

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta



Katedra výtvarné výchovy

Paměť věcí – odkazy minulosti a Výtvarná výchova

Memory of objects – Referencing the past in art education

Autorka: Bc. Žaneta Švidroňová

Adresa: Kollárova 645/44, Mariánské Lázně 35301

Studijní obor: Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů pro základní školy a střední školy, pedagogika – výtvarná výchova

Typ studia: prezenční

Dokončení práce: 2014

Vedoucí DP: Doc. ak. mal. Ivan Špirk

Konzultanti: Mgr. Linda Arbanová, Ph.D.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

.....

vlastnoruční podpis

Poděkování:

Tímto bych ráda poděkovala především Doc. ak. mal. Ivanu Špírkovi za rady a vedení mé práce v oblasti teoretické, didaktické i výtvarné, které mne dovedly ke konečnému výsledku. Dále děkuji doc. PhDr. Jaroslavu Bláhovi, Ph.D. za konzultaci teoretické části mé práce a také děkuji PhDr. Leonoře Kitzbergerové, Ph.D. za konzultace části didaktické.

ANOTACE:

Švidroňová Ž.: *Paměti věcí – odkazy minulosti a výtvarná výchova.*

[Diplomová práce] Praha 2014 – Univerzita Karlova v Praze –

Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy. 107 s.

Práce pojednává o věcech kolem nás, o paměti, proměnlivosti a způsobech zobrazování ve výtvarném umění přes modernu až po současnost. Podrobněji zkoumá význam a interpretaci věcí z hlediska času a proměn prostřednictvím tématu zátiší. Didaktická část se věnuje rodinné paměti a stopám minulosti s výstupem ve výtvarné tvorbě. Ve výtvarné části se autorka zabývá vzpomínkami a jejich modifikací v důsledku působení času.

KLÍČOVÁ SLOVA: věc, paměť, čas, prostor, proměna, zátiší, moderna, současné výtvarné umění, výtvarná výchova

ANNOTATION:

This diploma thesis is mainly concentrates on human memory and the place of objects around us in our past. The work also attempts to display the method of variability in visual arts by passing through modernism to the present. The used method examines the effect of time and transformation of different meanings and interpretations of ordinary objects, focusing on the theme of still life. The didactic part deals with family memories and traces of the past of the attendants in an art project. The artist goes through the memories and modifies the act of time and its effect on the meaning of the object today to create the final art work.

KEY WORDS: KEY WORDS: the past, present, time, object, artefact, school, significance, value, transformation

ABSTRAKT

Práce se zaměřuje na věci z dávné i nedávné minulosti jako na nositele vlastních vzpomínek a historie. Zabývá se proměnami v zobrazování a významu věcí z umělecko–historického hlediska na příkladu zátiší a tématu vanitas, symbolizujícího prchavost okamžiku a pomíjivost. Soustředí se nejen na předměty, ale také na jejich prostředí jako na zdroj inspirace kulturní paměti. Dává do souvislosti prostředky zobrazování věcí v současném výtvarném umění a aktuální tendence ve výtvarné výchově. Didaktická část reflektuje postoj žáků ve věku 14–15 let k věcem z dávné i nedávné minulosti a jejich hodnotě. Výtvarná část představuje kombinaci grafických tisků s fragmenty autorských fotografií, znázorňujícími útržky vzpomínek ve ztracených souvislostech z pohledu autorky.

ABSTRACT

In detail, this project focuses on object's far and near past and memories and brings their history into present exposition. Therefore the concept captures a new perception and observation of the importance of art history, using the still life art form and Vanitas theme and objects to symbolize the impermanence and transience of time. However the main focus is not only on the objects themselves but also on their environment as a source of inspiration and cultural memory. This approach links the methods of displaying objects in contemporary art with the current methods in art education. The didactic part reflects the attitude of pupils aged 14–15 to the objects from the distant and recent past and their values. As a result the artworks are a combination of graphic prints with fragments of photographs depicting snippets of memories, which has been moderately used as a hidden layer to properly reflect the author's perspective.

ÚVOD

Paměť představuje soubor stop, uspořádaných v obrazových souvislostech. Tyto stopy nám pomáhají rekonstruovat a spojovat objekty, situace a obrazy. Díky nim můžeme číst minulost nebo ji jinak metaforicky aktivovat. Zbytky vzpomínek na konkrétní věc či událost mohou být za určitých okolností mnohem odolnější a trvalejší než skutečné ucelené vzpomínky. Současně závisí na individuálním postoji a vnímání našeho okolí. Z toho se odvíjí také způsob percepce materiálních objektů, kterými jsme obklopeni a které v sobě uchovávají různá svědectví paměti. Na tyto předměty se můžeme se zájmem zaměřit jako na výpovědi o vlastní minulosti, sledovat skrze ně historické a kulturní souvislosti, nebo je naopak ignorovat, a prohlubovat tak diskontinuitu kulturní paměti.

Tato práce se zaměřuje na různé způsoby vnímání našeho prostředí a zobrazování věcí, které v něm nalzáme. Obsahy a prostředky zobrazování předmětů jako sbírky vzpomínek dává do souvislosti s tendencemi v současné výtvarné výchově.

V pedagogické části je kladen důraz na prohlubování kulturní a individuální paměti žáků prostřednictvím rodinné interakce a zapojení ostatních členů domácnosti. Skrze společné pátrání po informacích ze své minulosti a jejich souvislostech mohou objevit nové poznatky a kontexty týkající se jejich vlastní rodiny, jejich předků a prapředků. Podporování zájmu o předměty z minulosti

z perspektivy nositelů vzpomínek, viditelné i neviditelné paměti, může žákům pomoci na cestě k pochopení kulturně–historických souvislostí a hodnot.

Ve výtvarné části se zabývám vzpomínkami, které jsou vlivem ubíhajícího času často modifikovány, a nabývají tak nekonkrétních forem, ztrácejí prvotní souvislosti a objevují se v nových, leckdy nesrozumitelných imaginacích. Vzpomínky zachycují minulou realitu, nejsou ovšem nikdy schopné tuto realitu reprezentovat objektivně. Paměť a vzpomínky, které vnímám jako obrazy uplynulých situací, pocitů a míst, se prolínají, a já se je snažím v tomto procesu zachytit.

Obsah:

TEORETICKÁ ČÁST.....	10
1.1. VNÍMÁNÍ OKOLNÍHO SVĚTA	11
1.1.1. SMYSLY A ILUZE.....	11
1.1.2. PODOBY SKUTEČNOSTI	14
1.2. ZÁTIŠÍ A JEHO ZOBRAZENÍ.....	15
1.2.1. ČAS V ZÁTIŠÍ	16
1.2.1.1. ČAS JAKO SBÍRKA OKAMŽIKŮ.....	17
1.2.1.2. POMÍJIVOST ČASU	21
1.2.1.3. PROCES ROZKLADU.....	25
1.2.1.4. RŮST DO TVARU	26
1.2.1.5. PLYNUTÍ ČASU A POZNÁNÍ	27
1.2.2. ZÁTIŠÍ V PROSTORU	28
1.2.2.1. DYNAMIKA PROSTORU	28
1.2.2.2. PROSTOR BEZ ČASU	31
1.2.2.3. SUBJEKTIVNÍ PROSTOR	32
1.2.2.4. MATTISŮV PLOŠNÝ PROSTOR	33
1.2.2.5. KUBISTICKÝ PROSTOR	35
1.2.2.6. ČAS A PROSTOR JAKO INFORMACE	37
1.2.2.7. OTEVŘENÝ PROSTOR.....	40
1.3. SYMBOLY MODERNY	41
1.3.1. READY – MADE.....	41
1.4. SOUČASNÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ A VIZUÁLNÍ GRAMOTNOST	45
1.5. PAMĚŤ V UMĚNÍ.....	50
1.5.1. ARCHEOLOGIE ULICE – STEVE MCQUEEN.....	50
1.5.2. PAMĚŤ V SOUČASNÉM UMĚNÍ.....	53
1.6. UMĚNÍ PAMĚTI.....	57

1.6.1. OBRAZ V PAMĚTI	57
1.6.2. PAMĚŤ V PROSTORU	59
2. PEDAGOGICKÁ ČÁST	64
2.1. VÝTVARNÝ PROJEKT „RODINNÁ PAMĚŤ“	65
2.1.1 HLEDÁNÍ MINULOSTI.....	66
2.2. VÝRAZ VZPOMÍNEK	75
2.3. ZÁTIŠÍ SE STOPAMI ČASU	84
3. VÝTVARNÁ ČÁST	91
3.1 ÚTRŽKY VZPOMÍNEK	92
POUŽITÁ LITERATURA.....	100
SEZNAM OBRÁZKŮ.....	102
ZDROJE OBRÁZKŮ	105

TEORETICKÁ ČÁST

1.1. VNÍMÁNÍ OKOLNÍHO SVĚTA

1.1.1. SMYSLY A ILUZE

Svět, který se nám odhaluje prostřednictvím našich smyslů a běžného života se nám jeví jako ten nejznámější, protože si myslíme, že k jeho pochopení nám stačí tento život žít a rozhlížet se kolem sebe. Neuvědomujeme si ovšem, jak dlouho trvalo odhalit zásluhu moderního umění a myšlení (uplynulých padesát, sedmdesát let) ke znovuobjevení světa, který prožíváme a máme stále tendence zapomínat. Vědecké poznatky mají takovou důvěru a přesvědčivost, že naše vlastní zkušenost ve srovnání s nimi neobstojí. Zapomínáme se zaměřovat na své smysly, chceme-li proniknout do barev, obrazů a zobrazovaných věcí. Necháme se vést metodickým vědeckým přístupem, který dokáže zničit iluzi našich smyslů a dojít k pravému jádru věci. Vědění a jeho pokrok spočívaly v zapomenutí prvotních signálů našich smyslů, které neodpovídají pravdivému obrazu světa, nebo se jedná jen o jistý důsledek fyzického uspořádání. Podle Descartesa tím, že budeme zkoumat vnímatelné věci, můžeme dojít ke klamu navozenému svými smysly a na základě toho věřit pouze svému rozumovému chápání.¹ Pokud něco přetrvává i přes změny svého stavu, tak je to pouze kus hmoty bez jakýchkoliv vlastností, bez předem určené formy či prostoru. Skutečnou podobu věci tedy není možno vidět, jen rozumově uchopit. Vnímání je jen začátek

¹ Merleau-Ponty, M.: *Svět vnímání*, 2008 s. 11

ještě ne zcela ujasněné vědy. Moderní myšlení však nezpochybňuje vědu ani její působení, jen se zabývá otázkou, jestli je věda schopna jednou představit takový obraz světa, jenž bude úplný a natolik dostačující, abychom si nemuseli klást žádné jiné doplňující otázky. Vědu neomezujeme ani nepopíráme, jen se ptáme, jestli věda neodmítá zkoumání probíhající jinak, než měřeními a výpočty podpořenými klasickou fyzikou. Koncem 19. století započal zvyk vědců nebrat své teorie přesně za obraz skutečností odehrávajících se v přírodě, ale za jakási schémata, přibližná fakta. Smyslová zkušenost však nemůže být překonána vědou či rozumem. Fyzika relativismu nám ukazuje, že neexistuje objektivita, která by byla konečnou, protože veškeré pozorování závisí na postavení pozorovatele a konkrétní situaci a nesouhlasí s pojmem absolutního pozorovatele.² Lidská zkušenost a smyslové vnímání jsou naprosto platné. Nezpochybňujeme potřebu vědeckých výzkumů, jen bychom měli být obezřetní před dogmatismem, který s sebou věda přináší. Věda a filosofie se začaly zabývat vnímáním světa, kdy dostalo také prostor malířství a přinesly originální způsob vidění okolí a okolních věcí, zvířat, prostoru i lidských postav z pozice našeho vnímání. Klasická věda rozděluje prostor a fyzický svět. Podle ní se předměty umístěné v prostoru nemění, ani kdybychom je dali na jiné místo. Existuje ovšem i další možnost – poukázání na změnu při samotném přemístění daného předmětu. Zde předměty nemají svou absolutní totožnost, forma se prolíná s obsahem.

² Merleau-Ponty, M.: *Svět vnímání*, 2008 s. 13

Moderní myšlení může být obtížné, protože se zajímá o pravdu a občas jde proti rozumu. Pokud by se stále chtělo opírat o zkušenost, nemůže stagnovat na jednoduchých idejích, které mu dopřávají klid. Moderní umění a věda se však mohou pozoruhodně shodovat. Například klasickým přístupem v kresbě a malbě se nejprve načrtne prostor a potom se vymaluje barvami. Moderní přístup Cézanna ovšem vůbec neodděluje tvary od barevných přechodů a modulace, naopak se jimi snaží vystihnout vše potřebné, jako je barva, tvar i vztah k ostatním předmětům. Tímto jde Cézanne cestou přírody, která nám zobrazuje věci stejným stylem pomocí promyšleného uspořádání barev v obraze. Když prostřednictvím vnímání vstupujeme do kontaktu se světem, zjistíme, že nevypadá jako na klasicky perspektivně zobrazovaných obrazech krajin, kde se nám upírá pohled do nekonečného bodu. Při procházení v krajině nebo v městském prostředí jsme schopni zaregistrovat většinou pouze fragmenty okolí, náš pohled se upíná jedním směrem, kde právě sbíráme útržky. Z takových útržků je potom malíř schopen sestavit obraz prostředí opět pouze narušením přirozeného vidění, kdy si měří a přetváří. Ani následovníkům Cézanna nešlo o analytické studie nebo zákony perspektivy, ale především o vlastní zkušenosti z vnímání okolního světa. ³

Když naši pozornost obrátíme více na zobrazované věci, všimneme si, že to nejsou jen neutrální objekty, ale každý v sobě nese nějakou

³ Merleau-Ponty, M.: *Svět vnímání*, 2008 s. 16

charakteristiku, která v nás vzbuzuje empatie.

S různými předměty se setkáváme u Picassa i Cézanna, ať je to ovoce nebo hudební nástroje. Všechny z těch předmětů dobře známe, ale stejně nás upoutá způsob, jakým nám ukazují své hmotné bytí. Malířství nás tedy takto vede opět k vidění podstaty věcí a na druhé straně stojí filozofie onoho vnímání, která nás vede ke znovuobjevení čistého vidění věcí.⁴

1.1.2. PODOBY SKUTEČNOSTI

Veškerá interpretace uměleckého díla nás vede k porovnávání skutečnosti s jejím výtvarným zobrazením. Abychom mohli sledovat zákonitosti zobrazené skutečnosti ve výtvarném díle, je nutné porovnávat kromě skutečnosti a výtvarného díla také umělecká díla navzájem. Cílem výtvarného díla by se neměla stát věrně a popisně zobrazená skutečnost ústící do mechanického zobrazování světa a používání stereotypů. Pro výtvarné zobrazení je důležitá všestrannost našeho pohledu, ozvláštnění zobrazovaného objektu. Tím se nám dostává prvního impulsu k tvorbě. Čím více se výtvarný proces dokáže odpoutat od skutečnosti, tím více se projeví svoboda v procesu uměleckého zpracování.

Skutečnost není uměleckým dílem pouze zobrazována, ale také utvářena. Každá doba nese vlastní společenské vědomí, kterému se

⁴ Merleau-Ponty, M: *Svět vnímání*, 2008 s. 17

umělecká tvorba a její přijímání podřizuje. K tomu, abychom si dokázali umělecky osvojit skutečnost, slouží nejen vnímání a analyzování zobrazovaného, ale také společností ovlivněná kritéria hodnocení. Veškeré naše zkušenosti nebo představy se na všem podílejí společně se smyslovými receptory a navyklému stylu vnímání.

„Umělecké dílo závislé na svém vzniku na funkci složitě pracujících smyslových analyzátorů a na celém systému vyšší nervové činnosti nemůže být prostým, mechanickým, skutečnost jednoznačně a objektivně správně reprodukcujícím obrazem.“⁵

Umělcova psychika přemění odraz přírody, skutečnosti a s touto lidsky osvojenou podobou vytvoří specifický obraz.

Umělec si, ovlivněn svou dobou a okolím, idealizuje skutečnou podobu věcí (jako například v období klasicismu 18. st.). Taková idealizace ovšem neznamena uměleckou pravdu nebo podstatu věci. Pokud se v uměleckém díle ztrácí individualita nebo umělcova kritika a převažuje idealizace, nechává nás dílo bez většího zájmu.

1.2. ZÁTIŠÍ A JEHO ZOBRAZENÍ

Moderní umění se má odpoutat od starých pořádků – romantismu a realismu, abychom věci vnímali novým způsobem, aby nás

⁵ Uždil, J.: *Mezi uměním a výchovou*. 1988, s. 187

šokovaly a překvapovaly, aby nás nutily přemýšlet a měnit pohled na svět. Na svém vrcholu se moderní umění vyskytuje v mnoha oblastech umění: malířství, sochařství, hudba, literatura, design, fotografie, grafika, architektura a móda.

Od poloviny 19. století dochází častěji ke střetávání obecného vkusu s dynamickými vývojovými tendencemi. V zápiscích umělců, jejich dopisech, publikacích, se stále více projevuje jistý prvek manifestace vlastních názorů. Courbet kdysi napsal svému příteli: „Popíraje falešný a konvenční ideál, zdvihl jsem v roce 1848 prapor realismu, který jediný dává umění do služeb člověka ... Tato věta dokládá potřebu revolučního umění, které objevuje a zhodnocuje skutečnost a život novým způsobem. Pokračující rozchod umění počátku 20. století s formami reality a ústící v autonomní obrazový svět se odrazil také v umělcových autointerpretačních teoriích. To, co bylo nutné přibližovat sobě i divákům, bylo stále složitější.⁶

1.2.1. ČAS V ZÁTIŠÍ

Zátiší je nejvíce filozofickým žánrem tradičního figurativního umění. Můžeme to pozorovat na největších dílech vlámské tradice 17. století. Rozvíjelo se a přežívalo jako smysluplná přítomnost i přes umění 20. století adoptované avantgardním hnutím, jako například kubismus nebo dadaismus.

⁶ Lamač, M.: *Myšlenky moderních malířů*, 1968, s. 6

Můžeme se zaměřit na filozofický význam zátiší a poukázat na možnost, jak na tento žánr nahlížet. Jako na sofistikovanou metodu prezentující obrazovou a okamžitě přístupnou vizuální cestou vývoj formy prostoru a času, která hrála významnou roli v paralelním kulturním vývoji západního myšlení od 17. století po současnost.

Výzvou pro současné umělce se stala otázka, jak v této tradici pokračovat. Zda je téma zátiší stále platnou metodou k reprezentování a reflektování představy času a prostoru, když se některým může zdát, že pojmy časoprostoru současné fyziky a matematiky jsou moc vzdáleny od běžných každodenních předmětů, které formují základní téma malovaného zátiší.⁷

Zátiší „Vanitas“ lépe popisuje filosofickou povahu těchto klamně jednoduchých obrazových skladeb obrazu života, jako koncept reprezentující povahu času. Vanitas se vztahuje zejména na pomíjivost času, krátkost života, prchavé potěšení z okamžiků, které netrvají dlouho.

1.2.1.1. ČAS JAKO SBÍRKA OKAMŽIKŮ

Existuje představa, že bezprostřední a krátkodobý statický obraz vytváří status nestálého. Způsob, jak znázornit tento pojem je

⁷ Marcolli, M.: *Still life as a model of spacetime*, s. 2 Zdroj.: <http://www.its.caltech.edu/~matilde/StillLifeSpacetime.pdf>

představit sbírku každodenních předmětů vybraných pro jejich kvalitu a ztělesňování pojmu něčeho přechodného, existujícího jen v krátkém časovém okamžiku.

Dobrým příkladem jsou květinové kompozice. Ty tvoří velkou součást celé historie žánru zátiší. Ve vlámských kompozicích myšlenka času jako sbírek okamžiků je často vyjádřena tím, že se do uspořádání květinového pugetu přidávají květiny, které rozkvétají v různých ročních obdobích. To vytváří efekt reprezentující čas ne v lineární posloupnosti událostí nebo za pomoci jediného přítomného okamžiku, ale skrze soužití několika momentů patřících do různých období. To je v souladu s vnitřním uspořádáním času v naší paměti, která si podle nás ukládá věrný záznam lineárního uspořádání událostí, ale ve skutečnosti se mnohem více podobá květinové kompozici vlámského zátiší.



Obr. 1 Henri Fantin-Latour, bouquet of diverse flowers 1881

Obr. 2, Obr. 3 Ori Gersht, Exploding Floral Composition

Obr. 4, Obr. 5 Martin Velíšek, květinové variace

Téma květinové kompozice sloužící k reprezentování okamžité existence v čase a v provedení podle konceptu Vanitas, dosahuje svůj vrchol v podání umělce jménem Ori Gersht s “Exploding Floral Compositions”. Gersht zobrazuje trojrozměrné modely 19. století tradičního zátiší květinové kompozice od Henri Fantin-Latoura, nechá je vybuchnout a fotografuje přímo v procesu výbuchu.

Použitím moderních technologií Gersht izoluje prchavý okamžik, moment, který není možno vyjádřit v malbě, protože je příliš rychlý pro zachycení pouhým lidským okem.

Dnes to víme díky rychle nastupující technice Femto-fotografie, která popisuje techniku pro záznam šíření ultrakrátkých impulsů světla přes scénu ve veliké rychlosti. Femto-fotografie je ekvivalentní optickým impulsům reagujících na okolí a je také označována termínem „light-in-flight“ záznam. Dá se to vnímat jako moderní evoluční pojetí zátiší, které se malíři 17. století snažili vyjádřit jejich „sbírkami okamžiků“, představující rychle se kazící květiny v multi-sezónní květinové kompozici.⁸

Martin Velíšek používá ve své květinové kompozici odkazující na klasické obrazy zátiší 17. století například závěsy, které navozují dojem zakrývání a zároveň odkrývání obrazu. Závěs jako by odděloval vnitřní a vnější svět, díky čemuž obraz dostává další

⁸ Femto-Photography: *Visualizing Photons in Motion at a Trillion Frames Per Second*. Zdroj: <http://web.media.mit.edu/~raskar/trillionfps/>

dimenze prostoru. V tomto klasickém žánru pracuje s iluzí, dodává do obrazu jistý humor a ironii a zároveň zde zůstává jasný obsah vypovídající o pomíjivosti a odkazu vanitas.



Obr. 6 Vincent van Gogh, Sunflowers 1888/

Obr. 7 Egon Schiele, sunflowers 1911

Egon Schiele, znající podobu Goghových slunečnic přispěl vlastním výkladem tématu. Van Gogh měl tendenci zobrazit formální květinovou výzdobu ve váze a květiny jsou spojeny s dekorativním pojetím, jako opak jeho portrétu. Schieleho slunečnice se objevují v jejich přírodním stavu, s tučnými stonky a listy. Jak měl Schiele ve zvyku, pozadí bylo ponecháno prázdné, takže květiny postrádají jakýkoliv okolní kontext. Slunce a jeho pozemský protějšek, slunečnice, představovaly životní sílu. Na rozdíl od slunce jsou však smrtelné a pro Schieleho představovaly nesmazatelnou stopu hrozícího úpadku. Kvetoucí v posledních teplých dnech mezi létem

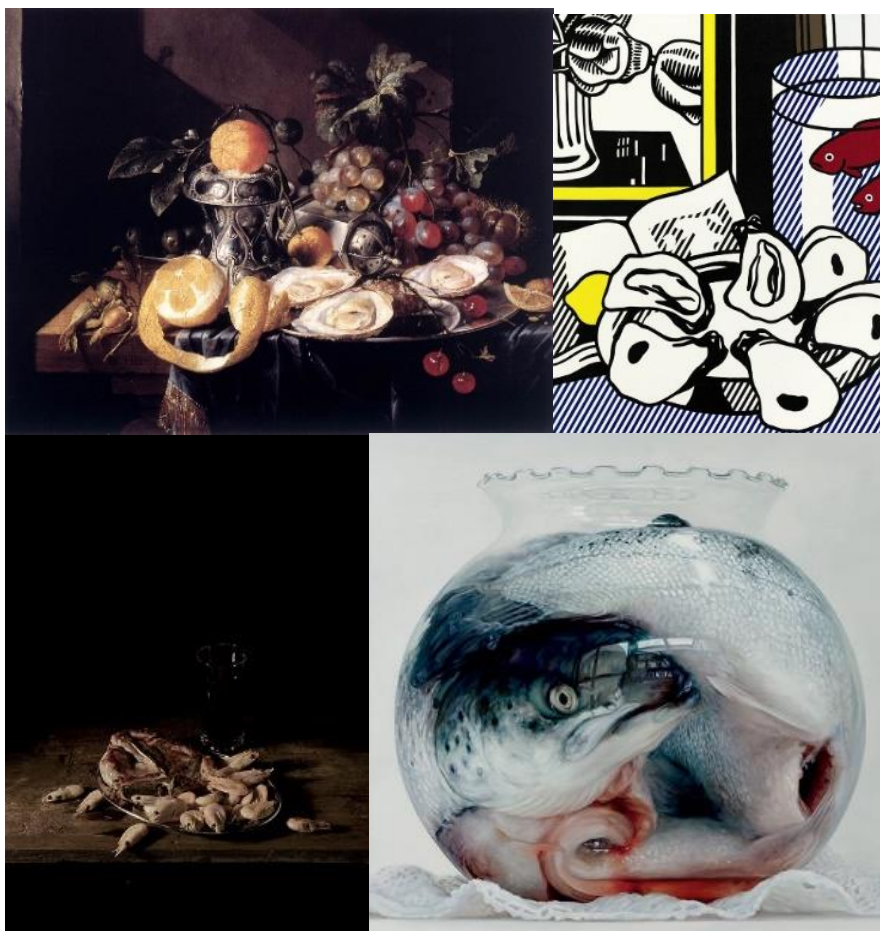
a podzimem květy slunečnice uvadnou a zůstanou po nich jen semena.

1.2.1.2. POMÍJIVOST ČASU

Dalšími prvky přidanými do zátiší, představující přechodné časové okamžiky, jsou mořské ryby, ústřice nebo čerstvé ovoce. Tyto věci také vyvolávají představu rychlé zkázy, která se musí zachytit ve svém krátkém okamžiku existence.

Použití mořských plodů v zátiší jako symbolu podléhajícímu rychlé zkáze přetrvalo také do 20. století. Vyskytovalo se často v zátiších Pabla Picassa a pokračovalo přes další umělecké směry jako Pop Art do druhé poloviny 20. století.

Například Lichtenstein se vrátil k tématu zátiší v jeho obrazech a grafikách, kde zkoumal tradiční předměty a složení zátiší. Podle jeho slov, když si představíme zátiší, vybaví se nám určitá atmosféra nebo prostředí, ale jeho obrazy zátiší nenesou žádnou z těchto kvalit. Představují nám pouze obrazy konkrétních věcí vyskytujících se v zátiší jako je citron, mořské plody, kniha a další. Není tím cíleno dosáhnout obvyklého významu zátiší.



Obr. 8 Cornelis de Heem, Still Life with oysters, lemons and grapes, circa 1660, zdroj: web gallery of art

Obr. 9 Roy Lichtenstein, Still Life with oysters, fish in a bowl and book, 1973

Obr. 10 Mat Collishaw, 2011, Poslední jídlo na cestě smrti (Martin Vegas),

Obr. 11 Nature Morte 2 Cindy Wright, 2010

Mat Collishaw zdánlivě předělává tradiční holandské zátiší 17. století v současné fotografii. Na stole je přichystané vydatné jídlo, steak s krevetami, zatímco plná sklenice vody ustupuje do pozadí. Martin Vegas ze série Poslední jídlo je v cele smrti v Texasu, kde Collishaw aranžuje bohatý prostřený stůl (občas se skromnou sklenicí vody) a zobrazuje poslední jídlo podle prání vězně před jeho smrtí. Každá práce je pojmenovaná podle vězně, který má poslední přání před

popravou. V roce 2012 se Amerika zařadila na páté místo mezi zeměmi s největším počtem trestů smrti.

V malbě Cindy Wright *Nature Mort 2* je krvavá vykuchaná ryba, zasazená do domácího prostředí, připomínající zlatou ryбку v míse. Mísa je položena na jemném ubruse, vypadajícím jako od babičky a na váze se objevuje odraz místnosti. Celý koncept poukazuje na náš výběr potravin, které jíme.

Jinou ukázkou zachycení prchavosti a pomíjivosti je Daniel Spoerri a jeho obrazy–pasti. Asambláže vznikly zastavením stolování v dopředu neurčeném okamžiku a vše bylo zafixováno na stůl. Změnila se úroveň obrazu z horizontální na vertikální. Zachycení momentu z toku času, vytržení z jeho smyslu v toku existence, přeměna na nepoužitelný, zbytečný objekt. Spoerri přímo poukazuje na téma smrti.



Obr. 12 Spoerri Eat en by; dame bleue au chien (Expo Séville 1992)

Dalším prostředkem zobrazování času jako nepřetržitého toku událostí a momentů jsou hudební nástroje. Existují různé aspekty hudby odkazující na konkrétní dobu. V dobách, kdy nebyl žádný způsob, jak uchovávat hudební záznam, byla hudba také příkladem toho, co se rozpouští v čase, aniž by to zanechalo jakékoliv stopy své existence a tím se váže také k hlavní myšlence obrazových námětů Vanitas. Není tedy překvapením, že se hudební nástroje přikládaly do kompozic obrazu spolu s jídlem a květinami, aby dohromady tvořily komplexní a mnohvrstvý popis povahy času. V moderní formě avantgardních hnutí na počátku 20. století se skladba zátiší soustředovala na hudební nástroje a byla často široce zkoumána kubistickými malíři, jako byli Picasso, Braques, nebo Leger a Gris. Hudební nástroje jsou v jejich kompozicích umístěny v centru z několika úhlů pohledu a naznačují tak také moderní hledisko, kdy se čas a prostor začaly vnímat v jednotném konceptu.





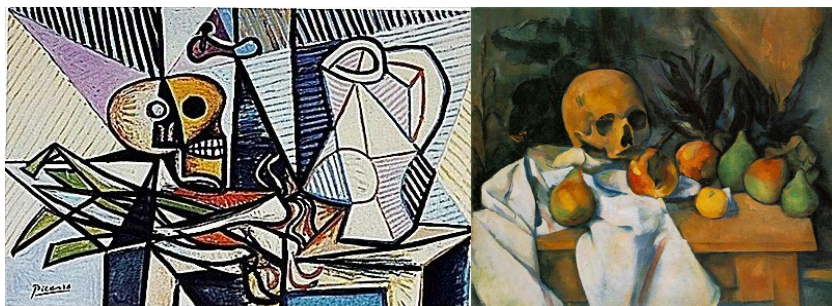
Obr. 13 Pieter Claesz, "Still Life with musical instruments"

Obr. 14 Braques, "Still Life with violin", 1914

Obr. 15 Picasso, "Still Life with mandolin", 1924

1.2.1.3. PROCES ROZKLADU

Mezi pojmy času, které vyvinula moderní věda, je termodynamický děj, který se vyskytuje také v námětech Vanitas. Tento pojem se vyskytuje v průběhu celé existence žánru zátiší, kdy Vanitas připomíná myšlenku smrti a pomíjivost života. Prvek rozkladu je často zobrazován v obrazech zátiší prostřednictvím lebky umístěné mezi ostatní obyčejné předměty uspořádané na stole.



Obr. 16 Cézanne, "Still Life with skull"

Obr. 17 Picasso, "Still Life", 1945



Obr. 18 Black Kites, Gabriel Orozco, 1997

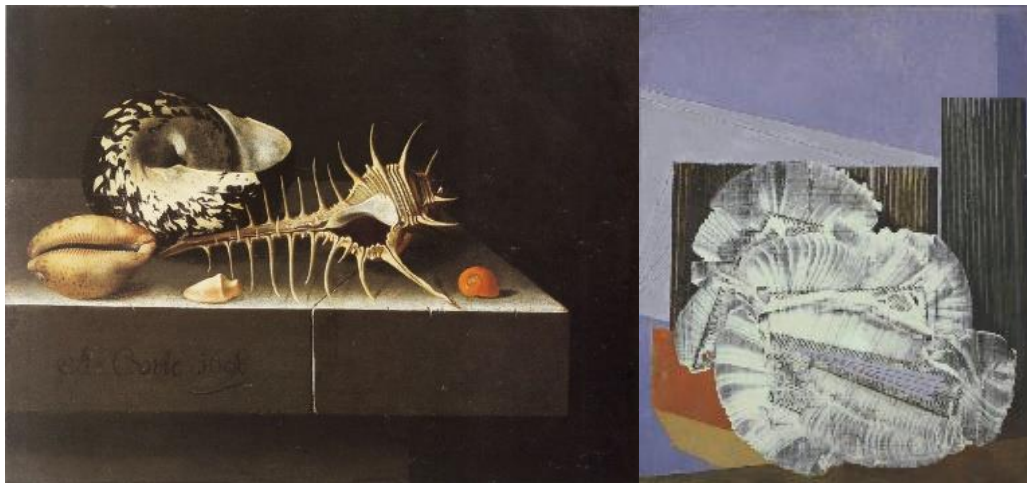
Obr. 19 Damien Hirst, Pro lásku boží, 2007

Černá lebka se objevuje v uměleckých dílech jako připomínka smrti již od římských dob a byla používána v 16. a v 17. století jako morální příkaz vést dobře vlastní život. Také současní umělci pracují se silnou výpovědí tohoto výjevu, například Damien Hirst vzal skutečnou lebku a udělal podle ní platinový odlitek s 8601 diamanty pod názvem „Pro lásku boží“. Práce Gabriela Orozca je možná tišší a potencionálnější dílo. Umělec použitím tužky vyznačuje mapu ztraceného života.

1.2.1.4. RŮST DO TVARU

Algoritmická pravidelnost geometrického tvaru a vzoru mořských mušlí již dlouhou dobu fascinuje nejen vědce. Časté vložení mušle do zátiší můžeme vnímat jako další hledisko času, které je v ostrém kontrastu s termodynamickým rozpadem a úpadkem. Ve skutečnosti je pravidelný geometrický růst mušle příkladem časového vývoje, který kóduje a zachovává informace. Algorytmický růst mušlí je tedy

proces představující rozvoj v průběhu času nikoliv k destruktivní formě, ale kreativě.⁹



Obr. 20 Adriaen Coorte, "Still Life with seashell", 1698

Obr. 21 Max Ernst, Sea Shell

1.2.1.5. PLYNUTÍ ČASU A POZNÁNÍ

Čas je vnímán také jako nositel shromažďování a předávání vědomostí prostřednictvím čtení a psaní, tyto jsou hlavním nástrojem pro ukládání a získávání znalostí.

Některé malby zátiší zobrazují také knihy, které jsou napůl otevřeny, jakoby naznačovaly, že jsou právě čteny. Knihy jsou často doplněny také psacím nástrojem, reprezentujícím proces transformace vedoucí k získání nové vědomosti.

Dohromady všechny tyto prostředky reprezentující čas, zakódované v různých složeních objektů zátiší, ukazují pozoruhodnou složitost

⁹ Marcolli, M: *Still life as a model of spacetime*, s. 2. Zdroj: <http://www.its.caltech.edu/~matilde/StillLifeSpacetime.pdf>

filozofických pojmů. Do této chvíle byl pohled zaměřen na pojetí času, ale nyní se obrátil k pojetí zátiší vyjádřeného v prostoru. ¹⁰

1.2.2. ZÁTIŠÍ V PROSTORU

1.2.2.1. DYNAMIKA PROSTORU

Pojetí prostoru rozvíjejícího se v čase začalo být klíčovým tématem na počátku 20. století a to zejména prostřednictvím futurismu. Používání známých objektů zátiší se stalo způsobem zkoumání dynamických vlastností prostoru, jako v Boccioniho slavném obraze „Vývoj lahve v prostoru“. Boccioni se zabýval zachycením pohybu – ve svých sochách lidí nezobrazoval ani tak postavu samotnou, jako spíše vzdušný pohyb, který jeho postavy pomyslně obklopoval. Oblé a zaostřené tvary Boccioniho děl svým podáním pak jen podporovaly dojem dynamického smyslu síly. Odvrhl „vystižení okamžiku“ a nahradil tento okamžik akcí. K rozvíjení futuristické myšlenky specifickými způsoby použil kubistické chápání prostoru (mnohopohledovost, fázovitost). Jeho „dinamismi plastici“ jsou pozoruhodné právě snahou po znázornění věcí a osob v pohybu. „Předměty v pohybu se nepřetržitě množí, deformují, pronásledují jako kupředu spějící rytmy v prostoru.“ Umberto Boccioni ¹¹

¹⁰ Marcolli, M: *Still life as a model of spacetime*, s. 2. Zdroj: <http://www.its.caltech.edu/~matilde/StillLifeSpacetime.pdf>

¹¹ Lamač, M.: *Myšlenky moderních malířů*, 1968, s. 123



Obr. 22 Boccioni, Vývoj lahve v prostoru, 1912



Obr. 23 Otto Gutfreund (1889–1927), truhlářské zátiší

V Holandském zátiší 17. století se věnovala velká pozornost prostorovým vztahům mezi zobrazovanými objekty, kde jsou tyto postaveny k sobě a vytvářejí vztah v uspořádaném celku na prostém pozadí se základními prvky – stolem a stěnou. V přechodu do umění 20. století začaly objekty v zátiší samy definovat prostor skrze jejich vlastnosti objemu (Cézanne) nebo barvy (Matisse).

Myšlenku definování prostoru skrze objemové vlastnosti zobrazovaného předmětu používá také italský malíř Guttuso, který vytváří prostor zejména přes vztahy objemů sestavovaných do kompozic z každodenních předmětů. Nahozené pozadí s tmavou postranní částí navozuje dojem ještě pokračujícího, většího prostoru za zátiším a vytváří dialog mezi vztahem prostoru a celkovým uspořádáním obrazu. Kromě toho mají také jeho zátiší další podtext, kdy mění všední předměty buržoazní domácnosti za dílenské vybavení a náradí. Guttuso bývá zařazován do hnutí socialistického realismu, ale mnohá z jeho děl také obsahují množství kubistických

prvků. Jeho umění mělo silný politický podtext, mělo v sobě sdružovat jak moderní prvky, tak srozumitelnost obyčejným lidem. Na druhou stranu zátiší Picassa z roku 1947 dosahuje dalšího posunu v tomto žánru, kde je zobrazený prostor otevřeně vnímán jako konečný cíl a objekty se transformují do těžko rozpoznatelných objemových tvarů.



Obr. 24 Guttuso, still life

Obr. 25 Picasso, "Still Life", 1947

Obr. 26 Fernand Léger "Still Life in the Machine", 1918

Spolu s tradičními prvky kompozice zátiší představuje 20. století také nové objekty, zejména stroje. Například Fernand Léger, který v jeho „Ballet Mécanique“ objevil muzikálnost a poezii strojů a jejich základní schopnost definovat prostor skrze jejich pohyb a tvar. Prostor je definován strojem na dynamickém pozadí s rytmickými prvky a opakováním. Léger využívá barevné kontrasty kompozic, architektonické a mechanické elementy, vyjadřující monumentální formou dynamiku moderního světa.

1.2.2.2 PROSTOR BEZ ČASU

Na rozdíl od dynamického prostoru futuristů se v tomto případě objevuje absolutní klid, který je možné definovat jako prostor v nepřítomnosti času, zobrazován v mnoha zátiších Giorgia Morandi. Nejčastěji jsou to uspořádání lahví, váz a skleněných nádob na těžko definovatelném stole s nejasným vymezením okolního prostoru. Je to neidentifikovatelný prostor pokud jde o pozadí, i když je pevně vázán blízkým vztahem postavených objektů ve středu obrazu. Hloubka prostoru zde není výrazná a rozptýlené světlo proniká tlumenými odstíny okru. V prostoru je absolutní klid. Morandi se zajímal také o metafyzickou malbu, která byla silně ovlivněna surrealismem, nebo tvorbou Giorgia de Chirica. Svým zjednodušením subjektů Morandi významně naznačuje formy minimalismu. V obrazech maloval víceméně stále stejné jednoduché předměty – lahve, krabice a pohledy z jeho okna. Jeho obrazy však byly velmi nadčasové, Morandi ze svých lahví odstranil všechny etikety, které by naznačovaly jejich původ a odosobnil je od svého času a prostoru.



Obr. 27, Obr. 28 Morandi, "Still Life", 1929–1930

1.2.2.3. SUBJEKTIVNÍ PROSTOR

Na zátiších v umění počátku 20. století kompozice obrazu již absolutně nepodléhá koordinovanému systému, ale je tvořena pomocí vztahů mezi jednotlivými objekty. Jejich objemy a hmotnost vytváří konkrétní a měřitelný prostor. V Cézannově "Rideau pichet" není draperie v pozadí pouze pevnou podstavbou obrazu. Stává se dalším cílem kompozice obrazu, která je v aktivním dialogu s ostatními prvky. Cézanne znázorňoval objemy forem nikoliv světlem a stínem, ale modulací intenzity barvy, kde (podle jeho slov) míra modulace barvy odpovídá míře plnosti objemu formy.

Dostal se tak k novému pojetí prostoru, který již není iluzivním, centrálně perspektivním, renesančním prostorem, ale autonomním (subjektivně vnímaným) obrazovým prostorem, v němž tvoří tvary, barvy, linie a jejich kompozice dokonalou výtvarnou jednotu.

Cézanne redukuje tvar, zobrazuje jeho stereometrickou podstatu a potlačuje všechny detaily.

Zátiší je pro Cézanna ideálním prostředkem hledání podstaty tvaru a jeho plastické modelace čistými barvami. Má zde na výběr z mnoha prvků, tvarové i prostorové kvality. Tvarové kvality jsou v možnosti volby předmětů přirozeně stereometrického tvaru – kulovitý tvar jablek, válec vázy atd., zatímco v tvarové rozmanitosti přírodních útvarů používá proces abstrakce.

Cézanne odmítl koncepci prostoru jako prázdná, do kterého jsou

předměty umístěny a znázorňuje je jako vztah mezi předměty.¹²

1.2.2.4. MATTISŮV PLOŠNÝ PROSTOR

Prostor, reprezentován v Matissových malbách není svázán objemem a hmotností. Vše je dokonale ploché, zbavené jakéhokoliv náznaku trojrozměrnosti a přesto se v prostoru vynořují vztahy a interakce, ne z prostorového umístění, ale díky barvám. Je odstraněna perspektiva, ale hloubka je zde přesto přítomná díky barvám v několika výrazně barevných dekoračních plochách. Dílo Matisse nás odkazuje k vizuálnímu vnímání světla a barev, které velmi často významně přispívá k utváření subjektivního a psychologického vnímání prostoru.

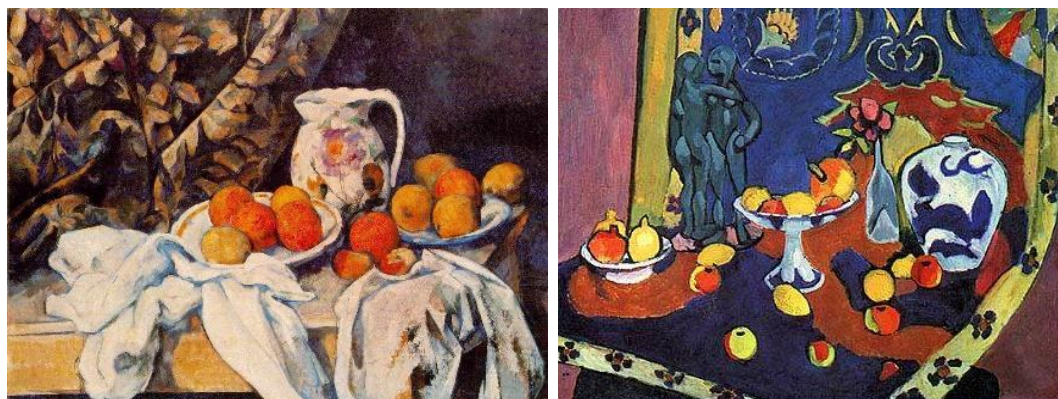
„Matisse rozvíjí své umění nejen úsilím o co nejčistší malířský výraz svého pocitu reality, ale i uvážlivou kritikou základních zisků postimpresionistického malířství. Jeho cítění je nejbližší Cézanne – jež také jediného bezvýhradně uctívá – ale k cíli chce dospět nikoliv modulací barevného vjemu, ale jeho syntetickou metaforou. Proto místo čárkového taktu Cézannova štětce dospívá k hybné impulsivní skvrně, přecházející hned v plochu, hned v linii, a místo nuancování barvy naopak k jejímu nadsazování.“¹³

Matissovo rané období poznamenal vliv Cézannova díla, on ale

¹² Bláha, J.: *Struktura výtvarného a hudebního díla I. Tvar, prostor a čas*. 2006, s. 95

¹³ Miroslav Lamač, : *Myšlenky moderních malířů, 1968, s. 69*

postupně zbavoval paletu tmavých tónů a přešel ke kresebné a barevné zkratce, až nakonec dospěl k malbě zářícími pastami v čistých barevných tónech. Ve fauvistických obrazech jsou to jasné a nelomené barevné skvrny, které svým rytmem a kontrastem vytvářejí tvar a prostor.



Obr. 29 Cézanne, "Rideau Pichet"

Obr. 30 Matisse, "Still Life with fruit"

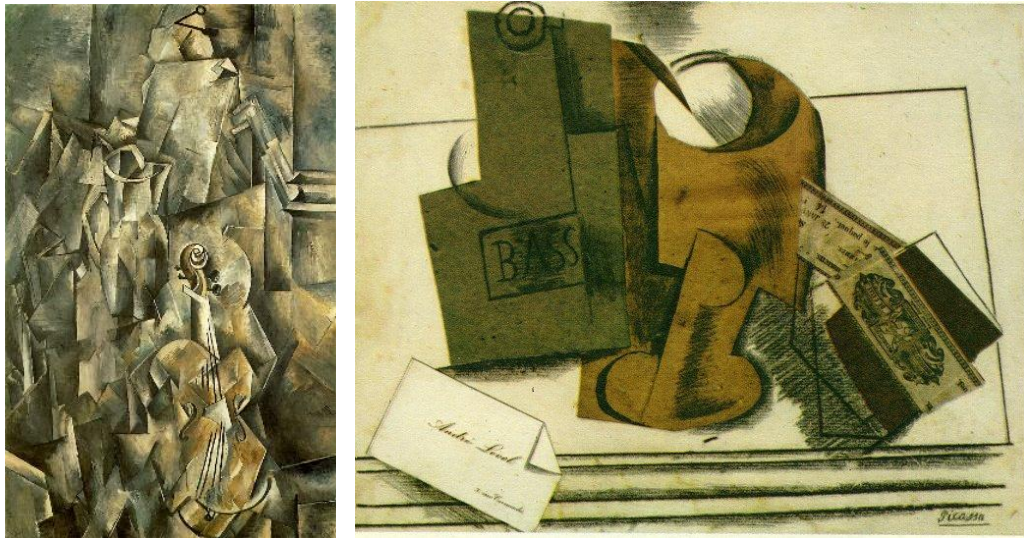
1.2.2.5. KUBISTICKÝ PROSTOR

Kubistické obrazy zobrazují předměty viděné současně z hlediska mnoha pozorovatelů v různých časových a prostorových polohách. Kubismus tedy překonává tradiční perspektivu trvající od dob italské renesance, čímž ruší iluzivní prostor obrazu. Čistou kubičností svých forem, organizovaných ve výrazném geometrickém pořádku, vytvořil novou obrazovou architekturu, jejíž tektonické prvky jsou ve vzájemném rytmickém protikladu a dynamickém napětí. Vytváří tak nový řád ztvárňování prostoru, prostorových vztahů a předmětů, které zjednodušuje na elementární tvary a sestavuje jejich celek na základě principu „monohopohledovosti“. Dochází tak k dynamizaci všech výrazových prvků.

George Braqua tradiční perspektiva neuspokojovala. Mechaničnost s ní vázaná, podle jeho slov, nikdy nevede k plnému uchopení věci. Jejím výsledkem je pouze jeden pohled a ten není schopna překonat. Bragues začal malovat zátiší, protože z něj cítil hmatový prostor, jako by bylo možné se ho dotknout. Jeho přáním bylo dotýkat se věci a ne ji pouze vidět. „Tento druh prostoru, který mne tak přitahuje, se stal i prostorem prvních kubistických obrazů. Světlo a prostor jsou dvě věci, které se dotýkají, není-liž pravda? A tak jsme je spojili.“¹⁴ Picassův obraz z roku 1914 nám představuje typický syntetický kubismus. Oproti dřívějšímu důrazu na analýzu tvaru a rozbíjení obrazové plochy do tvarových a prostorových fazet spojil vlastnosti

¹⁴ Lamač, M.: *Myšlenky moderních malířů, 1968, s.107*

předmětu ve své kompozici s elementárními syntetickými tvary. Picasso používal techniku koláže, vlepoval barevné papíry, slova nebo čísla, netradičními technikami spojil namalované tvary s kresbou a koláží nebo tvar vystříhl z novin.



Obr. 31 Braques, "Still Life with violin and jug", 1910

Obr. 32 Picasso, Pablo-Picasso-Bottle of bass glass and package of tobacco. 1914

1.2.2.6. ČAS A PROSTOR JAKO INFORMACE

Zátiší v dadaismu se stává konceptualizované a abstraktní. Prostor, definován pomocí zátiší, má povahu pouze informativní. Tvary již zřídka odkazují na předměty všedního života, a pokud ano, tak prošly procesem výrazné redefinice, která je odcizuje od své každodenní úlohy a mění je k nepoznání.



Obr. 33 Morandi, "Still Life", 1918

Obr. 34 De Chirico, "Still Life"

Když Morandi před tím, než se přiklonil k realističtějším námětům zátiší, zobrazoval zátiší v jeho rané dadaistické tvorbě, povedlo se mu rozhodně vytvořit jistou vizi prostoru. Můžeme to vidět na ukázce zátiší t roku 1918, kde se tři abstraktní formy vznášejí uprostřed objektu. Vnímání prostoru, hloubka a objem jsou vytvářeny pomocí vytvořených stínů. Každý tvar se tak zobrazuje na zadní stěně obrazu, která hraje roli pouze jako příjemce těchto

předpokládaných stínů.

Tvary jsou čistě abstraktní, i když centrální objekt, který se vznáší mezi rovným a kulatým tvarem vzdáleně připomíná šachovou figurku. Vztah mezi těmito tvary, který dotváří neviditelný trojúhelník vymezený stínem linky ve spodní části obrazu je to, co vytváří vnímání dynamického tvaru v prostoru.

Vzhledem ke vzniku a vývoji umění 20. století nelze opomenout kompoziční sílu zátiší, která poskytovala prostor pro filozofické úvahy o pojetí prostoru a času a kladla otázky o teoretických modelech jejich znázorňování.

Giorgio de Chirico, který reprezentoval metafyzickou malbu, věnoval značnou pozornost pojetí prostoru a to zejména prostřednictvím jeho známým pojetím samoty v monumentálním architektonickém prostředí. Osvojil si také jazyk zátiší ke znázorňování prostoru s nástroji matematického měření používáním skloněných úhlů a perspektivy až k zadnímu trojúhelníkovému oknu v pozadí.

„Každá věc má dva aspekty: obyčejný aspekt, který vidíme téměř vždy a který vidí každý, a potom aspekt duchovní a metafyzický, který mohou vidět jen někteří ve chvíli jasnozřivosti a metafyzické abstrakce. Umělecké dílo musí vyjadřovat cosi, co není patrné z jeho vnější podoby. Předměty a postavy, které zobrazuje, musí poeticky vyprávět o něčem, co je vzdáleno a co před námi skrývají materiální

formy.“¹⁵



Obr. 35 Man Ray, "Still Life", 1933

Obr. 36 Meret Oppenheim, snídaně v kožešině, 1936

Stejně zajímavý je způsob, jakým Man Ray zachází s tématem zátiší. Uspořádáním kompozice prvků se zdá být velmi blízko tradičním pravidlům kompozice tohoto žánru. Objekty jsou samy o sobě vysoce konceptualizované tvary, vyskytující se v podobě matematických mnohostěn, doplněné žárovkami, dětskými hračkami, nebo rouškou manekýny. Více než zátiší je to samozřejmě portrét, přesněji autoportrét, přeložen do dadaistického jazyka zobrazování zátiší. Jako takový by tedy měl být vnímán z pozice vnitřního prostoru namísto fyzického externího.

Méret Oppenheimová byla jednou z mála žen surrealismu. K tvorbě používala již hotové objekty, které zobrazovala v diametrálně odlišných situacích s podtónem bizarnosti.

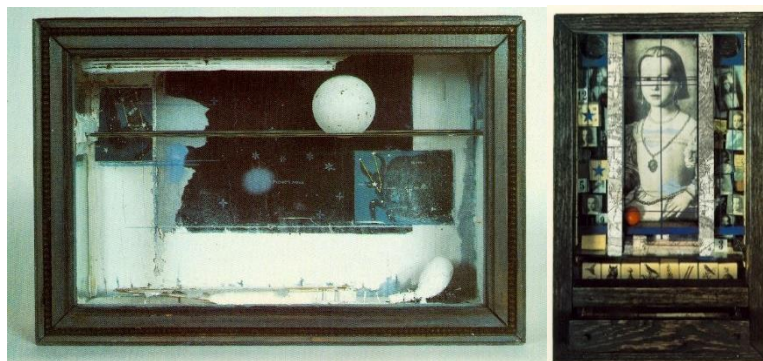
¹⁵ Lamač, M.: *Myšlenky moderních malířů*, 1968, s. 264

1.2.2.7. OTEVŘENÝ PROSTOR

Nakonec s asamblážemi Josepha Cornella se pojem prostoru definuje pomocí kombinace zátiší s prostorem otevřeného a volného.

Nejznámějším Cornellovým dílem jsou boxy – dřevěné krabice, které naplňoval různými objekty v surrealistickém uspořádání. Tyto malé dřevěné krabičky pečlivě plnil různými předměty a obvykle byly posazeny za sklem. Některé z těchto předmětů byly kinetické. Objekty tvořily význam v momentě společného uspořádání, vycházejícího ze surrealismu, fantazie, podvědomí, snů apod. Zároveň se lišil od surrealistických přirovnání svým cílem poetického propojení předmětů, oproti šokujícím kombinacím.

Později přestal Cornell vytvářet nové boxy a věnoval se pouze přetváření a rearanžování boxů starých a koláží. K výrobě svých boxů Cornell používal předměty, které posbíral na bleších trzích. Tyto předměty pak skladoval dlouhá léta, třídil je podle různých klíčů a používal v různých seskupeních.



Obr. 37 Joseph Cornell. cassiopeia 1960

Obr. 38 Joseph Cornell. medici-princess, 1948

1.3. SYMBOLY MODERNY

V estetice je symbol považován za poznávací znamení, které je na jednu stranu jednoduché svou formou a na stranu druhou bohaté a hluboké svým významem. Může také označovat obraz či vyobrazení, ve kterém určitá skupina lidí může nalézt skrytý smysl, ten však může nalézt právě jen tato skupina.

Erich Fromm rozšiřuje pojetí symbolu více o emoční stránku. Symbol je pro něj to, co „...zastupuje něco jiného,...vnitřní prožitek, pocit nebo myšlenku. Symbol tohoto druhu je něco vně nás samých, avšak to, co symbolizuje, je cosi v nás.“¹⁶

Symbol sám se tedy liší od uměleckého díla svojí nejednoznačností, jeho pravý smysl a záměr určuje autor při jeho vytváření. Kouzlo uměleckého díla tedy spočívá v možnosti osobní volby pozorovatele, jak bude ten či onen symbol interpretovat, co si pod ním představí, jaký mu dá smysl a význam. Tyto interpretace se tudíž mohou velmi lišit dle interpreta i jeho osobního rozpoložení.

1.3.1. READY – MADE

Na všední věci, kterým se doposud nedostalo zvýšeného zájmu okolí, ať již vyplaveným z městských útrob, nebo vyjmutým z prostředí, do kterého byly určeny, poukázal Marcel Duchamp. Ready made byl do té doby nejminimalističtější interakcí mezi umělcem a výtvarným

¹⁶ Wollschlager, M., G.: *Symbol v diagnostice a psychoterapii*, 2002, s. 18

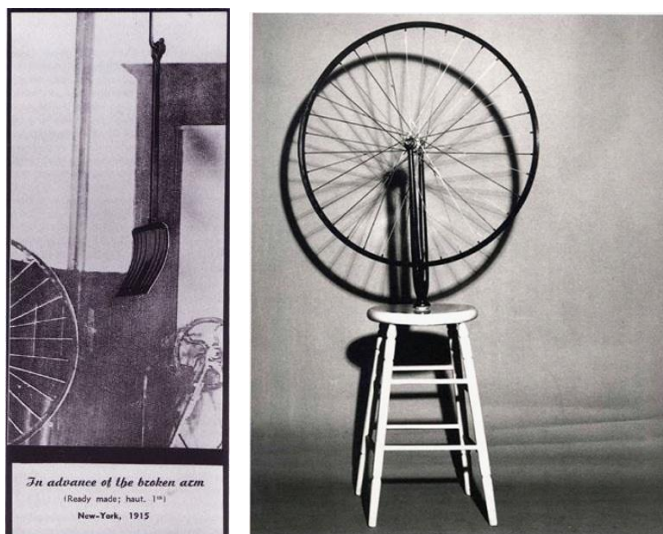
uměním. Obyčejný objekt se povýšil na umělecké dílo pouze umělcovým výběrem. Duchamp tímto způsobem napadal konvenční představy o tom, co je a co není výtvarné umění.

Na termín Redymade narazil Marcel Duchamp v Americe roku 1915, kde se používá pro věci, které nejsou vyrobeny na zakázku, ale prodávají se již hotové. Duchamp přejímá hotovou věc, vytrhne ji ze struktur, do kterých patří a otevře strukturu novou, přeměněnou a věc je schopna převzít nový význam.

„U readymadu je zvláštní, že jsem nikdy nedokázal dojít k definici nebo výkladu, které by mne plně uspokojily. Je v nich pořád nějaké kouzlo, takže jsem je raději nechal, jak jsou, než abych se je snažil vyložit.“¹⁷

Vůbec první Duchampovský readymade „Kolo bicyklu“ vznikl spíše pro vlastní umělcův zápal, než jako reakce či provokace na tehdejší přístup k výtvarnému umění a ze stejného popudu vznikly ještě dva následné artefakty. Jedním z nich, Sušák na lahve, byl běžně používaný předmět té doby ve Francii na vymyté lahve. Následující readymady, které vznikaly od počátku jeho pobytu v Americe, již měly vypracovanější estetiku. Například lopata na sníh, která byla pojmenována – *In Advance of the Broken Arm (dříve než zlomená ruka)*.

¹⁷ Chalupecký, J.: *Úděl umělce – Duchampovské meditace*, Torst, 1998, s. 190



Obr. 39, Obr. 40 Duchamp, *In advance of the broken arm*, *Bicycle wheel*, 1913

Nejproslulejší ready-made z roku 1917 – Fontána, nebo Studánka byla obrácená pisoárová mušle nebo psí kovový hřeben opatřený nápisem „Tři, či čtyři kapky výšky nemají co dělat s divokostí“. Další artefakty Duchamp posunul tím, že více zasáhl do jejich podoby. Nazývaly se *ready made assistés*. Je to například *S tajným zvukem* z roku 1916, kdy je mezi dvěma čtvercovými kovovými destičkami umístěno klubko motouzu, na destičkách jsou nejasné texty a při pohybu klubka chrastí neviditelný předmět. *Underwood* (1916), kryt na psací stroj a *Socha na cestu* (1918) z barevných koupacích čepic zavěšených v prostoru byly nazývány již prvními „měkkými sochami“. Své ready-mady Duchamp zakomponoval i do obrazu *Ty mě* z roku 1918. Plátno široké přes tři metry s námětem řešícím problematiku prostoru a tvaru. Jednalo se o tři ready-mady, respektive jejich stíny. A skutečných ready-madů, kde si navíc pohrál se zkratkami tak, aby se předměty vrátily do správných proporcí, pokud se na obraz díváme pouze z levé strany.

Často se setkáváme s názorem, že Duchampova díla byla provokativní reakcí s cílem šokovat. Pokud se ovšem člověk osobně dostal na jeho výstavu, bylo z ní cítit spíše inteligenci a zdrženlivost. Jak jednou Duchamp sám řekl: „Dělat umění je malá hra mezi ‘já’ a ‘mnou’“. Jediné takové dílo, které se bouřilo proti estetizaci umění, bylo „Fountain“. Velmi se mu naopak líbila reakce návštěvníků jedné z jeho výstav, kdy několik readymadů vystavil neokázale hned u vstupu, a které zůstaly bez povšimnutí. Všichni si mysleli, že tam pouze někdo něco zapomněl.¹⁸

Readymade jako věc, která je vytržena ze svého přirozeného prostředí a souvislostí přišla o svoji praktickou funkci. Vynořovalo se mnoho výkladů, díky kterým si chtěli jak estetiци, umělci nebo kritici a obchodníci vysvětlit či obhájit uměleckou hodnotu a nový záměr ve výtvarném umění zastoupeným v readymade objektech. Duchamp předměty pouze nevybíral, ale situoval je novým způsobem do nového prostředí. Proti názoru, že by mohlo stačit, aby si umělec předmět zvolil, se Duchamp ohradil větou: „Readymady si volí vás, abych tak řekl.“ Znakem moderního umění v readymadech je, že se věci stávají „velmi výmluvným znamením se skrytým pozadím, (...) symbolem, ve kterém poznáváme ‘jiné’“. Matoucí zde může být, že Duchamp nevolí přírodní materiál, ale inspiruje se civilizací. Duchampova volba vychází z moderního města.

Nová myšlenka Readymadů vychází ze ztráty původní identity a staly se symboly s jiným významem. Při výběru předmětů se Duchamp

¹⁸ Chalupecký, J.: *Úděl umělce – Duchampovské meditace*, Torst, 1998, s. 181

snažil oprostit od vlastního zaujetí předmětem, funkčního či estetického. Čím menší byla smyslová zaujatost předmětem, tím spíše se ukazovala symbolika Readymadu.

1.4. SOUČASNÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ A VIZUÁLNÍ GRAMOTNOST

Stejně jako se mění reálné potřeby současnosti, reakce a způsoby zobrazování věcí ve výtvarném umění, tak by i výtvarná výchova měla otevírat témata pomáhající porozumění používání výtvarných prostředků a forem v současném umění.

V průběhu kulturního vývoje společnosti se proměňuje také tradiční chápání pojmu gramotnosti, jako schopnosti číst a psát.

V pedagogické literatuře a dalších periodikách se objevují pojmy jako kulturní gramotnost, počítačová a informativní gramotnost, filmová a jiné. Kultura, jíž rozumíme veškeré hmotné a duchovní hodnoty vytvořené člověkem, pojímá vše, s čím je oblast vzdělání spojená.¹⁹

Součástí široce pojaté kulturní gramotnosti je také gramotnost vizuální, která znamená schopnost dekódování vizuálních znaků, aktivně s nimi zacházet a vytvářet je.

Objektem tradiční gramotnosti je text, zatímco objektem vizuální gramotnosti obraz. Vnímání těchto obrazů (vizuálně obrazných vyjádření), umět je samostatně vytvářet a komunikovat o nich, to

¹⁹ Vančát, J.: *Vizuální gramotnost*, Univerzita Karlova v Praze, 2010, s. 11

jsou právě základní domény výtvarné výchovy. S gramotností souvisejí také její funkčnost a uplatnitelnost a zahrnuje také vlastní tvorbu a vyjádření.

Poznávací hodnota, poznávací funkce a obsahy obrazových prostředků, odpovídající dříve skutečnosti, nebo výrazu subjektivity, je vytvořený lidský konstrukt, kterému se musíme učit. Interpretaci obrazových komunikačních prostředků se učíme zcela přirozeně. Prostřednictvím obrazových prostředků komunikujeme rychleji a přesněji, což je nezbytné v nynější společnosti.²⁰

Obrazová komunikace se stále rozšiřuje a vede podle některých k převaze nad používáním přirozeného jazyka. Vizuelní gramotnost je nezbytná pro uplatňování se v komunikaci svobodněji a porozumění obsahům, které obrazové prostředky přinášejí. Abychom dospěli k vlastnímu ovládnutí obrazových prostředků, je třeba se ve výchově zaměřit na vizuelní gramotnost v prohloubení schopnosti jejich aktivní tvorby vedoucí k aktivnímu zapojení se a osobnímu poznání. Jako obrazové prostředky již nevnímáme pouze klasické vyjadřovací prostředky jakými jsou linie, obrys, tvar, plocha a objem, ale při nejmenším také možnost využití fotografického přístroje. Ten je mimochodem možná dnešním žákům komunikujících v obrazové formě přes Instagram mnohem blíže, než obyčejná tužka.

Pro zpřehlednění vizuelních znakových prostředků s jejich rolí v procesu vnímání je ideální příklad moderny s jejími viditelnými

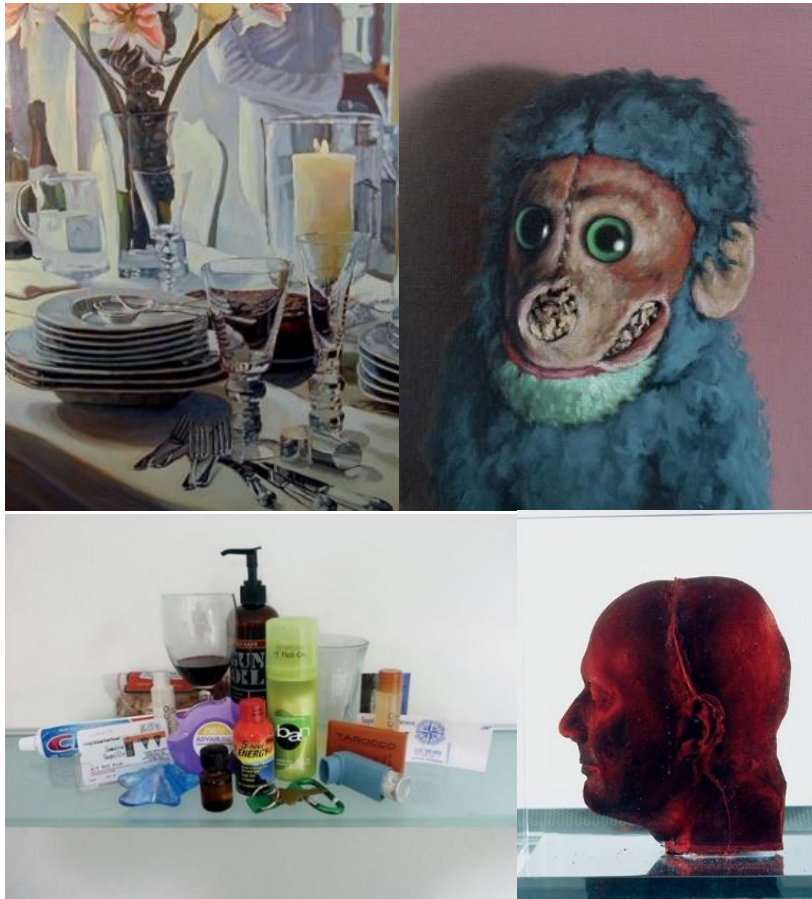
²⁰ Vančát, J.: *Vizuální gramotnost*, Univerzita Karlova v Praze, 2010, s. 8

změnami. Změna pojetí vizuálních znakových prostředků v podobě různých „ismů“, odklon od klasického zobrazování perspektivy nástup abstraktních forem, umožňuje lepší orientaci jak v „překonávaných“, tak i nově objevených prostředcích.²¹

V nárazu na moderní styl zobrazování věcí představoval klasický renesanční obraz obecný princip představující čas a obrazovou plochu v synchronizované podobě a lze v nich přesně sledovat rozestavení objektů v prostoru. Všechny modernistické „ismy“ zkoumají použití obrazových elementů ve vztazích k vyjádření například časoprostorového chápání v kubismu, pohybu ve futurismu, konstruktivismu aj. Duchamp mimo jiné poukazuje na překonání hranic zažitých stereotypů a uvolňuje zobrazování a vyjádřování obrazných představ a myšlenek bez omezení.

S následujícími ukázkami se zaměříme na příklady výběru a formy zobrazovaných předmětů v současném výtvarném umění, reflektujících potřeby a témata současné společnosti, nebo použití netradičních výrazových prostředků.

²¹ Vančát, J.: *Vizuální gramotnost*, Univerzita Karlova v Praze, 2010, s. 7



Obr. 41 Perfektní hosteska, Rebecca Scott, 2006

Obr. 42 Ollie Monkey Peter Jones, 2007

Obr. 43 Čas a místo, Darren Jones, 2011

Obr. 44 Self, Marc Quinn, 2006,

Ve své řadě Perfect Life (který zahrnuje obrazy s názvem „Oh, to je perfektní den“, a „Perfektní vánoční večeře“), Rebecca Scott představuje "dokonalý" život zobrazovaný na stránkách časopisů a katalogů pro ženy. Scott zpochybňuje smyšlenou představu, že tím, že koupí nějaké nové nádobí učiní svůj domov perfektním. Scott uznává, že tyto ilustrace domácí blaženosti jsou zaměřeny na ni a ne na jejího mužského partnera. Je to její práce jako ženy, perfektní hostesky, poskytnout tento nedosažitelný ideál. Maluje tyto skutečné

obrazy jako narušování představ pro ženy o nakupování takových výrobků a zároveň narušuje tradiční podobu zátiší.

Zvířata se vždy zobrazovala v umění k prezentování bohatství svého majitele, koně a loveckých psů pro bohaté, spolu s hromadou mrtvých králíků. Lišky byly vnímané jako mazaná zvířata, jehně symbolizující Krista a další. Peter Jones má hlavní zájem v zobrazování opic, také nesoucí svůj význam v historii malířství. Nejde ovšem o zájem ve skutečných zvířatech, ale staré plyšové hračky na pokraji rozpadu.

Stejně jako v běžném zátiší, Darren Jones ve své práci zobrazuje nashromážděné osobní předměty, které člověk hromadí na kratších cestách mimo domov. Tyto předměty spolu existují pouze v tomto momentu v hotelovém pokoji, nebo v apartmánech svých přátel, zlikvidované nebo rozptýlené po odchodu, přesto vypovídající o svém neviditelném majiteli.

Jonesův výjev zobrazuje prostředky k léčbě astmatu, energický nápoj, sklenici s vínem, silikonový lubrikant, deodorant, vstupenku na Fire Island a ostatní věci naznačující příběhy 21. století.

Nejznámější současné zátiší–socha je „Self“ od výtvarníka Marca Quinna. V roce 1991 vyrobil první z řady odlitků své hlavy v životní velikosti z vlastní krve. Každých pět let Quinn odlévá novou verzi z pomalu nashromážděné krve, aby si nepoškodil zdraví. Každá zmrazená

socha se liší od té předešlé procesem stárnutí a změn rysů v jeho obličejí. Čas nechává stopy na jeho tváři, ale jejich zamrazené odlitky budou žít dále. Každá tvář připomíná divákovi umělcovu (a jejich vlastní) blížící se smrt.

1.5. PAMĚŤ V UMĚNÍ

1.5.1. ARCHEOLOGIE ULICE – STEVE MCQUEEN

Stejně jako Marc Quinn uchovával na svých odlitcích stopy času v jeho tváři jako paměť vlastního těla a kůže, paměť a její stopy lze najít na různých místech kolem nás, třeba i těch veřejných jako jsou ulice a města.

Pokud přestaneme ulici brát pouze jako prostor oddělující domy a bloky, překvapí nás svým svědectvím a dlouhou pamětí. Ulice jako živé, hybné místo se specifickou historií a archeologií. Tvrzení, že nyní je nejniternější obraz uplynulého, je klíčový, protože zjednává přístup k přítomnosti přežívání. Zmiňuje modernu a paměť s vlastní, niterní podobou. Podle Baudelaira být moderní, toť vyprostit věčnost z pomíjejícího.²²

Pokud vydobijeme krásu z modernosti, která se v ní nachází díky lidskému životu, až tehdy se může stát starožitností. Pokud se věci přežijí, stanou se nekonečným zdrojem vzpomínek. „Moderní by bylo

²² Didi-Huberman, G.: *Ninfa moderna. Esej o spadlé draperii*, Argite/Fra, 2009, s. 55

to, co v sobě odmítá stavět do protikladu módu a vše, co z módy vyšlo.“²³Nyní si můžeme uvědomit, že moderním se stává to, co již vyšlo z módy, je již mrtvé, bez paměti a jen přežívá. V rámci moderního umění by to znamenalo, že se jedná o způsob, jak uvést zpět do módy paměť a její umění. Předmět ležící na ulici, který vyšel z módy, může být v kontrastu s podobou moderní ulice šokujícím, ale patří k archeologii městských ulic. Takové předměty, které jsou objeveny všestranným pohledem vnímavého umělce, se staly námětem uměleckých fotografií, jejichž autorem je Steve McQueen. Jeho práce (nejen fotografie ale také videa) získala velmi dobrou kritiku za celkový vjem místa, materialismu a haptickému vidění. Jeho fotografická série se zrodila v průběhu několika návštěv Paříže. Při procházení ulicemi věnoval Steve McQueen pozornost nejen historickým fasádám a turistickým zajímavostem, ale také kusům hadru povalujících se na ulicích, které kdysi sloužili jako síto při odtoku odpadních vod z trhů a obchodů do městské kanalizace. Jednoduché sériové fotografie dokazují, že se i na první pohled neatraktivní věci dokáží přeměnit díky umělcově schopnosti ozvláštnit všední předměty na vizuální zážitek .

²³ Didi-Huberman, G.: Ninfa moderna. Esej o spadlé draperii, Argite/Fra, 2009, s. 57



Obr. 45, Obr. 46, Obr. 47, Obr. 48 Steve McQueen, Barrage, fotografie 1998

Vysloužilé věci, veteše, ještě nebyly v průběhu moderny natolik módní, aby se jim dostalo takového pochopení jako v postmoderní společnosti. Z válejícího se hadru na pařížské ulici, který byl doposud chápán jen jako městský odpad nemající žádnou paměť, se postupně stal objekt archeologického zájmu s vlastní expresí. Předměty, které jsou vyplavovány z městských kanálů, nebo-li městských vnitřností, jak by je nazval Walter Benjamin, by mohly být chápány jako součást skryté paměti města, na kterou se již zapomnělo.

„Stoka je svědomí města. Všechno se tam sbíhá a konfrontuje. V tom zsinalem místě jsou temné kouty, avšak žádná tajemství. Každá věc má svou pravdu, nebo alespoň konečnou podobu. Hromada odpadků

má tu přednost, že se nepřetvařuje.“²⁴

Dále Hugo mluví o civilizaci s vlastní špínou, která se shromáždí v příkopu pravdy, kde se konfrontuje skutečnost s rozkladem a hroutí se veškeré iluze, již není potřeba žádné přetvářky.

Pokusíme-li se podívat na ulice z pohledu těch, kteří s nimi přicházejí do přímého styku, opravují ji, malují, nebo čistí...začneme si všímat pravé podoby moderního města s jeho skrytými artefakty.

1.5.2.PAMĚŤ V SOUČASNÉM UMĚNÍ

Nika Kupyrova

Většinou pracuje s nalezenými objekty, předměty, které již byly dříve použity. Nachází je na tržištích, bazarech a jsou nějakým způsobem spojeny s obytným prostorem, domovem a domácím prostředím. Ve svých prvotních pracech, velkoplošných instalacích, pracuje s historií onoho prostoru a snaží se v historii prostoru pokračovat, nějakým způsobem ji rozvíjet.

Ve všech svých pracech můžeme najít viditelné spojení, a to v charakteru objektů. Všechny instalace a objekty jsou ze starého materiálu, jsou nám povědomé a dovoluje to diváku poskládat si vlastní příběh a interpretaci. V další ze své instalace udělala Nika Kupyrová fiktivní obydlí fiktivní postavy. Pracuje se skládáním příběhu podle stop, které jsou zanechané v prostředí onou fiktivní

²⁴ Didi-Huberman, G. (Victor Hugo): Ninfa moderna. Esej o spadlé draperii, Argite/Fra, 2009, s.69

postavou. V instalaci dvoulůžkové postele je téma odhalení a intimita ještě více podpořena. Satžený potah vypovídá o odhalení emoční historie věcí, které jsou denně používány. Do matrace jsou zabodané umělé rostliny a další předměty denní potřeby, které symbolizují vztah člověka k věcem, které používá již dlouhou dobu. Začne do nich „zapouštět“ kořeny a prorůstat, nechávat v nich svoje stopy a nábytek se začíná přizpůsobovat svému majiteli. Obytný prostor můžeme chápat jako jakousi verzi prostoru veřejného, akorát s tím rozdílem, že nad ním máme větší kontrolu.

Vyhledáváme v něm a vytváříme naše pohodlí a vystavět si ho podle sebe a svých vlastních požadavků.

Ve svých fotografiích se zaměřuje na spojení starého a nového materiálu. Konkrétně jsou to například staré hračky obalené do celofánu, kterým se trochu tvar hračky zdeformuje, nebo se zakreje charakteristický znak hračky a známá, přátelská podoba hračky se vytrácí. Tím, že objekty nejsou v reálu zachovány a existují pouze na fotografickém záznamu, má autor plnou moc diktovat úhel pohledu na daný objekt.





Obr. 49, Nika Kupyrova, earwax, 2009,

Obr. 50, Nika Kupyrova, fish fingers 2009

Další umělkyní zabývající se domácím prostředím je Julie Schenkelberg. Její instalace na rozdíl od Niky Kupyrové vypadají jako domácí zemětřesení. Monumentální práce k nám promlouvají o kolektivní paměti sdílené v objektech a jejich nevyhnutelném rozpadu. Většina objektů z domácího prostředí, které mají svoji funkci a jsou všudypřítomné (stoly, židle, lampy, talíře, atd.) v každé domácnosti, je známkou toho, že naše zkušenosti jsou více komunální, nežli individuální a s tím související i naše vzpomínky. Julie používá objekty a naše zkušenosti, které zpracovává do jakéhosi uskupení naší paměti, stejně jak se pravděpodobně nacházejí v našem mozku. Ale stejně jaké jsou naše vzpomínky, také ona nám tyto objekty ukazuje jako rozbité a rozkádající se ve strukturách vypadajících silné a zdravé, ale v celkovém schématu naprosto

nejasné.

Mix–mediální instalace Schenkelbergové vycházejí z každodenních objektů, které na první pohled evokují osobní historii. Divadelní scéna se stává psychoanalytickou krajinou vzpomínek, symbolů a kolektivní zkušenosti s realitou. Schenkelberg často kombinuje domácí objekty se stavebními materiály, bourání, uspořádání, dekonstrukce, k celkovému souhrnu všech částí. Stejně jako v divadle, její práce vytvářejí nové sdílené vzpomínky s divákem.





Obr. 51 Julia Schenkelberg, Installations

1.6. UMĚNÍ PAMĚTI

1.6.1. OBRAZ V PAMĚTI

Lidská paměť je jediným způsobem, jak být v časovém spojení se svými předchůdci.

Málokdo ví, že Řekové, kteří vynalezli mnoho z umění, vynalezli také umění paměti, které se později dostalo přes Řím k evropské tradici.

Toto umění paměti stojí na principu místa a obrazu, čemuž se říká „mnemotechnics“.

Důležitost paměti se měnila v průběhu různých historických období. Její kořeny však sahají až do nejstarších řeckých mýtů a první definice ji popisovala jako „umění uchováající všechna

umění“.

Paměť jako rozpoznávání přírody a jejich zákonů se věnovali také renesanční filosofové.

Paměť je složena z míst a obrazů. Je to jakési skladiště definic, které se mají stále opakovat. Genius loci, nebo-li duch místa je snadno zapamatovatelný. Konkrétní obrazy jsou formy, značky nebo představy toho, co si přejeme mít na paměti. Zajímavé jsou psychologické prvky obrazů jako mnemotechnických pomůcek.

Umění mnemotechniky popisuje Cicero ve svém spise na příběhu o Símónidovi, řeckém básníkovi, který se také podílel na jejím objevení.²⁵ Símónides byl podle tohoto příběhu najat na hostinu, aby hostiteli na jeho počest přednesl báseň. Símónides věnoval první polovinu básně hostiteli a druhou část Kastórovi a Polydeukovi, což byli božská dvojčata. Hostitel Skopás nebyl s básní spokojen a zaplatil Símónidovi pouze část domluvené odměny. Za moment si Símónida zavolali ke vchodu, kde na něj ale nikdo nečekal. Ve skutečnosti to byli n´ božská dvojčata, jako poděkování básníkovi za jeho báseň. V momentu, kdy byl básník venku se střecha domu zřítila a zasypala všechny přítomné hosty. Nikoho z nich nebylo možné identifikovat a podařilo se to jen za pomoci Símónida, který si podle konkrétního místa vzpomněl, kdo zde seděl.

Cicerovo srhnutí Símónidova umění znělo: „„Přišel na to, že lidé, kteří si chtějí cvičit paměť, si musejí zvolit místo, vytvořit si duševní obraz

²⁵ Yates, Frances.: *The Art of Memory*, The University of Chicago, Chicago, 1966, s. 4)

věcí, které si chtějí zapamatovat, a tyto obrazy pak na ta místa zařadit, aby pořadí těchto míst bylo stejné jako pořadí jednotlivých věcí, obrazy věcí pak označují tyto věci samotné; potom používáme taková místa a obrazy jako voskovou destičku, na kterou si můžeme zapisovat písmena.“

Pro člověka je snáze zapamatovatelný obraz než slovo. Jednotlivé obrazy by se měly uspořádat do souvislostí, abychom si byly schopni zapamatovat další skutečnosti.

Umění paměti se přiblížila dále až psychologie, kdy Zikmund Freud vyšel s teorií, že to, co do paměti uložíme je nadále přístupné, projevující se v našich snech.

1.6.2. PAMĚŤ V PROSTORU

Zvláštnosti vztahů mezi místem, jeho objekty a subjekty pozoruje v řadě svých textů Walter Benjamin. Ve svých textech se snaží popsat tento vztah, který může působit navenek poněkud kontroverzně. Podle nich se může samo místo stát subjektem vypovídající o své minulosti.²⁶ Můžeme předpokládat, že člověk, který vstoupí do místnosti získává první dojem na základě svých předchozích zkušeností. Vstup do nové, formálně neznámé místnosti je podpořen zkušenostmi a vzpomínkami z míst, které viděl dříve a podle kterých si formuloval osobní názor na ostatní místa.

²⁶ Latham, J. The City and the Subject: Benjamin on Language, Materiality, and Subjectivity, 2010, s. 62. Zdroj? <http://www.epoche.ucsb.edu/Latham06.pdf>

Subjektivně je prostor vždy založen na osobní zkušenosti a vlastních vzpomínkách. Je to více, než matematická abstrakce a patří to více do oblasti geometrie a geografie. Musíme se ovšem umět dívat do prostoru, i za něj. Prostorem myslíme místnost opatřenou událostmi a zážitky, jejichž prostřednictvím je vnímán člověkem. Lze ho tedy rozdělit na subjektivní a objektivní.

Místa ve městech a okolí hrajou podle Waltera Benjamina důležitou roli v teorii paměti. Jeho články o paměti, zapamatování a vzpomínkách na konkrétní města, budou hlavním tématem této části práce. Města jsou Paříž ve fázi moderního vývoje a kde dochází ke sporu tradičních komunit a moderních památek.

Walter Benjamin pracoval několik let na myšlence paměti, vzpomínání a zapomínání. Jeho diskurz je dlouhý a variabilní, studoval a zaměřoval se na množství různých paměťových modelů. Jeden z modelů, které Benjamin studoval je topografický. Prostorové, z nejstarších technik mnemotechnické pomůcky. V procesu zapamatování si vzpomínky vybavíme v prostorové podobě. Je to vysvětleno tím, že veškerá naše paměť je podpořena skutečným místem. Tyto místa mohou být vnímána jako sklad naší paměti. Dalším z prvních modelů, který Benjamin používá spolu s topografickým je archeologický model. V registru archeologie je důležitá lokalita pro její význam ve hledání stopy a zbytků minulosti. Připodobňuje to archeologickému výzkumu, kdy jsou výsledky závislé více na procesu hledání a výzkumu, než na nálezech

jako takových.

Vzpomínka se stává předmětem opakování. To je způsobeno narativní strukturou vzpomínek. Vracení se a opakování situací není důvodem ke strachu.

Paměť – jsou stopy uspořádány do obrazového spřežení. Tyto stopy rekonstruuji a spojuji různé objekty, scény, názvy a obrázky. Čtenář nemá jinou možnost, než následovat toto spřežení a přijmout je jako smysluplné, nebo jej ignorovat. Je to příležitost konstrukce čtení minulosti, nebo jinak metaforicky probuzení minulosti.

Vzpomínání je stav mysli mezi spánkem a probuzením, kdy je

vědomí v pohybu, rozděleno mezi kolektivní a individuální paměti.

Ukazuje se, že vztah mezi současností a minulostí není místo

k trvalému zapamatování, ale k topografickému. Městské topografie

představují vztahy mezi dvěma světy – dnem a nocí. Ve své knize

„Berlin Childhood“ je Benjamin na jedné straně zaměřen na

individuální paměť, která koresponduje s městskou topografií. Na

druhé straně mezi tím píše o Paříži a jejích podloubích, které vidí

jako minulost zhmotněnou do prosotoru, zachování kolektivní

paměti. ²⁷Pozůstatky vzpomínek, nedosažitelné vědomí, mohou být

odolnější než skutečné vzpomínky a to zejména při události, která se

nestala při plném vědomí. Jen to, co nebylo výslovně a vědomě

zažito, co se nestalo předmětem zážitku, může být mimovolnou

vzpomínkou.

²⁷ Laanemets, M. *Places that remember*, s. 71. Zdroj:

http://www.eki.ee/km/place/pdf/KP1_09laanemets.pdf

Tyto paměťové stopy, vtisknuté do nevědomí, se zobrazí pouze jako symptomy. Psychoanalýza má pak za úkol je umět číst a rozluštit je. Klíč, nebo kód pro to najdeme v minulosti. V pohledu Benjamina čtení, nebo rozpoznávání závisí na náhodě. Nepředvídatelné upomínky mimovolné paměti jsou omezené na to, co je zachováno v paměti. Minulost je někde mimo dosah intelektu a nepochybně přítomná v některých materiálních objektech. Tento objekt je však zcela závislý na náhodě, zda se s ním střetneme než umřeme, nebo nikoliv. Tyto objekty fungující jako zásobníky paměti lze obcházet. Můžeme je potkat, aniž bychom si jich všimli a nic se o naší minulosti nedozvíme.

Reálná městská místa jsou srovnávána s našimi představami. Benjamin znovuobjevuje vztahy mezi vysněnými místy a těmi topografickými opravdového města. Zabývá se Pařížskou architekturou jako prostorem kolektivní paměti a zhmotňuje minulost. Dostává se nám mix Pařížské topografie, jejích míst a reálného prostředí a topografické“ reprezentace psychoanalytické paměti/ vzpomínek, celkově zhmotněné paměti. Stopy minulosti jsou viditelné v městském prostředí, kde spolu minulost a přítomnost přímo souvisejí.²⁸ Benjamin používá pojem historický index, který označuje čitelnost a rozpoznatelnost těchto památek v přítomném okamžiku. To se liší od fenomenologického indexu. Historický index je ne jen zasazuje do určitého časového momentu, ale především

²⁸ Didi-Huberman, G.: *Ninfa moderna. Esej o spadlé draperii*, Argite/Fra, 2009, s. 57

naznačuje, že památky by byly čitelnější v konkrétním časovém úseku. Čtení těchto památek je strukturováno podle dialektiky vědomí a podvědomí. Pozorování podobností má co dočinění s vlastní intuicí, která nás nasměruje kokamžiku, kde jsou naše paměťové stopy čitelné. Dalo by se říci, že tyto podobnosti, které nemají určitý tvar, jsou příležitostné. Benjamin by je nejspíše nazval fatálními, nebo eschatologickými.

Objev a histografie vzájemně utváří naše poznání a vlastní úsudek. Histografické zpracování tedy charakterizuje Benjaminovo myšlení jako vládu obrazů naší minulosti. Mezi současností a minulostí vidí obrazové, ne časové spojení. Minulost se střetává se současností v obrazech, které jsou viditelné pomocí souběhu okolností. Člověk by neměl zapomínat, že prostor který si zapamatuje je topografický i geografický signifiant. Z jedné strany jsou to projekce mentálního obrazu do reálného světa a ze strany druhé se hmotný svět proměňuje v signifiant psychologického prostoru. Vnitřní a vnější prostory přepínají své pozice a je těžké si uvědomt kde je konec a kde začátek.

2. PEDAGOGICKÁ ČÁST

2.1. VÝTVARNÝ PROJEKT „RODINNÁ PAMĚŤ“

V pedagogické části se zabývám tématem rodinné paměti a vztahu žáků k předmětům a věcím z minulosti, nesoucích s sebou přes generace vzpomínky na rodinné události, předky a vlastní postoj k uctívání pamětihodností. Prvotním zájmem bylo nejen postavení žáků k takovým předmětům, ale postoj všech členů v rodině. Zda si stále rodiny uchovávají vzpomínky a předměty z historie, po svých předcích, jejich hodnotám, nebo již v dnešních domácnostech ztratily místo mezi novými moderními věcmi.

Výtvarný projekt byl realizován na Gymnáziu Nad Alejí se žáky ve věku 14–15 let a je rozdělen do tří částí.

První část je zaměřena na osobní postoj k dochovaným věcem z minulosti, na vlastní bádání a hledání informací ze svého rodinného prostředí. Je to domácí část práce, založená na interakci rodinných příslušníků, společného vzpomínání, hledání souvislostí a objevování nových informací z dávné i nedávné minulosti své rodiny.

Ve druhé části využijeme podklady z domácího zkoumání, které budou sloužit jako inspirace pro kresbu daného předmětu, situace a atmosféry z minulosti. Zaměříme se na kresbu z hlediska výrazových možností pro vyjádření prchavé, pomíjivé vzpomínky,

okamžiku či daného předmětu. Seznámíme se s vývojem kresby a jejím výrazem v současném výtvarném umění.

Třetí část je zaměřena nejen na paměť ukrývající se v předmětu v souvislosti s osobou, ke které se váže, ale hlavně na paměť viditelnou na povrchu. Sleduje stopy času způsobené především opotřebovaností užíváním předků a prapředků a jejím znázorněním v grafické technice papírorytu.

2.1.1 HLEDÁNÍ MINULOSTI

Věk: 14–15 let

Námět: Hledání minulosti

Zadání:

Zkuste vyhledat potřebné informace a zodpovědět otázky vytištěné na papíře. Zapojte do svého bádání rodinné příslušníky a společně si zkuste vzpomenout na co nejvíce informací a událostí vztahujících se k zadaným otázkám. Zkoumejte všechny jednotlivé situace a poznatky z hlediska historických a kulturních souvislostí.

Motivace a inspirace:

Cesta po stopách času do minulosti a života našich předků.

Rodinné portréty: Camilla Catrambone představovala své rodinné příslušníky namísto fotografií prostřednictvím sbírky předmětů, které daná osoba vlastnila a které ji charakterizovali.



Obr. 52, Obr. 53, Obr. 54, Obr. 55, Obr. 56, Obr. 57 Camilla Catrambone, Portrait of my family, 2011

Postup:

Žáci byli seznámeni s námětem projektu, zabývajícím se předměty z dávné i nedávné minulosti vycházející z rodinných vzpomínek. Byly jim rozdány otázky vytištěné na papíře, které byly vysvětleny ústní formou v rámci výtvarné výchovy. Následovalo domácí hledání předmětu a sběru informací z rodinných vzpomínek. Práce vyžadovala osobní interakci mezi členy rodiny, společné hledání informací, diskuzi a objasňování nových poznatků.

Cílové zaměření výtvarného projektu:

Cílem výtvarného projektu je použít informace z vlastního rodinného výzkumu o předmětech předávajících se po generace a zaměřit se na osobní vztah k rodinnému dědictví. Vzpomínky a informace poté

vyjádřit formou kresby, jako samostatného, hodnotného výtvarného prostředku pro vyjádření atmosféry a osobního pocitu spojeného s daným rodinným předmětem.

Cíl projektu:

Charakteristika třídy a jejich postoje k rodinným hodnotám a předmětům z minulosti, jako vstupní informace o složení třídy před výtvarnou částí projektu. Otevření problému a hlubší vhled do vzpomínek rodinných účastníků k prohloubení zájmu žáků na téma paměti věcí a aktivizace jejich zvědavosti jako motivace a základ projektu.

Očekávané výstupy podle RVP:

Žák při vlastní tvorbě uplatňuje osobní prožitky, zkušenosti a znalosti, rozpozná jejich vliv a individuální přínos pro tvorbu, interpretaci a přijetí vizuálně obrazných vyjádření.

Hodnocení a reflexe:

Ve velké většině se odpovědi shodují v oblibě starožitností a předmětů dochovaných z minulosti. Výsledkem odpovědí od 20 žáků má 17 žáků zálibu v těchto předmětech a 3 žáky nijak zvlášť nezajímají. Tento výsledek je pozitivní pro navození atmosféry a vztahu k vlastním hodnotám k minulosti a pro následný výtvarný projev s uplatněním individuálních pocitů, ústícího do emotivního kresebného vyjádření.

Otázky týkající se projektu:

1. Zjisti, jaký je nejstarší předmět ve vaší domácnosti, který stále vaše rodina uchovává.
2. Co je to za předmět a k čemu sloužil?
3. Z jaké doby předmět přibližně pochází a komu patřil?
4. Proč si ho ponecháváte přes generace a jaké vzpomínky se k předmětu vztahují?
5. Jaký je tvůj osobní postoj k předmětu? Je tvůj oblíbený, nebo jsi si ho doposud nevšiml?
6. Zjistil jsi něco o svých předcích, co jsi doposud nevěděl?
7. Máš rád starožitné věci, které přenášejí vzpomínky z generace na generaci, nebo ti nepřijdou nijak zvlášť zajímavé?

Ukázky odpovědí žáků:

OTÁZKA 1: Zjisti, jaký je nejstarší předmět ve vaší domácnosti, který stále vaše rodina uchovává.

- Nejstarší předmět v naší domácnosti by byla asi jedna z knih, které máme po dědečkovi. Tyto knihy ale pro mě nic osobního neznamenaají. Vybral bych si tedy deník mého pradědečka. Bojoval v první světové válce na straně Rakouska-Uherska a před několika lety jsme tento deník znovu objevili.
- Asi doma máme i starší předměty, ale já se snažila spíš najít něco, co se běžně používá a neleží to na dně banánové

krabice, zaházené dalšíma krabicema, a tak jsem si vybrala čalouněné židle, které máme po prababičce a které používáme denně.

- Vycpané krokodýlí/ aligátoří mládě.
- Promítačka filmů
- Krokodýlí zub po pradědovi, začal jsem ho nosit o prázdninách.

OTÁZKA 2,3: Z jaké doby předmět přibližně pochází a komu patřil?

Proč si ho ponecháváte přes generace a jaké vzpomínky se k předmětu vztahují?

- Hodiny jsou již určitě přes sto let staré a byly v naší rodině už od nepaměti, říká máma.
- Dýmka po pradědovi j z roku 1930 a slouží jako vzpomínka na dědovo tátu.
- Hmoždíř pochází z doby přibližně před druhou světovou válkou a patřil mojí praprababičce.
- Betlém pravděpodobně z poloviny 18. století a patřil mojí pra pra ... babičce.

OTÁZKA 4: Proč si ho ponecháváte přes generace a jaké vzpomínky se k předmětu vztahují?

- Zdá se mi, že vyhodit něco takového by byla téměř

svatokrádež. Uchovávají se tam vzpomínky a myšlenky někoho, kdo už dávno není mezi námi a nemůže nám je sdělit jiným způsobem.

- Čalouněné židle a stůl si nechala vyhotovit moje prababička Vlasta po tom, co se čerstvě provdala za Vladimíra Šlechtu, se kterým se nově nastěhovali a chtěli si zařídit domácnost. Tenkrát se psal rok 1933 a prababička se mohla pyšnit elegantní ořechovou soupravou. Když prababička s pradědečkem umřeli, babička s dědou prodali dům a nábytek, který jim zůstal si uschovali u známých. Ořechová souprava tam pak asi tři roky ležela osamocená. No a v roce 89 se táta stěhoval do nového bytu a asi z radosti z nového režimu, přivezl židle a stůl a už si je ponechal. Pochybuji, že se k židlím váže nějaká naprosto neobvyklá výstřední vzpomínka, ale od roku 1933 židle každý den někdo používal a to je přece víc než dost.
- Kapesní hodinky z druhé světové války. V hodinkách se uchovává prapradědova krev, když ho postřelili, prapradědův nejlepší přítel nám je dovezl zpět. Pravděpodobně je dostane můj bratr.
- Vycpané krokodýlí-aligátoří mládě, které přivezla moje teta z Ameriky, když byla moje babička malá. Nedávno jsme se

stěhovali a ani jsme nepřemýšleli jestli ho vezmeme s sebou nebo ne, prostě jel automaticky s námi. Mamka se ho prý jako malá bála, tak mu zamáčkla oko. Ještě ho stále nemá spravené.

OTÁZKA 5: Jaký je tvůj osobní postoj k předmětu? Je tvůj oblíbený, nebo jsi si ho doposud nevšiml?

- Já si toho předmětu v naší domácnosti cením, protože nic jiného, tak vzácného a „tajemného“ u nás nenajdete.
- Doposud jsem o broži a jejím významu nevěděla.
- Prsten máme pečlivě uschovaný. Mamka ho z obavy ze ztráty raději nenosí, a tak ho moc často nevidím.
- Tento předmět mám moc ráda, praděda byl jedním z mých nejoblíbenějších členů rodiny.

OTÁZKA 6: Zjistil jsi něco o svých předcích, co jsi doposud nevěděl?

- Ano, když jsem se na to ptal rodičů, vůbec jsem nevěděl něco takového o našich předcích. Bylo to pro mě velmi příjemné zjištění, zvláště když to máme uchované v podobě deníku.
- Asi ne, od mala jsem poslouchala příběhy o své rodině.

- Zjistila jsem, že můj praděda postavil dům, ve kterém stále bydlíme. Byl to uznávaný mistr obkladač.
- Zjistila jsem, že předci z matčiny strany byli herci.
- Zjistila jsem, že žádné manželství, ve kterém v naší rodině dostala nevěsta při svatbě tuto brož se nerozvedlo.

OTÁZKA 7: Máš rád starožitné věci, které přenášejí vzpomínky z generace na generaci, nebo ti nepřijdou nijak zvlášť zajímavé?

- Starožitné věci mám ráda. Líbí se mi, že tyto předměty jsou starší než všichni lidé, které znám. Celkově je dost zajímavé, až z jakých dob se předměty dochovávají.
- Starožitné předměty jsou jako stroj času. Kdysi někomu patřily, s někým žily, cítily, ale na rozdíl od lidí věci zůstávají a dál nesou příběh. Když jsem třeba v antikvariátu nebo ve starožitnictví, pohrávám si s myšlenkou, co daný předmět pro někoho znamená, co s ním zažil...minulost z věcí vyzařuje a my ji můžeme cítit i přes to, jak moc je vzdálená.
- Je vždy zajímavé dozvědět se něco o své rodině skrz nějaký předmět. Tímto způsobem si na věc můžeme šáhnout a je to

tak trochu víc...opravdovější.

- Starožitné věci mi přijdou důležité, každá rodina by měla mít něco takového. Už jen kvůli té tajemné atmosféře okolo, přeci jen nikdo neví, jak to doopravdy bylo.
- Malé předměty jako vzpomínky mi přijdou báječné a svým způsobem magické. Nemám rád například starožitný nábytek a podobné velké věci.
- Mám je ráda, ale bojím se o ně.

2.2. VÝRAZ VZPOMÍNEK

Námět: Výraz vzpomínek

Učivo:

Uplatnění vizuálně obrazného vyjádření v úrovni smyslové, subjektivní a komunikační.

Interakce s vizuálně obrazným vyjádřením v roli autora, příjemce, interpreta.

Kresba:

Kresba patří mezi nejstraší projevy vůbec a její počátky souvisí se zrodem umění, kdy měla především magickou funkci, či znakovou (vyjádření myšlenky, přání..). Je také počátečním stupněm výtvarné činnosti každého člověka.

Funkce kresby je spjata s emocionálními zážitky člověka – proto ji každý prožívá jinak.

Kresebné představy vznikají na základě grafických vjemů, jsou ovlivněny pamětí, cílovou představou, sněním. Existují 2 základní typy kresebných představ: 1. Představy paměťové – vznikají znovuobjevením stopy po dřívějších grafických vjemech a zkušenostech. 2. Fantazijní představy – kombinace několika stop. Z hlediska člověka má kresba zejména 2 funkce – poznávací a sebepoznávací.

Kreslíř by měl započít svůj úkol představou – teprve pak kreslit.

Kresba byla nejdříve funkčně vázána – její osamostatnění znamenalo počátek kresby jako samostatné výtvarné kategorie. Stalo se tak na přelomu pozdní gotiky a renesance, v souvislosti se vznikem moderní tvůrčí osobnosti a vůbec podrobnějším poznáním výtvarného umění. Po celé 15. století pak kresba sloužila v Itálii ke konstrukci malířské tvorby – zabývala se perspektivou prostoru, vyměřováním proporcí těla, anatomický rozbor těla, studuje zákony optiky, prostorové zkratky aj. tato jednota uměleckého a vědeckého poznání byla dovršena u Leonarda Da Vinci – je tedy důležitým mezníkem (a to nejen pro kresbu). Jeho kresby jsou jisté i něžné, pochopil, že kresba je základ – i základ vědeckého poznání.

Jak může vypadat kresba: Např. tvorba lineárních struktur dle přírodnin, otisky přírodnin, litá kresba = volné stékání z různých štětců, kresba bičem = náhodné šlehy provázkem namočeným do

barvy, tušová kresba, kresba do vlhkého podkladu, negativní kresba klovatinou, mýdlová kresba na skle...

Kresba úzce souvisí s grafikou, kde se dá různě kombinovat a opět se slučuje organizace práce a uplatnění náhody – např. protisk, frotáže, papíroryt atd.

Zadání:

Zamyslete se nad vaším výzkumem z rodinné historie a novými informacemi o předcích a předmětech z minulosti. Vyberte specifický moment, vzpomínku, nebo informaci, která pro vás byla nejsilnější a vyjádřete ji pomocí kresby na papír.

V kresbě se zaměřte na vyjádření výrazu vystihující váš pocit, nebo atmosféru. Obraz můžete doplnit textem, který bude reagovat na konkrétní vzpomínku nebo atmosféru.

Výtvarná kultura

Nové prvky/postupy do kresby vnesly Adreiana Šimotová, nebo Eva Kmentová:

- labilitu, křehkost, pomíjivost
- práce s odstínem papíru i jeho gramáží

Adriana Šimotová

I když Adriana Šimotová otiskovala skutečně reálnou podobu předmětu, nebylo jejím záměrem obkreslování konkrétních věcí denní potřeby na papír, nebo o snahu zachycení předmětu v jeho

skutečné podobě. Nešlo zde o věci samotné, ale setkáváme se tu se smyslem obkreslování věcí, které nás odkazuje přes materiální stránku ke vzpomínce, která se k ní váže. Na základě toho je v procesu, kterým byla jednotlivá díla tvořena, viděn meditativní ráz. Hlavní význam v cyklu „Magie věcí“ v souvislosti s časem a pamětí má otisk. Může jít o otisk věci na papír, nebo o otisk jeho původního majitele v samotném předmětu.

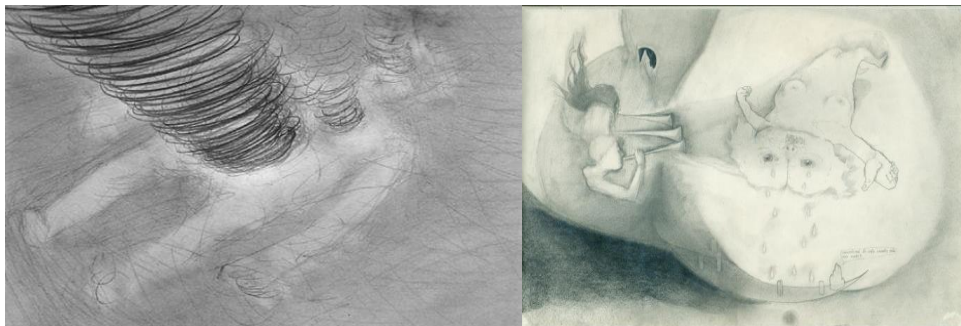


Obr. 58 Adriana Šimotová, Magie věcí VI, 1991,

Obr. 59 Adriana Šimotová, Strach, 1984

Nikola Čulík – Před třemi lety absolvoval u Jitky Svobodové Ateliér kresby na pražské AVU. Jeho dominantním vyjadřovacím prostředkem je kresba. Je to autor nové generace, která jasně dokazuje, že tužka a papír, případně zeď, jsou pro současný životní

pocit někdy mnohem autentičtější než tradiční olejové barvy a plátno. Nikola Čulík došel k dalšímu posunu tím, že se více oprostil od zbytečných vyjadřovacích prostředků. Nově vnímá bod, čáru a jejich spojení šipkou jako ideální formu pro demonstraci nejniternějších lidských emocí. Kresba je pro Nikolu Čulíka hlavním vyjadřovacím nástrojem.



Obr. 60 Nikola Čulík, Intimní požár

Obr. 61 Nikola Čulík, Hledal sem všude a našel Tebe, 2012

Výtvarný problém:

Kresba jako plnohodnotný prostředek výtvarného vyjádření, kterým lze vystihnout charakter a vnitřní pocit k danému tématu za pomoci dynamiky linií, kontrasty a stínováním. Zaměření se na kresbu jako nosného výtvarného prostředku. Vnímání skici jako hodnotné formy uměleckého projevu.

Návaznost na RVP

Očekávané výstupy:

Žák:

- pojmenuje účinky vizuálně obrazných vyjádření na smyslové vnímání, vědomě s nimi pracuje při vlastní tvorbě za účelem

rozšíření citlivosti svého smyslového vnímání.

- při vlastní tvorbě uplatňuje osobní prožitky, zkušenosti a znalosti, rozpozná jejich vliv a individuální přínos pro tvorbu, interpretaci a přijetí vizuálně obrazných vyjádření.
- Využívá znalosti aktuálních způsobů vyjadřování a technických možností zvoleného média pro vyjádření své představy.

Závěrečné hodnocení a reflexe:

Hodnocení a reflexe ve třídě proběhla ústní formou, kdy se každý žák vyjádřil k zobrazovanému motivu podle vlastního uvážení.

Nebyla stanovena kritéria o čem musí žák přesně mluvit, protože cílem celého projektu nebylo dostat co nejvíce osobních informací z rodin a jejich minulosti na veřejnost. Žák formou reflexe přiblížil a zdůvodnil především způsob použití výtvarného prostředku vzhledem k zamýšlené formě výstupu.

Dokumentace vyučovací hodiny:

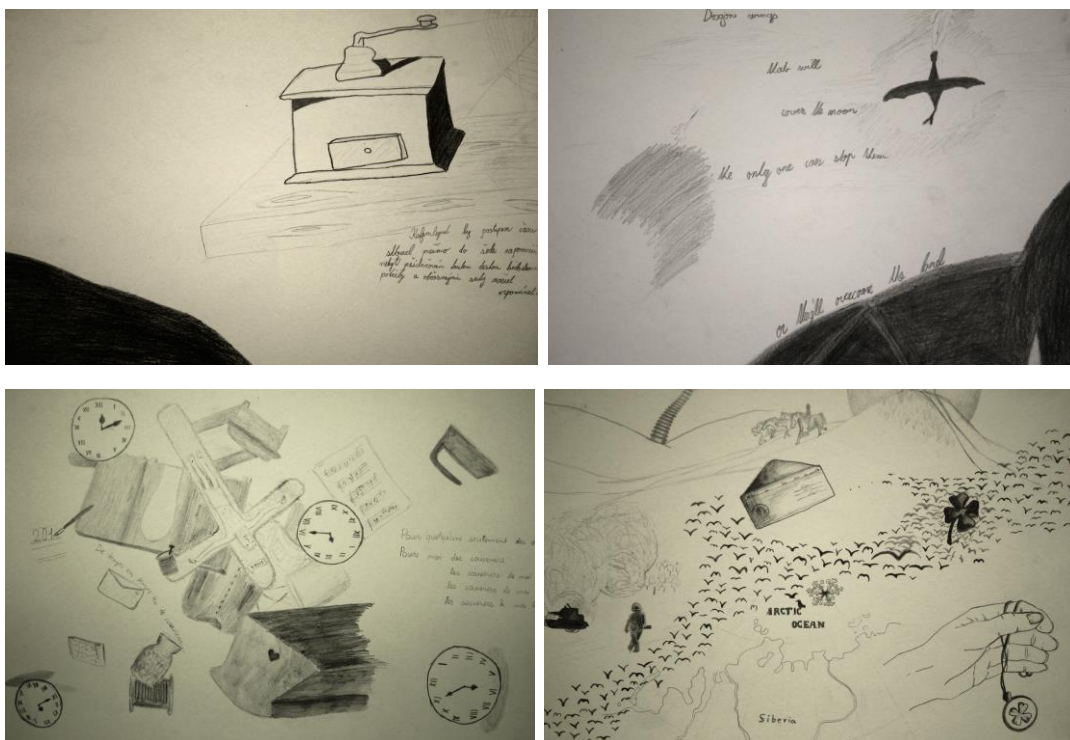
Dokumentaci prací jsem rozdělila podle jejich kvalit do kategorií a každá z nich je zastoupena několika názornými ukázkami kreseb žáků.

Do první kategorie příkládám práce, které podle mého názoru nejvíce vyhovují kritériím hodnocení zadaného úkolu. Po obsahové stránce zajímavě reflektují danou skutečnost, atmosféru či vzpomínku z minulosti. Z hlediska formy je kresba uvolněná a působivá, nezůstává v popisné linii a má expresivní charakter.



Obr. 62 Ukázka žákovských prací

Do druhé kategorie patří kresby více popisné, kde se již pozornost obrací směrem k daným předmětům, na úkor exprese. Tato kategorie je nejobsáhlejší a vypovídá o celkové kvalitě výtvarných prací a schopnosti žáků projevit se zajímavou formou prostřednictvím kresby. Skoro ve všech těchto prací je naznačen pohyb, který evokuje plynutí času a myšlenek.



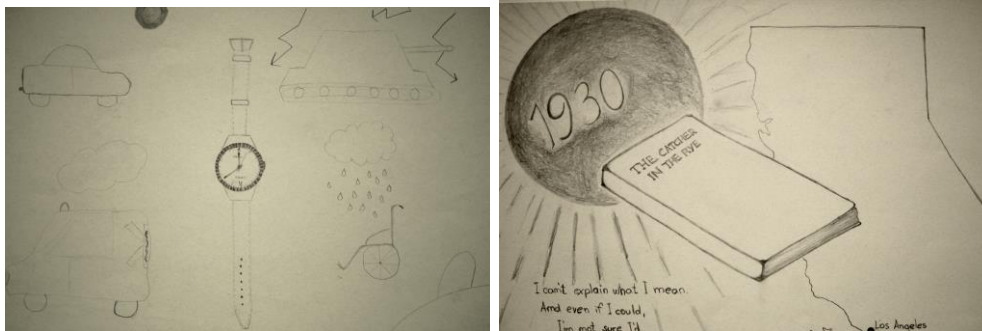
Třetí kategorie je zastoupena ukázkami prací, které se soustředí již jen výhradně na konkrétními předměty a popisnou kresbu. Zůstávají v zajetí studijního charakteru postrádající výraz, vycházející z vlastního prožitku. Pokud bychom hodnotili práce z pozice technického zvládnutí kresby, stínování, prostorového řešení, zajisté by byly tyto ukázky na prvním místě. V kritériích, které jsou pro nás hlavní v tomto projektu ovšem postrádají využití možností kresby k vyjádření subjektivního pocitu a výrazu.



Obr. 65 Ukázka žákovských prací

Do poslední kategorie jsou zařazeny práce, které postrádají kvalitu nejen po obsahové stránce, ale také formálního zvládnutí kresby.





Obr. 66 Ukázka žákovských prací

2.3. ZÁTIŠÍ SE STOPAMI ČASU

Motivace:

Zátiší složené z předmětů, na nichž jsou viditelné stopy zanechané časem. Podoba, paměť a struktura předmětů z dávné i nedávné minulosti.

Zadání:

Prohlédněte si předměty, zaměřte se na jejich povrchovou strukturu, na materiál a charakter stop času. Zkoumejte strukturu, která se na předmětech objevuje a sledujte rozdíly mezi jednotlivými předměty a materiály navzájem.

Každý si vybere jeden předmět, který bude zkoumat ještě hlouběji, aby dokázal naznačit jeho podobu, charakter a strukturu co nejdůležitěji.

Postup:

Na připravenou křídovou čtvrtku nakreslete v jemné skice základní tvar předmětu, snažte se využít celý papír formátu A4, aby se na malých předmětech neztrácela struktura, kterou budete za chvíli tvořit.

Až budete mít naznačený tvar předmětu, můžete si vybrat nástroje pro vytvoření co nejautentičtější struktury podle daného předmětu. Křídová čtvrtka se skládá z povrchové vrstvy, do které lze jemným způsobem rýt, nebo ji v ploše odrývat a strhávat z povrchu papírů.

Tím je možné pracovat s rytou jemnou a ostrou linií v kombinaci s plochou. Po vytvoření struktury a celkové podoby daného předmětu se jeho tvar vystřihne a pomocí hadříku se do něj zatře v jemné vrstvě barva. Musíme dbát na to, aby se barva dostala hlavně do všech odrytých míst na papíře a na jeho povrchu zůstal jen jemný barevný filtr. Na grafický lis přiložíme papírovou matici a přes ni vlhký papír. Tiskneme s upraveným tlakem pro tisk z hloubky.

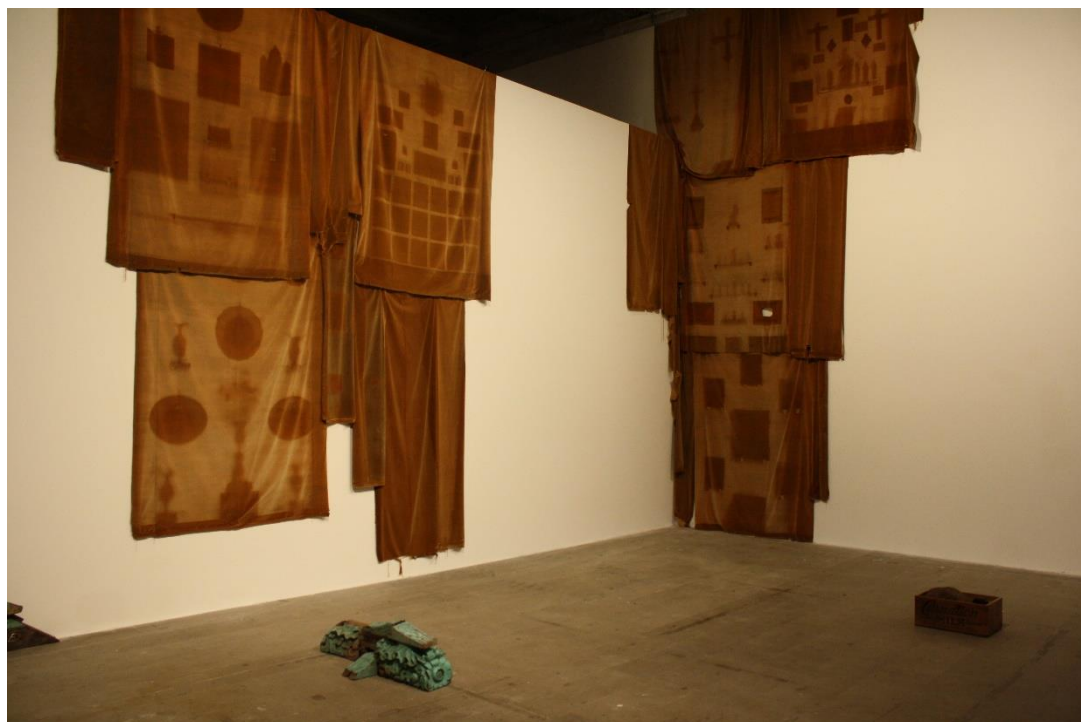
Každý si nejprve vytiskne svou matici jednotlivě a pak mohou žáci společně skládat jednotlivé předměty do celku jako v zátiší.

Předměty se mohou různě překrývat, musí se ovšem dbát na velikost jednotlivých věcí, kterou je potřeba předem domluvit. Tím se žáci seznámí, nebo si připomenou různá pravidla pro znázornění prostoru, blízkosti či vzdálenosti předmětů.

Výtvarná kultura:

Otisk lze vnímat z několika pohledů. Je znázorněn jak ve stopách času viditelných přímo na předmětu, nebo to může být také nefyzická paměť zanechaná předmětem v jiném materiálu.

Druhým příkladem se zabývalo například dílo vystavené na Benátském Bienále 2013 výtvarníka Danh Vo. Ten zachránil a poté transportoval kusy z 200 let starého kostelu z Vietnamu do pavilonu v Benátkách. Ukazuje zde kromě otisků předmětů na velkých kusech látky způsobené časem spolu s dalšími vlivy také fragmenty architektury a částečnou rekonstrukci rámu samotné budovy.



Obr. 67 Danh Vo, Venice Biennale 2013

Strukturální grafika – Vladimír Boudník

Tvorbu Vladimíra Boudníka výrazně ovlivnilo působení ve

strojírenství, kde se inspiroval předměty kolem sebe pro svou tvorbu. Kusy plechu, pilníky, písek pomocí různých nástrojů a grafického lisu zpracovával a tisk na papíře často ještě doplňoval. Inspiraci nalézal všude kolem sebe, například v oprýskané omítce na zdi, ve kterých hledal tvary a dokresloval je.

Ve strukturální grafice Boudník používal magnet, díky kterému dosahoval jinakosti uspořádání písku, kusů látek a dalších materiálů, které nakonec vytiskl. Vznikaly obrazce abstraktních tvarů, které dávaly prostor naší fantazii.

V aktivní grafice nebyl podstatou mechanický otisk, ale spontánní tvůrčí gesto. Pocitová destrukce matrice pomocí různých materiálů, kovového odpadu v dílnách vycházela z aktivní akce v tvůrčím procesu.

Vladimír Boudník experimentoval s technikou monotypu, kde mu její gestický potenciál umožnil vyjadřování malířskou formou.

Strukturální technikou tvořil originální podoby „umění v surovém stavu“, později nazývanou texturální malba. Základem jí byl plastický reliéf organických tvarů ve formě asambláže. Tyto grafiky se svou materiálovou strukturou dostaly kvality autonomního sochařského reliéfu.

Při posledních experimentech Boudník zkoumal symetrii strukturálních grafik na tématu Rorschachových testů, inspirovaných psychiatrickou metodou, které byly založené na projekci asociací do abstraktních skvrn a dále se použily pro odbornou expertízu.

Symetrie Boudník dosáhl přeložením matrice podél své středové osy

a zkoumal nepravidelné skvrny vzniklé otiskem, připomínajících organické formy a hmyz.



Obr. 68 Vladimír Boudník, Měsíční krajina, 1960

Výtvarná technika: papíroryt

Výtvarné pomůcky: grafický lis, křídlová čtvrtka, různé nástroje

k vytvoření struktur, např. nástroj na suchou jehlu, obyčejná tužka,

barva na tisk z hloubly, akvarelový papír, hadříky, špachtle

Očekávaný výstup:

ZNAKOVÉ SYSTÉMY VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

– žák využívá znalosti aktuálních způsobů vyjadřování a technických možností zvoleného média pro vyjádření své představy

– charakterizuje obsahové souvislosti vlastních vizuálně obrazných vyjádření a konkrétních uměleckých děl a porovnává výběr a způsob užití prostředků

– kompetence: CÍLE KOMUNIKATIVNÍ KOMPETENCE

- prezentuje vhodným způsobem svou práci i sám sebe před známým i neznámým publikem
- v diskuzi srozumitelně sděluje a vysvětluje své myšlenky, postoje, argumenty, sám diskutuje k věci
- polemizuje s názory, ne s osobami jejich autorů - nezesměšňuje je, nezlehčuje, názory vyvrací pomocí věcných argumentů

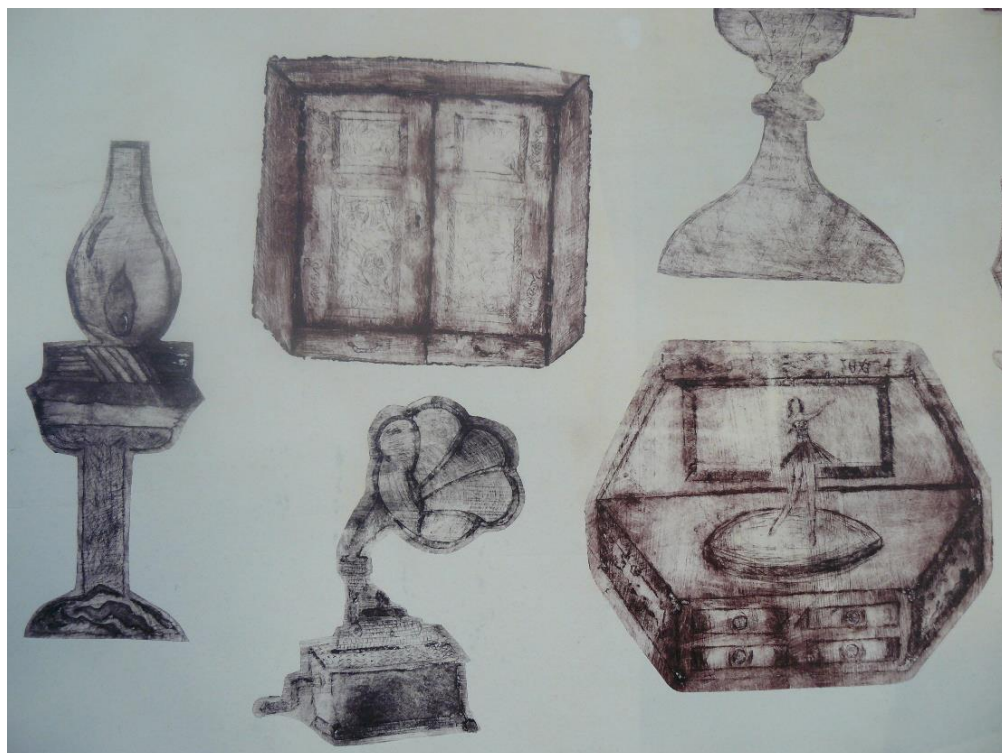
CÍLE SOCIÁLNÍ A PERSONÁLNÍ KOMPETENCE

- zapojí se do práce skupiny, podílí se jako člen skupiny na stanovení reálných cílů, strategie a akčního plánu k jejich dosažení.

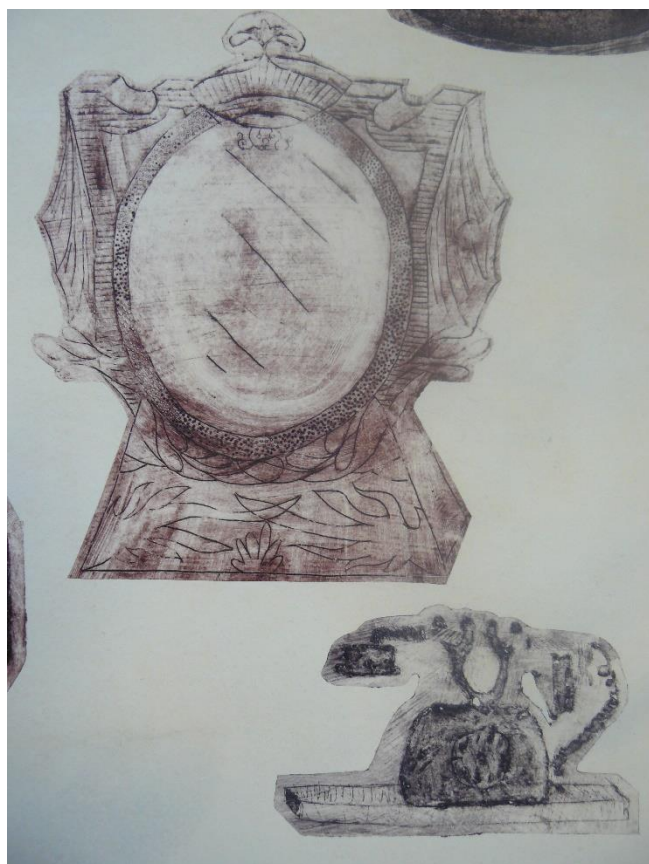
Výtvarný problém:

Žáci se pokusí vystihnout materiálový a strukturální charakter předmětu. Na základě této studie kombinují linii, plochu a podobu struktury podle svého uvážení. Ve skupině se musí předem domluvit na rozvržení a velikosti jednotlivých předmětů v rámci následného skládání papírových matic do kompozice na společném soutisku. Opakují si tím názorně pravidla perspektivy a fungování rozdílných proporcí v prostoru.

Ukázky tisku papírových matic:



Obr. 69 Ukázka žákovských prací



Obr. 70 Ukázka žákovských prací

3. VÝTVARNÁ ČÁST

3.1 ÚTRŽKY VZPOMÍNEK

Ve výtvarné části se zabývám vzomínkami a jejich transformací do prostoru, kde se realita mísí s imaginací a hrou forem. Objekty ze skutečnosti se dostávají do nových souvislostí určených imaginací.

Ve výtvarné části se zabývám vzomínkami a jejich transformací do prostoru, kde se realita mísí s imaginací. Objekty ze skutečnosti se dostávají do nových souvislostí v kombinaci s abstraktní formou a vzdalují se tak konkrétní představě na zažitý prostor. V lidské mysli a paměti je neustále napětí vycházející z nespojitostí a nejasností. Tím se ale zároveň probouzí k vytváření spojitostí nových následkem různých asociací.

Formálním vymezením mé práce je propojení dvou médií, fotografie a grafické techniky tisku z hloubky. Fragmenty fotografií zachycují konkrétní prostor, ke kterému se vztahují vzpomínky na zažité události. Tyto vzpomínky se postupem času vzdalují, stejně jako vyprchává pocit a atmosféra z daného místa. Jednotlivé situace se prolínají mezi sebou a zvětšují se mezery v jejich souvislostech. Stejně jako se vzpomínka ocitne vytržena ze svého kontextu v naší paměti, tak se i části fotografií ocitají v nedefinovaném prostoru, odtržené od ostatních věcí, které ji ve skutečnosti obklopovali a doplňovaly. Tato původní realita je nahrazena neurčitými objekty-tvary, které znázorňují přeměnu podoby a vztahů mezi věcmi a prostoru v naší mysli. Nastává zde otázka, co je ještě reálná

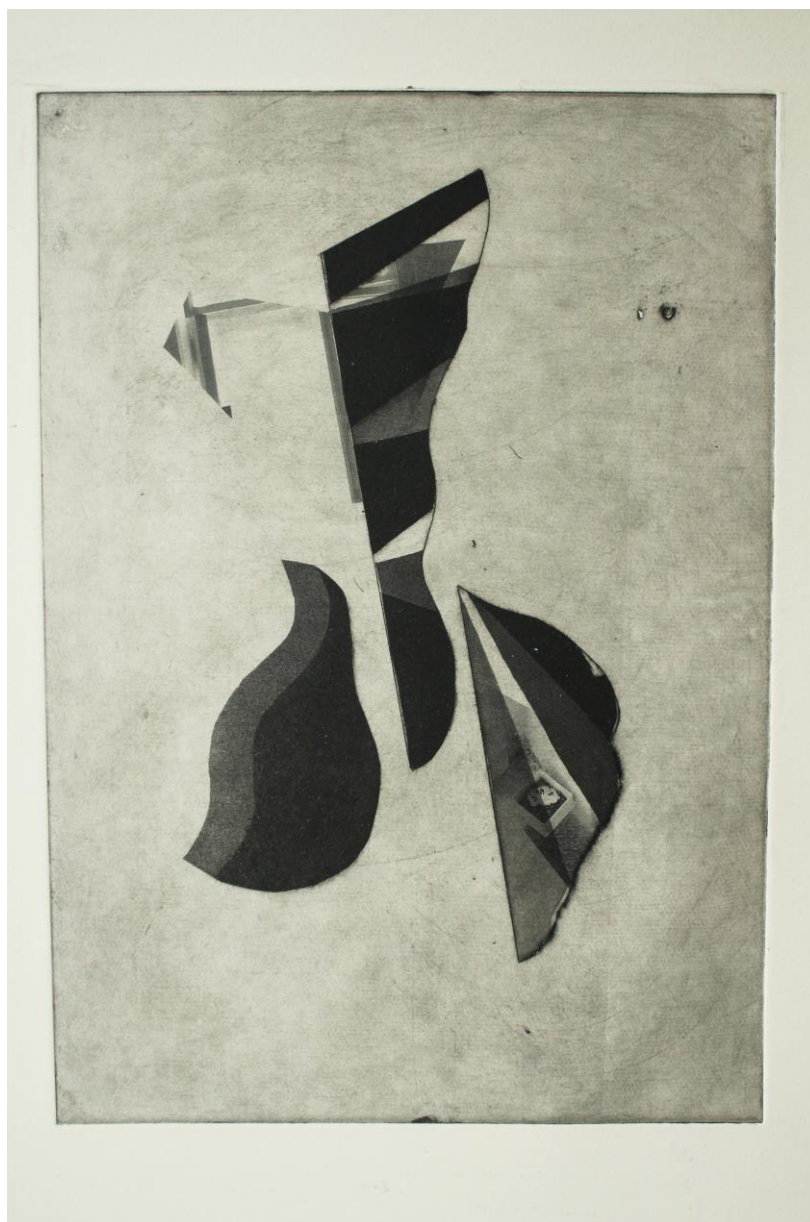
představa, do jaké míry je ovlivněna různými asociacemi, představami a sny.

Víra ve vyšší realitu asociálních forem a nezaujatou hru myšlení spolu se sny se stala jedním z hlavních záměrů Surrealismu. Vědomí lidského nitra se dávalo do souvislostí ve zvláštních kombinacích uvolňující fantazii.

„Freud velmi oprávněně zaměřil svoji kritiku na sen. Je skutečně nepřijatelné, že tato nemalá část duševní aktivity (protože přinejmenším od narození člověka do jeho smrti myšlení nijak neustává, součet momentů snění, i když se bere v úvahu jen čistý sen, sen ve spánku, není z hlediska času menší než součet momentů reality, anebo řekněme pouze: momentů bdění na sebe doposud tak málo upoutala pozornost. Extrémní rozdíl v důležitosti, v závažnosti, jakou pro běžného pozorovatele mají události bdění a události spánku, byl pro mne vždy zdrojem údivu. Je to tím, že když přestane spát, člověk je především hříčkou své paměti, a že té se v normálním stavu zlíbí naznačit mu jen slabě okolnosti snu, zbavit sen jakýchkoli aktuálních důsledků a dát vycházet jedinému determinujícímu motivu z bodu, v němž ho, jak je přesvědčen, několik hodin předtím zanechal: jako tu a tu pevnou naději, tu a tu starost. Má iluzi, že pokračuje v něčem, co stojí za námahu. Sen je takto zredukován na

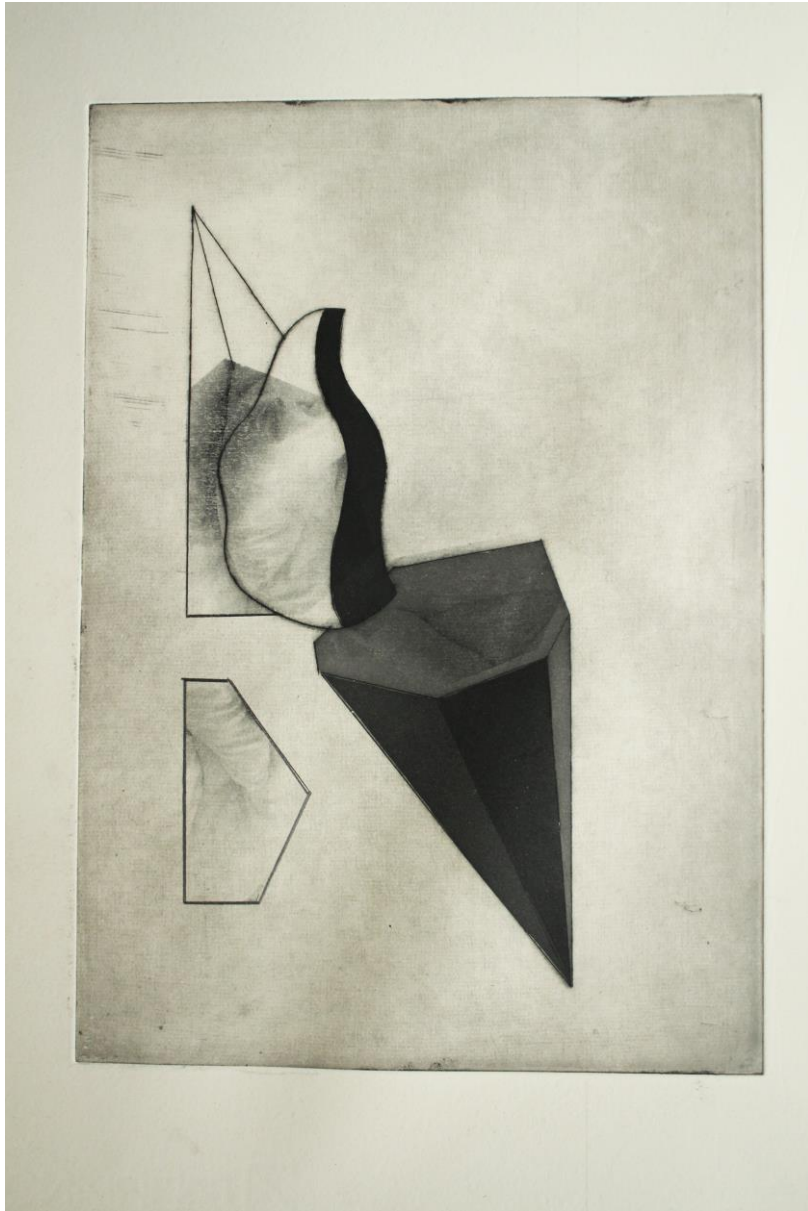
jakousi vsuvku, tak jako noc. A nic víc než ona neskrývá v sobě zpravidla jakoukoli radu.“²⁹

Grafické listy:



Obr. 71 Grafický list 1.

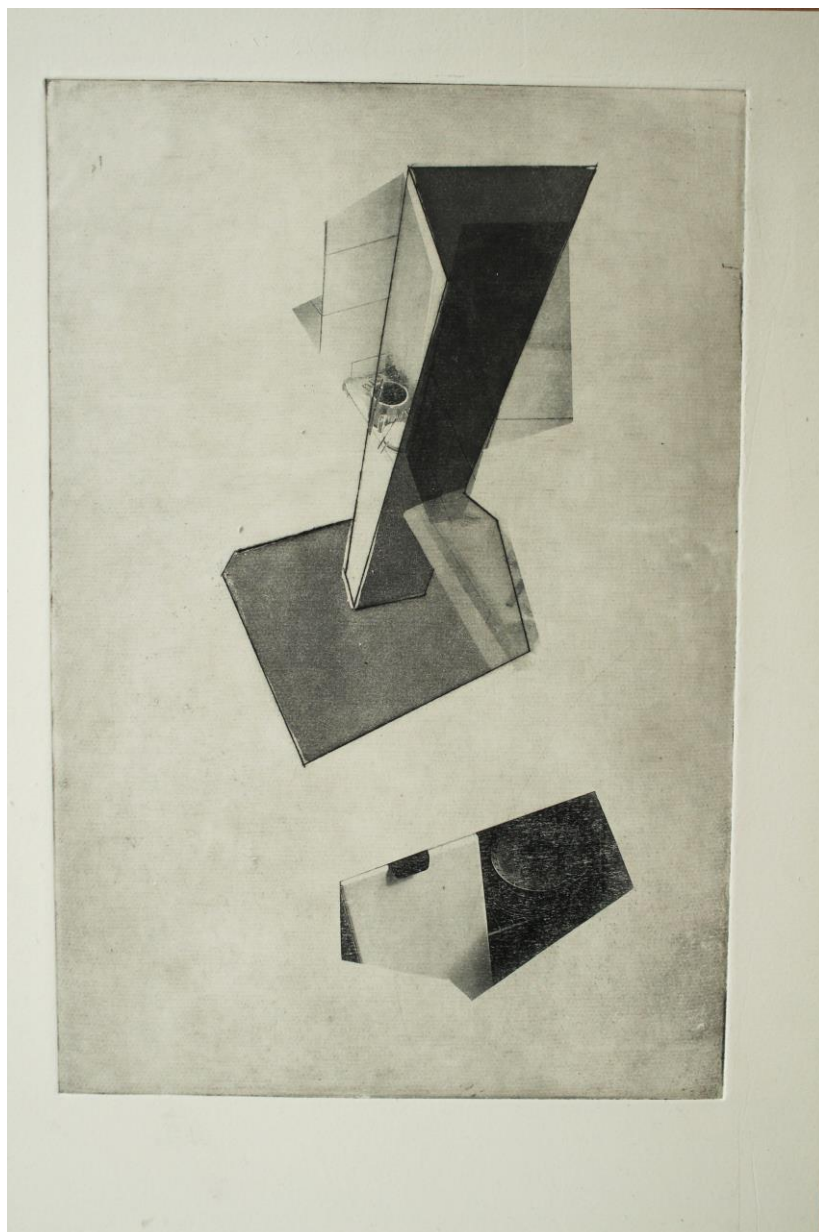
²⁹ Breton, A.: *Manifest surrealismu*, 1924. Převzato z časopisu *Analogon*, 16/1996, Sen, vize s skutečnost, str. I – X. / zdroj: <http://www.ceskaliteratura.cz/dok/msur.htm>



Obr. 72 Grafický list 2.



Obr. 73 Grafický list 3.



Obr. 74 Grafický list 4.



Obr. 75 Grafický list 5.

ZÁVĚR

Způsobů jak nahlížet na věci kolem nás je několik. Cílem této práce bylo nasměrovat pozornost k hlubší rovině podob a významů předmětů, které nás v každodenním životě obklopují. Prostředí, ve kterém se pohybujeme, ať již jde o domov nebo veřejný prostor, se dá chápat jako nekonečné naleziště inspirací a vzpomínek, které uchováváme v paměti. Při návštěvě vetešnictví, bazarů a tržišť se ocitáme obklopeni nespočtelným množstvím vzpomínek, paměti a historií konkrétních osob, rodin nebo celých rodů. Hlavními pojmy, které se prolínají celou diplomovou prací, jsou nezastavitelné plynutí času, paměť, vzpomínky a různé podoby jejich zachycení v průběhu dějin výtvarného umění. Prohlubováním zájmu o vlastní minulost a nalézání historicko–kulturních souvislostí podporuje v žácích smysl pro kontinuitu kulturní a individuální paměti, která by se neměla ztrácet v nesouvislostech a nejasných obrazcích.

V rámci výtvarného projektu někteří žáci skutečně získali nové informace o svých předcích a dozvěděli se o dosud neznámých souvislostech týkajících se historie vlastní rodiny. Někteří se poprvé zaměřili na tyto předměty, nositele rodinné paměti, které jsou v jejich blízkosti a o jejichž existenci doposud nevěděli.

POUŽITÁ LITERATURA

- Merleau-Ponty, M.: *Svět vnímání*, OIKOYMENH, 2008, ISBN 9788072982875
- Uždil, J.: *Mezi uměním a výchovou : sborník textů a statí (1915-2006)*, Praha, SNP, 1988
- Chalupecký, J.: *Úděl umělce – Duchampovské meditace*, Torst, 1998. ISBN 80-7215-050-2
- David, J.: *Výtvarná výchova jako smyslový a duchovní fenomén. Kapitoly z moderní historie a filosofie předmětu*. Fantisk Polička 1993.
- Benjamin, W.: *Berlin Childhood around 1900*, Translated by Howard Eiland,
Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, and London, 2006. ISBN 067402222X
- Přikrylová K. editorka, Vančát, J.: *Vizuální gramotnost*, Univerzita Karlova v Praze, 2010, ISBN 978-80-7290-487
- Didi-Huberman, G.: *Ninfa moderna. Esej o spadlé draperii*, Argite/Fra, 2009, ISBN 978-80-86603-80-3)
- Yates, Frances.: *The Art of Memory*, The University of Chicago, Chicago, 1966.
<http://www.studyplace.org/w/images/9/9c/Yates-1966-Art-of-Memory-excerpt.pdf>
- BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha : Academia, 1997, s. 387; Stillleben. In: *Meyers Großes Konversations-Lexikon* [on-line]. © Academic, 2000–2013 [cit. 2014-1-15]. Přístup z: Stillleben. In: *Das grosse Kunstlexikon von P.W. Hartmann* [on-line]. BeyArs GmbH: Salzburg
- Šobáňová, P.: *Škola muzejní pedagogiky 1, Poznámky k partnerství výtvarné a muzejní pedagogiky*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2007, ISBN 978-80-244-1866-7
- Trojan, R., Mráz, B.: *Malý slovník výtvarného umění*, nakladatelství Fortuna, 1996, ISBN 80-7168-329-9
- Lecaldano, P.: *Vincent Van Gogh I*, Odeon, Praha 1986
- Teissig, K., Hrdina, I.: *O Kresbě – základy kreslířských technik*, Mladá Fronta, Praha 1982, ISBN 23-049-82
- Krejča, A.: *Techniky grafického umění*, Artia 1981, ISBN 37-008-81
- Gestalten, *The Age of Collage- Contemporary Collage in Modern Art*, Gestalten, Berlin, 2013, ISBN 978-3-89955-483-0
- Amy Dempseyová, *Umělecké styly, školy a hnutí. Encyklopedický průvodce moderním uměním*. Slovart 2002, ISBN 80-7209-731-8
- Uwe M. Schneede, *Surrealism*, Harry N.Abrams, INC., Publishers, New York, 1973, ISBN 0-8109-2066-2
- José Pijoan, *Dějiny umění 9*, Odeon 1983, ISBN 01-501-86
- Panofsky, E.: *Význam ve výtvarném umění*, Malvern/Academia, 2013, ISBN 978-80-87-580-37-0

Petříček, M.: Myšlení obrazem, Herrmann & synové, 2009, ISBN: 978-80-87054-18-5

Gombrich, E. H. Příběh umění. Praha: Argo, 1997. 683 s. ISBN 80-7203-143-0.

Bláha, J..Marcel Duchamp: Největší obrozenec 20. století. Ateliér. 2003, č. 2,

Bláha, J.: Struktura výtvarného a hudebního díla I. Tvar, prostor a čas. 2006, Togga; ISBN: 978-80-87258-69-9

ELEKTRONICKÉ ZDROJE:

Zátiší v současném umění: <http://www.contemporary-still-life.com/>

A Cornucopia of Contemporary Still Life:

<http://www.artnews.com/2014/02/10/contemporary-still-life-is-high-tech-and-high-concept/>

Petry, M.: Nature Morte: Contemporary artists reinvigorate the Still-Life tradition:

http://www.thamesandhudson.com/Nature_Morte/9780500239063

Urban Topography and Cultural Memory:

<http://anthropologicalmaterialism.hypotheses.org/473>

Marcolli, M.: Still life as a model of spacetime, s. 2,

<http://www.its.caltech.edu/~matilde/StillLifeSpacetime.pdf>

Femto-Photography: Visualizing Photons in Motion at a Trillion Frames Per Second, <http://web.media.mit.edu/~raskar/trillionfps/>

Krochmalný O.: Prach na zbořeništi: estetika melancholie u Waltera Benjamina (Fragmenty delší

studie):http://www.academia.edu/5474580/Prach_na_zbo%C5%99eni%C5%A1ti_estetika_melancholie_u_Waltera_Benjamina

RVP: <http://clanky.rvp.cz/clanek/o/z/43/POJETI-VYTVARNE-VYCHOVY-V-RAMCI-VZDELAVACI-OBLASTI-UMENI-A-KULTURA.html/>

Latham, J. The City and the Subject: Benjamin on Language, Materiality, and Subjectivity, 2010, s. 62. Zdroj?

<http://www.epoche.ucsb.edu/Latham06.pdf>

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1 Henri Fantin-Latour, bouquet of diverse flowers 1881	18
Obr. 2, Obr. 3 Ori Gersht, Exploding Floral Composition.....	19
Obr. 4, Obr. 5 Martin Velíšek, květinové variace.....	19
Obr. 6 Vincent van Gogh, Sunflowers 1888I.....	20
Obr. 7 Egon Schiele, sunflowers 1911	20
Obr. 8 Cornelis de Heem, Still Life with oysters, lemons and grapes, circa 1660, zdroj: web gallery of art.....	22
Obr. 9 Roy Lichtenstein, Still Life with oysters, fish in a bowl and book, 1973	22
Obr. 10 Mat Collishaw, 2011, Poslední jídlo na cestě smrti (Martin Vegas),	22
Obr. 11 Nature Morte 2 Cindy Wright, 2010.....	22
Obr. 12 Spoerri Eaten by; dame bleue au chien (Expo Séville 1992).....	23
Obr. 13 Pieter Claesz, "Still Life with musical instruments"	25
Obr. 14 Braques, "Still Life with violin", 1914	25
Obr. 15 Picasso, "Still Life with mandolin", 1924	25
Obr. 16 Cézanne, "Still Life with skull	25
Obr. 17 Picasso, "Still Life", 1945	25
Obr. 18 Black Kites, Gabriel Orozco, 1997	26
Obr. 19 Damien Hirst, Pro lásku boží, 2007.....	26
Obr. 20 Adriaen Coorte, "Still Life with seashell", 1698	27
Obr. 21 Max Ernst, Sea Shell	27
Obr. 22 Boccioni, Vývoj lahve v prostoru, 1912.....	29
Obr. 23 Otto Gutfreund (1889-1927), truhlářské zátiší.....	29
Obr. 24 Guttuso, still life	30

Obr. 25 Picasso, "Still Life", 1947	30
Obr. 26 Fernand Léger "Still Life in the Machine", 1918.....	30
Obr. 27,Obr. 28 Morandi, "Still Life", 1929–1930	31
Obr. 29 Cézanne, "Rideau Pichet"	34
<i>Obr. 30 Matisse, "Still Life with fruit.....</i>	<i>34</i>
Obr. 31 Braques, "Still Life with violin and jug", 1910.....	36
Obr. 32 Picasso, Pablo–Picasso–Bottle of bass glass and package of tobacco. 1914	36
Obr. 33 Morandi, "Still Life", 1918.....	37
Obr. 34 De Chirico, "Still Life.....	37
Obr. 35 Man Ray, "Still Life", 1933.....	39
Obr. 36 Meret Oppenheim, snídaně v kožešině, 1936.....	39
Obr. 37 Joseph Cornell, Cassiopeia 1960	40
Obr. 38 Joseph Cornell, Medici–Princess, 1948.....	40
Obr. 39, Obr. 40 Duchamp, In advance of the broken arm, /Bicycle wheel, 1913	43
Obr. 41 Perfektní hosteska, Rebecca Scott, 2006.....	48
Obr. 42 Ollie Monkey Peter Jones, 2007	48
Obr. 43 Čas a místo, Darren Jones, 2011	48
Obr. 44 Self, Marc Quinn, 2006,.....	48
Obr. 45, Obr. 46, Obr. 47, Obr. 48 Steve McQueen, Barrage, fotografie 1998	52
Obr. 49, Nika Kupyrova, earwax, 2009,.....	55
Obr. 50, Nika Kupyrova, fish fingers 2009	55
Obr. 51 Julia Schenkelberg, Installations.....	57
Obr. 52, Obr. 53, Obr. 54, Obr. 55, Obr. 56, Obr. 57 Camilla Catrambone, Portrait of my family, 2011	68
Obr. 58 Adriana Šimotová, Magie věcí VI, 1991,	78

Obr. 59 Adriena Šimotová, Strach, 1984	78
Obr. 60 Nikola Čulík, Intimní požár.....	79
Obr. 61 Nikola Čulík, Hledal sem všude a našel Tebe, 2012	79
Obr. 62 Ukázka žákovských prací.....	81
Obr. 63 Ukázka žákovských prací.....	82
Obr. 64 Ukázka žákovských prací.....	82
Obr. 65 Ukázka žákovských prací.....	83
Obr. 66 Ukázka žákovských prací.....	84
Obr. 67 Danh Vo, Venice Biennale 2013.....	86
Obr. 68 Vladimír Boudník, Měsíční krajina, 1960	88
Obr. 69 Ukázka žákovských prací.....	90
Obr. 70 Ukázka žákovských prací.....	90
Obr. 71 Grafický list 1.	94
Obr. 72 Grafický list 2.	95
Obr. 73 Grafický list 3.	96
Obr. 74 Grafický list 4.	97
Obr. 75 Grafický list 5.	98

ZDROJE OBRÁZKŮ

Obr. 1 <http://www.wikiart.org/en/henri-fantin-latour/bouquet-of-diverse-flowers-1881>

Obr. 2, Obr. 3 <http://arttattler.com/archiveorigersht.html>

Obr. 4, Obr. 5

http://www.literanavratil.cz/gallery_l.php?article=11&exhib=307&y=2013

Obr. 6 <http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/586/Still-Life:-Vase-with-Fifteen-Sunflowers.html>

Obr. 7 <http://www.egon-schiele.com/sunflowers.jpg>

Obr. 8 http://www.wga.hu/html_m/h/heem/cornelis/stillife.html

Obr. 9 <http://hypermodern.net/tag/roy-lichtenstein/>

Obr. 10

Obr. 11

<http://www.theguardian.com/culture/gallery/2013/oct/19/10-best-contemporary-still-lives>

Obr. 12 <http://contemporart.voila.net/spoerri.htm>

Obr. 13

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/Claesz%2C_Pieter.jpg

Obr. 14 <http://www.jungny.com/PlasticStructure.html>

Obr. 15

http://annex.guggenheim.org/collections/media/490/53.1358_ph_web.jpg

Obr. 16 zdroj www.wikiart.org

Obr. 17 http://www.liveauctioneers.com/item/30895575_limited-edition-picasso-still-life-with-skull-leek

Obr. 18 ,Obr. 19

<http://www.theguardian.com/culture/gallery/2013/oct/19/10-best-contemporary-still-lifes>

Obr. 20 <http://www.pubhist.com/w6230>

Obr. 21 <http://www.artmuseum.com.cn/famous-PM032158-1-179.shtml>

Obr. 22 <http://www.art-prints-on-demand.com/a/boccioni-umberto/development-of-a-bottle-i.html>

Obr. 23 <http://www.acb.cz/Gutfreund-Otto-Truharske-zatise-42701>

Obr. 24 <http://www.wikiart.org/en/renato-guttuso/interno-1948>

Obr. 25 <http://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/still-life-1947-1>

Obr. 26 <http://www.wikiart.org/en/fernand-leger/still-life-in-the-machine-elements-1918>

Obr. 27,Obr. 28 <http://www.adhikara.com/giorgio-morandi/seite-11.htm>, <http://www.wikiart.org/en/giorgio-morandi/natura-morta>

Obr. 29 <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/sl/rideau-pichet/>

Obr. 30, Obr. 31

http://denargekonstvetaren.files.wordpress.com/2012/04/09_09_11violinandpitcher1.jpg

Obr. 32 <http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?oid=500451>

Obr. 33 http://artandperception.com/wp-content/uploads/2008/11/natura-morta_1918.jpg

Obr. 34

Obr. 35

<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=53195&handle=li>

Obr. 36 http://www.tageswoche.ch/de/2013_40/kultur/584941/

Obr. 37 <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cornell/>

Obr. 38 <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cornell/>

Obr. 39, Obr. 40

Obr. 41

Obr. 42

Obr. 43

Obr. 44

<http://www.theguardian.com/culture/gallery/2013/oct/19/10-best-contemporary-still-lives>

Obr. 45, Obr. 46, Obr. 47, Obr. 48

<http://www.revistacodigo.com/5-proyectos-de-steve-mcqueen-el-artista-detras-del-cineasta/>

Obr. 49, Obr. 50 <http://www.nikakupyrova.com/>

Obr. 51 <http://julieschenkelberg.com/index.html>

Obr. 52, Obr. 53, Obr. 54, Obr. 55, Obr. 56, Obr. 57

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2336206/My-family-portrait-food-Artist-imagines-mother-father-look-like-edible.html#ixzz2vhJQP2Gt>

Obr. 58 , Obr. 59 <http://www.sanquis.cz/index1.php?linkID=txt370>

Obr. 60 <http://www.artalk.cz/2009/09/18/culik-v-ghmp/>

Obr. 61 <http://en.ghmp.cz/past-exhibitions/nikola-culik-life-and-work/>

Obr. 62, Obr. 63, Obr. 64, Obr. 65, Obr. 66 Archiv autorky

Obr. 67 <http://artasiapacific.com/Blog/FieldTripVeniceBiennale>

Obr. 68 <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/266552-exploze-v-dusi-pred-90-lety-se-narodil-vladimir-boudnik/>

Obr.69,Obr. 70,Obr. 71 Archiv autorky

Obr. 72, Obr. 73, Obr. 74, Obr. 75 Archiv autorky