve svém díle *Almech* vytvořeném pro Guggenheimovo museum v roce 2011 i ve *Venetians* (pro 55. Benátské Bienále, 2013), využívá odlitky tváří, rukou a chodidel místních lidí. Tyto realistické části jsou pak nasazeny na kostru, která připomíná svařené trubky omotané a ověšené látkou. Jejich plasticita působí přirozeně, zároveň jsou však jakousi děsivou náhražkou skutečné lidské přítomnosti. Tím že využil tváře reálných Benátčanů, vytvořil jakýsi shluk bytostí (láká mne říci duchů), které společně ilustrují přízračný portrét tohoto města.



obr. 5: Paweł Althamer - *Almech* (2011-12)

## 2 ANTROPOMETRIE

Naše jedinečnost je, mimo jiné, určena i fyziologicky. Pojem antropometrie označuje metodu měření a záznamů různých rozměrů lidského těla i jejich následné využití pro identifikaci či verifikaci. Po dvacátém roce života zůstávají tyto rozměry neměnné, zároveň s vyšším počtem záznamů klesá riziko záměny. Jak uvádějí Dražanský a Orság (2011), byly pro antropometrická měření použity tyto tělesné rozměry: výška postavy, délka paže, výška v sedu, délka a šířka hlavy, délka a šířka pravého ucha, délka levé nohy, délka levého prostředníčku, délka levého malíčku a délka levého předloktí.

### 2.1 Člověk jako etalon

Míry lidského těla byly často i praktickým měřítkem, jejich používání přirozeně vyplynulo z rozvíjejících se potřeb společnosti a různé tělesné části měli všichni vždy „po ruce“, nepraktická byla ovšem, někdy značná, odchylka. Proto byly později zhotovovány takzvané normály.

Nejvhodnější příklad využití měrných jednotek vycházejících z anatomie člověka lze v současnosti nalézt v angloamerické měrné soustavě. Tělesné části, od nichž jsou odvozeny jednotky, jako je palec a stopa, jsou zřejmé. I další míry však vycházejí z anatomie člověka: yard (v Anglii) byl naměřen od špičky nosu po špičky prstů rozpažené paže Jindřicha I. a sáh vychází z rozpětí paží. I další míry



obr. 6: Měření tělesných rozměrů (antropometrie)

Angloamerický měrný systém

palec (inch = in) = 2,54 cm

stopa (foot = ft) = 30,48 cm

yard (yd) = 91,44 cm

méně užívané jednotky

prst (finger) = 2,225 cm

dlaň (palm) = 7,62 cm

vycházející z anatomie zmiňují Chvojka a Skála (1982), například velikost měřícího prutu (Messrute) byla zjištěna tak, že se seřadilo 16 mužů, následně byla přeměřena jejich chodidla.

Angloamerický systém byl dříve využíván globálně (uvažují západní svět a britské kolonie). Dnes je většinou používána metrická soustava - soustava základních fyzikálních veličin, založená na jednotce 1 metr nebo jejich násobcích. Tato metoda navržená v 90. letech 16. století ve Francii (na našem území platná od roku 1876) se mírně měnila, dnes je užívána soustava SI. Navzdory názvu (angloamerické) se jednotky i jejich použití v těchto zemích liší. Zatímco v Británii jsou v podstatě běžně užívané oba měrné systémy, v USA se použití metrického systému omezuje výhradně na vědeckou praxi a literaturu. Na našem území byly jednotky odvozené od rozměrů lidského těla užívané v rámci sáhových měr od roku 1806.

Nejstarší měrnou jednotkou v tomto smyslu je loket. Tato měrná jednotka byla užívána již ve starověku, její existence je doložena v Egyptě i Mezopotámii. Vzhledem k jednoduchosti jejího určení a možné absenci měrných přístrojů se začala tato jednotka používat v různých oblastech nezávisle na sobě. Existuje velké množství loktů, jejichž rozměry se mohou velmi lišit. U nás byla délka lokte stanovena Přemyslem Otakarem II. v roce 1266 na 59,76 cm. Vzor lokte z období vlády Karla IV. je umístěn na věži Novoměstské radnice. V roce 1760 byl zaveden

Jednotky užívané na našem území (od r. 1806):

prst = 2 cm

palec (též coul) = 2,464 cm

dlaň = 8 cm (šířka bez palce)

píd' = 20 cm

stopa = 29,57 cm

loket = 59,76 cm

Loket – nejčastěji uvažovaná míra (od špiček prstů k vrcholku loketního kloubu):

egyptský loket = 45 cm nebo 52 cm (malý a královský)

mezopotámský loket = 51,7 cm

Loket – další možné:

vlámský loket = 69,1 cm (od ramene ke špičkám prstů)

anglický loket = 114,3 cm (od protilehlého ramene ke špičkám prstů)

*můj loket = 42 cm*

vídeňský loket (77,8 cm).

Dalším odvětvím lidské činnosti, které bere v úvahu (jako měřítko) rozměry lidského těla je architektura a stavitelství a to jak v návaznosti na praktičnost - nejčastěji obytné budovy, tak na způsob, jakým bude výsledná stavba na člověka působit - v historii nejčastěji církevní stavby, dnes například bankovní a kancelářské budovy nebo luxusní hotely. Takové stavby jsou záměrně nad-dimenzovány, aby udržovaly člověka v bázni a úctě, nebo mu podsouvaly pocit luxusu a nadřazenosti, v závislosti na jejich funkci.

## 2.2 Tělo jako výrazový prostředek - Yves Klein

S pojmem antropometrie se pojí i tvorba Yvese Kleina, jeho *Antropometrie* zachycují otisky lidských těl, jsou vytvářeny prostřednictvím takzvaných živých štětců. Nápad otisknout lidské tělo se zrodil pravděpodobně při cvičení juda, kdy na měkké žíněnce zůstávají chvíli patrné otisky těl zápasníků. Toto bojové umění, i prostřednictvím svojí filosofie, zaujalo Kleina jako možnost zkoumání těla v duchovním prostoru.

Prvotní pokus s živými štětci proběhl v polovině roku 1958, výsledek nebyl uspokojivý, tato myšlenka však autora neopustila. První ukázkou této oblasti autorovy tvorby byla performance uskutečněná v únoru 1960 v jeho bytě, v březnu pak byla prezentována v galerii (Galerie Internationale d'Art Contemporain). Nahota modelek ostře kontrastující s formálně oděným

„What counts is the flesh...! True, the whole body consist of flesh, but its essential mass is the trunk and thighs. This is where the real universe is found, latent creation.“ (Yves Klein in Weitmeier 2001)

obecenstvem a zvuk *Monotone Symphony* dotvářely atmosféru celého díla.

V závěru akce propukla debata o funkci rituálu v umění.

Nahé tělo natírané barvou a opakovaně se tisknoucí k plátnu postupně utvářelo kýžené dílo, je na plátně viditelně přítomno a přesto je redukováno na torzo, na pouhou esenci lidského bytí. Zároveň nejen umělec, který je ve svém díle přítomen duchovně – vedením performance, se podílí na vzniku díla, prostřednictvím otisku do něj vstupuje i modelka skrze svou fyziologii a temperament. Zároveň je v procesu tvorby přítomen „fenomén ticha“ vycházející z filosofie zen-buddhismu – každá věc má možnost svobodného rozvoje.

### 2.3 Daktyloskopie a fyziologické vlastnosti lidské kůže

Na povrchu kůže jsou i na pohled patrné papilární linie, jejich vzor je u každého jedinečný a neshoduje se ani u jednovaječných dvojčat. Vzor tvořený papilárními liniemi se s věkem člověka nijak neproměňuje a je neustále obnovován dorůstáním kůže. Otisk prstu nelze změnit, ani odstranit, pokud ovšem není poškozena zárodečná vrstva kůže, v takovém případě se papilární linie neobnoví. Daktyloskopie je oborem zabývajícím se studiem povrchu lidské kůže – papilárními liniemi – na prstech, dlaních a ploskách nohou.

Jedním z prvních kdo se věnoval studiu papilárních linií, byl Jan Evangelista Purkyně, neuvažoval však o jejich využití v praxi.



obr. 7: Yves Klein - Anthropométries (1960)

Poprvé v praxi použil otisky William James Herschel v Indii, jejich prostřednictvím kontroloval vydávání penze, aby rodina nemohla dávky pobírat i po smrti rentiéra. V této době byly otisky prstů často využívány pro potvrzení oficiálních dokumentů, dalo se tak předcházet častému padělání podpisů. Jako první také prosadil využití otisků prstů jako důkazů při soudních jednáních.

Poté co Francis Galton dokázal spolehlivost identifikace jedince pomocí otisků prstů, byla daktyloskopie zavedena do kriminalistické praxe. Později se začala užívat ke komerčním účelům (zabezpečení, přístupové kódy, identifikace majitele – moderní elektronika).

Papilární linie tvoří obrazce/vzory: oblouk, klenutý oblouk, spirála, levá smyčka, pravá smyčka. Otisky prstů se určují na základě útvarů, které papilární linie vytvářejí. Tyto útvary nazýváme markanty. Obecně se detekují dva základní: ukončení a vidlička. Při snímání otisků se zaznamenává typ, gradient orientace (sklon) a poloha (souřadnice X a Y) markantů.

V běžném životě zanecháváme otisky v podstatě na všem, čeho se dotýkáme. Otisk lze sejmuti i z materiálů u kterých bychom to neočekávali, například z látky, a hrubých povrchů (nelakované dřevo, betonová tvárnice atd.). Sejmutí otisku není nijak náročné a lze jej provést i v domácích podmínkách. Aby se dalo zamezit zneužití cizího otisku, dochází k takzvané detekci živosti. Tato metoda je založena na fyziologických vlastnostech kůže.



obr. 8: Otisky sejmuté J. W. Herschelem (1859-60)

- 1892 – Francis Galton: *Fingerprints*
- 1900 – zavedení užívání daktyloskopie pro identifikační a verifikační účely (Drahanský, Orság ....)

Lidská kůže je vodivá a její napětí se pohybuje mezi 20 k $\Omega$  a 3 M $\Omega$ . Má specifické pH 4 až 6 (takzvaná kyselost) způsobené především potem, který obsahuje některé druhy organických kyselin. Kyselost kůže je ochranou před nadměrným množением mikroorganismů. Dalším faktorem je teplota pokožky, která se za normálních okolností pohybuje mezi 25 °C a 37 °C. Avšak odpor i teplota kůže se mění v závislosti na vnějších vlivech i aktuálním psychickém a fyzickém stavu jedince.

#### 2.4 Aspekty ovlivňující práci s barvou

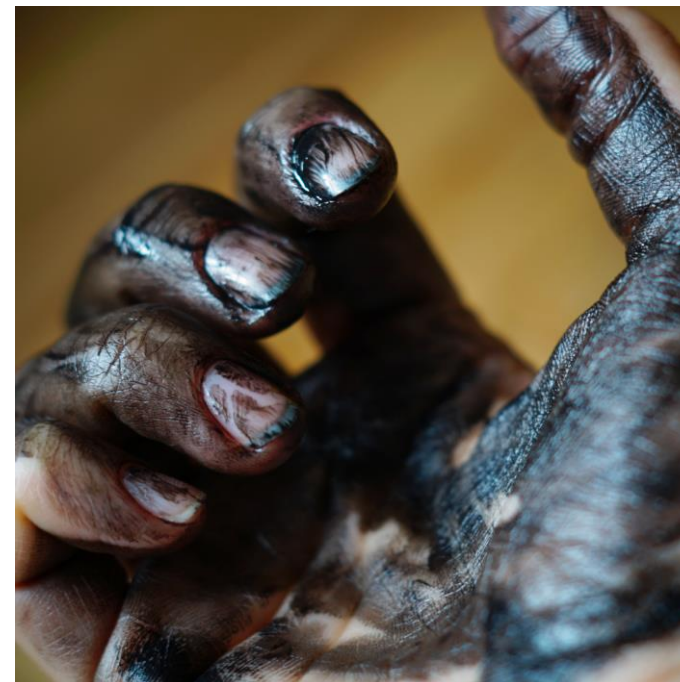
Všechny výše zmíněné fyziologické vlastnosti kůže mají vliv na práci s barvou. Barva vysušuje a odmašťuje pokožku, ta ztrácí svou přirozenou pružnost a dochází k pnutí a pálení. Při styku s kůží se zároveň mění obvyklé vlastnosti barvy, její vlhkost i viskozita. Stopa, kterou barva zanechává je zřetelně kratší než při práci se štětcem. Změna vlhkosti barvy i kůže a zvrásnění kůže papilárními liniemi způsobují ulpívání barvy na rukou. Hrubý povrch plátna při opakovaném kontaktu s pokožkou narušuje její povrch, způsobuje podráždění a pálení a práci je potřeba v častějších intervalech přerušovat.

Při opomenutí prostředníka (štětce) při tvorbě, v přímém kontaktu s médiem, je práce mnohem subtilnější a přirozenější. Lépe vnímám vlastnosti podkladu i barvy. Přestávám se soustředit na motiv, upínám se ke gestu a



obr. 9: Moje ruka (při práci)

bezprostřednímu vjemu. Motiv ustupuje do pozadí a postupně se ztrácí, stává se irelevantním. Nádech následuje gesto, otisk, vjem a emoce. Moje zahloubání přeruší až pálení v prstech a dlaních, barvu je potřeba pečlivě omýt, ruce ošetřit a chvíli počkat, než budu moci opět ponořit prsty do barvy.



obr. 10: Moje ruka (při práci) (2)

### 3 POHYB, GESTA A HAPTIKA

Motorika je podstatnou součástí našeho života, umožňuje nám záměrnou interakci s okolím, jejím prostřednictvím jsme schopni zaměřit své vnímání na konkrétní cíle.

V každodenním životě se dotýkáme věcí, manipulujeme s nimi a zanecháváme na nich své stopy – otisky. Některé z těchto činností jsou našimi rituály, opakujeme je, často i nevědomě. Naše pohyby lze tedy rozdělit na volní a mimovolní. Volní pohyby jsou většinou řízené, ale mohou být zároveň částečně zautomatizované procesem učení. Pokud se daný pohyb, nebo sekvenci pohybů, naučíme vykonávat, není již záměrná psychická kontrola nezbytná – například jízda na kole. Mimovolní pohyby mají většinou charakter reflexu. Psychicky nejnáročnější formou pohybu je takzvané průběžné řízení, o kterém hovoří Kulka (2008) jako o pohybu, který kontrolujeme v celém jeho průběhu. Musíme se tedy soustředit na každý časový úsek. Pohybové možnosti jsou zároveň determinovány fyziologicky (tělesnou stavbou) a psychicky (schopností řídit pohyb).

Haptický kontakt s okolím nám není umožněn pouze hmatem, ale právě i pohybem. Abychom se mohli světa kolem sebe dotýkat, musíme se mu přiblížit. Naše haptická zkušenost se zároveň neomezuje na předměty (tedy pevné věci) jichž se můžeme dotýkat. Dalším spektrem haptických vjemů nám poskytují substance, o kterých v těchto souvislostech běžně neuvažujeme. Vnímáme dotek

*Vnímám chlad vody, vnímám chlad a viskozitu barvy, když do ní nořím prsty. Vnímám hrubost plátna, na které barvu nanáším. Vnímám, jak se při pohybu chlad mění v teplo. Vnímám, jak se ztrácí vlhkost, vnímám pnutí pokožky. Vnímám chlad vody, vnímám chlad a viskozitu barvy, když do ní nořím prsty...*

větru, kapek deště, slunečních paprsků... Při delším kontaktu se vjemy proměňují, skočím-li do vody, přestávám časem vnímat, že je mokrá. Neuvědomuji si celý den každý jednotlivý kus šatstva, který se dotýká mé kůže. Člověk si obvykle neuvědomuje šíři hmatových kvalit. To je způsobeno selekcí vjemů v mozku, nelze vnímat vše. Podstatné vjemy si plně uvědomujeme, ostatní jsou odsunuty do pozadí. Přestože nejostřeji vnímané haptické podněty nám zprostředkovávají ruce, především prsty a dlaně, je celé naše tělo orgánem hmatu. Některé části si uvědomujeme intenzivněji a častěji, jiné méně. Nutno ovšem podotknout, že hmatová zkušenost je vždy relativní (jedná se o dvojice možných pojmů) a individuální, jak uvádí Rezek (2010).

Tělesný - haptický - kontakt má své místo i v neverbální komunikaci, jedná se o základní způsob vyjádření pocitů – náklonnosti, agrese atd. Hranice tohoto typu komunikace však není definována materiálním povrchem našeho těla, ale takzvaným osobním prostorem, jehož vnímání je silně individuální.

Pohyb a gesta jsou významnou součástí ve všech kulturách napříč časem. Tělo je naším základním vyjadřovacím prostředkem, již zmíněná neverbální komunikace je podstatnou, i když často opomíjenou a nedoceněnou, součástí komunikace verbální. A přesto i verbální komunikace závisí na pohybu. Bez možnosti ovládnutí žvýkacích a mimických svalů, tedy mluvidel, bychom nebyli schopni řeči.

Aristoteles:

teplo – chlad

suchost – vlhkost

tíže – lehkost

tvrdost – měkkost

tuhost – křehkost

drsnost – hladkost

hustota – řídkost

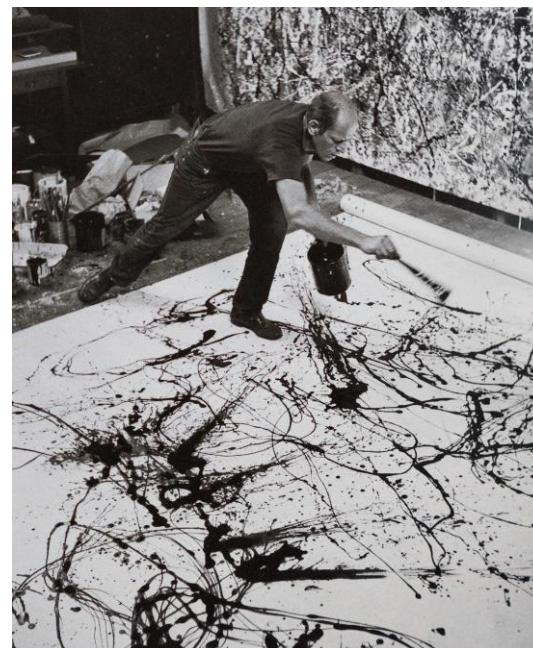
Zároveň lze najít příklady komunikace převážně neverbální a to jak aktuálně, například systém znakové řeči je založen na gestech a samozřejmě již jeho podstata vylučuje komunikaci čistě verbální, tak i historicky, de facto všichni badatelé se shodují na tom, že před vznikem jazykových systémů se lidé dorozumívali jednoduchými zvuky a především gesty.

Pohyby a gesta mají tedy výraznou sdělovací funkci. Zároveň se do nich promítá celá osobnost – emocionální stavy i charakterové vlastnosti. Také je nelze absolutně vědomě regulovat, v pohybech se vždy objeví i podvědomá složka, jejímž prostřednictvím se do nich promítají právě výše zmíněné emoce a osobnostní charakter. Tohoto faktoru často využívají specifické psychologické disciplíny, které se zabývají analýzou pohybu a jeho výrazových charakteristik. Na tomto základě funguje například analýza písma – grafologie. Mimo vědomou kontrolu probíhá i velká část neverbální komunikace, Kulka (2008) uvádí, že v takovém případě dává recipient důraz spíše na onu neverbální část řečnickova projevu, protože v tomto směru není schopen netrénovaný jedinec, na rozdíl od projevu verbálního, lhát.

Gesta doplňují náš projev na dvou úrovních: zdůraznění slov, podpora verbální komunikace (gesta synsémantická) a gesta, která jsou schopna verbální projev zcela nahradit (gesta autosémantická). Nutno podotknout, že neverbální projev, ať už prostřednictvím haptiky či gest, je historicky i kulturně determinován a společensky přípustné formy takového projevu se mohou v jednotlivých kulturách výrazně odlišovat. Gesto i dotek či otisk mají svou neopomenutelnou úlohu i ve výtvarném umění, především v období po 2. světové válce.

### 3.1 Malba jako gesto - Jackson Pollock

Jackson Pollock určitým způsobem narušil klasický vztah mezi autorem a objektem tvorby, jeho metoda drippingu – nanášení barvy na plátno nikoliv prostřednictvím štětce, ale „nepřímo“. Tedy kapáním (z angličtiny drip – odtud název techniky) a stříkáním za pomoci špachtlí a dalších předmětů, či litím barvy přímo z plechovky. To odpoutává tvůrce od díla ve smyslu přímého (fyzického) kontaktu. I když u rozměrnějších děl byl Pollock nucen vstupovat na plátno, nebyl tento kontakt záměrným ve smyslu zanechání viditelné stopy jako součásti díla. Podstatným se stává jeho pohyb a gesto. Fyzické možnosti jako takové sehrávají v procesu tvorby výraznou úlohu, autor obchází plátno a rozmáchlými gesty široké škály razance na něj stříká, kape a lije barvu. To je zároveň umožněno další změnou v přístupu k dílu. Pollock ruší klasickou vertikální pozici plátna a pokládá jej na zem do horizontální polohy. Tím mizí efekt stékání, často patrný v dílech dalších expresionistů. Nutno podotknout, že ve finální podobě obrazů sehrává svou roli i zemská gravitace, která způsobuje stékání barvy, u Pollocka vznik skvrn rozličného tvaru a velikosti určeného již zmíněnou gravitací, razancí gesta i konzistencí a hmotností daného média. Dílo Jacksona Pollocka se v tomto směru stává výrazným výchozím bodem pro další umělce.



obr. 11: Hans Namuth - J. Pollock (1950)

„I'd rather express my feelings than illustrated them.“ (Jackson Pollock)

### 3.2 Plátno jako prostor pro akci – skupina Gutai

Japonské umělce skupiny Gutai charakterizuje touha odpoutat se od návratu k tradičním uměleckým postupům, ke kterým tíhne „oficiální“ japonské umění po 2. světové válce. Toto směřování vyžaduje radikálně nové způsoby vytváření znaku, ale také využití vysoce ritualistické podstaty japonské kultury.

Spíše než Pollockova díla zaujaly umělce skupiny Gutai fotografie Hanse Namutha, které zachycují Pollocka při práci. Neznalost kontextů současného amerického umění a rozdílný kulturní základ společně s jejich zájmem o umění performance a divadlo vyústily ve specifický přístup ke „gestické malbě“. Autoři se zaměřili na aspekt Pollockovy tvorby – gesto, pohyb, proces, který začal být, v západním umění, vnímán jako podstatný až o několik let později. Jeden z nejvýraznějších členů skupiny Kazuo Shiraga ve své tvorbě opustil štětec, prostředníka mezi autorem a dílem, a obrazy vytvářel pomocí vlastních chodidel. Krom gest tak přijal i Pollockovu horizontalitu. I přes „opomenutí“ konečného díla v rámci tendencí skupiny (viz níže) vzniká při využití autorova vlastního těla nezaměnitelný rukopis, formovaný právě jedinečností fyziologické stavby těla každého jedince. Dalším formujícím faktorem pro skupinu byl výrok Harolda Rosenberga, že „abstraktně expresionistické plátno je prostor pro akci“ (Foster a kol., 374). Doslovné chápání této poznámky upřednostnilo akci – vznik díla – před finálním artefaktem.



obr. 12: Kazuo Shiraga - Práce II (1958)

### 3.3 Intimní výpověď – Adriena Šimotová

Dílo Adrieny Šimotové je hlubokou intimní výpovědí o nelehkých životních cestách, reflektuje osobní zvraty i tragédie, které postupně formovaly její výrazový projev a propůjčily jejímu dílu specifický charakter, který se jako nit, spojující jednotlivé cykly, proplétá celým obdobím autorčiny tvorby. Postupnou redukcí výrazových prostředků a experimentálním využitím materiálu se od malby dostala k subtilním kresbám a objektům z papíru, který využívá v mnohých jeho podobách zpracování (od japonského ručního papíru až po technický), ty se pak v cyklech střídají s grafickými sériemi. Forma v jistém smyslu, především z pohledu recipienta, ustupuje do pozadí a na váze získává osobní výpověď. Forma je velmi podstatná a nechává vynít osobní výpověď autorky, umožňuje prezentovat subtilní zkušenost. Přesto, že je pro daná díla neopomenutelná, nevnímáme ji tak silně jako onu osobní výpověď, je pro nás spíše přirozenou součástí díla.

Výrazně se prosazuje způsob zpracování, Šimotová se při tvorbě svých děl dotýká, často jsou formována pouze rukama – dotekem, čiší z nich její fyzická účast. Tento aspekt její tvorby není patrný jen na papírových objektech, které formuje trháním, perforováním i otlaky částí vlastního těla, či na pigmentových kresbách, ale objevuje se i v grafických listech a to především v monotypech, na kterých jsou patrné doteky jích prstů a dlaní.

„Dnešní postmoderna zdůrazňuje odstup, a já jdu opačnou stranou, stále se k věci přibližuji, až jsem co nejbližší a objektu se dotýkám. Kdysi jsem si zapsala: Čím jsem osobnější, tím jsem obecnější. Když nejsem osobní, nejsem ani obecná, není na co se dívat. Jde jen o obraz, který je prázdný, dutý.“ (Šimotová in Hvížd'ala 2005, 17)



obr. 13: Adriena Šimotová - Intimní stav bez tíže I-III (1992-3)

„Plastičnost, daná otiskem těla, vyvolává dojem fyzických dimenzí ve vztahu k hmatatelnému prostoru.“ (Šetlík 1996, 204)

### 3.4 Estetika pohybu – Heather Hansen

Tato umělkyně propojuje ve svém díle výtvarné umění a vášň pro tanec. Vzhledem k tomu, že kresby vznikají především v rámci performance, je gesto a pohyb neoddělitelnou součástí její tvorby. Myšlenka projektu *Emptied Gestures* se zrodila při oslavě na pláži, zaujala ji překvapivá estetická kvalita a přitažlivost stop, které zanechávaly v písku její bosé nohy.

V procesu tvorby využívá estetiku pohybu v kombinaci s omezeným rozsahem kloubního a svalového aparátu, který určuje směřování linií a výslednou velikost kresby. Po nanesení uhlu či křídly na papír pokračuje v daných pohybech a nechává působit pokožku, jejímž třením o papír se linie zjemňují, některé se vytrácejí, jiné jsou vzájemně propojeny a zvýrazněny a celá práce je oživena škálou šedých odstínů, které zůstávají na povrchu papíru po opakovaném otěru.

#### 3.4.1 Tanec a dech jako výrazové prostředky

V dílech, ve kterých autor/ka pracuje s rozsahem pohybu a s jeho estetikou, nelze nepostřehnout jistý přesah. Při zhlédnutí performance výše zmíněné Heather Hansen naše myšlenky přirozeně zabloudí k pojmu tanec. Jedná se o systém pohybů, které mají jistou estetickou kvalitu. Podstatnou, i když často opomíjenou, komponentou pohybu je dech, který v případě tance značnou měrou přispívá k jeho ladnosti a estetickému působení na recipienta. Zároveň je spojnicí mezi subjektivním vnímáním umělce a jeho vnějším projevem.

„Emptied Gestures is an experiment in kinetic drawing. In this series, I am searching for ways to download my movement directly onto paper, emptying gestures from one form to another and creating something new in the process.“ (Hansen 2013)



obr. 14: Heather Hansen - Emptied Gestures (2013)

Toto spojení, tedy dechu a pohybu, můžeme objevit i ve výtvarném umění například v díle Johna Franzena. Ve své sérii *Each Line One Breath* pracuje právě s dechem, který řídí pohyb, a s prvky meditace, ty jsou častým vyústěním záměrného spojení těchto dvou komponent s důrazem na dechovou část.

Stejný prvek lze nalézt také v díle Mariana Pally, jeho dechové kresby jsou specifickým dokumentem, kde každá čára je záznamem nádechu nebo výdechu i jeho tvorba je v tomto ohledu meditativní, inspirovaná autorovým zájmem o filosofii zen buddhismu.

Pod pojmem tanec se však nemusí nutně skrývat jen klasické asociace jako například společenské tance. Pohyb není jen fyzickým výkonem, může zároveň mít svůj specifický význam. Mohou se do něj promítat emoce, představy i osobnostní charakteristiky. Tanec může být výrazovým prostředkem, souborem gest, kterými toužíme něco vyjádřit, může být specifickým systémem neverbální komunikace. Na takovém principu funguje například výrazový tanec.

Jako další možnost v řetězci asociací se nabízí rituál. Rituál v této formě je nejčastěji společenskou záležitostí, nejedná se o umění a estetická funkce zde není primární. I v procesu rituálního tance se pracuje s dechem, zrychlující se rytmus a s ním i dech napomáhají účastníkům dosáhnout kýženého extatického stavu. Tanec - rituální tanec - je běžnou součástí života komunity. Jedná se o něco přirozeného, o specifickou činnost prováděnou za jistým účelem,

„With each breath the emptiness is filled more and more. With every line I get closer to my origin.“ (Franzen 2013)



obr. 15: John Franzen - Each Line One Breath (2013)

přesto ji lze vnímat jako umění a s postupem času se tento její aspekt dostává do popředí. Rituální tance byly zřejmě praktikovány již v pravěku a jsou tedy z dnešního pohledu jednou z nejstarších forem umění.

### 3.5 „První pohyby a doteky“ – Jeskynní malby

Jeskynní malby jsou malby často také označované jako parietální, tedy vázané na statický podklad. Díla skalního paleolitického a neolitického umění v podstatě nelze dělit na plošná a plastická, jak jsme obecně zvyklí. Tvůrci jeskynních maleb totiž velmi často využívali přírodních nerovností skalního povrchu a některé malby sami dotvářeli rytím do skalních stěn, díky čemuž již nelze plně hovořit o vyjadřování plošném ve smyslu dvojrozměrného umění. Jednou z možných terminologií je tedy rozdělení děl na parietální, tedy vázaná na statický podklad (nejčastěji malby a rytiny na stěnách jeskyní), a mobilní – přenosná (sošky, šperky atd.).

Jeskynní malby vytvářené převážně nanášením pigmentu na skalní stěny prostřednictvím prstů a dlaní jsou mnohdy ohromující svou výtvarnou kvalitou.

Přestože dnes vnímáme jeskynní malby jako umění, v době jejich vzniku nebyla tato funkce (estetická) primární. Malby byly součástí rituálů. Podle jedné z teorií sdělovali jejich prostřednictvím šamani ostatním členům komunity své prožitky z cest mimo tento svět. Působily jako opona mezi dvěma světy.

Haptický kontakt nekončí u vytvoření malby. Dotek s malbou má také svůj

„Nedoložený výrok Pabla Picassa poté, co údajně spatřil malby v jeskyni Altamira, možná není autentický, ale má sílu velké metafory: „Nevytvořili jsme nic nového!““ (Picasso in Šamšula 2011, 13)

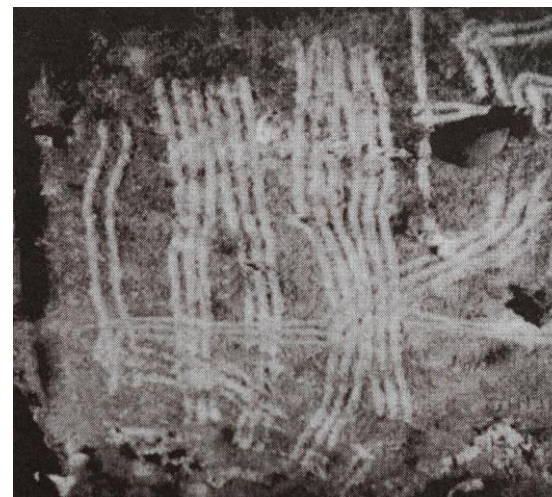
význam. Sanové věří, že z některých maleb lze načerpat sílu. Pokud se dotkneme malby oryxe, propůjčí nám své zvláštní schopnosti. S tímto a dalšími rituály souvisejí i otisky rukou na skalních stěnách. Pravděpodobně nešlo o jejich zobrazení, ale o načerpání síly ze skály.

Otisky rukou, ať už jejich obrysy, otisky vytvářené přímo obtisknutím ruky na skalní stěnu, nebo vrypy tvořené prsty do poddajnějšího povrchu se spolu se zoomorfními a antropomorfními obrazy nachází v podstatě ve většině známých jeskynních systémů. Jejich významem (míněno otisky dlaní a vrypy do skalních stěn) si jsme ovšem nejméně jisti. Existuje řada teorií, francouzský archeolog Henri Breuil například tvrdil, že otisky rukou se jako skupina značek později vyvinuly v obrazy zvířat. Toto tvrzení ovšem lze téměř s jistotou vyvrátit.

V jeskyni Rouffignac (Francie) byly až po padesáti letech (v roce 2006) od prvního zkoumání jeskynních maleb (v roce 1956), objeveny v poměrně malé výšce negativní linie. Po bližším prozkoumání bylo zjištěno, že se jedná o vrypy dětských prstů do kdysi měkkého jílového podloží. Ve stejné jeskyni jsou zmíněné negativní linie takto tvořené i dospělými jedinci. Je tedy možné, že děti se v umění maleb cvičily už „od mala“?

David Lewis-Williams ve své publikaci *Mysl v jeskyni* hovoří o již výše zmíněném čerpání síly v průběhu rozličných rituálů. Abstraktní geometrické

„Žena předvedla, jak se to děje – rozložila prsty mé ruky na malbě tak, že ji celou překryly. Varovala také, že kdyby se stejným způsobem obrazu dotkl člověk „zlý“, ruka by se mu na něj přilepila, zeslábl by a nakonec by zemřel.“ (Lewis-Williams 2007)



obr. 16: Kresba prsty do jílu (Rouffignac)

„Je to jen domněnka, ale myslím, že v této konkrétní místnosti byly děti vychovávány ke vztahu k umění. Mohla to být místnost na hraní, kde se děti shromažďovaly nebo cvičily ve vytváření těchto značek,

motiv (klikaté čáry, tečky atd. vryté do podkladu, nebo namalované) přisuzuje zachycení počitků, které se dostávají v prvních fázích změněného stavu vědomí, jehož (i v dalších fázích) dosahovali šamani prostřednictvím rozličných rituálů. O tomto pojetí hovoříme jako o neuropsychologickém modelu.

Stejně vjemy můžeme zachytit při migréně, či při změněném stavu vědomí navozeném halucinogenními látkami. Protože jsou tyto vjemy „produkcí“ nervového systému, nejsou kulturně determinovány a může je tedy zachytit kterýkoliv jedinec bez ohledu na kulturní či historický kontext. Jsou též označovány termínem entopické fenomény, který zachycuje fakt, že jejich původ je mezi okem a mozkovou kůrou. Stejně vjemy lze navodit tlakem na oční bulvy – při intenzivním mnutí očí – v takovém případě jim však přísluší termín fosfeny, protože vznikají jiným způsobem.

V otázce smyslu těchto značek Lewis-Williams (2007) hovoří o potřebě „fixace“ projekce, která byla zachycena ve změněném stavu vědomí.

Dvojměrný obraz tedy podle jeho teorie nebyl zachycením trojrozměrné předlohy pocházející z reálného světa, ale fixací mentálního obrazu. A jeho tvůrci se nejspíš nedomnívali, že malby „zastupují“ reálná zvířata.

Což je v rozporu s „tradičním školním výkladem“, který hovoří o rituálu před lovem. Aby byl lov úspěšný, lovci namalovali zvíře, které toužili skolit na skalní stěnu a vrhali na něj zbraně (oštěpy, kameny atd.), čímž byly zároveň

aby vyrostly v opravdové jeskynní umělce a mohly vytvářet nádherné skalní malby, jaké nacházíme po celé Francii a Španělsku.“ (Conneyová in Šamšula 2011, 12)

Další stádia změněných stavů vědomí:

navozená/vystupňovaná

1. stadium – entopické fenomény
  2. stadium – interpretační
  3. stadium – halucinace
- přirozená/normální

1. stadium – hypnagogické stavy
2. stadium – snění ve spánku
3. stadium – nevědomí

vysvětleny vrypy a ohlazená místa na povrchu maleb.

Lewis-Williams dále uvádí, že samozřejmě ne všechny jeskynní malby jsou fixovanými projekcemi. Po jejich objevení se vývoj skalních maleb dále ubíral třemi směry. Tedy již výše zmíněnou fixací prožitků změněného stavu vědomí na skalní stěny, za druhé i jejich vytvářením při plném vědomí, kdy byly proikovány zpětně. Jejich autor vzpomínal na své vize a zachycoval je na skalní stěnu. A za třetí postupným osvojením grafických znaků a postupů tvorby muselo malířům dojít, že může být schopen je opakovat či napodobit i člověk, který nikdy změněného stavu vědomí nedosáhl. Což by vysvětlovalo ty skalní malby, o nichž se archeologové domnívají, že je vytvořilo více lidí společně. Někteří šamani věří, že duchové, kteří se jim ve vizích zjevují v podobě zvířat, se skutečně začleňují do stád. Takové stádo, například bizonů či koní, tedy mohli členové komunity na základě dané vize společně vytvořit pod vedením onoho šamana.

Stejným způsobem, tedy projekcí vize, pravděpodobně vznikala i díla mobilního umění, ony (většinou) drobné sošky a přívěsky. V hlubších stádiích změněného stavu vědomí se totiž mohou objevovat i trojrozměrné halucinace. Tyto výtvořiny často vznikaly z materiálů, jejichž tvar tvůrci často „něco připomínal“, on tedy pouze uvolnil to, co tento materiál již obsahoval. Což je poměrně častá teze, kterou slyšíme od sochařů napříč kulturami.

„Sáhli po svých vizích, nabitých emocemi, a zkusili se jich dotknout, připevnit je na určité místo, snad prsty na měkký povrch. Nevynalézali obrazy, pouze se dotýkali toho, co už existovalo.“ (in Lewis-Williams 2007)

#### 4 OSOBNÍ ZKUŠENOST

V předchozích kapitolách zmiňuji několik umělců, jejichž díla jsem měla tu možnost vidět osobně, takzvaně na vlastní oči. Cítím potřebu říci, že bezprostřední zkušenost s dílem je neocenitelná a nepředstavitelná v případě, že známe umělecká díla jen z reprodukcí. Malby Jacksona Pollocka na mne vždy působily zvláštní dynamičností a prostorovostí, teprve po návštěvě Peggy Guggenheim Collection v Palazzo Venier dei Leoni v Benátkách jsem si uvědomila jejich sílu. Na pohovce před obrazem *Alchemy* jsem strávila asi třicet minut a myslím, že bych tam vydržela sedět mnohem déle, ale nestihla bych si už prohlédnout zbývající část sbírky. Během zpáteční cesty se mi v hlavě promítaly úryvky z publikace Jammese Alkinse (2007), najednou jsem byla schopna jim mnohem lépe porozumět.

Při stejné cestě do Benátek jsem měla možnost setkat se i s dílem Paweła Althamera – v rámci výstav 55. ročníku La Biennale di Venezia. V prostorné hale v objektu Arsenale bylo umístěno neuvěřitelné množství jeho soch, samostatně i ve skupinách, v různých pozicích, jakoby divák vstoupil doprostřed děje. Nejdřív jsem si mezi figurami připadala nesvá, čím déle jsem se mezi nimi pohybovala a sledovala i ostatní diváky, připadalo mi, jako bychom se stávali součástí tohoto zvláštního shromáždění – splynuli jsme s davem.

Možnost setkat se s pracemi Adrieny Šimotové jsem měla na souborné



obr. 17: Jackson Pollock - Alchemy (1947)



obr. 18: Paweł Althamer - Atmech (2011-12)

výstavě Po sametu (v oddílu „Tvářeni“). Zaujala mne jemnost provedení bez přílišného důrazu na detail, což dodává jejím tvářím snové zbarvení a nutí diváka uvažovat o silném individuálním podtextu, který z díla vyzařuje. Něžné až subtilní tvary na mne dýchají příjemným a uklidňujícím dojmem, přestože za některými z nich se skrývá bolestná osobní zkušenost. Velmi podobný pocit mám i z objektů Evy Kmentové, přestože v jednom případě se jedná o plošné a v druhém o prostorové zobrazení. Prostřednictvím toho, jak na mne působí, jsou si díla obou autorek velmi blízká. Intimitu, něžnost, ženskost a osobní vstup do díla nacházím u každé z nich. Z jejich děl čerpám zklidňující pozitivní energii, nutí mne přemýšlet o sobě samé, o své intimitě a tělesnosti.



obr. 19: Adriena Šimotová - ze souboru Vytrácení podob (1997)

## PRAKTICKÁ ČÁST

### 5 MOJE TĚLO

Své tělo vnímám silně, intenzivně, je objektem péče, prostředkem komunikace, vymezuje mou existenci ve světě. Umožňuje mi být, vnímat, cítit, pohybovat se – žít. Je neoddělitelnou součástí mého Já, je nepostradatelné, nenahraditelné, zcela jedinečné. Je prostředníkem prožitku.

Zároveň má svou materiální stránku, zaujímá určitý objem, je hmotné, stanovuje fyzické možnosti i limity. Má specifickou stavbu a vzhled.

výška: 157 cm

váha: 53 kg

paže = 65 cm

rozpětí paží: 158 cm

dlaň: 7 cm

rozpětí prstů: 17,5 cm (palec – ukazováček)

rozpětí prstů: 19,7 cm (palec - malíček)

### 6 PROCES TVORBY

Považuji za relevantní v tomto úseku práce zmapovat etapy tvůrčího procesu, tedy průběh vlastního materiálního i formálního experimentování, vznik přípravných etud a výsledného artefaktu. Vzhledem k tomu, že se jedná o autorský vhled do průběhu věci, dovoluji si přesunout těžiště výpovědi v tomto úseku od objektivního k subjektivnímu, zároveň se snažím jistou objektivitu zachovat prostřednictvím ukotvení výpovědi v úvahách o materiálních prostředcích tvorby, v jistých odstupech a snaze o kritické nazírání na vlastní práci.

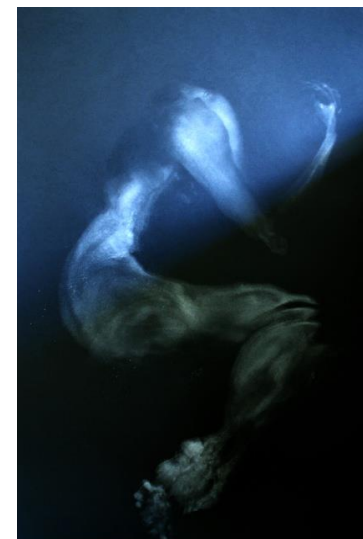
## 6.1 Hledání cesty

Možnost využít a zkoumat své tělo v procesu výtvarné tvorby mne zajímá už delší dobu, nutí mne k poznání sebe sama, učí mne vnímat intenzivněji a citlivěji prožitky, které mi mé tělo nabízí. Přímé spojení s materiálem, ať už se jedná o barvy, pigment či grafit a plátno nebo rozličné druhy papíru, mi pomáhá více se ponořit do procesu tvorby. Vytvářím si skrze dotek se svým dílem hluboký vztah. Některé úseky této osobní výpovědi se mohou zdát patetické. Přesto si myslím, že v mé práci mají své místo, neboť to není nic jiného, než přirozený, i když individuální a těžko sdělitelný, tělesný prožitek. Naše tělo je tím nejpřirozenějším a nejbližším co můžeme poznávat, jsme s ním těsně spjati, nemůže existovat bez nás, ani my bez něj.

Mé hledání začalo u vytváření otisků těla, přímo inspirovaných Kleinovými „živými štětci“. Nejobtížnější fáze byla nepoškodit otisk. Lehala jsem si totiž, potřená barvou, na papír položený na zemi. Lehnout si a následně se zvednout se zdálo jako primitivní úkol, ovšem opak byl pravdou. Lehnout si a zvednout se na jednom místě tak, aby se moje tělo nepohybovalo do jiných směrů než nahoru a dolů a nerozmazalo tak stopu, kterou zanechalo na připraveném papíře, nebylo nic snadného. Nicméně po několika pokusech se výsledky dostavily. Následovaly experimenty s materiálem: voda a balicí papír, olej a balicí papír, olej a klasický bílý papír (80 g/m<sup>2</sup>), dětský pudr a černý papír. Možností bylo spousty.



obr. 20: "ala Klein"



obr. 21: Experiment s pudrem

Další fáze byla v rozpohybování. Proč se vlastně snažit o to, aby se otisk nerozmazal? Vždyť pohyb je naprosto přirozený. Uvažovala jsem, jaký druh pohybu zachytit. Něco, co se odehrává běžně, něco co je přirozené, tak přirozené, že to často ani nevnímáme. Nalepila jsem papír na podlahu v předsíni našeho studentského bytu, kde měsíc ležel a zaznamenával pohyb. Dokument o příchodech a odchodech – o našem každodenním životě.

Raději ovšem pracuji s osobním prožitkem, s individualitou. Natřela jsem si tedy ruce a chodidla olejem a místo na podložce jsem praktikovala své každodenní cvičení na ploše papíru. Tady už začínal být vidět pohyb, tak jak jsem ho chtěla zachytit – bezprostřední gesto.

To mě vedlo k uvažování o tom, co je přirozené, co dělám každý den, co děláme všichni... Spánek. Ale jak ho zachytit? Zkusila jsem pomocí hmatu přenést stopy - „varhánky“, které zůstávají na prostěradle, ještě než ráno zastelu postel. Potáhla jsem ji tedy stříhovým papírem a prsty namočenými v bílé barvě, nebo natřenými rozdrceným uhlím jsem zkoumala její zvrásněný povrch. Spolu s barvou byl velmi jemný papír formován i tlakem mých prstů. Tak vznikla další série přípravných studií. Zároveň mě přivedla k úvaze, zda místo celého těla, nevyužít pouze dlaně a prsty a nezaměřit se na specifické aspekty daktyloskopie.



obr. 22: Stopy na papíře



obr. 23: Spánek

Tento nový směr v mém hledání umocnila výstava malíře Jana Paula, která proběhla na podzim roku 2013 v Galerii kritiků. A tak jsem se dostala k pokusům v práci s barvou prostřednictvím prstů a dlaní.



obr. 24: Spánek (2)

## 6.2 Bezprostřední prožitek

Proč redukovat prožitek? Chci vnímat bezprostředně a tak odkládám štětec a nořím prsty do barvy. Vnímám její chlad a viskozitu, pokládám prsty na plátno a nechám je klouzat po jeho povrchu. Pak znovu a znovu. Z jemné struktury látky mne brní prsty. Barva vysychá, stopa se zkracuje. Nořím prsty do sklenice s vodou a znovu do barvy a tak pořád dokola. Povrch plátna se zaplňuje, gesta se zrychlují, uvolňují, opakují se, a přesto žádné není stejné, každý dotek je jedinečný a neopakovatelný, spolu s ním i stopa, která na plátně zůstává. Mění se pod mýma rukama, ožívá.

Ale nic netrvá věčně. Opouštím svůj artefakt, omývám si ruce pod tekoucí vodou. Je hřejivá, laskavá. Barva se ztrácí, až zůstane jen vzpomínka na její přítomnost.

Přímý kontakt s materiálem na mne působí mnohem přirozenějším dojmem, oprošťuje mne od myšlenek točících se kolem námětu. Námět ustupuje do pozadí a soustředím se pouze na gesto, doteky a bezprostřední prožitek z práce. Výsledné artefakty nic nezobrazují, téma pro mne v tuto chvíli není důležité, jde pouze o pohyb, kontakt a vjemy doprovázené emocemi - aktuálním prožitkem.

Originalita jednotlivých stop zanechaných doteky mých prstů a dlaní na plátně není jen zdánlivá, žádný člověk není schopen provést identický pohyb. Můžeme ovlivnit jejich rychlost, intenzitu i rozsah, nikdy je však nedokážeme zcela přesně zopakovat, přestože zdánlivě mohou být stejné.

Bezprostřední zážitek z tvorby je nepochybně velmi emotivní, ale také individuální a tím pádem také těžko pojmenovatelný, téměř nezachytitelný. Malba je mnohdy značně subtilní a gesto se téměř vytrácí, zaznamenávám (nebo se snažím zaznamenat) něco, co nemá tvar, co skoro neexistuje, něco co je pomíjivé. Uvažuji tedy nad tím, zda je, nebo zda vůbec může být, vizualizace gest identická s osobním prožitkem. Prožitek je totiž individuální, zvnějšku nepozorovatelnou komponentou pohybu. Pokud by bylo k artefaktům přistupováno bez ohledu na původce (tedy na mne) mohla bych toto dilema vypustit. Prožitek z pohybu má však z hlediska psychologie neopomenutelný význam.

### 6.3 Vizualizace gesta

Otázkou by mohlo být, proč vůbec vizualizovat gesto? Gesto je něco nehmatného, zachytit jej lze snad ve filmovém záznamu. Šlo by ale gesto vytrhnout z kontextu času, zamrazit ho? Na fotografii snad, ale ztratíme tím onu pohybovost, dynamiku, kterou gesta mají. Tím, že zachytím gesto v malbě, snažím se jej učinit trvalým a neustále přítomným právě skrze stopu, kterou na podkladu zanechává. Chtěla bych, aby z mých maleb vyzařovala dynamika, podobná způsobu jakým vnímám například Pollockovy malby (viz výše) i když o poznání subtilnější.

Dalším možným úhlem pohledu je převod haptického vjemu na zrakový, zhmotňuji a transformuji svá gesta a své doteky, dávám jim vizuální formu, která jim umožní přetrvat nezávisle na čase. Pocit z jejich přítomnosti se neztratí, zůstane zakonzervován v malbě. Je to de facto překlad a mé obrazy lze vnímat jako osobní gestický slovník.

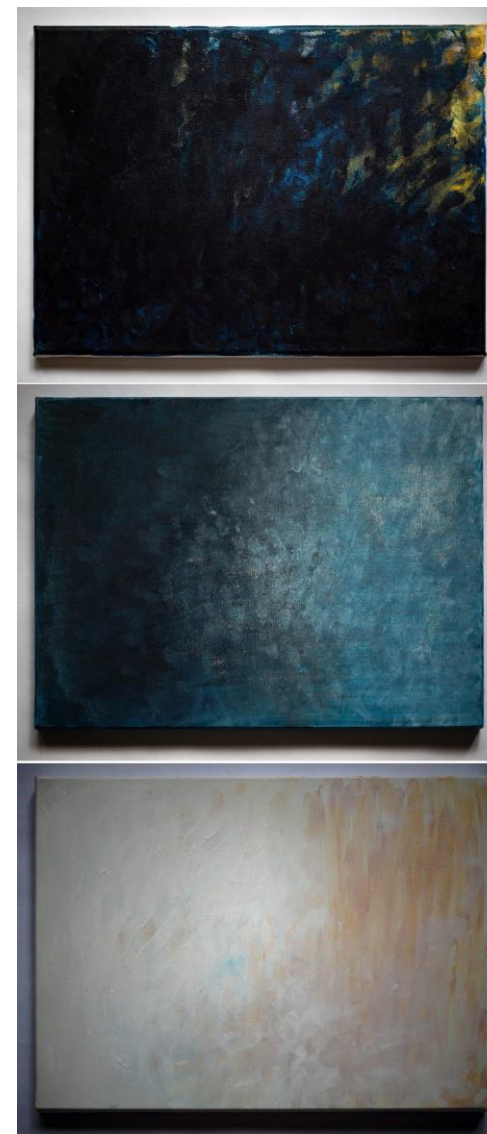
Každý člověk občas zatouží „něco tu zanechat“. Smysl vizualizovaných gest pro mne tkví právě v jejich vytržení z časového horizontu. Zůstávají neustále přítomná navzdory tomu že moment, ve kterém byla ukotvena, již pominul. Skrze zachycená gesta mohu poznávat sebe samu a to v rámci procesu tvorby i pozdějším vizuálním kontaktem s artefaktem.

#### 6.4 Barva

Jedny z prvotních návrhů jsou barevné, ve smyslu barev (barevné spektrum) a „ne-barev“ (černobílá škála). Výběr barev neměl žádný specifický význam, sáhla jsem po svých oblíbených - neapolská žluť a pruská modř, místy v kombinaci s bílou, která zjemnila a utlumila sytou barevnost. Nešlo si ovšem nevšimnout, jak je barevnost zavádějící. Strhávala fantazii ke konkrétním představám a vedla k otázce: Co je na obraze? A to nejen metaforicky, tato otázka mi byla v průběhu práce několikrát položena. Tomu jsem se chtěla vyhnout, proto jsem opustila barvy a uchýlila se k černobílé škále, která dle mého názoru v tomto směru nevyzývá tolik k úvahám o námětu. Po této „eliminaci reálného podnětu“ jsem se mohla plně ponořit do prožívání procesu tvorby.

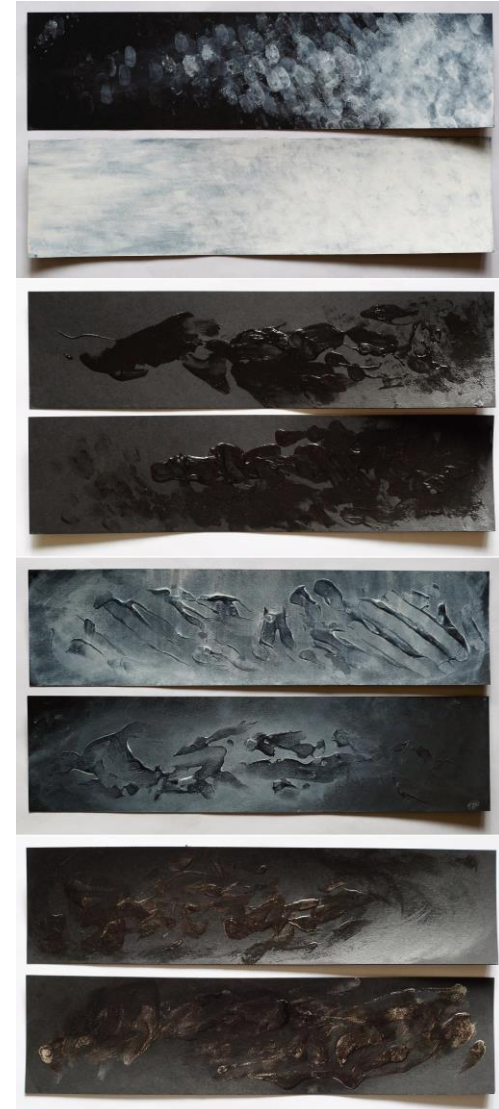
V rámci přípravných skic jsem vytvořila i sérii menších artefaktů zaměřených výhradně na zkoumání, jak se barva chová při přímém kontaktu s kůží. Jak jsou rozdílné stopy, které zanechávají prsty a dlaň při jednom či opakovaném doteku, při roztírání v lineárním směru nebo ve spirále. Jakým způsobem se chovají vrstvy při opakovaných zásazích, kdy dochází jak ke „konstrukci“ tak i „dekonstrukci“ obrazu zároveň.

Po absolvování série experimentů jsem zvolila akrylové barvy. Jejich doba schnutí je natolik dlouhá, aby umožnila jemné prolínání vrstev a zároveň tak



obr. 25: Barva I - III

krátká, že zachovává specifický tvar gest a doteků, který se s další prací zcela nezdeformuje, takže každý jednotlivý moment procesu tvorby zůstává na plátně jemně patrný. Rychlost schnutí je ideální i v poměru k dynamice práce.



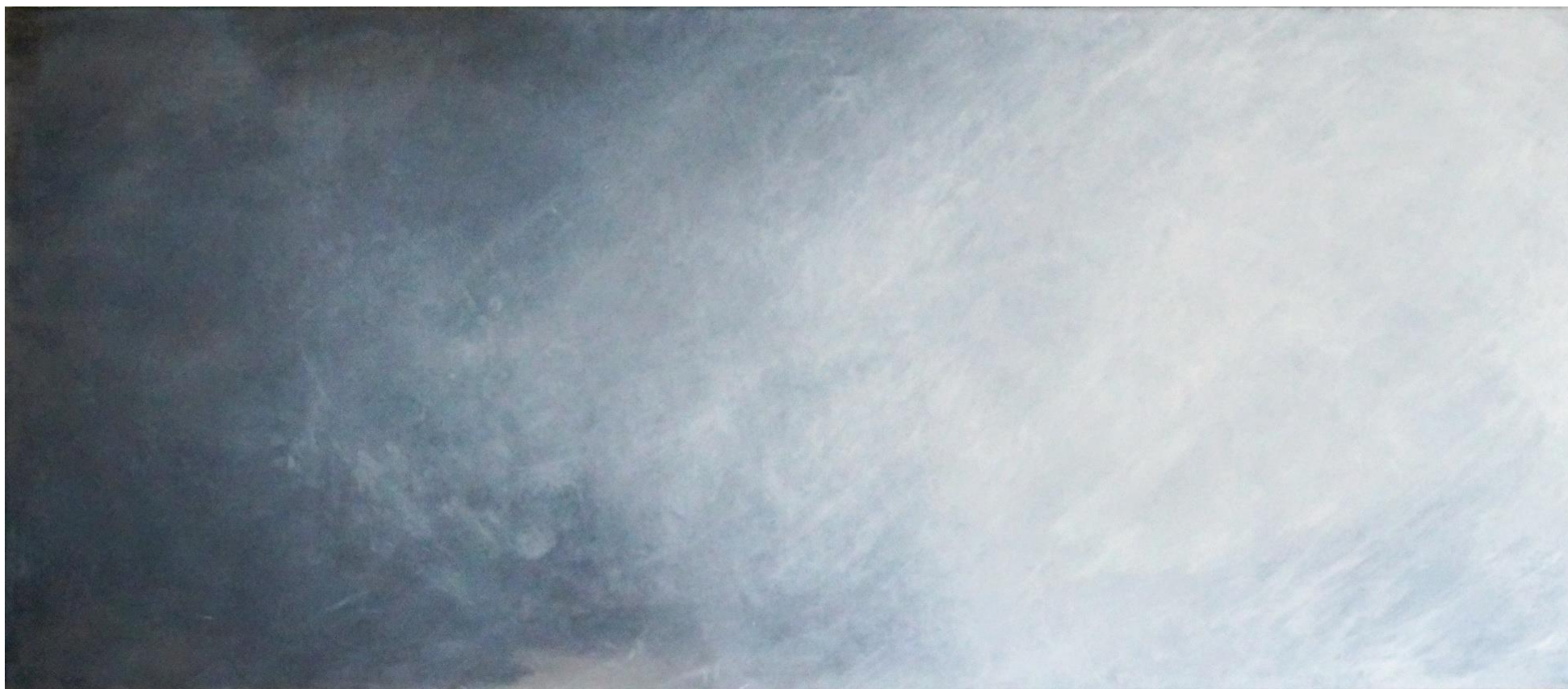
obr. 26: Materiálový experiment I - IV

## 6.5 Formát a materiál

Zprvu byl výběr materiálu řízen spíše experimentem a formát byl určen dostupností, dalo by se říci, že záleželo pouze na tom, co mi takzvaně přišlo pod ruku. V rámci experimentu vycházel, v případě některých etud, formát z praktických potřeb. U frotáže draperie – prostěradla, byl volen tak, aby odpovídal velikosti postele, u ranního rituálu cvičení zase s ohledem na to, abych se mohla pohybovat v rámci jeho plochy. A stejně to bylo i s jeho materiálem, který měl v jednotlivých případech být dostatečně pevný, aby vydržel případný tlak a pnutí, v jiných zase natolik jemný, aby neodporoval zamýšlenému záměru.

Po zaměření zájmu na malbu za pomoci prstů a dlaní se jako nejvhodnější podklad jeví plátno. Na rozdíl od pevných desek, například sololitových, je poměrně poddajné a pružné, pokud je na něj vyvíjen určitý tlak, zároveň povrchová odolnost je mnohem vyšší než u knihařské lepenky, s níž jsem také experimentovala. Papír na povrchu se začíná, i při našepsování, po opakovaných zásazích drobit a celá deska se vlivem vlhkosti deformuje, což je problematické při závěrečné instalaci.

Zbývalo uvažovat o volbě formátu, který byl v rámci experimentů nedůležitý, nebo byl určen čistě praktickou potřebou. Vzhledem k tomu, že tělo a jeho prostorové vymezení se prolíná celou mou prací a myšlenky i témata se k němu ve spirále neustále vracejí, rozhodla jsem se při výběru formátu vycházet z rozměrů vlastního těla a zaměřila jsem se na paže, které mají v procesu realizace praktické části mé práce primární úlohu. Formát má tudíž rozměry identické s délkou rozpažených paží tak, abych byla zároveň schopna plátno uchopit (tedy 158 cm – 4 cm z každé strany = 150 cm) a délkou jedné paže měřené od konečků prstů po ramenní kloub (tedy 65 cm).



obr. 27: Bez názvu I



obr. 28: Bez názvu II



obr. 29: Bez názvu III

## DIDAKTICKÁ ČÁST

### 7 „FORMOVÁNÍ DIDAKTIKY“

Když jsem začínala pracovat na své bakalářské práci, neuměla jsem si příliš představit, jak bude didaktická část mé práce vypadat a dokončila jsem ji jako poslední, tedy ve chvíli, kdy měly předchozí dvě části již téměř finální podobu. I proto mi její zařazení na konec práce přijde logické.

Při studiu literatury i dalších pramenů začala získávat mlhavé obrysy, jednalo se spíše o hrubé nápady, poznámky a zajímavé postřehy, o něž bych se později chtěla se studenty podělit a které bych mohla, a chtěla, realizovat. Ze svých poznámek jsem pak čerpala i při přípravě motivace a při výběru děl, s nimiž jsem chtěla studenty seznámit.

Ještě jasněji se začala rýsovat ve chvílích, kdy jsem pracovala na realizaci autorské práce. Při experimentování a hledání cesty se jednotlivé přístupy a techniky začaly propojovat s teoretickými poznámkami a tak pomalu vznikaly návrhy na výuku, získávaly stále konkrétnější podobu, až jsem s nimi byla poměrně spokojená a mohla jsem přistoupit k jejich realizaci.

## 8 TVÁŘE – „haptický portrét“

**1.: „Tváře“** (návrh koncepce výuky)

**klíčová slova:** portrét, schéma, haptika

**cílová skupina:** 13 - 14 let – studenti primy (šestileté gymnázium se zaměřením na esteticko – výchovné předměty)

**forma práce:** práce ve skupinkách (dvojice)

**řešený výtvarný problém:**

- lineární a plošné uchopení reality (portrét)
- důraz na podstatné znaky, schematizace
- možnosti haptiky v procesu tvorby

**cíle:**

ukotvení znalostí v oblasti studijní kresby figury (proporce, „zkratky“ atd.), schematizace portréту na základě možností zvoleného materiálu a způsobu realizace, práce s haptikou jako prostředkem tvorby

**rozvíjené kompetence v rámci RVP:**

- kompetence k řešení problémů: žák zvažuje využití různých postupů při řešení problému, uplatňuje vhodné metody a dříve získané vědomosti, využívá tvořivé myšlení, představivost a intuici, volí neoptimálnější způsob realizace s ohledem na dané souvislosti
- kompetence komunikativní: žák s ohledem na situaci efektivně využívá dostupné prostředky komunikace, verbalizuje představu o způsobu optimálního řešení a vede dialog s partnerem ve skupině, vhodně prezentuje sebe i svou práci před publikem
- kompetence sociální a personální: žák se přizpůsobuje pracovním podmínkám, zároveň je tvořivě a aktivně ovlivňuje, při práci je schopen tolerance a empatie

**motivace:**

a./ *iniciace* – dialog: portrét – (ne)podstata vizuální podobnosti, bezprostřednost výrazu, haptika atd.

b./ *kontexty* – vybrané autority v dějinách výtvarné kultury zabývající se daným problémem (Adriena Šimotová a další), kánony ve výtvarném umění...

**materiál:** papír/čtvrťka, tužka, papír nízké gramáže (stříhový papír apod.), pigment (křída, grafit apod.), papírová lepenka, houbičky a voda

**časová dotace:** 3x 45 minut

**průběh úlohy:**

1. studijní kresba – zaměřit se na výrazné znaky portrétu, omezení detailního zpracování – zkrácení času na práci/schematizace
2. podtržení nedůležitosti vizuální podobnosti v daném úkolu – roztrhání/rozstříhání portrétu na základní prvky (oči, ústa atd.), „burza“ - výměna jednotlivých částí a znovu-sestavení portrétu
3. tvorba portrétu pomocí hmatu – přes tenký papír pomocí pigmentu naneseného na prstech zachytit partnerovu tvář (otisk tváře)
4. tvorba portrétu pomocí hmatu (2) – výroba „masky“ (otisku tváře) z papírmaše
5. prezentace, evaluace a autoevaluace

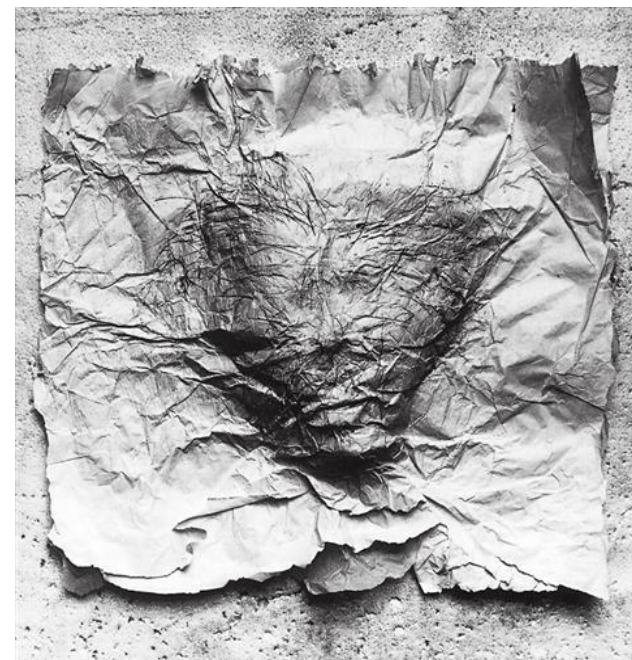
realizace od nejnámějšiho/nejsnazšího k obtížnějšímu – gradace, hledání limitů kresby, „nedůležitost“ vizuální podobnosti, komparace – vyjadřovací a výrazový potenciál daných technik

## 8.1 Reflektivní bilance

Tuto drobnou výtvarnou řadu jsem řešila se studentkami prvního ročníku šestiletého gymnázia se zaměřením na esteticko-výchovné předměty. Všechna děvčata (v této skupině je pouze dívčí kolektiv) jsou ve výuce velmi aktivní a zadaných etud se ujímají s nadšením, což mne velmi mile potěšilo a zároveň mi to jistým způsobem usnadnilo práci. Při práci se projevují spontánně a dávají najevo své prožitky, které mi výborně posloužily jako zpětná vazba.

V kontrastu s plánem výuky, jsem měla k dispozici pouze dvě vyučovací hodiny (tedy 2x 45 minut). Vzhledem k tomu, že dívky již absolvovaly několik etud dotýkajících se portrétu, nebyla jsem nucena zařadit první dva úkoly a mohla jsem plynule navázat na probíhající výuku etudou tvorby portrétu pomocí hmatu. Moje práce byla tedy v této fázi usnadněna faktem, že děvčata mají s výtvarnou tvorbou určité zkušenosti.

Přesto že jsem měla původně v plánu seznámit studentky s tvorbou Adrieny Šimotové (tato řada je inspirována jejím dílem) ještě před realizací jednotlivých úkolů, nakonec jsem od tohoto záměru upustila. A to především proto, abych mohla sledovat, jak se studentky zhostí specifického a ne zcela obvyklého přístupu k tvorbě. Hodinu jsem tedy zahájila krátkým objasněním příčin, které mne k nim přivedly, následovala debata o studijních kresbách, které realizovaly v předešlých hodinách a o rozdílech, které skýtá tvorba



obr. 30: Adriena Šimotová - Tvář (1989)

prostřednictvím haptiky, oproti klasické studijní kresbě. Zatím co v případě již zmíněné studijní kresby je model pasivní, při práci na „haptickém portrétu“ je aktivním účastníkem, neboť výsledný artefakt vzniká přímým kontaktem s jeho tváří a je určován specifiky fyziologické stavby tváře. Dalším faktorem je dominantní smysl, při studijní kresbě se spoléháme především na zrak, oproti tomu se při tvorbě pomocí rukou dostává do popředí hmat. Dalo by se říci, že zrak lze v tomto případě zcela opomenout.

Po určitém čase, kdy děvčata pracovala na zadaném tématu, začalo být evidentní, že zrak je stále dominantním smyslem. Nevznikaly haptické kresby určené strukturou podkladu (tedy tváře), ale spíše masky vytvářené tak, aby výsledek skutečně vypadal jako portrét. (I) V tomto bodě jsem tedy výuku přerušila a požádala studentky, aby vyrovnaly své práce do řady a prohlédli si je. Společným dialogem vedeným právě k tomu, že se příliš spoléhají na zrak, jsme dospěli k návrhu, že zkusí ještě jednou tentýž úkol, ovšem tentokrát se zavřenými očima. Výsledný rozdíl byl markantní. Na kresbách z této druhé řady je mnohem znatelnější práce rukou, začaly se také objevovat spontánně zmuchlané oblasti tam, kde byla děvčata nucena papír promáčkout, aby mohla ohmatat oči, horní ret a dolní čelist. (II) Tento fakt mi umožnil po další společné debatě nad vystavenými pracemi plynule přejít ke druhému úkolu.

Další možností jak tuto etudu hravě rozvíjet, je promíchat dvojice tak, že



obr. 31: Tváře (I)- práce č. 1



obr. 32: Tváře (I)- práce č. 2

autor nebude vědět, kdo je modelem a mohl by se ho, prostřednictvím haptického průzkumu přes papír, pokusit poznat.

Rozdíl mezi první a druhou fází této etudy, který vnímal model, komentovala vtipně jedna ze studentek slovy: „to druhé byla dobrá masáž obličeje.“ Díky tomuto faktu si dívky dokázaly uvědomit, že ve druhé fázi průběhu práce se citelně projevila změna dominantního smyslu.

Jedním z důvodů, proč v první fázi vznikaly spíše masky, je potřeba dívek vytvářet líbivé obrázky, jejich zaměření na detail a potřeba „aby to vypadalo jako obličeje“. Proto mě potěšila další ze spontánních reakcí: „Náhodou to vypadá docela dobře!“, která byla vyřčena při prohlížení artefaktů vytvořených v druhé části etudy. Děvčata tedy zjistila, že lze jistým způsobem pracovat i s estetikou „principu náhody“.

Ve druhém úkolu studenty vytvářely „otisk“ tváře prostřednictvím tvarovaného papíru nízké gramáže. (III) Jednotlivé sklady fixovaly papírovou lepenkou, aby tvář v papíru zůstala zachována. Díky zkušenostem z prvního úkolu, kde byl použit stejný papír a díky tomu, že si již zvykly na jiný přístup k práci, jim tento úkol nakonec připadal snazší a přirozenější (zjištění ze závěrečné debaty). Vzhledem k tomu, že svou přípravu jsem v posledním bodě (výroba otisků tváří z papírmaše) příliš technicky nedomyslela, byla jsem nucena improvizovat. Práce s papírem natřeným tapetovým lepidlem totiž vyžaduje přípravu „forem“ na které



obr. 33: Tváře (II) - práce č. 1



obr. 34: Tváře (II) - práce č. 2

jsou zhotovené otisky odkládány, aby vyschly. Bez této podpěry se mokrý papír zhortí a práce ztrácí svůj efekt. Zároveň se jedná o postup poměrně časově náročný, a pravděpodobně bychom jej nestihli včas dokončit. Zvolila jsem tedy podobnou, již výše zmíněnou, variantu. Tedy vytváření otisků prostřednictvím mačkání papíru podle tváře modelu a fixování skladů pomocí papírové lepenky. Výsledný artefakt drží tvar a jeho realizace není tak časově náročná, zároveň technika jeho zhotovování přirozeně vyplynula již z momentů v objevujících se předchozí etudě (spontánní promačkávání papíru podle reliéfu tváře), takže návaznost těchto dvou úkolů byla přirozená.

Po ukončení práce proběhla znovu společná debata a ukázala jsem studentkám i vybraná díla z tvorby Adrieny Šimotové, spolu s drobným výkladem o autorčině působení. Na závěr byly práce instalovány na školní chodbu.



obr. 35: Tváře (III) - práce



obr. 36: Tváře - instalace

## 9 FIGURA – „doteková kresba“

### **2.: „Figura v prostoru“** (návrh koncepce výuky)

**klíčová slova:** figura, forma, prostor, instalace, interakce

**cílová skupina:** 14 - 15 let, studenti sekundy (šestileté gymnázium se zaměřením na esteticko – výchovné předměty)

**forma práce:** práce ve skupinkách (trojice, čtveřice)

#### **řešený výtvarný problém:**

- lineární a plošné uchopení reality (figura)
- stylizace, zjednodušení
- kompozice, práce s prostorem

#### **cíle:**

ukotvení znalostí v oblasti studijní kresby figury (proporce, „zkratky“ atd.), zjednodušení, schematizace figury na základě možností zvoleného materiálu a způsobu realizace, práce s artefaktem ve veřejném prostoru – instalace.

#### **rozvíjené kompetence v rámci RVP:**

- kompetence k řešení problémů: žák zvažuje využití různých postupů při řešení problému, uplatňuje vhodné metody a dříve získané vědomosti, využívá tvořivé myšlení, představivost a intuici, volí neoptimálnější způsob realizace s ohledem na dané souvislosti
- kompetence komunikativní: žák s ohledem na situaci efektivně využívá dostupné prostředky komunikace, verbalizuje představu o způsobu optimálního řešení a vede dialog s partnery ve skupině, vhodně prezentuje sebe i svou práci před publikem
- kompetence sociální a personální: žák se přizpůsobuje pracovním podmínkám, zároveň je tvořivě a aktivně ovlivňuje

**motivace:**

a./ *iniciace* – dialog: tělo a tělesnost, papír a jeho vlastnosti, bezprostřednost výrazu, haptika atd.

b./ *kontexty* – vybrané autority v dějinách výtvarné kultury zabývající se daným problémem (Eva Kmentová a další), kánony ve výtvarném umění...

**materiál:** různé druhy papíru, křída, řezák, hřebíky, jehly atd. (na perforaci papíru), fotoaparát

**časová dotace:** 3x 45 minut

**průběh úlohy:**

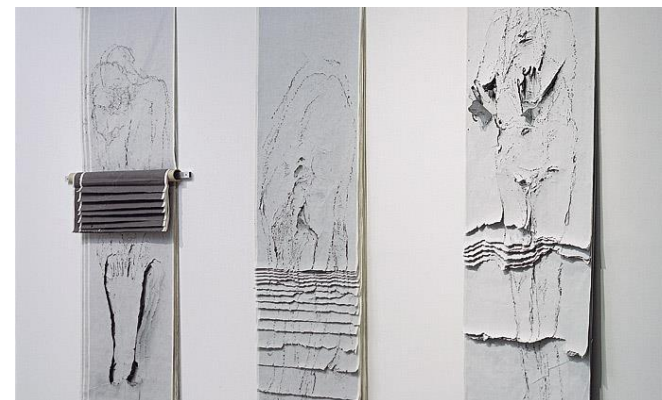
1. studijní kresba – zaměřit se na proporce a práci se „zkratkou“, linie - převod z trojrozměrného na plošné, omezení detailního zpracování – zkrácení času na práci/schéma (silueta)
2. vytržení z papíru podle formy/šablony/těla – práce ve skupinách, libovolné pozice, je možno kombinovat – více vrstev, více druhů papíru
3. instalace artefaktů v prostoru (budova školy, blízké okolí) – argumentace umístění figur, práce s instalací ve veřejném prostoru
4. evaluace a autoevaluace

realizace od nejznámějšího/nejsnazšího k obtížnějšímu – gradace, hledání limitů kresby (linky) a plochy, komparace – vyjadřovací a výrazový potenciál obou technik

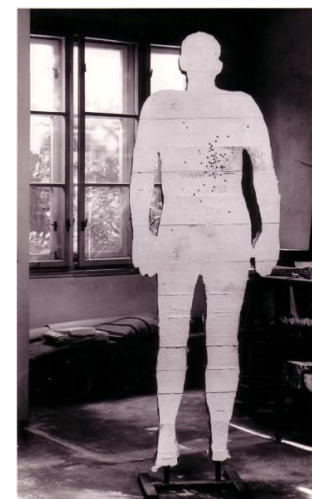
## 9.1 Reflektivní bilance

V tomto případě jsem podcenila předchozí přípravu na výuku a nezajistila jsem dostatečné množství materiálu pro vytváření „vrstvených figur“. Bylo tedy nutné vymyslet vhodnou alternativu, kterou bych mohla zakomponovat do původního návrhu koncepce výuky. V tom mi pomohl PaedDr. Šimon Brejcha, s jehož studenty jsem své návrhy realizovala. Tento moment považuji za podstatný k zamyšlení a při zpětném pohledu vyzdvihuji fakt, že je vhodné si před výukou sama zvolenou techniku vyzkoušet, případně mít v záloze alternativní řešení. Takový postup jsem zvolila u prvního úkolu a v tom se žádný takovýto problém nevyskytl.

Na začátku hodiny jsem se opět studentům představila a vysvětlila jim, že práci, kterou s nimi vytvořím, použiji pro svou bakalářskou práci. Při úvodní motivaci jsem opět zvolila promítání ukázek děl vybraných autorit z oblasti výtvarného umění ponechat až na závěr, aby studenti mohli k zadanému tématu přistupovat „neovlivněni“ a sami si hledat vhodný přístup pro jeho zpracování. Tento postup v některých případech preferuji proto, že studentům ponechává možnost větší kreativity, neboť nejsou předem ovlivněni určitým „vzorem“ – nemají pocit, že takto by měla jejich práce ve výsledku vypadat. Zároveň si postřehy, které při práci sami objeví, zapamatují lépe, než informace, které jim jsou rovnou sděleny. Chtěla jsem dát studentům prostor, aby si zmíněné postřehy



obr. 37: Adriena Šimotová - Schylování II, Vnoření, Strach (vše 1984)



obr. 38: Eva Kmentová - Muž terč (1968)

a faktické informace po ukončení práce na artefaktech mohli sami porovnat a odnést si z hodiny pro sebe to podstatné. Tento přístup je umožněn i faktem, že studenti již mají určitou zkušenost s výtvarnou tvorbou a různými přístupy k ní. U mladších dětí, například na základní škole, bych samozřejmě zvolila odlišný přístup.

Úvodní cvičení – studijní kresba podle modelu – jsem záměrně časově omezila, aby se studenti soustředili spíše na podstatu celku, než na vykreslování detailů. Jeden ze studentů seděl ostatním modelem a zároveň měli všichni možnost alespoň jednu studijní kresbu udělat (vytvořeny byly 2 kresby). Před samotnou tvorbou jsme hovořili o zachycení figury prostřednictvím obrysových linií a s odkazem na práce, které studenti realizovali v předchozí výuce, jsme si připomněli zákonitosti proporcí a stavby lidského těla, i „měření“ modelu při kresbě. Také jsem studenty pořádala, aby negumovali, nebo kreslili perem, které takové opravy neumožňuje. Po dokončení jednotlivých kreseb, jsme se na ně společně podívali a ukázali si, na co se zaměřit: umístění do formátu, jednotná linie (většina studentů vytváří linku pomocí drobných přerušovaných čar), nejprve zachytit celek a až poté se zaměřovat na jednotlivé detaily. Také mi přišlo vhodné zdůraznit, že nevadí, pokud se nějaká linie nepovede, jednoduše můžu udělat vedle další. A to proto, že řada studentů byla z toho, že by mohli udělat chybu poměrně nervózní. Po debatě byly na dalších kresbách znatelné posuny.



obr. 39: Figura - studijní kresba I a II



obr. 40: Figura - studijní kresba II a I

Při přechodu k druhé části výuky jsme se vrátili ke způsobu zachycení/zobrazení těla pomocí linií, na které se soustředili v prvním úkolu. Nová etuda vypadala následovně: Ponechali jsme práci ve skupinách po třech až čtyřech studentech, každá skupina obdržela velký formát papíru (cca 1,7m x 1,4m). Jejich úkolem bylo postupně zachytit všechny členy skupiny a to tím způsobem, že vždy jeden student si lehne pod papír a ostatní jeho tělo zmapují pomocí doteku a jím určené kresby či perforace papíru. Zvolené polohy a části těla, která budou pod papírem (tělo mohlo z formátu vystupovat, nebylo nutné vždy zachytit celou figuru) byly ponechány na studentech. K dispozici měli olejové křídly světlých odstínů (to z toho důvodu, aby experimentovali s dalšími nabízenými možnostmi, když zachycená figura bude nevýrazná), jehly a hřebíky pro perforaci, později i tužky a nože na papír.

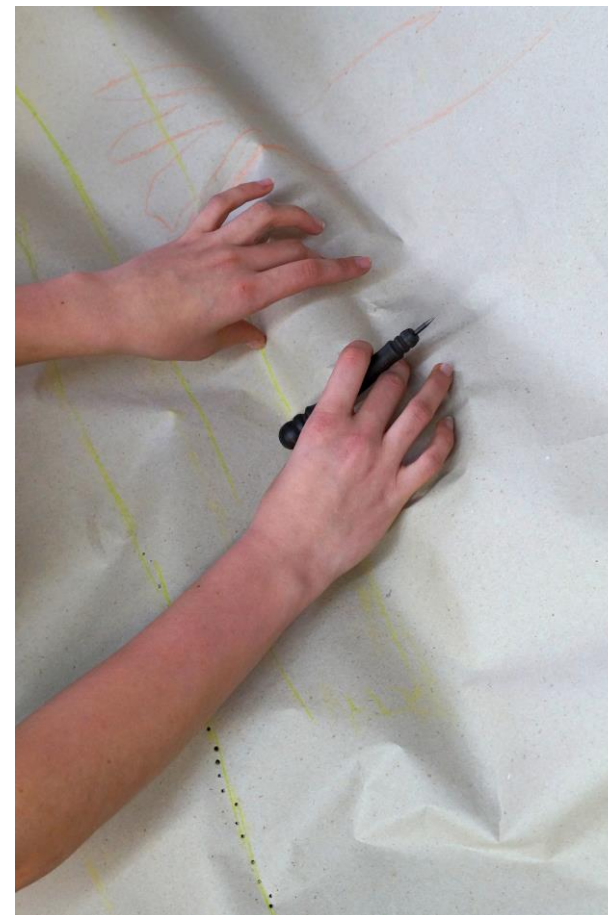
V procesu realizace bylo zajímavé sledovat přístup jednotlivých skupin. Zatím co dívčí a smíšené skupinky se v podstatě ihned pustili do práce, chlapecká skupina měla k tomuto postupu dost ostýchavý přístup. Nakonec i oni přistoupili k realizaci zadaného úkolu, ovšem na výsledném artefaktu bylo znatelné, že vzájemné doteky (i když přes papír) jim nebyly příliš po chuti a obrysy figur byly zachyceny jen velmi zběžně. Myslím, že by bylo zajímavé podobnou etudu realizovat s více věkovými skupinami a sledovat proměny přístupu v návaznosti na věk, pohlaví a aktuální fázi psychického vývoje jednotlivých účastníků.



obr. 41: Figura - proces tvorby

Velmi mne potěšil fakt, že členové jednotlivých skupin se navzájem tolerují a jsou schopni velmi empatického přístupu. Při rozhovoru s jednou ze skupinek jsem děvčatům navrhla, aby vyzkoušela i možnosti perforace nebo přesnějšího záznamu (tím, že na křídle více přitlačí a budou figuru prostřednictvím doteku přesněji mapovat), protože jim vadilo, že jemná kresba světlým pastelem nebyla na papíru příliš znatelná. Nabídnutých možností se chopili ovšem s komentářem: „To by šlo, ale raději až tam půjde někdo další, ona je dost stydlivá a nemá moc ráda, když se jí někdo dotýká, tak jí tím nebudeme trápit.“

Po ukončení této části realizace jsme se opět společně sešli nad všemi výtvary a ukázali si různé možnosti přístupu, které jednotlivé skupiny zvolily. Poukázala jsem na některé zajímavé prvky na jednotlivých pracích a pak jsem dala studentům prostor pro vyjádření vlastních postřehů. Zaujalo mne, že si studenti uvědomili rozdílnou funkci modelu, kterou má při klasické studijní kresbě a při „dotekové kresbě“, kterou si právě vyzkoušeli. „Model, jako já, se podílí na podobě kresby. Když ležíme pod papírem, jsme hodně důležití, i když nemůžeme výsledek aktivně ovlivnit.“ Dále si studenti všimli, že i když jde v jistém úhlu pohledu o obkreslování, každá figura vypadá jinak. A to jak díky modelu, tak díky autorovi – ten má vždy specifický rukopis i přístup k tvorbě, který se projevuje na vedení linie. „Je poznat rozdíl v postavách podle toho, kdo pod papírem byl. I když vždycky obkreslujeme, každý to dělá jinak a je to pokaždé originál.“



obr. 42: Figura - proces tvorby (2)

Při tvorbě studenty zaujal i prvek náhody (skrze nějž určuje právě model vyznění kresby) a dokázali s ním pracovat. „Občas se mi stalo, že mi ruka po papíře sjela jinam, než jsem chtěla, takže jsem nemohla tělo úplně přesně obkreslit. I když to nevypadá, jak jsem chtěla, přišlo mi důležité nechat to tak. Prostě to neopravovat.“

Po této diskusi jsem dala studentům možnost, aby své výtvary dle vlastního uvážení dotvořili. Zajímalo mne, kam a jakým způsobem jednotlivé skupiny své práce posunou. Někteří se dohodli, jak budou s artefaktem dále nakládat a vycházeli z prvků, které vznikly při předchozí práci, tyto práce pak působily celistvým dojmem. Další pracovali tak, že každý student si dotvořil svou vlastní postavu, tedy tu, do které předtím neměl možnost autorsky zasáhnout a určoval její podobu jako model. Přesto že pracovali podobným způsobem, byla na těchto pracích více znatelná přítomnost několika autorů. A výše zmíněná chlapecká skupina pojala finalizaci jako možnost vypořádat se se svým dílem značně destruktivním způsobem. A to tak, že z formátu zůstala asi třetina původní velikosti. To mě vede k uvažování nad tím, zda mi tímto chlapci chtěli dát najevo, co si o zadaném úkolu myslí.



obr. 43: Figura - práce č. 1



obr. 44: Figura - práce č. 2 (detail)

## ZÁVĚR

Příprava, tedy studium literatury a dalších dokumentů, a psaní teoretické části mé bakalářské práce, mne v mnohém obohatilo. Získávání nových poznatků mi umožnilo nejen rozšíření obzorů a obohacení vlastních názorů, ale inspirovalo mne a posunulo i v nazírání na vlastní autorskou tvorbu. Bezprostřední kontakt se sebou samým, zaměření se na emoční prožitek a senzualitu i hledání neobvyklých možností a přístupů při práci s materiálem. To vše bylo inspirací a obohacením pro mé další výtvarné směřování. Tato zkušenost se stala impulzem pro rozšíření mého dosavadního (výtvarného) výrazového rejstříku. Teoretické studium a realizace praktické části práce tak šly ruku v ruce, vzájemně se ovlivňovaly a posouvaly a v jistém bodě se k nim připojily i zkušenosti vázané na didaktickou část.

Didaktická práce mi poskytla zajímavou a přínosnou možnost zpětně reflektovat nejen realizovanou výuku samotnou, ale i svou vlastní autorskou tvorbu. Před první hodinou mne vůbec nenapadlo, jakým způsobem by práce se studenty mohla ovlivnit předchozí podobu mé bakalářské práce. Po jejím realizování, jsem však cítila potřebu v původním textu ještě provést několik změn a tak se jistým způsobem moje práce uzavřela, kruh se ukončil a všechny její části se vzájemně propojily.

## SEZNAM LITERATURY

- [1] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1997, 429 s. ISBN 80-200-0609-5.
- [2] BREGANTOVÁ, Polana. *Dějiny českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Editor Rostislav Švácha, Marie Platovská. Praha: Academia, 2007, 526 s. ISBN 80-200-1487-X.
- [3] BREGANTOVÁ, Polana. *Dějiny českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Editor Rostislav Švácha, Marie Platovská. Praha: Academia, 2007, 526 s. ISBN 978-80-200-1488-8.
- [4] CIKÁNOVÁ, Karla. *Kreslete si s námi*. Vyd. 1. Praha: Aventinum, 1992, 123 s. ISBN 80-852-7779-4.
- [5] DRAHANSKÝ, Martin a Filip ORSÁG. *Biometrie*. 1. vyd. [Brno: M. Dražanský], 2011, 294 s. ISBN 978-80-254-8979-6.
- [6] ELKINS, James. *Proč lidé pláčou před obrazy: příběhy lidí, které obrazy dojaly k slzám*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007, 214 s. ISBN 978-80-200-1509-9.
- [7] FIALOVÁ, Ludmila. *Body image jako součást sebepojetí člověka*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2001, 269 s. ISBN 80-246-0173-7.
- [8] FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. V Praze: Slovart, 2007, 704 s. ISBN 978-80-7209-952-8.
- [9] FULKOVÁ, Marie. *Diskurs umění a vzdělávání*. Vyd. 1. Jinočany: H, 2008, 335 s. ISBN 978-80-7319-076-7.
- [10] GUARDINI, Romano. *O podstatě uměleckého díla*. Vyd. 1. Editor Walter Zahner. Překlad Karel Šprunk. Praha: Triáda, 2009, 165 s. Delfín (Triáda), 90. sv. ISBN 978-808-7256-039.
- [11] HVÍŽĎALA, Karel. *Stopy Adrieny Šimotové: tři dialogy s prologem a epilogem*. 1. vyd. Praha: Dokořán, 2005, 126 s. ISBN 80-736-3013-3.
- [12] CHVOJKA, Miloš a Jiří SKÁLA. *Malý slovník jednotek měření*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1982, 278 s. Malá encyklopedie.

- [13] KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2., přeprac. a dopl., v Grada Publishing 1. Praha: Grada, 2008, 435 s. Psyché (Grada Publishing). ISBN 978-802-4723-297.
- [14] LEWIS-WILLIAMS, J. *Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007, 402 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-7363-013-3; 80-86643-11-5.
- [15] LEWIS-WILLIAMS, J a D PEARCE. *Uvnitř neolitické mysli: vědomí, vesmír a říše bohů*. Vyd. 1. Překlad Alena Faltýsková. Praha: Academia, 2008, 398 s., [16] s. barev. obr. příl. Galileo, sv. 22. ISBN 978-802-0016-447.
- [16] MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. 2. dopl. vyd. Olomouc: Nakladatelství J. Vacl, 2009, 277 s. ISBN 978-80-904149-1-4.
- [17] PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Vyd. 1. Praha: Herrmann, 2009, 201 s. ISBN 978-80-87054-18-5.
- [18] RAK, Roman. *Biometrie a identita člověka ve forezních a komerčních aplikacích*. 1. vyd. Praha: Grada, 2008, 631 s., 32 s. barev. obr. příl. ISBN 978-80-247-2365-5.
- [19] REZEK, Petr. *Tělo, věc a skutečnost*. 2 vyd. Praha: Jan Placák - Ztichlá kniha, 2010. ISBN 978-80-903898-5-4.
- [20] ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech*. 1. vyd. Praha: TORST, 1996. ISBN 80-85639-89-0.
- [21] WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein: 1928-1962 : international Klein blue*. [Neue Ausgabe]. Köln: Taschen, 2001. ISBN 38-228-5643-6.

#### PERIODIKA

- [1] ŠAMŠULA, Pavel. Mysl v jeskyni - jeskyně v mysli?. *Výtvarná výchova*. 2011, roč. 51, č. 2, s. 5-14.
- [2] ŠAMŠULA, Pavel. Mysl v jeskyni - jeskyně v mysli?. *Výtvarná výchova*. 2011, roč. 51, 3/4, s. 5-14.

## KATALOGY

- [1] *Adriena Šimotová: Co mizí a co zůstává*. Brno: Dům umění, 1996, nestr. ISBN 80-700-9085-5.
- [2] VANČA, Jaroslav a Jan PAUL. *Jan Paul - "Světlo, které nevrhá stín": Výběr z tvorby 2004-2013*. Brno: Barrister & Principal, 2013.

## INTERNETOVÉ ZDROJE

- [1] Adriena Šimotová. In: *Artlist* [online]. [cit. 2014-03-02]. Dostupné z: <http://artlist.cz/index.php?id=934>
- [2] Each Line One Breath. In: *IGNANT* [online]. 2013, 28.8 [cit. 2014-03-04]. Dostupné z: <http://www.ignant.de/2013/08/28/each-line-one-breath/>
- [3] Emptied Gestures. In: *IGNANT* [online]. 2013, 30.9 [cit. 2014-03-02]. Dostupné z: <http://www.ignant.de/2013/09/30/emptied-gestures/>
- [4] HÁJEK, Václav. Eva Kmentová. In: *Artlist* [online]. [cit. 2014-03-02]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/?id=923>
- [5] JUŘIČKOVÁ, Eva. Eva Kmentová: Síla křehkosti. In: *Is.muni* [online]. [cit. 2014-03-02]. Dostupné z: [https://is.muni.cz/th/106060/ff\\_b/text.pdf](https://is.muni.cz/th/106060/ff_b/text.pdf)
- [6] SEDLÁŘ, Jaroslav. Hyperrealismus v sochařství. *Universitas* [online]. 2012 [cit. 2014-02-24]. Dostupné z: [http://universitas.muni.cz/media/184828/201203\\_hyperrealismus.pdf](http://universitas.muni.cz/media/184828/201203_hyperrealismus.pdf)
- [7] FLINT, Lucky. Jackson Pollock. In: *Collection online* [online]. 2014 [cit. 2014-03-03]. Dostupné z: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/3482>
- [8] Jackson Pollock: Alchemy. In: *Peggy Guggenheim Collection: Works and biography* [online]. 2008 [cit. 2014-03-01]. Dostupné z: [http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/opere\\_dett.php?id\\_art=128&id\\_opera=288&page=](http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/opere_dett.php?id_art=128&id_opera=288&page=)

- [9] VOŘÍŠEK, Pavel. Míry délkové, plošné a úhlové. In: *Geodézie* [online]. 2008, 17.3 [cit. 2014-03-01]. Dostupné z:  
[http://www.stavebniskola.cz/files/osobni\\_stranky/geodezie/021\\_miry.pdf](http://www.stavebniskola.cz/files/osobni_stranky/geodezie/021_miry.pdf)
- [10] Yves Klein. In: *Artmuseum* [online]. 2008, 31.10 [cit. 2014-03-25]. Dostupné z:  
[http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=518](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=518)

## OBRAZOVÉ ZDROJE

- [1] A line made by walking. In: *Richard Long: Sculptures* [online]. [cit. 2014-03-01]. Dostupné z: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>
- [2] Adriena Šimotová. In: *Artlist* [online]. [cit. 2014-03-02]. Dostupné z: <http://artlist.cz/index.php?id=934>
- [3] Each Line One Breath. In: *IGNANT* [online]. 2013, 28.8 [cit. 2014-03-04]. Dostupné z: <http://www.ignant.de/2013/08/28/each-line-one-breath/>
- [4] Emptied Gestures. In: *IGNANT* [online]. 2013, 30.9 [cit. 2014-03-02]. Dostupné z: <http://www.ignant.de/2013/09/30/emptied-gestures/>
- [5] Eva Kmentova, Muz terc, 1968. In: *Udu.ff.cuni* [online]. [cit. 2014-03-30]. Dostupné z: <http://udu.ff.cuni.cz/soubory/galerie/01%20Cechy/Klimesova%20-%20ceske%20umeni%201940-1970/slides/Eva%20Kmentova,%20Muz%20terc,%201968.html>
- [6] Eva Kmentová: Deník díla. In: *Moravská galerie v Brně* [online]. 2007 [cit. 2014-03-05]. Dostupné z: <http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/o-galerii/tiskovy-servis/2007/eva-kmentova-denik-dila.aspx>
- [7] Fingerprints taken by William James Herschel 1859-1860. In: *Wikipedia* [online]. [cit. 2014-03-10]. Dostupné z: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Fingerprints\\_taken\\_by\\_William\\_James\\_Herschel\\_1859-1860.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Fingerprints_taken_by_William_James_Herschel_1859-1860.jpg)
- [8] George Segal: Street Crossing. In: *Artnet* [online]. [cit. 2014-03-05]. Dostupné z: <http://www.artnet.com/ag/fineartdetail.asp?wid=177575&gid=0>
- [9] FLINT, Lucky. Jackson Pollock. In: *The Guggenheim Museum* [online]. 2014 [cit. 2014-03-03]. Dostupné z: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/3482>
- [10] Stopa 1971. In: *Obřady* [online]. [cit. 2014-03-03]. Dostupné z: <http://www.milanknizak.com//239-stopa-1971/>

- [11] Yves Klein. In: *The Red List* [online]. [cit. 2014-03-04]. Dostupné z: <http://theredlist.com/wiki-2-351-861-414-1293-1237-1291-view-european-abstraction-profile-klein-yves-1.html#photo>
- [12] DRAHANSKÝ, Martin a Filip ORSÁG. *Biometrie*. 1. vyd. [Brno: M. Drahanský], 2011, 294 s. ISBN 978-80-254-8979-6.
- [13] ŠAMŠULA, Pavel. Mysl v jeskyni - jeskyně v mysli?. *Výtvarná výchova*. 2011, roč. 51, č. 2, s. 5-14.
- [14] HVÍŽĎALA, Karel. *Stopy Adrieny Šimotové: tři dialogy s prologem a epilogem*. 1. vyd. Praha: Dokořán, 2005, 126 s. ISBN 80-736-3013-3.
- [15] FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. V Praze: Slovart, 2007, 704 s. ISBN 978-80-7209-952-8.

+ vlastní fotografie

## SEZNAM VYOBRAZENÍ

obr. 1: Milan Knížák - Stopa (1971).....	14
obr. 2: Richard Long - A line made by walking (1967) .....	14
obr. 3: George Segal - Street Crossing (1992).....	15
obr. 4: Eva Kmentová - Lidské vejce (1968).....	16
obr. 5: Paweł Althamer - Atmech (2011-12).....	18
obr. 6: Měření tělesných rozměrů (antropometrie) .....	19
obr. 7: Yves Klein - Anthropométries (1960).....	22
obr. 8: Otisky sejmuté J. W. Herschelem (1859-60).....	23
obr. 9: Moje ruka (při práci).....	24
obr. 10: Moje ruka (při práci) (2).....	25
obr. 11: Hans Namuth - J. Pollock (1950).....	29
obr. 12: Kazuo Shiraga - Práce II (1958) .....	30
obr. 13: Adriena Šimotová - Intimní stav bez tíže I-III (1992-3) .....	31
obr. 14: Heather Hansen - Emptied Gestures (2013).....	32
obr. 15: John Franzen - Each Line One Breath (2013).....	33
obr. 16: Kresba prsty do jílu (Rouffignac).....	35
obr. 17: Jackson Pollock - Alchemy (1947).....	38
obr. 18: Paweł Althamer - Atmech (2011-12).....	38
obr. 19: Adriena Šimotová - ze souboru Vytrácení podob (1997) .....	39

obr. 20: "ala Klein" .....	41
obr. 21: Experiment s pudrem .....	41
obr. 22: Stopy na papíře.....	42
obr. 23: Spánek .....	42
obr. 24: Spánek (2).....	43
obr. 25: Barva I - III.....	46
obr. 26: Materiálový experiment I - IV.....	47
obr. 27: Bez názvu I .....	49
obr. 28: Bez názvu II .....	50
obr. 29: Bez názvu III .....	51
obr. 30: Adriena Šimotová - Tvář (1989) .....	55
obr. 31: Tváře (I)- práce č. 1 .....	56
obr. 32: Tváře (I)- práce č. 2 .....	56
obr. 33: Tváře (II) - práce č. 1 .....	57
obr. 34: Tváře (II) - práce č. 2 .....	57
obr. 35: Tváře (III) - práce.....	58
obr. 36: Tváře - instalace .....	58
obr. 37: Adriena Šimotová - Schylování II, Vnoření, Strach (vše 1984) .....	61
obr. 38: Eva Kmentová - Muž terč (1968) .....	61
obr. 39: Figura - studijní kresba I a II.....	62

obr. 40: Figura - studijní kresba II a I.....	62
obr. 41: Figura - proces tvorby.....	63
obr. 42: Figura - proces tvorby (2) .....	64
obr. 43: Figura - práce č. 1 .....	65
obr. 44: Figura - práce č. 2 (detail).....	65