

**PEDAGOGICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE
CHARLES UNIVERSITY OF PRAGUE, PEDAGOGIC FACULTY**

**KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY
DEPARTMENT OF ART**

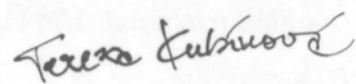
**ZDEVASTOVANÁ KRAJINA
V MĚSTSKÉ PERIFERII**

**DEVASTATED LANDSCAPE
IN URBAN PERIPHERY**

**Tereza Kubínová
Praha 2008**

Tereza Kubínová
Tereza Kubinova

Potvrzuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedené literatury.
I'm bearing to I have made diploma work independently with using inducted literature.



Tereza Kubínová

V Praze 26.11. 2008

1.1. Textové periferie

Poděkování

Děkuji panu Doc. Jaroslavu Dvořákovi, vedoucímu diplomové práce, za inspirující a cenné rady k výtvarné části diplomové práce. Dále děkuji paní Mgr. Karle Cikánové za konzultování tematiky a didaktické části diplomové práce a panu PhDr. Jaroslavu Bláhovi za konzultování koncepce teoretické části diplomové práce.

Také bych chtěla poděkovat rodině, přátelům a blízkým za podporu, kterou mi poskytli během psaní diplomové práce.

ANOTACE

Zdevastovaná krajina v městské periferii

Tematika zdevastované krajiny městské periferie je v této práci uchopena jako výtvarné východisko pro výtvarnou činnost. Konkrétní zdevastovaná krajina je úzce vymezena prostorem městské periferie.

Východiskem pro strukturu teoretické části práce je část praktická, výtvarná. Jádro teoretické části tvoří kapitoly o prostoru městské periferie, geniu loci, destrukčních a tvůrčích procesech, které v tomto prostředí probíhají i o jeho estetice. Výtvarný kontext je zaměřen na změny ve výtvarném myšlení, které proběhly v první polovině 20. století a díky nimž věc začala být vnímána jako možný výtvarný materiál se specifickou symbolikou. Zaměření na věc souvisí s její rolí detailu v prostoru, který svou charakteristikou utváří. Následuje vývoj výtvarného umění vycházející z těchto změn.

Praktická část práce je založena na výtvarných výstupech, jejichž jádro tvoří soubory maleb a asambláží čerpající z tematiky devastací v městské periferii. Jedním z využitých výtvarných prostředků je odpadek, jehož význam je proměňován či posouván.

Didaktická část práce obsahuje náměty založené na kontrastu tematiky harmonické a devastované krajiny ve výtvarné výchově. Součástí jsou i vlastní realizované praxe a zařazení tematiky zdevastované krajiny do průřezového tématu Environment, které je součástí rámcového vzdělávacího programu pro ZŠ a SŠ.

Annotation

Devastated Landscape in Urban Periphery

The subject of devastated landscape in urban periphery context is in my thesis presented as art solution for art activity. Individual devastated landscapes are then closely defined by actual urban periphery.

The basis for structure of the theoretical part of the thesis is practical, art part. Chapters about urban periphery, genius loci, destructive and creative processes, which in the urban periphery occur and about its aesthetics constitute the core of the theoretical part. The art context is focused on changes of the understanding of the fine arts especially in the first half of the 20th century. Those changes caused the topic to be considered as a part of the art material with specific symbolic meaning. The detail in the landscape, which it by its characteristic creates, is the reason for the attention this topic gains. The evolution of the fine arts based on those changes is described in the following chapters.

The practical part of the thesis is based on artwork, which is represented by a collection of paintings and assemblages that were inspired by the motives of devastation in the urban periphery context. One of the objects, which are being used, as an art subject, is litter. The meaning of the litter is then transformed.

The didactic part of the thesis consists of variety of themes based on the contrast of harmonic and devastated landscape topics in the art education and its possibility of application the Environment subject in the primary school general programs. It is also based on personal experience.

Obsah

Předmluva

PROSTOR MĚSTSKÉ PERIFERIE (teoretická část)

Prostor městská, opuštěná a zdevastovaná místa, černé skládky 4

- *Městská periferie, její charakteristika, znaky a funkce* 6
- *Minulost, přítomnost a budoucnost místa* 6
- *Ruiny* 7
- *Pojmy nemísta a bezčasí* 8
- *Černé skládky* 9
- *Druhotné použití odložených věcí* 10

Genius loci zdevastované krajiny 11

- *Co je vlastně genius loci?*
- *Industriální estetika*

22

Pohledy na městský fenomén graffiti

Antigrffiti, CAP crew

VĚCI JAKO VÝTVARNÝ MATERIÁL (teoretická část)

Dadaismus

Readymady Marcela Duchampa

Kurt Schwitters, merz

Neodada, Nový realismus, ozvláštnění

- *Arman*
- *Noví realisté*

Environment v českém umění

- *Zdeněk Beran*
- *Jiří Sozanský a Karel Nepraš*

Studia

H

VÝTVARNÁ VÝCHODISKA PRO PEDAGOGICKOU PRAXI

(praktická část)

Duch a konkrétního místa – část Rohanského ostrova v Karlíně – jaro a léto 2008

Emise, nemísto, malby

Odpadek, detail zdevastované krajiny

VÝTVARNÁ VÝCHODISKA PRO PEDAGOGICKOU PRAXI

Devastovaná versus harmonická krajina

Uskutečněné výtvarné náměty

- *Jak se cítí zdevastovaná krajina?*
- *Genius loci*

Závěr

PŘEDMLUVA

Procházím zšeřelým sídlištěm. Šero se mísí s mlhou a přede mnou se otevírá fantaskní divadlo ulic, které se v rychlém sledu vynořují a zase zanořují jako momentální kulisy. V hlavě mi proudí v rychlém sledu za sebou myšlenky. Táži se sama sebe, kde se v člověku bere síla, díky níž se mu povedlo vybudovat něco tak složitého a přitom monotónního jako je sídliště. Z mlhy se zjevilo zátiší s popelnicemi na tříděný odpad, obklopené množstvím skleněných lahví od alkoholu. Táži se sama sebe, kde se v člověku bere slabost, díky níž vzniklo takové zátiší. Mizím v tichu, v místech, kde nesvítí pouliční lampy. Ztrácím se, hledám cestu k domovu, ale nedaří se mi ji najít. Dál se z mlhy vynořují podivná zátiší a krajiny, nesoucí v sobě stopy silného i slabého člověka. Napadá mě, jaké by to bylo, kdyby stopy slabostí člověka byly vyhlazeny. Oč by byl svět radostnější, oč by byl chudší a falešnější.

V teoretické části diplomové práce *Zdevastovaná krajina v městské periferii* tvoří základní osu rozbor prostředí městské periferie a kapitoly odkazující k umělcům, kteří víceméně pracovali s věcí jako s výtvarným materiálem. Na první pohled neslučitelné části mají svou návaznost. Ta spočívá v možnosti výtvarného vyjádření devastace (zpuštění). K tomu jsou třeba výtvarné prostředky syrové, drsné, nepřibarvené, vycházející z věcí samých. Píšu tedy o autorech, kteří věc považovali za prostředek výtvarného vyjádření, byť tematika jejich díla byla jiná než tematika mé diplomové práce. Zároveň jde o autory, jejichž tvorba je mi blízká už dlouho.

Následuje vlastní zamyšlení nad zdevastovanou krajinou a s ním související výtvarné výstupy. Je to záznam cesty od prvotních nápadů až k výsledným pracím. Tedy pojednání o něčem tak éterickém, jako je duch konkrétního zdevastovaného místa a dále pokus ducha místa zachytit malbou. Na konci pomyslné cesty se duch místa zdevastované zhmotní do podoby zdevastované věci, kterou využiji jako výtvarný prostředek v asambláži, a pokusím se ji zařadit do jiných kontextů. Celá praktická část je založena na mém subjektivním vnímání tématu a jeho uchopení. Konkrétní vypořádané souvislosti je pak možné sledovat na stránkách navazujících kapitol.

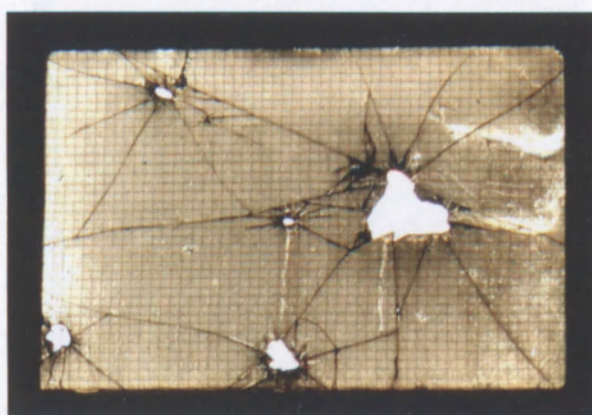
V poslední, didaktické části se zabývám výtvarnými východisky pro pedagogickou praxi, vycházejících z tématu zdevastované krajiny. Jedná se spíše o žánr úvahy, v němž nabízím určité možnosti pohledu na tematiku, na nichž by se daly postavit výtvarné náměty a pokouším se téma zařadit do širších předmětových souvislostí. Součástí této části jsou i výstupy z uskutečněných pedagogických praxí.

Tematika zdevastované krajiny je velmi rozsáhlá. Tato práce se zabývá jen velmi úzkým výsekem z této tematiky. Častá představa zdevastované krajiny připomíná obrazy Mostecká. Záměrně jsem se od tohoto pohledu odklonila. Odrazy zdevastované krajiny můžeme nalézt totiž všude – i tam, kde by je nikdo nečekal. V tomto kontextu cítím silnou návaznost na činnosti člověka. Bez něj by zdevastovaná nebyla. Tento aspekt byl pro mě také zásadní. Nezabývala jsem se aspekty ekologickými, protože ty by ve výsledku vedly k práci jiné. Také si uvědomuji bezprostřední návaznost vzniku zdevastované krajiny po válečných hrůzách, ale opět se touto krajinou nezabývám, protože by vyžadovala vlastní pojednání sama o sobě.

FRONTOR MĚSTSKÉ PERIFERIE

PROSTOR MĚSTSKÉ PERIFERIE

MĚSTSKÁ PERIFERIE, OPUSTĚNÁ A
ZDEVASTOVANÁ MÍSTNÍ ČERNÉ SKLÁDKY



**MĚSTSKÁ PERIFERIE, OPUŠTĚNÁ A
ZDEVASTOVANÁ MÍSTA, ČERNÉ SKLÁDKY**



obr. 1

Městská periferie, její charakteristika, znaky a funkce

Pro moji práci byla prostorovým východiskem městská periferie. Na periferii žijú už od dětství, zajímá mě její nepromyšlené živočišné bujení, je to ta část města, které se vyhýbá umělost a utvořenost. Pod pojmem periferie mám na mysli okraj města, prostor vyznačující se charakteristickými rysy, naprosto odlišný od městského centra. Mnohem rozsáhlejší i významem rozlišené periferie se pochopitelně nacházejí ve velkoměstech. Velkoměstské periferie lze rozdělit ještě například na průmyslové aglomerace, tedy části zvolna navazující na obytné městské části, v nichž se soustřeďuje průmyslová výroba. V Praze můžeme za městskou periferii považovat Karlín stejně jako Jižní město nebo Zahradní město či jiná sídliště, na první pohled odlišná svým panelovým charakterem od činžovních čtvrtí. Ani jeden z uvedených příkladů nezapadá do kategorie městského centra, které plní také reprezentativní funkci. Periferní části města mají jiné typické funkce – nacházejí se tu obytné domy a školy, kulturní život se tu ale nesoustřeďuje (což samozřejmě neznamená, že by se zde nevyskytoval vůbec). Tyto části města naopak často oplývají mnoha obchodními středisky, která jsou obklopena rozsáhlými parkovišti. V periferiích se soustřeďuje i etnické menšiny, funguje tu řada skladů zboží. Přes den bývají periferie opuštěné a vylidněné (kromě jmenovaných obchodních středisek, do nichž doprava proudí prakticky nepřetržitě). Lidé, kteří tu bydlí, se vracejí domů až k večeru.

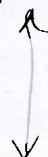
Minulost, přítomnost a budoucnost místa

Některé části periferie jsou naprosto neobydlené, další nesou rysy aktivní minulosti, stopy historie onoho místa. Stojí tu sice domy a ploty, k domům vede cesta, ale už nepoznáme, k čemu domy sloužily, za jakým účelem byly stavěny. Žádný vývěsní štít nebo reklama nás neupozorní, co se tu odehrávalo (můžeme narazit na ceduli, která nás upozorní, že tu bude probíhat stavba a kdo ji bude provádět, a tak alespoň vytušíme, kam bude směřovat budoucnost místa). Právě opuštěností a tím, že není označkováno způsobem, na nějž jsme zvyklí z jiných

Chybí názor / architektů / urbanistů

lokalit, nabývá takové místo jisté tajemnosti a přitažlivosti. Probouzí v návštěvníkovi, který sem zavítal řadu otázek, které většinou zůstanou nezodpovězeny. Někdy se může návštěvník začít pít po odpovědích. Při takovém pátrání po určitých informacích se pak roztočí doslova detektivní kolotoč. Každopádně ona nedořečenost vyvolává v člověku zvědavost, zostruje jeho vnímavost, vizuální podmínky prohlubují jeho bujně představy, návštěvník takového místa prožívá malé dobrodružství spojené i s jistým strachem, který vyvolává právě nevědomost a nejasnost místa. To vše je pravděpodobně založeno na tom, že člověka přitahuje jinakost a odlišnost, místa a věci, kterým nerozumí. Probouzejí v něm zájem.

Ruiny



pro jiné typy ruin?

Stopy civilizace nesou také domy, které bychom směle mohli nazvat ruinami. Tyto vybydlené domy mohly mít v minulosti své obyvatele, ti v něm už ale nebydlí a dům chátrá, stává se bydlíštěm bezdomovců, místem pro úkryt věcí, které mají zůstat skryté, také revírem pro zloděje, kteří se podílejí na dalším chátrání objektu a nakonec rozebírají a odnášejí i cihly. Dům může být součástí celé skupiny budov a není zřejmé, zda budovy sloužily jako dělnické domky a obývali je dělníci pracující v přilehlé továrně nebo šlo o domky používané při stavbě, které pozbyly významu vlastně už v době, kdy bylo dostavěno. Možností je mnoho, často bychom budově přikládali zcela jiný, přitažlivý význam, i když šlo například jen o kancelářskou budovu.



obr. 2

Pojmy nemísta a bezčasí

Opuštěná místa nesoucí prvky civilizace ve svém textu označují jako „nemísta“. Nemísto vymezuje opuštěnost, nevyužívanost, typické pro něj jsou struktury založené na zbytcích minulé funkční architektury. Právě na nich se ukazuje, že dříve šlo o místo s určitým významem, které vzniklo za určitým účelem. To, co dříve bylo významem místa se proměnilo v jeho současnou bezvýznamnost. Ovšem nejedná se o místa, kam člověk ještě nezasáhl, o místa přírodní. Ovšem právě tato poznámka určuje další vlastnost nemísta, tedy na rozdíl od nějakých míst nejsou funkční. To ovšem vůbec neznamená, že nemísta svou funkční minulost nemají a už vůbec to nevylučuje, že by se v budoucnu nemohlo nemísto proměnit v prosperující místo s novými funkcemi.

Prvek momentálnosti, který patří do definice nemísta označují jako „bezčasí“. Definované je tím, že v přítomném okamžiku místo není smysluplné, tudíž se ve svém vývoji nachází ve vytržení, je nezakotvené, zmítané vlnami bezprizornosti. Nemísta mohou zůstat zcela opuštěná (především pokud jsou součástí periferií malých měst), a nebo se do nich člověk vrací, což je jev běžný ve velkých městech. Zpravidla to není tentýž člověk jako ten, který je v minulosti utvářel, pracoval v nich, využíval je, dodával jim stav místa. Člověk, který se pohybuje v nemístech, sem také přichází s nějakým cílem. Zpravidla ale tento cíl s vědomím konkrétního místa nesouvisí. Člověk vyhledávající nemísto naopak využívá bezúčelnost tohoto prostoru a činnosti, které v nemístě provádí jsou svým způsobem reakcí na tuto bezúčelnost. Konkrétně člověk nemísto využívá jako skládku harampádí, tím nemísto devastuje, zahlcuje ho. Nebo svou činností nemísto rozebírá, prolamuje, mění v něm prostorové vztahy; činností člověka může kus tohoto území shořet. Jiný člověk v nemístě žije, je mu příbytkem, což ovšem neznamená, že se s ním identifikuje. Využívá toho, že se zde ztratí. Dále existuje člověk, který v nemístě cosi tvoří, např. sprejer.

Černé skládky

Nemísta volně navazují na místa. Zvláště okrajové části měst jsou v poslední době zahlceny množstvím komunálního odpadu, který se nedaří likvidovat. Často se soustřeďuje do takových míst, kde by ho nikdo nečekal: malé skládky vznikají podél sídlištních cest a jestliže už skládka vznikne, pak dál stále více narůstá, nikdo ji sám od sebe nelikviduje, protože „přece nikomu nepatří“. Přesto skládka představuje formu devastace, útočící minimálně na dva smysly (zrak a čich), a zmizí teprve tehdy, když ji městská část nechá odstranit (mezitím vznikne několik dalších skládek, které by bylo třeba odstranit). Divoké, černé či chcete-li nelegální skládky jsou nyní problémem většiny evropských měst. Některé se s nimi vypořádávají lépe, jiná se s nimi zatím potýkají bezvýsledně (například Neapol). Malé nelegální skládky většinou vznikají tehdy, když jsou lidé líní odvést odpad do kontejneru. Z tohoto důvodu jsou skládky velmi různorodé a dokonce mohou vznikat i tematická zátiší (např.: židle, stůl, skříňka, zásuvky, kávovar). Zmiňované malé skládky však nejsou jedinou formou velkého množství nezpracovaných odpadků, na něž v periferiích měst narazíme. Odpadky se totiž hromadí hlavně kolem popelnic, ať už s tříděným nebo netříděným odpadem. Popelnice zpravidla přetékají a smrdí, protože lidé odpadky odkládají vedle nich, když už se do odpadkových nádob nic nevejde.

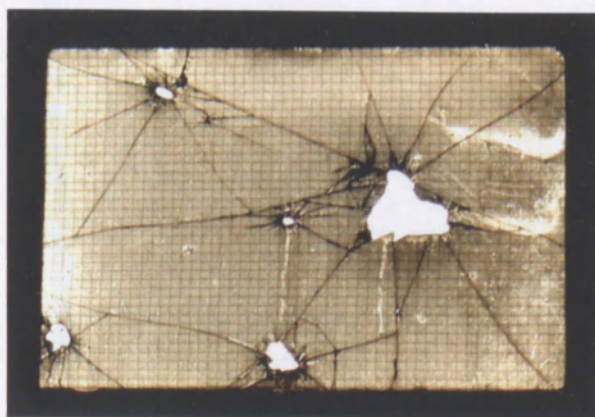


obr. 3

Druhotné použití odložených věcí

V souvislosti s problémem přetékajících popelnic existuje následující jev: člověk, který se zbavuje nepotřebných, ale ještě použitelných věcí, tyto věci (starý kabát, boty, televizory, telefony), tyto věci „vystaví“ v prostoru popelnic, protože mu připadá, že by o věci ještě někdo mohl projevit zájem a očekává, že si je někdo jiný odnese. Zpravidla se mu předpoklad naplní a vyhozenou věc už příště u popelnice nenajde.

S tím souvisí další jev: v prostoru popelnic se pohybují lidé, kteří tento prostor nevyužívají k vyhazování odpadků, ale naopak k hledání a nalézání věcí ještě využitelných a funkčních. Prostředí popelnic je pro ně místem sběru, možná i obživy, rozhodně se v něm pohybují s cílem něco získat, odnést. Takový způsob získávání věcí neprovozují jenom asociální živly či bezdomovci. Toto dvojí využití vede ke komunikaci mezi oběma skupinami lidí (jedna nechává přes okraj popelnice věci použitelné, tedy ty, které vyhledává druhá skupina). A právě vznik druhé skupiny „sběračů“ ukazuje na to, že odpadkem se nestává pouze věc poškozená, ale i věc funkční, která by ještě odpadkem být nemusela, jenomže se jí stane ve chvíli, kdy si její majitel koupí věc novou, možná lepší, ale v zásadě se stejnou funkcí. Kupování stále nových věcí a vyhazování věcí starých, jež ale jsou ještě funkční, podle mého názoru postihuje společnost, která se má dobře díky nadvýrobě. Kupování nových věcí podporuje reklama, ta vnucuje člověku materiální touhy, formuje jeho úsudek o věcech a o jejich smyslu, nehovoří však už o tom, co dělat s těmi nepotřebnými, starými věcmi, a tento problém se pak k člověku vrací jak bumerang v podobě množství odpadků, které znečišťují jeho prostředí.



GENIUS LOCI ZDEVASTOVANÉ KRAJINY



obr. 4

„Když se díváte na stárnoucí budovu nebo na rezivějící most, pozorujete vlastně spolupráci člověka a přírody. Když jim uděláte novou fasádu, kouzlo je rázem pryč. Když ale necháte věci stárnout, pak člověk tvoří a příroda k tomu přidá své – a je to dokonalé. Lidé to tak však často nenechají.“¹

CO JE VLASTNĚ GENIUS LOCI?

Myšlenková koncepce výtvarné části mé diplomové práce vznikl po přečtení knihy Ch. Norberga-Schultze *Genius loci – k fenomenologii architektury*. K její četbě mě přivedl zájem o tematiku genia loci – ducha místa. Světově proslulý norský teoretik architektury byl zásadně ovlivněn filosofií M. Heideggera, tzv. fenomenologií.

To je metoda, která směřuje k věcem samým, které nazývá *fenomény*. Pojdme si vysvětlit, co si představit pod pojmem *fenomén*: chceme-li popsat takové jevy jako duševní zdraví nebo krásu krajiny, volíme fenomenologický přístup ke světu. Nevystačíme si s vědeckými pojmy, které jsou pro vyjadřování příliš exaktní a analytické. Všechny fenomény dohromady vytvářejí obsah lidské existence. Navzájem se konkrétní fenomény propojují složitým a rozporným způsobem. Některé jevy obsahují věci jiné, a tak vytvářejí prostředí jevům jiným. Prostředí konkrétně nazýváme jako *místo*. Každé místo je tedy složeno z fenoménů a na základě, který fenomény tvoří, můžeme vytvořit fenomenologii konkrétního místa. struktura
místa

Konkrétní prostor krajiny se zakládá na místech, nikoli na prostoru. Místo lze popsat jako totalitu, kterou tvoří konkrétní věci, které mají určité vlastnosti a ty je charakterizují (např.: tvar, barvu, texturu). Přitom místo funguje jako celostný jev (nelze ho redukovat například na prostorové vztahy). Stejně místo může být každým člověkem vnímáno jinak. Individuální vnímání je dáno jejich odlišným sociokulturním a antropologickým zázemím.

Náš žitý svět je proměnlivý v čase. Dalo by se dokonce říct, že mění s časem svou identitu vyplývající zároveň z místa daného určitými podmínkami.

Hlavním pojmem pro označení přírodních míst je *krajina*. Tvoří ji různé podřízené fenomény, které mezi sebou mají vztahy. Umělými součástmi krajiny jsou

¹ Lynch, D.: Velká ryba, str. 104

sídla. Tyto prvky pozměnily přírodu v kulturní krajinu. Z menších sídel se časem stala větší a tak vznikla města. S tím souvisí i Heideggerova myšlenka: „...jednotlivé domy, vesnice, města jsou stavební díla, která v sobě a kolem sebe shromažďují ono mnohonásobné „mezi“. Teprve stavební díla přibližují člověku zemi jako obydlenou krajinu a zároveň staví blízkost sousedského bydlení pod nebeské dálky.“² Krajinu můžeme charakterizovat těmito vlastnostmi: *rozlehlost, uzavřenost, měřítko, centrovanost, směr a rytmus*. Charakteru krajiny říkáme *krajinný ráz*.

Podle charakteru autor rozlišuje tři typy krajin: romantickou, kosmickou a klasickou. Romantická krajina působí chaoticky, je strukturována složitě, ale nic ji příliš nesjednocuje. Kosmickou krajinu si představíme jako poušť. Místo působí jednotně a nebe je strukturovanější než země. Třetí typ krajiny, tedy krajinu klasickou, si lze představit jako zemědělskou krajinu. Jedná se tedy o krajinu kulturní, v níž dochází k rovnováze činnosti člověka a přírody.

Sídla mají oproti krajině dvě základní vlastnosti: *koncentraci* a *uzavřenost*. Charakteristicky uzavřený vnitřek je přitom s vnějškem propojen otvory. Budovy jsou spojeny se svým prostředím tím, že spočívají na zemi a zvedají se k nebi. Součástí umělého prostředí jsou artefakty a věci, které mohou sloužit jako vnitřní *ohniska* a tak zdůrazňovat shromažďovací funkci *sídel*.

Množství sídel tvoří dohromady město. „Moderní města mají půdorys otevřené mříže jako otevřeného světa příležitostí, ve kterém úspěšní stavějí nahoru mrakodrapy, ale občina se rozrůstá všemi směry. Je to typická chaotická struktura, která neumožňuje konkretizaci *genia loci*.“³

Přírodní složky a sídla se navíc mohou shlukovat s různým stupněm blízkosti. Umělá místa se k přírodním vztahují trojím způsobem: „1. člověk chce zviditelnit své porozumění místu, 2. člověk chce doplnit, co místu schází, 3. člověk chce symbolizovat, tj. přeložit viděné a chápané do jiného média.“⁴

Norberg-Schultz se zamýšlí i nad různými možnostmi, jak rozdělit *prostor*. Rozlišuje rovinu země, která tvoří horizontálu a rovinu nebe, která tvoří vertikálu. Dále jde o již zmíněné rozdělení na vnitřek a vnějšek. Slovo *prostor* je v tomto pojetí používáno s významem existenciální dimenze. Druhým důležitým činitelem místa

² Norber-Schultz Ch.: *Genius loci-k fenomenologii architektury*, str. 10

³ Cilek, V.: *Genius loci (K fenomenologii architektury)* in *Vesmír* 73, 644, 1994/11

⁴ Tamtéž

(kromě prostoru) je charakter, který udává celkovou atmosféru konkrétního místa a podílí se zásadně na *geniu loci*.

Zastavme se u pojmu *prostor*. Slovem *prostor* lze označovat *leccos*, v průběhu dějin byl pojem podrobován různým interpretacím. Vztah k vnějšku a vnitřku, který je základním aspektem konkrétního prostoru, naznačuje, že prostory mají rozdílný stupeň *rozlehlosti* a *uzavřenosti*. Krajiny mají společnou souvislou, byť rozdílnou rozlehlost, zatímco sídla jsou uzavřenými entitami. Nejlépe by se dal vztah sídla a krajiny popsat jako vztah *figury* a *pozadí*, tedy na principech tvarové psychologie. Obecně se každá uzavřenost projevuje jako *figura* ve vztahu k rozlehlému *pozadí* krajiny. Sídlo ztrácí svou identitu, jestliže je tento vztah narušen, stejně tak jako ztrácí svou identitu krajina jako všeobecná rozlehlost.

Aby cokoli mohlo být uzavřeno, je nutná existence *hranic*. Heidegger říká: „Hranice nejsou to, kde něco končí, ale – jak chápali Řekové – jsou tím, odkud zjevující se věci získávají svůj počátek.“⁵ U architektury tvoří hranice podlaha, stěna a strop. Podobně jsou strukturované i hranice krajiny: horizont a nebe. Tato jednoduchá strukturální podobnost má základní význam pro vztah mezi přírodními a člověkem vytvořenými místy. To, jak hranice uzavírají, je určeno i jejich otvory.

Charakter je zároveň obecnějším i konkrétnějším pojmem než *prostor*. Určuje obecnou celkovou atmosféru místa. Na druhé straně určuje konkrétní formy a podstatu složek, které *prostor* definují. To, co je skutečně přítomné se váže na *charakter* nejvíce. Místa mají odlišný *charakter* i kvůli typu činnosti, pro něž jsou určena (kancelář – praktická, taneční sál – slavnostní atd.). Při návštěvě cizího města nás zaujme především jeho typický *charakter*, který jsme schopni slovy popsat. Co má na *charakter* místa vliv? Je to roční doba, počasí, světelné podmínky atd. Jedná-li se o město, je *charakter* dán jeho formálním uspořádáním. Tento termín označuje a vymezuje to, jaké místo je (pozitivní, negativní, temné, opuštěné atd.). K vyjádření *charakteru* se používá adjektiv.

Místo má tedy jakousi strukturu, která se projevuje v určitých celcích prostředí. Pokládáme je za skutečné a pojmenováváme je podstatnými jmény. *Prostor* jako systém znaků označujeme předložkami. *Charakter* vyjadřujeme

⁵ Norberg-Schultz, Ch.: *Genius loci – k fenomenologii architektury*, str. 13

přídavnými jmény (viz výše). Často jediné slovo stačí k vyjádření podstaty charakteru místa. Struktura jazyka stvrzuje strukturu místa.

„Člověk „přijímá“ okolní prostředí a soustřeďuje se do staveb a věcí. Věci „vysvětlují“ prostředí a činí jeho charakter zjevným.“⁶ Každá nejmenší věc tedy může být jedním z hlavních stavebních kamenů charakteru prostředí. Místa mají, stejně jako lidé, svou identitu. I přes to, že se často proměňuje jejich charakter. Každé místo musí mít určitou kapacitu k přijímání různých obsahů a tím získává jistou stabilitu. Podstata místa je dána i historií, která se na něj váže. V různých dobách je více kultivováno nebo naopak destruováno.

Několik předchozích odstavců bylo nezbytných k pochopení toho následujícího, který bude už pouze o genu loci- duchu místa. *Genius loci* je pojem pocházející z Říma. Původně označoval ochranného ducha, který provází lidi i místa, určuje jejich význam a charakter. *Genius* označuje, co věc je nebo čím chce být. V porovnání s historií moderní člověk k místu přistupuje jinak, má k němu odlišný vztah. Do 20. století si člověk vytvářel k místům fyzický i psychický vztah a to mu umožňovalo přežít. „Moderní člověk dlouhou dobu věřil, že ho věda a technika osvobodily od přímé závislosti na místech. Tato víra se ukázala být iluzí; znečištění prostředí a chaos, který v něm zavládl, se náhle objevují jako hrozivá nemesis. V důsledku toho problém místa znovu získal svou skutečnou závažnost.“⁷

Celkový vztah člověka k místu lze nazvat slovem *bydlení*. Člověk, který bydlí, je pod vlivem prostoru i charakteru místa. K tomu, aby člověk mohl bydlet, musí být splněny dvě věci – *orientace* a *identifikace*. Je-li oslaben systém orientace, cítí se člověk v prostředí ztracený. Moderní společnost svou pozornost soustřeďuje výhradně na „praktické“ funkce orientace, zatímco identifikace je ponechána náhodě. Bydlení, v psychologickém smyslu, nahradil pocit odcizení. Identifikovat se znamená „spřátelit“ se s určitým prostředím (např. obyvatel pouště se musí spřátelit se spalujícím sluncem, suchem, vysokou teplotou a nedostatkem vody). Současný člověk se musí také identifikovat s věcmi, které vytvořil.

Jakým způsobem je podle Norberg-Schultzovy teorie místo vázáno na člověka? Návaznost úzce souvisí s identitou člověka. „Osobní identita člověka

⁶ Norberg-Schultz, Ch.. *Genius loci – k fenomenologii architektury*, str. 18

⁷ Tamtéž, str. 18

předpokládá identitu místa.⁸ Ve významuplném prostředí se člověk cítí jako doma. Ta se utváří na základě schémat, která si vytvořil v dětství. „Dítě vyrůstá v zeleně, hnědě nebo bíle zabarvených místech, běhá a hraje si v písku, v hlíně, mezi kameny či v mechu, pod jasným nebo zamračeným nebem, dotýká se a sbírá tvrdé nebo měkké předměty, slyší zvuky (...), zkouší teplo a zimu. Dítě se tak obeznamuje se svým prostředím a vypracovává si percepční schémata, která předurčují všechny další zážitky.“⁹ Schémata z dětství později člověku určují svět, který je mu přístupný, který dokáže pojmenovat, skrz zážitky mu rozumí.

Shrneme-li význam pojmů *orientace* a *identifikace*, oba zásadní pro vztah člověka k či místům, v nichž se pohybuje, *orientace* mu umožňuje rozumět místu, *identifikace* je důležitá pro pocit, že člověk někam přináleží.

Všechny pojmy, kterými Norberg-Schultz charakterizuje místo a vlastnosti, které místu přiřazuje a tím nenásilně přechází k duchu místa a k tomu, co jej určuje.

INDUSTRIÁLNÍ ESTETIKA

Zajímat nás bude mimoumělecké estetické, krajinně-estetické hledisko související s proměnou průmyslové estetiky místa v poprůmyslovou. V druhé polovině 19. století a v první třetině 20. století přestal být dominantou krajiny kostel, a byl nahrazen komínem hutí, haldou, těžební věží, které vytvořily linii horizontu. Obyvatelé průmyslových oblastí vnímali ještě v 80. letech 20. století průmysl jako „viditelný symbol zničení a pošpinění krajiny.“¹⁰ Průmyslové budovy, které už nebyly využívány, společnost vnímala jako budovy určené ke zbourání.

Po roce 1990 byla na mnoha místech zastavena těžba a v důsledku toho se vztah k průmyslovým budovám změnil. „Životní prostředí se v mnoha aspektech vyčistilo, haldy zarostly a lidé začínají na průmyslové komplexy včetně odvalů nahlížet spíše s určitou sentimentalitou. Zároveň se ukazuje kvalita industriální architektury a s ní i potřeba ji památkově chránit.“¹¹

⁸ Norberg-Schultz, Ch.: Genius loci – k fenomenologii architektury, str. 22

⁹ Tamtéž, str. 22

¹⁰ Cílek, V.: Tsunami je stále s námi, str. 237

¹¹ Cílek, V.: Tsunami je stále s námi, str. 237

V 19. století se v období Národního obrození stávaly hrady v Čechách součástí národní identity, byly často navštěvovány a zároveň se staly inspirací pro mnoho děl české poezie. Dnes jsou hrady součástí historie, nicméně ne národní identity. Dalo by se říci, že jedním z rysů identity mladých patří i vztah k industriálním ruinám. V celé Evropě se v posledních dvou desetiletích hledí na průmyslové areály jako na formu národního dědictví. Jsou přestavovány a využívány jako galerie, ateliery, kreativní centra – v tomto směru Češi kopírují evropský model. Současná mladá generace si k průmyslovým památkám vytvořila pozitivní vztah postavený na vztahu k minulosti, jinakosti a záhadnosti. Všechny podobné areály však nejde přestavět a zmodernizovat. Boření by stálo spousty peněz, čili to také nevidím jako řešení. Nechala bych je být tak, jak jsou. Příroda se jimi zase prorůstá na světlo, „bere si je zpátky k sobě“, ony nikomu výrazně nevadí, navíc v sobě mají nezaměnitelného genia loci, historii, jsou-li hodně staré, tak působí i exoticky. Náhodně kolemjdoucímu i výletníkovi přinášejí tato místa zajímavé zážitky, obohacují ho, inspirují ho přinejmenším k zamyšlení. Zůstane-li přes noc, uvidí možná i bílou paní obcházet po hradbách.

Zkrátka průmyslové areály, chrámy minulosti, bychom dle mého názoru měli zachovat. Stanou se součástí estetiky krajiny, útočištěm novodobých romantiků a cestovatelů.

x) konzultovat s architekty, urbanisty



obr. 5

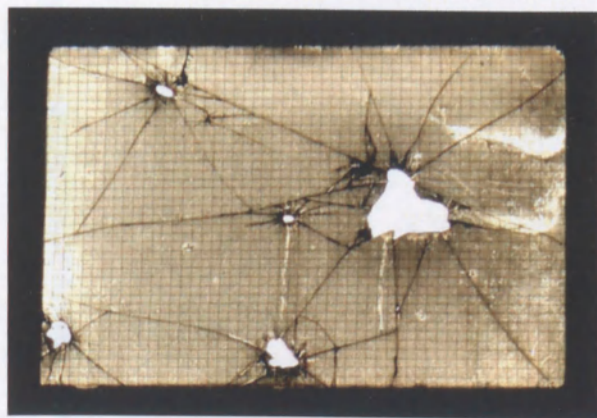
Sen o epochálním významu těžkého průmyslu se rozplynul a zůstaly pouze trosky a torza bývalých „chrámů práce“. Dnes jsou kolosální, polorozpadlé haly plné obrovských, rezivějících a oněmělých strojů uprostřed hromad prachu a strusky již většinou prázdné a ztichlé. Je to obraz umírající Evropy a jejího odvanulého snu o titánském nasazení universálního inženýrství, záruky prosperity a blahobytu v detailním záběru ex post.¹²

¹² Nedoma, P.: Václav Jirásek – INDUSTRIA in archi-net, portál pro architekturu, urbanismus a design, <http://www.archinet.cz>

V roce 2006 proběhla v galerii Rudolfinum výstava Václava Jiráska, který formou fotografie, s nepopíratelným malířským viděním (původně vystudoval na pražské Akademii výtvarných umění v Praze malbu) , zachytil rozhraní dneška a konce průmyslové revoluce. Příznačný latinský název „Industria“ velice přesně vystihuje téma výstavy. Výsledkem jeho práce byly barevné velkoformátové fotografie. Forma připomíná tzv. straight photography z 20. let 20. století. Realita je na fotografiích zachycena silně, přímočaře, syrově, monumentálně.

Jednalo se o pokus zachytit rozhraní dneška a času průmyslové revoluce, období I. poloviny 19. století, kdy vznikl proces, který spustil ty nejprogresivnější události století dvacátého. Dnešek je oslněn „faktory lookem“, v architektuře probíhají rekonstrukce továrních hal. Jde o reakci na proměnu ducha místa prostor továrních hal. Kdysi (v době funkčního období, kdy se v nich pracovalo) byly ohnisky sociálního napětí a hrály podstatnou roli při nastartování revolučních procesů, jejichž výsledkem byla destrukce některých historických kulturních hodnot. Nyní prostor továren nepůsobí tak odtažitě a sevřeně, má svou volnější atmosféru (přinejmenším danou klidem a tichem). Právě pokus o zachycení minulosti průmyslového prostředí technikou fotografie, mapující relativně krátký časový úsek konce tohoto vývoje, se Jiráskovi povedl.

aj! dobrý
X foto Jirásků,
které by
korespondovalo
s Václavem
Roh. ostrorám.



POHLEDY NA MĚSTSKÝ FENOMÉN GRAFFITI



obr. 6

„Rap je sublimace násilí, je to způsob jak – dejme tomu – kreativně zacházet s ničivými pocity. Celé graffiti jako součást hip hopu neustále klouže na hraně mezi násilím a tvořivostí.“¹³

Graffiti nikdy nebylo revoltou skupiny mladých proti establishmentu. Vždy se jevílo jako zábava velkoměsta stavící se proti zajetým stereotypům. Žádné větší politické cíle nemělo a nemá. Postmodernímu člověku už nejde o to podílet se na nějakém celkovém projektu přeměny světa, graffiti tvořilo vždy soběstačnou subkulturu.

Místo toho se postmoderní člověk snaží nalézt způsob, jak se naučit radovat na tom místě ve společnosti, které jim bylo přiděleno. Jako prostor pro realizaci nevidí svět, ale jen okruh několika nejbližších ulic. Na místo moderního univerza přichází postmoderní neighborhood.¹⁴



obr. 7

¹³ Čílek, V.: Tsunami je stále s námi, Alfa Publishing, Praha, 2006, str. 204

¹⁴ Magid, V. : CAP Crew against the people in CAP, 2007

Smyslem graffiti je kritika holé přítomnosti. Tvůrce graffiti nesděluje nic jiného než „existuji, žiji na té či oné ulici“. Psychologie graffiti je psychologíí gangu, rodiny, kmene.

Definice graffiti je vymezena velmi úzce. Podstatou graffiti je psaní písmen na plochu ve veřejném prostoru. Písmena nesmějí sdělovat žádný obsah. Nevypovídají o ničem, kromě vlastní přítomnosti. Charaktery neboli obrázky jsou pouhým druhotným doplňkem, který nesmí piecu (velké malbě) dominovat. Při tvorbě graffiti hraje nezanedbatelnou roli atmosféra při jeho vzniku – bezprostřední fyzický kontakt s konkrétním materiálem a prostředím. Graffiti si uchovává ráz esoterické činnosti, která tmel komunitu. Writeři tvoří jakési bratrství, střežící sdílené tajemství, společnou nepřenosnou zkušenost. V osmdesátých letech se tvůrcům graffiti otevřely brány muzeí a galerií. Muzeifikace ale okrádá graffiti o jeho charakter ilegální uliční intervence. Výtvarný umělec musí proto, aby v tvůrčím smyslu neustále rostl, sama sebe překračovat. Tento požadavek je v logickém rozporu s podstatou graffiti. Především z toho důvodu, že obsah graffiti – tedy jméno – je obsahová forma, která se překročit nedá. Aby graffiti zůstalo samo sebou, musí být aspoň zčásti zachován původní kontext, v němž vzniká. V jeho vlastním zájmu nesmí být zrušen odstup vůči oficiálnímu umění. Graffiti je zdánlivou revoltou proti nespravedlivému systému, která ve skutečnosti tento systém podporuje. Pro graffiti by byl konec, kdyby mladí lidé z ghetta získali lepší přístup ke vzdělání, pracovním příležitostem a cestování. Pak už by možná nepovažovali graffiti za dostatečnou formu seberealizace.



obr. 8

Graffiti je možné definovat jako symptom postindustriálního velkoměsta – tedy jako jev, který je nutnou součástí systému (podobně jako další sociální deviace, jako jsou pouliční gangy nebo drogová závislost). Systém může čerpat výhody nejen z vandalského rázu graffiti, ale i z jeho kreativní složky. Graffiti představuje návykovou formu dočasného úniku před tíží každodenní existence, a díky tomu se stává zárukou pasivity u skupin, které by se jinak mohly stát rozbuškami vzpoury. Dokud děti malují nesmyslné vzkazy na vlaky, nezačnou malovat transparenty, dokud zakládají crews (graffiti skupiny), nebudou zakládat strany. Čili graffiti ve své podstatě představuje složku masové zábavy, byť obohacenou o aspekt illegality. Běžnou praxí městských zastupitelstev se stalo vyčleňování legálních ploch pro graffiti. Writeři poskytují neplacenou službu magistrátům tím, že zkrášlují nevábné šedé stěny periferií. V současném prostředí je možné vnímat graffiti jako typ vyzdoby. Připomíná lidový ornament, který tmelí tradiční společnost a podporuje ji.

I vysvětlení graffiti terminologie leccos osvětlí. „Tag“ neboli lineární podpis byl původně značkou amerického uličního gangu a vymezoval jeho teritorium. Součástí tagové tradice je „bombing“, v překladu útok či nálet. Jde o akci, při níž se kreslí složitější útvary. „Writer“, tedy člověk, který maluje graffiti, se při bombingu potkává s podobně naladěnými osobami a malují dohromady. Nejsou to však pozitivní emoce, co je drží pohromadě – prvotním cíle bombingu je něco zničit a tím se na chvíli zbavit nějaké frustrace. Výsledkem pak je rytina umělým diamantem do skla vlaku nebo počmáraná nová fasáda. Za vrcholnou akci je považováno „udělat vlak“.

„Piece“ znamená kus, je to velký obraz, na kterém pracují dva až tři writeři (jeden obtahuje, další maluje výplně). Při malování někteří writeři před plochou tančí, protože fyzicky náročný proces vyžaduje rytmus a správné dýchání. „Throw up“ je výtržek, něco rychlého, co z člověka vypadne – obraz, tag propracovaný do abstrakce. V poslední době se objevují i nové formy: prostorové graffiti (vyřezávané z plastů a polystyrénu), nebo různé figurky posazené na fasádách (např.: „pointaci“ od Pointa na pražských římsách).

Položme si otázku, zda graffiti považovat za cílenou devastaci, přičemž cílem je věc zničit a nebo je tomu jinak. Cílené ničení věcí je označeno jako trestný čin vandalství. Agresor si vybíjí zlost a další nahromaděné pocity na ničení věcí.

Ulamuje stěrače u aut, převrací popelnice, vysklívá skla autobusových zastávek, demoluje, co mu pod ruku přijde. Záměrně ničí věci, které mu nepatří – destrukce je jediným cílem. Pod pojmem vandalství si většina z nás představí právě toto jednání. Většina si pod pojmem vandalství představí i graffiti. Vzhledem k faktu, že graffiti je jenom jedno, protože stejní writeři malují i velké barevné piesty i malé tagy, nelze tedy ilegální graffiti nějak rozčleňovat na to „pěkné“ a „nepěkné“ podle estetického dojmu, který v pozorovateli vyvolává. Přesto bychom našli i sprejery, tedy ty, kteří nesledují svým počínáním na fasádách domů nic jiného než je zohyzdit, poznamenat, jejich motivace postrádá další myšlenku a právě ničení jako hlavní cíl z nich dělá vandaly.

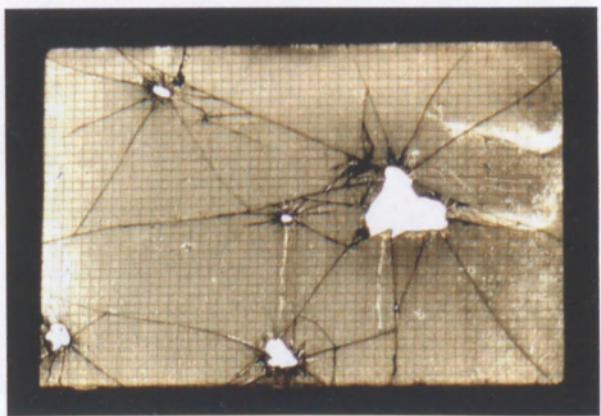


obr. 9

Přesto se názory na ilegálnost graffiti a ráz vandalství, který nese, různí. Samotní writeři tvrdí, že nejde o vandalství (kvůli tomu bylo graffiti nové označeno jako trestný čin), jelikož vandalstvím se poškozuje funkce věci a oni přece malbou funkci věci nepoškozují (to je velmi sporné, nehledě na to, že v jednom případě funkci poškozují – jedná se o skla vagónů metra, přes která se cestující v zastávkách nevidí ven). Dále zde je názor skupiny obyvatel, většinou z uměleckých kruhů, kteří s graffiti sympatizují, a nepovažují ho za vandalství, naopak by ho zlegalizovali úplně, protože jsou přesvědčeni, že jde o nový směr umění, novou cestu, kterou se umění bude ubírat. Poslední skupina jej považuje za vandalství, graffiti je obtěžuje a odmítají je přijmout, shovívavější bývají ke street artu. Budeme-li hledat jakýsi kompromis mezi těmito názory, označíme graffiti jako „vizuální vandalství“. Význam

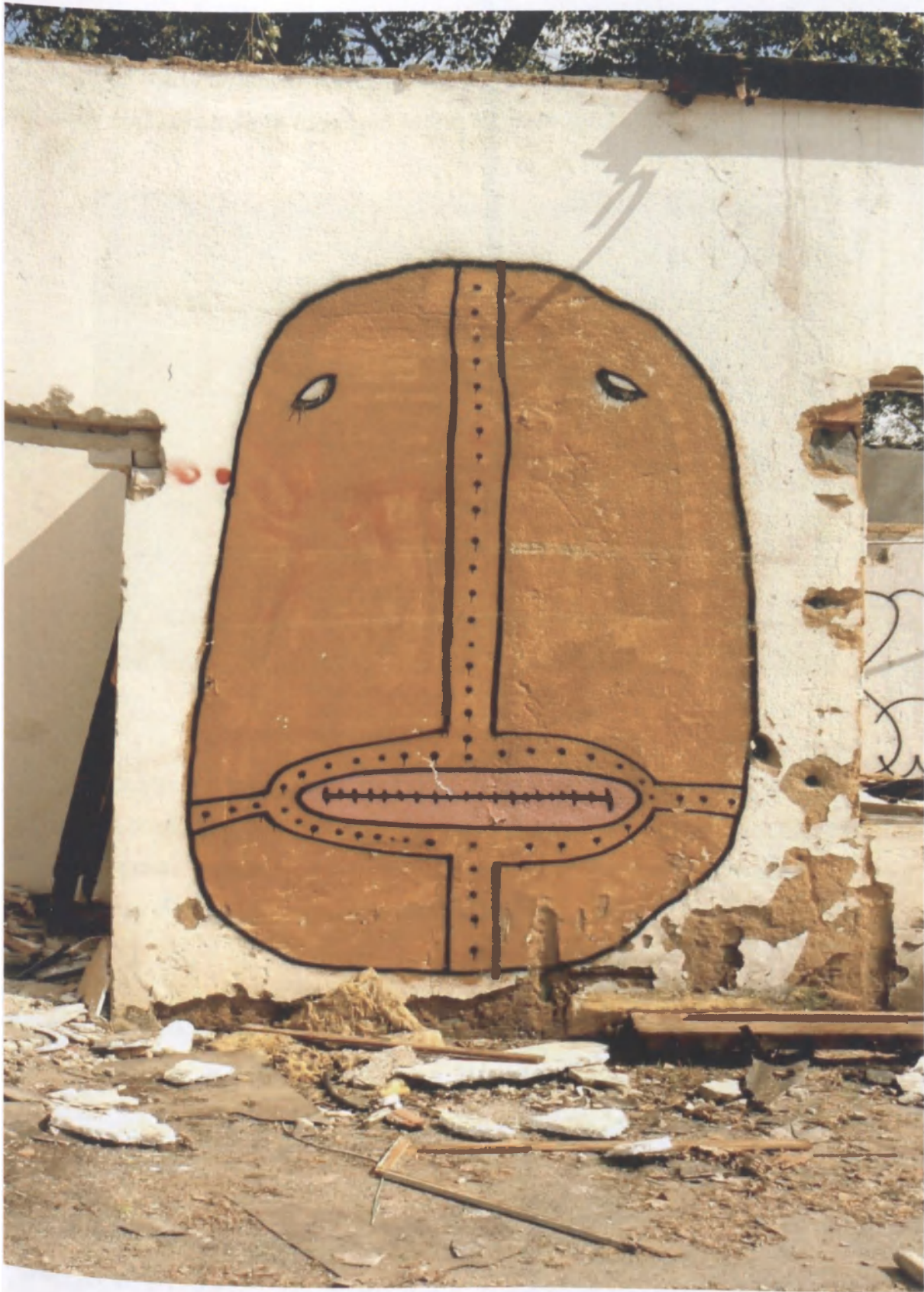
tohoto relativně nového pojmu se teprve formuje, ale vesměs se jedná o to, že velké městské plochy jsou pokryté různými vizuálně ztvárněnými informacemi (reklamami, nálepkami množstvím informačních panelů, vysypanými popelnicemi atd.), které je obyvatel nucen neustále vnímat, je jimi zahlcen, obtěžují ho a unavují ho. Obyvatel si musí zvyknout, nemůže architekturu vnímat celistvě, ale deformované, protože je přerušovaná vizuálním balastem, např.: billboardy. Přitom v případě reklam jde často o nekvalitní produkci, která vznikla s jediným cílem – prodat výrobek. Nakonec všechny tyto vizuální podněty (umístěné často v rovině očí) proměňují naše vnímání míst a jejich ducha, tříští naši pozornost, přidávají mnoho významů, ale daleko více jich svou existencí rozbíjejí. Možná právě graffiti nás upozorňuje, že jeho nadprodukce, která je zjevná stejně jako nadprodukce reklam, by měla vést k celkovému zamyšlení nad městskými plochami a jejich charakterem. Z tohoto zamyšlení by jistě vzešlo kompromisní řešení, které by odstranilo aspoň některé jevy vizuálního vandalství.

Graffiti kmen se sice podporuje vůči venku, ale uvnitř na sebe žárlí, probíhá tu boj o pozici. Existují i soutěže, „zápasy stylů graffiti“, ve kterých se hodnotí vynalézavost při volbě typických znaků stylu i originalnost při zapojení určitých prvků do formy písmen nebo zajímavé využití inspirace z typografické historie. V současné době se děje to, že určitá část writerů pozvolna přechází ke grafické tvorbě, věnují se grafice v časopisech, podílejí se na reklamních kampaních a infiltrují se tak svou prací do povědomí většinové společnosti. Underground se spojuje s mainstreamem, vytvářejíc přinejmenším zajímavou směsici. Práce těchto grafiků v sobě nese vlivy obou navzájem nepřátelských proudů. Z poetiky ulice se může stát komerce. Na jedné zdi se potká reklama i piece od téhož tvůrce.



ANTIGRAFITTI

CAP CREW



obr. 10

CAP CREW – GRAFFITI NA ZDECH TOVÁREN A OPUŠTĚNÝCH DOMŮ

„V kontextu opadaných zdí a surového betonu má graffiti úplně jiný kouzlo, než třeba na zóně, kam přijdeš, nebo se podíváš na fotku, a už ti z toho přechází zrak, protože je to jenom jednolitá barevná změť.“¹⁵



obr. 11

Opuštěné domy a nevyužitá tovární budovy, které se nacházejí na okrajích měst jsou dnes také v zájmu tvůrců graffiti. Právě tyto malby dodávají místům zvláštní atmosféru, mění duch místa, v mnoha případech opuštěnost míst prohlubují, rozhodně na náhodného příchozího nějak působí.

Místa, o nichž je řeč jsou syrová, bezútěšná, odrážejí bezohledný vztah člověka k prostředí, nebo spíš absenci tohoto vztahu. Vztah k prostředí se redukuje na rovnici: pokud mi místo něco přináší – využiji ho, v případě, že už mi nic nepřináší – nechám ho jeho osudu, ležet ladem, případně stavby na něm srovnám se zemí a vytvořím tak místo zcela nové. Podobný druh syrovosti se objevuje i u tamějších graffiti. Prostor továren je pro tvůrce graffiti členitější, zábavnější a uvolněnější, navíc rozmanitý rozličnými strukturami. Writery tak prostředí inspiruje k divočejšímu

¹⁵ Overstreet, M.: In Graffiti We Trust, str. 167

projevu. V postindustriálních zónách, kde se primárně nikdo z občanů nepohybuje, se však vytrácí motivace writera, že jeho jméno (přezdívku) uvidí co nejvíc lidí.

¹⁶Jedna skupina tvůrců s názvem CAP, která vznikla v roce 2005, tvoří téměř výhradně na stěnách nefunkčních továren nebo v opuštěných domech na periferii. V této práci má své místo, protože na Rohanském ostrově, v místě které jsem sledovala a kde jsem sbírala materiál, jsem objevila několik jejich pieců. Produkce CAP byla v počátcích silně inspirována formální podobou newyorského oldschoolového graffiti. Představitelé crew (skupiny tvůrců) však zdůrazňují, že si za svůj cíl nevytkli napodobit styl průkopníků, ale přiblížit se jejich syrovosti a spontaneitě. CAP postupně vypouštějí znaky poplatné existujícím tylům a najíždějí na vlastní linii, kterou se v kontextu pražské scény radikálně vyčleňují. Jejich poznávacím znamením je jednoduchost formy, doplněná silnou figurativní složkou a ironickým odstupem. CAP redukuje používané materiály na nezbytné minimum. Vystačí si pouze s barvami obrysu a výplně, nejčastěji s penetračním nátěrem a bílým latexem. Oproti sprejům upřednostňují válečky. Typografii zjednodušují na základní tvar písmene, který obohacují o zobrazivé prvky. Kreslené motivy hrají stejně podstatnou roli jako písmo. Často charakter dokonce předchází vzniku nápisu a určuje jeho podobu. Tím se CAP dostávají do jakési hybridní polohy mezi graffiti a street artem. Zatímco v graffiti tvoří charaktery celkem nevýznamný doplněk nápisu, ve street artu opakovaný motiv a charakteristický rukopis představují značku writera – stejně jako jméno v graffiti.



obr. 12

¹⁶ in CAP Crew against people, Text od Václava Magida

Ve výběru motivů a způsobů jejich provázání s písmem, jakož i v zapojení pieců do konkrétního prostředí, pracují CAP s momentem překvapení, vtipem a ironií. Některé oblíbené motivy opakují stále znovu a znovu, zejména psy rasy šarpej a dřevěné klády. Výběrem místa se také vymykají běžnému standartu. Neusilují o zviditelnění v pražských ulicích a pouze sporadicky o sobě dávají vědět na legální ploše. Jejich práce jsou divákům přístupné výlučně prostřednictvím fotografií zveřejňovaných na internetu. Někteří writeři odmítli produkci CAP pokládat za graffiti na základě argumentu, že CAP nepoužívají spreje. I umírněnější odpůrci se však zdráhali uznat, že jde o graffiti, a navrhovali považovat přístup CAP za odvozenou disciplínu, jako je street art. Sofistikovanější kritici pak vyslovovali předpoklad, že v případě CAP jde o jakési konceptuální *toy graffiti*, jehož smyslem je provokovat scénu a získat uznání v rámci nějakého jiného, např.: uměleckého prostředí. (...) Negativní reakce poukazovali na fakt, že v tomto případě už nejde o graffiti, jelikož se vytrácí základní myšlenka komunikace. V továrnách skoro nikdo piecy nepotká, i když budou rafinovaně zakomponované na kaskády schodů nebo jako součást polovymířacích oken. Hodně jich je ve Vysočanech a v Libni, na místech, kde už to příliš nežilo. Writeři oživovali svým činěním cosi, co už dávno ničemu a nikomu nesloužilo. Skoro jako by obnovovali zdevastovanou městskou krajinu, přestože jistě tento záměr neměli.

CAP přivedla k experimentování potřeba *posunout* hranice graffiti. Mělo však jít o *posun* radikálně jiného rázu, než o jaký usilují představitelé mainstreamového proudu v pražském graffiti. CAP cíleně negují. Za odhodláním ke změně u nich stojí zdánlivě naivní nepochopení, proč by se měla respektovat nějaká předem určená pravidla, proč by se veškeré úsilí mělo věnovat tomu, aby se jen upevnil daný stav věcí. (...) CAP vyslovují nutnost nahlížet na graffiti v *širších souvislostech*. Demonstrativně deklarují pohrdání kontextem neighbourhoodu a tážou se po významu graffiti pro společnost jako celek. Sami dávají na tuto otázku odpověď, která není nijak lichotivá: graffiti dnes není nic víc než druh městského dekoru. (...) Tvorbu CAP je v tomto světle možné označit jako *antigrffiti* – za příklad graffiti, které v sobě samém zahrnuje vlastní kritiku. Analogicky s hnutím dada, jež deklarovalo jako *antiumění* a zároveň mohlo jako takové působit pouze v kontextu

umění, přístup CAP je snahou o negaci graffiti, jenž dává smysl pouze v rámci této disciplíny. Jde o pokus ustanovit v rámci graffiti novou kritickou linii.

Kritiku a negativitu je možné vidět ve dvou základních aspektech přístupu CAP. Prvním je popření stylu jako jedné ze základních hodnot graffiti. CAP deklaruji touhu nemít styl. Podařilo se jim oprostít se od zátěže existujících stylů graffiti, dospěli však k svému nezaměnitelnému projevu. Neeliminovat tedy všechny znaky, které by nesly známku zvyku. Druhým aspektem, v němž je možné vidět kritičnost přístupu CAP, je ironická *tupá* kreativita. CAP vyhledávají co nejinfantilnější nápady hraničící s úplnou idiocí. Dovádějí stupiditu motivů jejich provedení do krajnosti a tím ukazují primitivismus graffiti v celé nahotě jeho jediného sdělení – „jsem tady!“



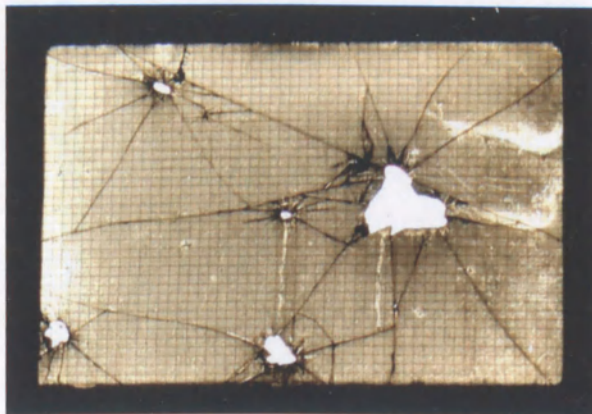
obr. 13

Fakt, že CAP přenášejí své působení z viditelných míst do skrytu továren, je možné interpretovat jako metaforu pasivity graffiti. Jde o projev uznání planosti nadějí, které někdy bývají do graffiti vkládány. Pokud graffiti dokáže vytrhnout chodce

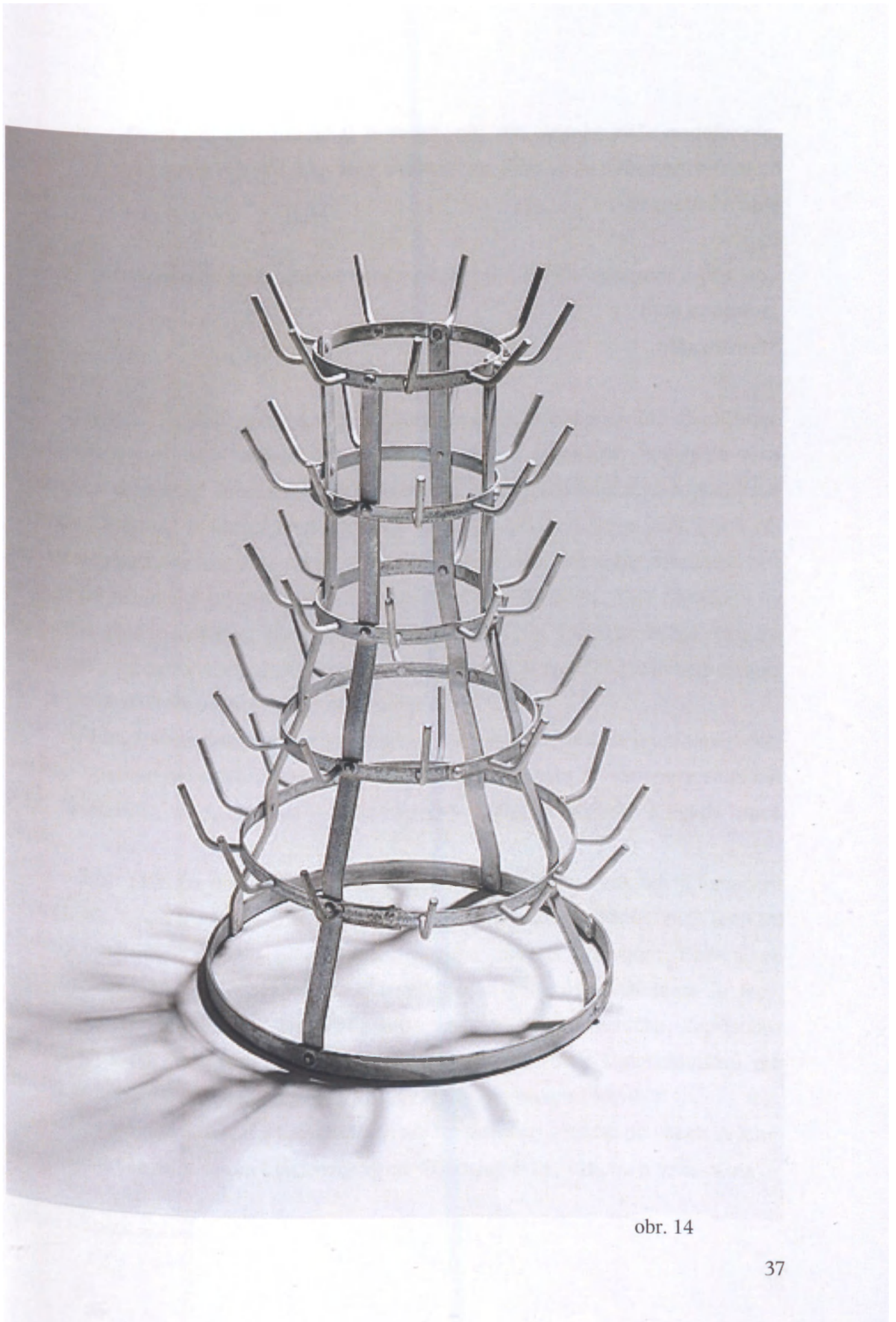
z pravidelného rytmu pohybu po městských ulicích a přimět jej, aby se na chvíli zastavil a díval, nemůže a nechce mu nabídnout nic víc než holou pravdu o přítomnosti na konkrétním místě. Skulina s možností úniku je naznačena a ihned zase neprodyšně uzavřena. V čem je síla a v čem naopak slabost této tvorby? Síla spočívá v tajemství, v ukrytí pecí kdesi v útrokách polorozpadlých továren. To v sobě neslo neuvěřitelnou sílu ducha místa, který se i na následné produkci podepsal. Autoři pecí počítali s tím, že budou automaticky přijaty jako součást objektů.

VĚCI JAKO VYTVARNÝ MATERIÁL

VĚCI JAKO VÝTVARNÝ MATERIÁL



DADAISMUS



obr. 14

**„Dada samotné nesmrdí: je to nic, nic, nic. Je jako vaše naděje: nic.
jako váš ráj: nic.jako vaši umělci: nic. jako vaše náboženství: nic.“**

Francis Picabia

**Umění nemá nic společného s chápáním. Umění zde není proto, aby
bylo chápáno.**

Max Ernst¹⁷

Významnou roli v proměnách výtvarného myšlení počátku 20. století hraje dadaismus. Kdysi jsem někde četla, že v souvislosti s válkami, obzvláště těmi velkými, se proměňují, kromě životních hodnot, u většiny obyvatel take myšlenkové pochody. Lidé mají tendenci zjednodušovat nebo komplikovat různé jevy, jejich oči jsou vidoucí vůči souvislostem, které dříve nevnímali. Detail začne být důležitější než celek nebo zavedený princip je nahrazen kontrastním jednáním. Tato myšlenka by mohla částečně vysvětlovat, jak mohl vzniknout dadaismus. Tento směr byl výrazem zvláštního rozpoložení mysli mladých, kteří touto cestou tvorby vyjadřovali opozici vůči společenským a politickým zvrátům doby.

Formálním způsobem bychom dadaismus mohli označit za hnutí umělecké, literární, politické nebo filosofické. To by ovšem jeho hlavním principem nesmel být pravý opak: tedy, že dadaismus je protiumělecký, radikálně politický a někdy hravě dětský.

Sám za sebe mluví už vznik názvu „dada“, od něhož se pak odvíjí označení dadaismus. V knize pamětí „En Avant Dada“ o tom jeden z členů hnutí Richard Hauesenbeck říká: „Slovo „dada“ jsem náhodou objevili s Hugem Ballem ve francouzsko-německém slovníku, když jsme hledali jméno pro Madame le Roy, zpěvačku v našem kabaretu. Dada znamená ve francouzštině koníčka. Zapůsobila na nás krásnost a sugestivnost slova dada. A dada se brzy stalo nálepkou pro mnohé umělecké aktivity, které jsme v kabaretu Voltaire uskutečňovali.“¹⁸

Se stejnou lehkostí a bezprostředností se dadaisté pouštěli do všech svých aktivit. Do určité míry se tím osvobozovali od válečných hrůz, strachu a úzkosti, na

¹⁷, Elger, D.: Dadaismus str. 68

druhou stranu jejich tvorba odrážela významy skryté i významy čitelnější, odrážející pohled na politickou moc. Nemohli změnit politickou situaci, ale mohli rozbít formální struktury obrazů a básní.

Tvůrci hnutí tvořili v různých uměleckých oblastech. V literární oblasti jsou zajímavé zejména „silmutánní básně“, jejichž výsledkem bylo, že je recitovalo několik lidí najednou. Pod povrchem se změť nesrozumitelných hlasů jeví jako „symbol ohlušujícího pozadí v zákopech a dynamiky moderní městské společnosti.“¹⁹ Jiným příkladem z literární oblasti je „náhodná báseň“ Tristana Tzary. Součástí procedury vytváření básně je losování, nahodilost, následné skládání, vytváření nových estetických norem, které se výrazně podílely na vývoji uměleckých postupů v dalších desetiletích.

Ve výtvarné oblasti vznikla díky dadaistům technika fotomontáže, která se vytváří na stejném principu jako koláž, jen navíc zahrnuje fotografické fragmenty, jejichž realismus vnáší do žánru více provokativních rysů, k tomu jde tvůrci rychle od ruky.

Od vzniku dadaismu v roce 1916 v Curychu se několikrát proměnilo centrum hnutí. Po Curychu to byl Berlín okolo roku 1918. Atmosféra berlínského dadaismu se od toho curyšského lišila. V Curychu se dadaisté scházeli v Cabaretu Voltaire, od toho curyšského lišila. V Curychu se dadaisté scházeli v Cabaretu Voltaire, skupinu tvořilo hodně literátů, Tristan Tzara, Hans Arp, Raul Hausmann, Hannah Höchová. Berlínské dada utvářeli Huelsenbeck, Baader, Grosz, Heartfield, také Hausmann, jejichž útoky na politický systém byly extrémně hořké. „Roztrháním všech hesel o etice, kultuře a duchovnosti, které jsou jen kabáty pro slabé svaly, dadaismus poprvé nekonfrontuje život esteticky.“²⁰ Stejně tak si již v Berlíně uvědomovali, že dadaismus nepředstavuje jen bezvýznamnou revoltu, která nutně doprovází dějinné události, nýbrž se stává součástí umění, dokonce uměleckým směrem první poloviny 20. století, jehož význam bude historicky zhodnocen. V řadách členů dadaistického hnutí přestal být dadaismus vnímán jako anti-umění.

Za další centrum bychom mohli považovat Hannover. Právě zde vstupuje na scénu malíř Kurt Schwitters, malíř odmítnutý berlínskými dadaisty. Proč jej nechtěli

¹⁸Tamtéž, str. 11

¹⁹Elger, D.: Dadaismus ž, str. 12

²⁰Tamtéž, str. 16

přijmout do svých řad? Berlínští dadaisté se správně domnívali, že Schwitters přistupuje k tvorbě s poněkud jinými cíli. Vydal například knihu veršů „An Anna Blume“, která byla komerčně úspěšná, což dadaisté ostře odmítali. Sami sice založili v roce 1920 Dadaistickou reklamní společnost, ovšem opět tímto gestem chtěli především provokovat, z čehož plyne, že společnost komerční úspěch opravdu neměla, dokonce žádnou zakázku neprovedla. Schwitters po odmítnutí ze strany berlínských dadaistů začal jejich počínání ironizovat, srovnával je s curysskými průkopníky hnutí a zdůrazňoval, že v porovnání s nimi je berlínské dada nezajímavé. Není jisté, zda právě toto odmítnutí Schwitterse nemotivovalo daleko více k vytvoření vlastního výtvarného světa plného nových vyjadřovacích postupů, nicméně svým „merzem“ vnesl do tehdejšího intelektuálního klimatu jakousi paralelu k dada, vyvolávající mnoho otázek. Formulace odpovědí na tyto otázky ostřeji modelovala celkové vyznění a obraz dadaismu, jeho místo ve struktuře novodobého myšlení i jeho smysl pro další vývoj výtvarného umění. Podobným způsobem jako Schwitters otevřel mnoho otázek, s nimiž se doba i výtvarné umění potřebovalo vypořádat. i Marcel Duchamp se svými ready-mady. Oběma tvůrcům budou věnovány další kapitoly, zde pouze zmínka.

Dadaistická centra se postupně přesouvala do Kolína, New Yorku a Paříže. Každé z míst s sebou logicky přinášelo nové pohledy na principy dadaismu, především se však v každém centru objevila vždy vůdčí osobnost. V Kolíně zářil Max Ernst, který sice nestudoval umění, ale možná právě proto se nebál experimentů. Využíval zhusta techniku koláže, jejíž princip popsal následovně: „Koláž je systematické využívání příležitosti nebo uměle vyprovokovaná konfrontace dvou či více vzájemně odcizených realit na viditelně nevhodné úrovni a poetická jiskra, která přeskočí, když se tyto reality přiblíží.“²¹ Citace je formulována způsobem poněkud odlišným od dadaistického, spíše připomíná Ernstovo surrealistické budoucí směřování. To připomíná fakt, že více dadaistů prošlo i myšlenkově jinak zakotvenými uměleckými směry, které si často i kontrastovaly.

Vznik newyorského dada se datuje rokem 1919. Můžeme tak nazvat období tvorby Marcela Duchampa a Francise Picabii, dvou přistěhovalců z Francie. V New Yorku se k nim připojili fotografové Man Ray a Alfred Steiglitz a Walter Arensberger.

²¹ Eiger, D.: Dadaismus, str. 24

Její tvorba byla antiúspěšná. Jako už několikrát v historii se zde opakoval model odmítání pokroku, zdůraznění negativních jevů, které s sebou přináší a které nakonec dominují, a to vše formou mistrné ironie. Tímto směrem se ubíral Picabia, když kreslil absurdní mechanické konstrukce. Man Ray tvořil s běžnými užitkovými předměty, které zbavoval původního významu tím, že je kombinoval s jinými materiály. A Duchamp se smyslem své tvorby odchýlil od dadaistů natolik, že ho lze považovat za samostatnou nezařaditelnou jednotku.

Paříž je spojována hlavně se zánikem dadaistického hnutí, s jeho koncem, který se datuje k roku 1922. Během světové války se umělci snažili vyhnout bojům, mnoho jich uprchlo do ciziny. Po roce 1920 vydávali různé časopisy. Každý časopis byl již zaměřením odpovídající osobnosti autora (umělce). Touto dobou se součástí dada stal mladý André Breton, z jehož citátu lze vysledovat atmosféru parizského období dada: „Jsou to především naše rozdíly, co nás spojuje.“²² Breton v roce 1920 začal zkoumat techniku automatického psaní, zajímaly ho výzkumy týkající se podvědomí. V dadaistických časopisech se objevovaly jeho příspěvky psané automaticky s využitím momentu náhody, ale bez vědomého usměrňování tvůrčího procesu. Tento moment by mohl ilustrovat postupný přerod dadaismu v surrealismus. Výsledkem těchto dějů byl vznik pařížské surrealistické školy, jejímiž členy se stal F. Picabia, H. Arp, M. Ernst a v roce 1929 se připojil i T. Tzara. „Bretonova metodologie vyplnila vzduchoprázdno, v němž se po skončení války, kdy dadaismus stále více ztrácel svůj vliv a raison d'être, ocitli mnozí výtvarníci a spisovatelé.“²³

Na závěr se pojdme podívat na dadaistickou výstavu Arpa, Ernsta a Baargelda „DaDa Ausstellung, DaDa Vorfrühling“ v Kolíně: „Návštěvníci, kteří chtěli tuto výstavu shlédnout, museli nejprve projít pánskými záchodky. U vchodu do sálu pak stála malá holčička odříkávající přisprostlé básničky. Doprostřed místnosti umístili objekt Maxe Ernsta – špalek z tvrdého dřeva, ke kterému byla řetězem přivázána sekera, již mělo publikum tento předmět postupně ničit. Dalším vystaveným kouskem byl proslulý „Fluidoskeptrik“, akvárium naplněné červeně obarvenou vodou představující krev. U dna tohoto akvária ležel budík spolu s ženskou paží, zatímco na hladině plavaly ženské kadeře. Na zdech potom visely

²² Elger, D.: Dadaismus, str. 27

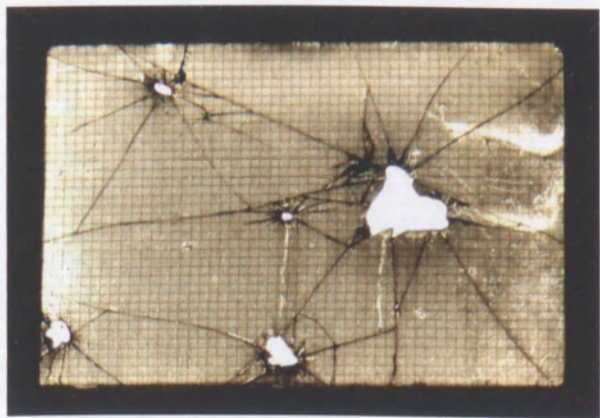
²³ Tamtéž, str. 27

všelijaké koláže obrazy z roztrhaných papírů, vytvořené především Arpem, Ernstem a Baargeldem. Návštěvníci byli takovými provokacemi uraženi a proto objekty několikrát zničili, načež je autoři nahrazovali jinými. Po několika dnech byla výstava zakázána.“²⁴



READYMADE MARCELA DUCHAMPA

²⁴ <http://dadaismus.wz.cz>



READYMADY MARCELA DUCHAMPA



obr. 15

„...hloubka života, bodající svými mnohotnými problémy, odhaluje se celá v divadle, které má člověk před očima, ať je jakkoli přirozené a všední – první předmět, který se tu nahodí, stává se výmluvným symbolem.“²⁵

„Marcel Duchamp je jednou z nejpodivuhodnějších postav moderního umění. Byl jedním z prvních, kdo si uvědomil, že tradiční pojem umění zastarává. Byl první, kdo z tohoto poznání vyvodil krajní důsledky.“²⁶



obr. 16

Domnívám se, že i v této práci má jakési zamyšlení nad jeho tvorbou význam. Hranice umění se jednou provždy posunuly. Posun jakýchkoli hranic je zásadní v tom, že časem stejně dochází k proměně původního překvapení k zevšednění. Přitom s vědomím posunuté hranice se už nedá jít zpět. Marcel Duchamp měl největší podíl na posunutí hranic umění ve 20. století.

Duchamp vyrostl ve velké rodině, s pěti sourozenci v Blainville. Čtyři z nich se proslavili v uměleckém světě: malíř a grafik Jacques Violin, sochař Raymond,

²⁵ Chaloupecký, J.: Úděl umělce, duchampovské meditace, str. 185

²⁶ Chaloupecký, J.: Úděl umělce, duchampovské meditace, obálka

Marcel a malířka Suzanne Duchamp-Crotti. Nejvíce Marcela v jeho rozhodnutí stát se umělcem ovlivnil jeho starší bratr Jacques. V letech 1904 až 1905 studoval na Académii Julian, nicméně více než studium klasického malířství ho zajímaly návštěvy restaurací, hraní kulečnicku a malování nemravných vtipů. V roce 1905 odešel do Rouenu, kde se učil v tiskařské dílně různé grafické techniky. Duchamp se brzy vrátil do Paříže, kde se za pomoci svého bratra Jacquese stal brzy účastníkem mnoha vystav, kde visela jeho vtipná díla. Seznámil se s mnoha osobnostmi pařížské avantgardy, včetně Guillauma Apollinaira a Francise Picabii, který se stal jeho celoživotním přítelem.²⁷

Největší zlom v rozvíjející se kariéře umělce (dá-li se to tak nazvat) znamenalo vystavení obrazu „Akt sestupující ze schodů“ z roku 1912 vystavený na Salonu Nezávislých. Obraz si diváci z umělecké obce vysvětlovali jako zesměšnění kubismu, pobuřoval i název obrazu napsaný přímo do obrazu. Duchamp byl požádán, aby obraz vzal zpátky. To udělal a učinil pro svůj další život zásadní rozhodnutí: „Řekl jsem si, Marceli, tak s malováním je konec, hledej si zaměstnání. A dal jsem se do hledání zaměstnání, abych mohl malovat *sám pro sebe*.“²⁸ Našel si místo knihovníka v Knihovně sv. Jenovéfy uprostřed Paříže a přestal malovat.

Zde můžeme najít zárodky Duchampova odcizení uměleckému světu. Toto odcizení Duchampa paradoxně osvobodilo.

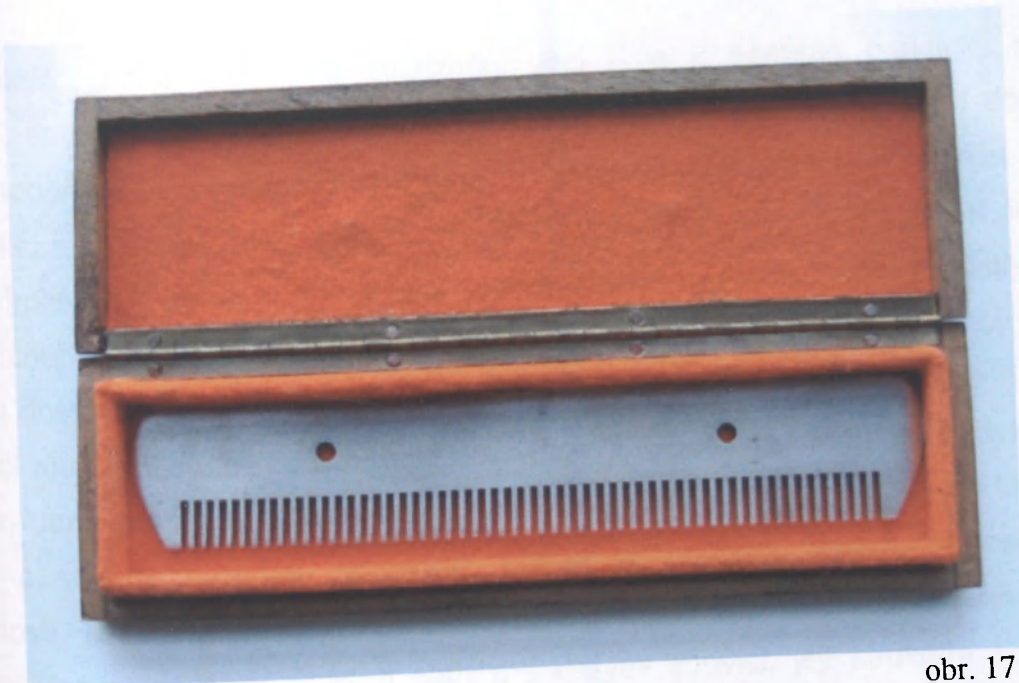
V roce 1914, po vyhlášení první světové války, se Duchamp rozhodl odejít do Spojených států amerických. Zde se živil tím, že učil francouzštinu. Přátelil se s fotografem Manem Rayem a s dadaisty, kteří také za války odjeli do Spojených států.

V této době se Duchamp začal naplno věnovat tvorbě readymadů. Co si pod tímto pojmem představit? V Americe se tento výraz používá pro věci, které se kupují už hotové, tedy nebyly vyrobeny na zakázku. Svůj první ready-made Duchamp vytvořil už v roce 1913. Šlo o spontánní tvorbu bez hledání hlubších kontextů v uměleckém světě. „...připevnil bicyklové kolo s vidlicí obráceně na kuchyňskou stoličku: tak se také tento první ready-made (první nejen pro Duchampa, ale pro umění vůbec) nazývá: *Kolo bicyklu*.“²⁹

²⁷ <http://www.artmuseum.cz/>

²⁸ Chaloupecký, J.: Úděl umělce, duchampovské meditace, str. 171

²⁹ Chaloupecký, J.: Úděl umělce, duchampovské meditace, str. 172-173



obr. 17

Novou estetiku readymadů začal Duchamp vypracovávat až během amerického pobytu. Předměty opatřoval nápisy a názvy, často to působilo absurdně. V roce 1917 následovala „Fontána“ (nebo „Studánka“), která se patrně stala nejslavnější. Jedná se o obrácenou pisoárovou mušli. Další zajímavý je „Hřeben“ (1916), kovový hřeben na psy, doplněný nesmyslným nápisem „Tñ nebo čtyři kapky výšky nemají co dělat s divokostí.“ Kromě těchto readymadů vytvářel i tzv. ready made assistés. Při jejich tvorbě autor více zapojil svou kreativitu. Například „S tajným zvukem“ (1916): „klubko motouzu mezi dvěma čtvercovými kovovými destičkami, sevřenými pomocí dlouhých šroubů, přičemž uvnitř dutiny klubka je neznámý předmět, který při pohybu chrastí, a na obou destičkách zkomolené texty.“³⁰

Dva readymady jsou považovány za „měkké sochy“ a to „Cestovní skládací...“ (1916) a „Socha na cestu“ (1918), která vznikla z různě upravovaných a umístěných barevných koupacích čepic.

Další klasické readymady tvořil Duchamp zase až ve 40. letech. Readymady měly sice pobuřovat, vysmívat se a provokovat, ale ve skutečnosti působí inteligentně a jemně. Ty nejvíce pobuřující Duchamp vystavovat nechtěl. Readymady jsou vlastně předměty vytržené z tradičních souvislostí, které v sobě nesou kus z původního prostředí i zásahy po vytržení. Je těžké popsat estetiku

³⁰ Chaloupecký, J.: Úděl umělce, duchampovské meditace, str. 174

readymadů. Určitě dochází k ozvláštnění věci – je jí odebrán praktický smysl. K tomu, aby se z neumění stalo umění nestačí pouhé gesto. Nebo snad dodávají readymadům, které se uměleckým definicím vymykají, punc umění obchodníci, kritici, muzejníci a sběratelé, kteří je za umění považují? Ani to k jejich vysvětlení nestačí. „...předměty pro readymady nebyly jenom vybrány, nýbrž nadto umístěny do nepatřičného prostředí a obvykle nepatřičným způsobem – zavěšeny, převráceny; k tomu dostávaly nový a opět nepatřičný název, který býval napsán přímo na nich. Nestačí ani říci, že umělec si tyto předměty zvolil. Duchamp formuloval, když se ho Sydney Janis ptal, jak své readymady volí: „Readymady si volí vás, abych tak řekl.“ Věci na smetišti významu pozbývají; stávají se pouhým tvarem, naposled jen hmotností. Duchamp ve svých readymadech přejímá hotovou věc, ale tím, že je vytržena ze struktur, do kterých patří a s kterými souvisí, její struktura se znovu otevírá; její význam je nyní vakantní, věc je schopna přijmout význam nový. Readymady, ztrácejíce svou dosavadní identitu, mohou přijmout význam jiný: stát se symboly. To je ta jejich „nová myšlenka.“³¹ V každém případě se předměty stávají vytvarným jazykem, ovšem nedokážu říci, jestli konkrétním nebo abstraktním. Věci se stávají „výmluvným znamením se skrytým pozadím, (...) symbolem, ve kterém poznáváme „jiné“.“³² Objevuje se tu novost v tom, že symboly jsme zvyklí přijímat z přírody, zatímco Duchamp je hledá a nalézá v civilizaci. Duchampovy readymady za sebou nesou dramatickou skutečnost moderního města.

Pro Duchampa bylo důležitým readymadem kolo bicyklu, které sestrojil během svého života několikrát. Kolo je symbol čehosi marně se otáčejícího, přitom stále se opakujícího. Jinak sám přiznával, že svým readymadům moc nerozumí. Především se o to ani nepokoušel, protože v nich nalézal určité kouzlo, které by pro něj ztratily, kdyby se je snažil vyložit.

Duchamp tvorbou readymadů bojoval proti smyslovému umění. Zvláštním způsobem je hledal. „Bylo nutno se dostat k tomu, abych vybral nějaký předmět a nebyl přitom nijak tímto předmětem zaujat ve smyslu jakéhokoli zalíbení estetického. Nadto musel být také můj osobní vkus docela anulován. Bylo to tedy nesnadné, vybrat předmět, který vás absolutně nezajímá, a nejenom v den, kdy jej vybíráte, ale

³¹ Chaloupecký, J.: Úděl umělce, duchampovské meditace, str. 184-185

³² Tamtéž, str. 185

provždy, a v kterém není žádná naděje, že se stane krásný, hezký, příjemný nebo ošklivý.“³³

Readymady nemohou vznikat z vědomého programu a nedají se opakovat - jejich repliky, např. od Ulfa Lindeho nebo Artura Schwarze jsou příliš studené.

„Duchampovi šlo o podstatu umění a možná až o to, co je ještě před uměním. Readymady měly být a jsou symboly. Nejsou voleny náhodně ani to nejsou předměty lhostejné. Jsou výrazem významnosti světa, která předchází všem významům jednotlivým a zakládá je. Je to teprve tato významnost, proč stojí za to ve světě a se světem žít. Proto jsou Duchampovy readymady tak okouzlují. (...) Věc není vyzdvižena ze své anonymnosti do středu pozornosti. Čím méně nás může poutat jejich konkrétní smyslová podoba, tím více jimi prosvítá ono nedotknutelné a posvátné, co je vždy za jednotlivým a v souhrnnosti světa. Symbol je pro filosofa Paula Ricouera „Výraz pozadí, o němž se dá říci, že se ukazuje i že se skrývá, (...) je tím, co zjevuje svaté.“ (...) Symboly ve své nové významnosti mohou vyvstat jen na místě a ve chvíli, kdy osud jednotlivců a osud světa se v sobě zrcadlí. Svět není už lhostejným *ono*, nýbrž *ty*, které se na nás obrací. Objekt sám se zjevuje jako subjekt; svět symbolu je světem subjektivit. Náš osud není osudem jen našim. Naše radost a náš smutek jsou radostí veškerenstva, všech bytostí v něm a všech věcí v něm. Jsme ve světě a svět je v nás.“³⁴



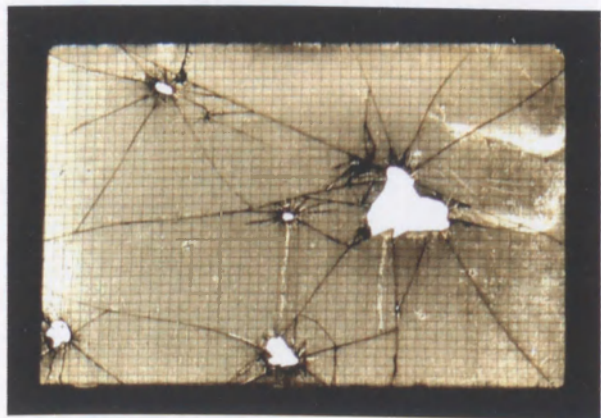
obr. 18

K readymadům by se toho dalo ještě napsat mnoho. K Duchampovu dílu se váže ještě estetika náhody: v některých případech dílo vzniká samo ze sebe, umělec se na procesu příliš nepodílí, ale je jeho iniciátorem.

Duchamp se svými postoji hlásil k dadaismu a anitumění. Zemřel v roce 1968 v Neuilly-sur-Seine a pohřben byl na hřbitově v Rouenu.

³³ Chaloupecký, J.: Úděl umělce, duchampovské meditace, str. 191

³⁴ Tamtéž, str. 191 - 192



KURT SCHWITTERS, MERZ



obr. 19

Víte právě tak jako já, co je umění. Není to nic než rytmus. Pokud ale je to tak, nebudu se trápit s imitací nebo duší a budu čistě a jednoduše vytvářet rýmy se vším, co zaujme mou fantazii: tramvaje, olejové barvy, dřevěná kostka – ano, ted' civíte jako hlupák!

Kurt Schwitters³⁵

„V merz-malířství se víko krabice, hrací karty nebo výstřížek z novin stává povrchem, provaz, tah štětce nebo tužky se stává čarou, drátěná síť, přemalba nebo nalepený pergamenový papír je glazurou, surová bavlna hebkostí.“³⁶

Vraťme se nyní ke Kurtu Schwittersovi a jeho merzu. Hannoverský rodák se rozhodl studovat na Královské saské akademii umění v Drážďanech. Zajímala ho především akademická malba krajiny a portrétů, což v období expresionismu a skupiny Die Brücke (Modrého koně) působilo podivínsky. Stejně podivínsky se Schwitters vrátil z Drážďan zpátky do Hannoveru a nevyužil možnosti prosadit se v některém z větších německých měst. Hannoveru se pohyboval jako avantgardní umělec, který se ovšem nikdy nevzdal akademické malby z komerčních důvodů. Malby byly naprostým opakem jeho merzů. Tento zjevný, téměř až schizofrenní rozpor bravurně zvládal, nabízí se ale otázka, zda-li podobný rozpor nemůže oslabovat tvorbu ve všech aspektech. Je obtížné připouštět si myšlenku, že nekonvenční dadaista zároveň maloval „na kšeft“ a ustál obojí. S největší pravděpodobností vše tkví v síle osobnosti tvůrce i ve vlivech z jeho dětství a mládí. Schwitters pocházel z chudého kraje, po návratu ze studií pracoval v železárnách Wülfel v Hannoveru. Ze zaměstnání odešel v období dělnických vzpour: „Měl jsem pocit, že jsem svobodný a musím vykřičet svou radost do světa. Ze šetrnosti jsem za tímto účelem bral jen to, co jsem našel, protože jsme byli chudý kraj. Clověku se chtělo křičet i s kousky odpadu, a to jsem také dělal, když jsem je nalepoval nebo

³⁵ Elger, D.: Dadaismus, str. 60

³⁶ Elger, D.: Dadaismus, str. 64

stloukal dohromady.³⁷ Tyto své výtvary Schwitters nazýval „merz“, byly pro něj jakousi modlitbou za konec války.

Onen merz v sobě zahrnoval zásadní definici Schwittersova dadaismu. Samotné slovo „merz“ je fragmentem z koláže, kde použil část názvu „Kommerz un Privatbank“ (obchodní a soukromá banka). Principy merz uplatňoval v různých typech výtvarného vyjádření. Dalo by se říci, že Schwitters vytvořil celé „umění merz“, které zahrnovalo koláže, čili merz-kresby, asambláže, čili merz-obrazy, dále merz-sochy, merz-poezii, modely pro merz-scénu i merz architekturu. Jak jsem již zmínila, Schwitters se pohyboval mezi čistou olejomalbou a merzem. Významnější pro něj osobně i pro celkové vyznění jeho tvorby byl merz, nepoužíval jen barvu, nýbrž veškeré umělecké a běžné materiály.



obr. 20

³⁷ Elger, D.: Dadaismus, Taschen, 2004, str. 62

Zásadním rozdílem mezi Schwittersem a dadaisty je právě formulování merzu: „Čistý merz je umění. Čistý dadaismus umění není; obojí záměrně.“³⁸ Jiná Schwittersova formulace vymezení merzu spíše z hlediska ideologického zní: „Merz znamená vytváření vztahů, nejraději mezi všemi věcmi na světě.“³⁹

Pojďme se nyní podívat na konkrétní práci na takovém merzu i na konkrétní příklady. Obrazovou techniku koláže si Schwitters osvojil díky H. Arpovi. Svou první koláž nazval „Kresba A2 Hans (Hansi)“ a jak je z názvu patrné, obsahuje i poděkování Arpovi. Na svých kolážích Schwitters nejraději používal nalezené materiály zahrnující látky, různé letáky (např.: reklamní), kousky starých látek, zchátralé a omšelé předměty a detaily z novinových titulků. Podle potřeb předměty použil buď tak, jak byly a nebo je trochu pozměnil. Důležité bylo především to, že předměty v rámci obrazu ztratily svůj individuální charakter i účel. Staly se materiálem. Přesto v mnoha ohledech jejich tvar či druhotný smysl funguje jako symbolický jazyk merzu dodávající nové či skryté významy.

Koláž „BEZ NÁZVU (kveten 191)“ vznikla patrně v roce 1919. Celkově působí esteticky sjednocené, skrývá politické narážky. Použitým materiálem na koláž jsou kousky potištěného či nepotištěného papíru, který Schwitters získal z plakátů. Bavilo ho totiž strhávat reklamní plakáty. Nesouvislý, černě tištěný text, slouží jako konstruktivní prvek a to tak že čáry a tvary vytvářejí strukturu obrazu. Spojení celku působí sourodě, přestože na počátku byla nesourodost materiálů. Schwitters protkával svými kolážemi politické podtexty, což lehce kontrastuje s jeho tvrzením, že není politickým umělcem. Ještě lépe než politická provokace by se z hlediska smyslu jeho díla dala nazvat „kronikou své doby“.

Po válce začal více malovat asambláže a tvořit tak merz obrazy. Využíval různé trojrozměrné materiály a především čerpal z průmyslového světa strojů, součástí obrazů se staly fragmenty kol, strojů a disků. Tímto způsobem vznikl obraz „MERZ OBRAZ 29A OBRAZ SE SETRVAČNÍKEM“, jehož kompozici tvoří dva fragmenty ozubených kol směřujících zleva po ploše obrazu. Všechny předměty jsou přemalovány. Celý obraz lze chápat jako abstrakci. Na druhou stranu, při delším zkoumání, je možné objevit několik motivů, které dodávají obrazu figurální charakter. „MERZ OBRAZ 29A OBRAZ SE SETRVAČNÍKEM“ lze tedy obr. 20 vnímat jako

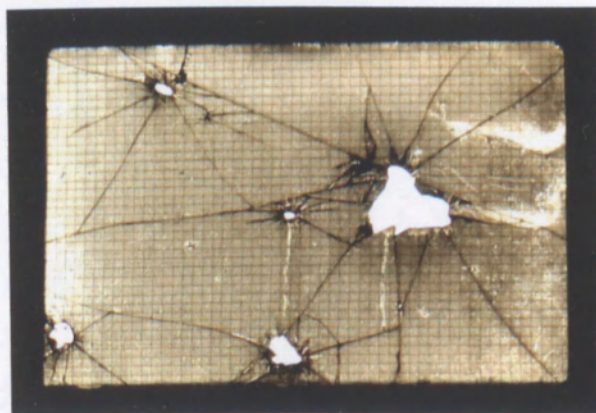
³⁸ Elger, D. : Dadaismus, Taschen, 2004, str. 22

³⁹ Tamtéž, str. 22

zobrazení tovární haly, v níž funguje mnoho strojů. Velikost a monumentalita strojů je ukázána ve srovnání s malým předmětem v horní části obrazu, který připomíná okno. V kompozici umístěné slovo „Hannover“ dává odpověď na otázku, kde že se továrna nachází (samozřejmě může odkazovat k úplně jinému kontextu, nebo upozorňovat na konotace s názvem města „Hannover“). Autor zanechal svůj výklad obrazu na rubové straně: „Návod k použití. Z místa, kde střed ukazuje svisle dolů, lze kolem otáčet jen vpravo, dokud příčel po pravé straně neukazuje vertikálně vzhůru. Je zakázáno otáčet kolem doleva. Kurt Schwitters 5.8. 1920“. Opět jde o vzkaz politický, narážku na politickou situaci.



obr. 21



**NEODADA, NOVÝ REALISMUS,
OZVLÁŠTNĚNÍ**



obr. 22

„Obraz se vztahuje k umění i k životu. Jedno ani druhé se nedá uměle vyrábět. Pokouším se být činný v mezeře mezi obojím.“

Robert Rauschenberg⁴⁰

„Nezměníš-li na něco svůj názor, když se postavíš před obraz, který jsi předtím neviděl, buď jsi nenapravitelný hlupák, nebo obraz opravdu není dost dobrý.“

Robert Rauschenberg⁴¹



obr. 23

V druhé polovině 20. století se evropští i američtí umělci vrátili k odkazu dadaismu. Směr, který vytvořili, byl označen jako neodada.

Neodada souvisí s odcizením se věcem. Člověk k nim ztrácí vztah v důsledku průmyslové sériové výroby. V nekonečném počtu kopií téhož mizí originalita výrobku i jeho cena, hodnota. V případě, že si člověk věci necení, přestává si ji vážit. Umění na tento změněný vztah k věcem reaguje. Umělec mění význam obyčejné věci tím, že ji „ozvláštňuje“. Co si pod tímto pojmem představit? Ozvláštění znamená upozornění na věc její lehkou proměnou, malým zásahem se dá posunout význam věci. Cílem není předvádět divákovi nějaký dokonalý výtvarný výkon, ale

⁴⁰ Bláha, J., Slavík, J.: Průvodce výtvarným uměním V., str. 38

⁴¹ Tamtéž, str. 37

upozornit ho na něco, čeho si předtím nevšiml, ponouknout ho k reakci, přimět ho k přemýšlení a způsobit, že po shlédnutí díla se v divákovi něco změní. Stručně řečeno, ozvláštňování předpokládá divákovu reakci. Tento relativně násilný způsob odpovídá způsobům společnosti lhostejné a povrchní, která nad mnohými skutečnostmi zavírá oči, případně její nevšímavost pramení z přehlcenosti různými podněty.

Několik předchozích kapitol je věnováno dadaistům, kteří pracovali s ozvláštňováním věcí jako první. Neodadaisté se inspirovali především merz-obrazy Kurta Schwitterse a koncepcí Duchampových readymadů. K neodadaistům patří Robert Rauschenberg, Jasper Johns a Jean Tinguely. Pokračovateli Kurta Schwitterse byli Noví realisté, k nimž patří Daniel Spoerri, Arman a César Baldaccini (známý pod jménem César).

Pojďme se nejprve zaměřit na tvorbu neodadaistů. R. Raschenberg vytvářel kombinované obrazy. Jednalo se o kombinaci techniky akční malby a běžného předmětu, který je do ní volně začleněn (např.: židle, žebřík atd.). Vznikají absurdní spojení, která v divákovi vyvolávají bezprostřední reakci. V době založené na rozumu je pro člověka provokující a následně skličující fakt, že něčemu nerozumí ba dokonce po něm nikdo ani nechce, aby rozuměl. Typickým příkladem může být Rauschenbergův objekt „Odaliska“: vycpaná slepice stojí na bedně polepené fotografiemi z tisku (které spolu obsahově nijak nesouvisejí), mezi nohou bedny a soklem je ještě polštář. Objekt působí nesmyslně. Vytrhává předměty z jejich místa v realitě a následně je spojuje do nového celku a tak se staví proti schematičnosti a stereotypnosti v lidském myšlení i životech. J. Johns předmět ozvláštňuje trochu jinak: vyrábí jeho věrnou kopii tak, že ho odlévá ze sádry či z bronzu. J. Tinguely vyráběl audiální objekty z různých strojních součástí a strojků. Objekty vydávaly různé zvuky, fungovaly nesmyslně. Tinguelyho „Pocta New Yorku“ fungovala tak, že se stroj při zahájení výstavy po zapnutí rozpad.



obr. 24

NOVÍ REALISTÉ

Jak je již zmíněno výše, vzorem pro Nové realisty byl Kurt Schwitters a jeho tvorba. Spjoval Armana, Césara a D. Spoerriho v určitých rysech. Jinak působí tvorba jednotlivých autorů rozdílně a na první pohled se liší. Armanovo ozvláštnění spočívalo v „akumulaci“ velkého množství předmětů. S. Spoerri vytvářel „objekty-pasti“ a César známé „komprese“ automobilů a dalších strojů. Konkrétně si lze typický Armanův objekt představit jako plexisklovou krabici naplněnou odpadky, čili automaticky se nám vkrádá do vědomí myšlenka, že jde o typ popelnice, a tu Arman potvrzuje názvy svých objektů, například „Popelnice I“ z roku 1960. D. Spoerri vytváří asambláže z předmětů, které nechává na svém místě, přilepí je k povrchu a víc do prostoru vzniklého „obrazu“ nezasahuje. Tak třeba vytvořil obraz „Krásné jako šicí stroj na operačním stole“ z roku 1966, kde jsou nalepené na desce předměty z jídelního stolu tak, jak zůstaly po jídle. César používal při práci průmyslový lis a výsledkem byly kvádry a krychle slisovaných automobilů a jiných plechových strojů.

Jejich tvorbu však spojují společné znaky, které byly typické i pro Schwittersovu tvorbu. Využívají obyčejné věci a odpadky jako výtvarné prostředky, z nichž je utvořeno umělecké dílo. Pracují s náhodou, neplánují si, jak bude výsledné dílo vypadat, ani kam bude směřovat. Dalo by se říci, že míra náhody je v tomto případě podstatou výtvarného projevu. Náhoda a ozvláštnění jsou nejvýraznější u Spoerriho. „Přilepením věcí, jak je „rozmístila“ náhoda, výrazně přesahuje míru spontánnosti u Schwitterse.“⁴²

Hlavním společným rysem tvorby Nových realistů je spojení svobody, založené na náhodě, a řádu, který je dán formálním prostředkem (průmyslový lis, plexisklové krabice).

⁴² Bláha, J., Slavík, J.: Průvodce výtvarným uměním V., str. 41



obr. 25 *Arman?*

ARMAN

Nyní si neodpustím krátké vyprávění o Armanovi, který mi je svou tvorbou z uvedených tvůrců nejbližší.

Arman se narodil v roce 1928 v Nice ve Francii jako Armand Pierre Fernandez. Jeho otec byl obchodník se starožitnostmi, původem z Alžíru, a jeho

koníčkem bylo malování. Možná právě proto se u Armana probudil vztah k věcem a touha malovat. Studentská léta prožíval v Nice na škole Lyceé Parc Impérial. Později začal studovat na École nationale d'Art Décoratifs v Nice, ale po třech letech odešel, protože mu výuka připadala příliš konzervativní. Následovalo období práce pro místní obchodníky s uměním, kterým prodával čínský porcelán a ve své volném čase se učil judo. V této době se seznámil s Yvesem Kleinem a ClouDEM Pascalem na základě společných zájmů o buddhismus, astrologii a van Goghovy malby. Učinil ještě jeden pokus o studium a to přihlášením na École du Louvre v roce 1949. Studoval na aukčního dražitele umění, ale opět ze studií brzy odešel.

Pak sbíral životní zkušenosti při pobytu s Y. Kleinem v Madridu a jako zdravotník u francouzského námořnictva v Indočíně. Po návratu do Francie v roce 1953 začal spolupracovat s Kleinem na svých abstraktních dílech.

V roce 1955 nastal v jeho tvorbě zlom po návštěvě výstavy Kurta Schwitterse. Výsledkem nadšení bylo, že se Arman zcela odklonil od své původní tvorby a začal se věnovat tvorbě, která se pro něj stala charakteristickou: vrstvení a opakování jednoho motivu. Ještě téhož roku se konala v Paříži jeho první výstava. O tři roky později si změnil jméno na Arman, což odstartovala náhoda. V galerii Iris Clert omylem vytiskli jeho jméno jako Arman. V roce 1959 přišla další změna, začal vystavovat zničené objekty jakožto umělecká díla. O rok později vzniklo hnutí Nových realistů. Od roku 1963 žil Arman v New Yorku, kde se později stal i americkým občanem a znovu si změnil jméno, tentokrát na Armand Pierre Arman. Svě objekty tvořil v půdním bytě ve čtvrti SoHo. Zemřel v roce 2005 v New Yorku.

„Armanovo dílo následuje dadaistický princip povýšení objektů a aspektů každodenního použití na objekty uměleckého zájmu. Ve svých uměleckých asamblážích Arman používal rozličné druhy materiálů – víčka od láhví, skleněné oči, injekční jehly a stříkačky, nedopalky cigaret, hasáky, malířské štětce. Objevoval krásu ve shlukování velkého počtu předmětů, objevoval diversitu věcí vytvořených člověkem, umísťoval jejich obrovská množství dohromady, lámal je a znovu spojoval. Jeho asambláže seskupených předmětů poskytují odraz naší konzumní společnosti a nabízejí fetišistické zobrazení toho, jak žijeme a zachycujeme svoje životy.“⁴³

⁴³ <http://www.Artmuseum.cz/>

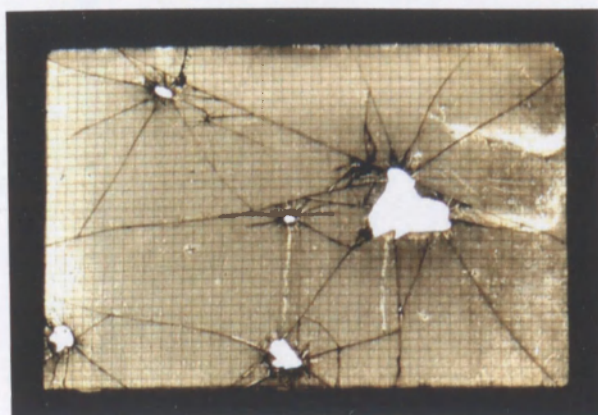
+ další
x proč? Forma ← → obsah?



obr. 26



ENVIRONMENT
V ČESKÉM UMĚNÍ



**ENVIRONMENT
V ČESKÉM UMĚNÍ**



obr. 27



obr. 28

Umění instalace představuje vytváření nové skutečnosti. Umělec sestaví vlastní prostředí, které se stává kulisou dějů ve výtvarném díle. Rozdíl mezi klasickým výtvarným dílem (socha, malba, grafika atd.) a instalací spočívá v tom, že klasické výtvarné dílo má danou, uzavřenou formu, zatímco instalace pracuje s proměnlivým a otevřeným prostorem. Toto prostředí se nazývá „environment“. Při tvorbě celé instalace umělec opět používá ozvláštňení, tedy neobvyklá spojení, cosi absurdního, šokujícího, překvapivého, nečekaného. Ve srovnání s uzavřeným klasickým dílem, instalace navíc umožňuje, aby do ní divák vstoupil, stal se její součástí, a zážitek byl intenzivnější.

Enviromentální umění se v hojné míře objevovalo v českém umění v období tzv. „normalizace“, v osmdesátých a devadesátých letech. „Normalizace“ v sobě nesla prvky devastace, a to nejen z hlediska krajiny, ale především z hlediska devastace lidských vztahů. Po roce 1968 pocity naděje a touhu po svobodě vystřídala beznaděj a skepse. Tyto události představovaly inspirační zdroje pro český environment. „V

prostředí (environmentu) šlo především o navození sugestivní existenciální situace a její prožitek s divákem.“⁴⁴



obr. 29

ZDENĚK BERAN

„Využité plastické objekty, ke kterým jsem pak přešel, působí zhruba stejným dojmem jako struktury, které jsem pak začal používat. Tyto pak působily často přesvědčivějším dojmem než struktury vytvářené jenom malířskými prostředky. Tehdy jsem zavrhl obrazovou konstrukci reality jako hodnou důvěry. Namalovaný obraz je totiž příliš estetickou záležitostí. Dnes postupně získávám důvěru a opět konstruuji obraz.“⁴⁵

Zdeněk Beran (*1937) vstoupil na českou výtvarnou scénu s expresivně malovanými portréty a krajinami drobnějších formátů. Už během studia na Akademii výtvarných umění v Praze inklinoval k různým výtvarným principům, často kontrastním. Tato tendence se pak projevuje i v jeho další tvorbě. Na jedné

obr. 27

⁴⁴ Biána, Slavík, J: Průvodce výtvarným uměním, str. 103

⁴⁵ Zdeněk Beran v rozhovoru s K. Křížovou, www.novinky.cz

straně obdiv k avantgardě, na straně druhé schopnost pracovat s klasickými technikami i s klasickým pojetím obrazu.

Výuku na Akademii ukončil monumentální diplomovou prací, nabízející netradiční výzdobu krematoria a využívající technologie soudobé malby. Osudové bylo setkání s několika kamarády, kteří na konci padesátých let společně propadli informelní abstraktní malbě (Jiří Valenta, Antonín Tomalík). Skupina „Somráků“ (tento název se vžil), do které je možné zahrnout i umělce jiných profesí, například hudebníky a fotografy, znamenala v roce 1960 progresivní křídlo českého výtvarného umění. Tvorbu zakládali na touze po provokativních činech, zároveň však kladli důraz na čistotu zpracování objektů. V roce 1968 se skupina Somráků rozpadla. V sedmdesátých letech už můžeme sledovat jen jednotlivé osudy. Zdeněk Beran tvořil surrealistické kresby a přitom také své životní dílo „Rehabilitační oddělení dr. Dr.“, traumatizující obraz tehdejší normalizace i jeho osobních problémů.

Vraťme se ale k počátkům jeho tvorby v padesátých letech. Po prvních pokusech, kdy vytvořil malby v duchu kubismu a expresionismu, následuje výtvarně vyzrálé období let šedesátých. Spolu s dalšími umělci začal pracovat na strukturálních abstrakcích spadajících do informelu, to jest „umění v původním surovém stavu, spontánní, neškolené umělecké projevy, dětská tvorba, umění prehistorických nebo primitivních národů, umění duševně chorých, grafitti aj., Informel je umění netvárnosti, silné vrstvy barvy s kousky omítky, rozdrčeným mramorem, pískem i sádkou působí hrůzným napětím“⁴⁶.

V mnoha dílech v šedesátých a sedmdesátých letech se zabývá motivem hnití. Zabývá se dlouhodobými časosběrnými instalacemi. Spočívají v tom, že rozklad není jen instalován, ale během dlouhých let nerušeně probíhá. V roce 1970 takto vznikl legendární environment „Rehabilitační oddělení dr. Dr.“ V tomto případě dlouhodobému procesu rozpadu Beran notně pomáhal. Nejprve vznikla interiérová instalace (vykachlíčkovaný nemocniční pokoj s kovovými lůžky, věšáky a podivnými zafačovanými figurami). Ta byla později pohřbena do hluboké jámy, kryté skleněnou deskou, aby byla nakonec, jako zchátralá, hnijící mrtvola exhumována. Zpočátku pokoj opravdu vypadal jako podivný pokoj určený k rehabilitaci, ovšem rehabilitaci plné utrpení. Jedná se o odcizenost nemocničního prostředí dosti podobnou

⁴⁶ <http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/409391-informel>

odcizenosti v jiných oblastech života, dále lze najít obžalobu lhostejnosti. Na fotografii původní (časem zatím neproměněné instalace) vypadá pokoj asi takto: „... připomíná pitevnu nebo zpustlé sídlo narkomanů. Typické nemocniční rekvizity, které jsme zvyklí vnímat ve sterilně čistém a uspořádaném prostředí, jsou zasazeny do odpudivých souvislostí.“⁴⁷

Beran pro svoje záměry volí pestrou škálu výtvarných prostředků. Úpadek, zmar a sebedestrukce tak proniká i do figurativních maleb. V díle „Diskrepance odpočinku“ (1968) zobrazuje lidskou figuru, kterou chorobně prorůstá křeslo.

„Metodou asambláže, za použití nepřeborného množství materiálů (dřevo, kov, písek, lepenka, sololit, sláma, provaz, textil, vata, kachlíky, barva...), vytváří temné vrstevnaté struktury, z nichž čišší atmosféra rozpadu, rozkladu, postupující choroby. Nejvíce tuto atmosféru sugerují práce, ve kterých jsou navršené struktury zpětně rozkrývány. Beranova díla jako by byla živými organismy, zachycenými v poslední fázi umírání. Vnitřní hniloba se v odporných vředech, výhřezech, dere na povrch, hnis stříká a vře (Poslední studie – výhřez (1965)).“⁴⁸

V letech 1993 – 95 Beran vytvořil cykly „Nechutné struktury I, II, III“, v nichž jako rakovina prorůstají černé struktury chomáče vaty. V době nedávno minulé se odklonil k hyperrealistické malbě, již ztvárňuje do detailu části ženského těla – „Torzo – přední strana obrazu“ a „Torzo – zadní strana obrazu I a II“.

Drsné struktury a materiály využíval především k odhalení syrovosti a drsnosti doby. Výsledná díla byla součástí protipólu reklamních a líbivých obrazů určených k oslavě ideologie. Jeho vlastní soubor výtvarných prostředků, obsahujících materiálové struktury, daleko více souzněl s neutěšenou skutečností. Beranovi šlo o vyjádření témat destrukce, konce existence a dalších témat, se kterými má společnost problémy a které se snaží vytěsnit na okraj svého zájmu.

V devadesátých letech se stal Zdeněk Beran pedagogem. Vytvořil na AVU v Praze školu blízkou hyperrealismu, Ateliér klasických malířských technik.

⁴⁷ Bláha, Slavík, J: Průvodce výtvarným uměním V, str. 102

⁴⁸ <http://www.nekultura.cz/>

JIŘÍ SOZANSKÝ A KAREL NEPRAŠ

Byli současníky a oba se vztahují k tematice mé práce, každý ale z jiné strany. Jiří Sozanský a Karel Nepraš patří k nejzajímavějším tvůrcům moderního českého výtvarného umění.



obr. 30

Jiřím Sozanským (1946) se zde zmiňují proto, že své dílo založil na tematice člověka bojujícího proti době, proti své přítomnosti, která je neutěšená (normalizace). Po vystupování Akademie výtvarných umění v Praze se věnoval malbě, grafice, plastice, environmentům, instalacím a filmovému dokumentu. Pro své aktivity volil neobvyklá a různorodá místa, zejména prostředí, která rezonovala s jeho výtvarnou tematikou člověka ve složité existenciální situaci. V 70. letech tvořil multimediální projekty vztahující se ke konkrétním místům. Své opakované akce provedl v prostředí Památníku Terezie, v Mostě, ve Vysočanech. Typ prostředí konání svých akcí změnil po roce 1990, kdy uskutečnil projekt ve valdické věznici a jezuitském kostele v Litoměřicích. Také reflektoval utrpení lidí postižených válkou v Bosně a Hercegovině. Prostor, v němž se vypjatý osud člověka odehrává, považuje za něco, co bychom mohli nazvat jako pokračování člověka, proto na něj klade takový důraz.

Jiří Sozanský patří bez diskuze mezi umělce, kteří pojmají odpovědně svoji roli v pojetí umění jako osobní výpovědi o světě kolem nás. To je nepochybně i důvodem pro to, že opakovaně a naléhavě nastoluje aktuální a ne příliš populární téma, které ve své umělecké reflexi zároveň zrcadlí stav a směřování naší civilizace.⁴⁹

Karel Nepraš (1932 – 2002) při tvorbě využíval často kovové díly, především vlastní odlitky a instalatérský materiál, často použitý nebo nalezený. Z tohoto materiálu vytvářel sochy. Jeho tematickým východiskem byla absurdita let šedesátých, v díle se objevuje i ironie a humor, především v případě figurálních soch.



obr. 31

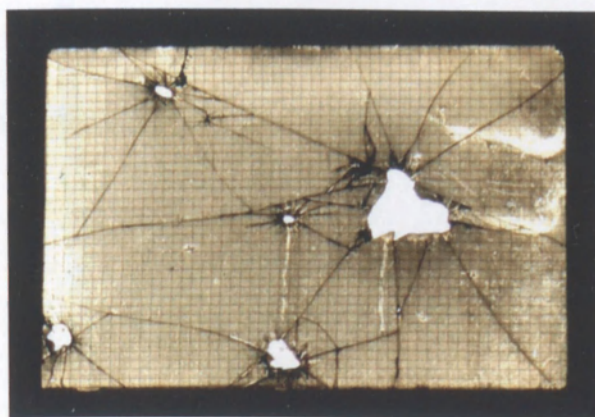
V roce 2002 proběhla výstava „Karel Nepraš: Sedící, stojící, krácející“ v suterénu Letohrádku královny Anny pořádaná k jeho sedmdesátinám, umělec však tři dny po nich zemřel.

⁴⁹ <http://www.pamatnik-terezin.cz/showdoc.do?docid=294>

**VLASTNÍ ZAMYŠLENÍ NAD
ZDEVASTOVANOU KRAJINOU A
VÝTVARNÉ VÝSTUPY**

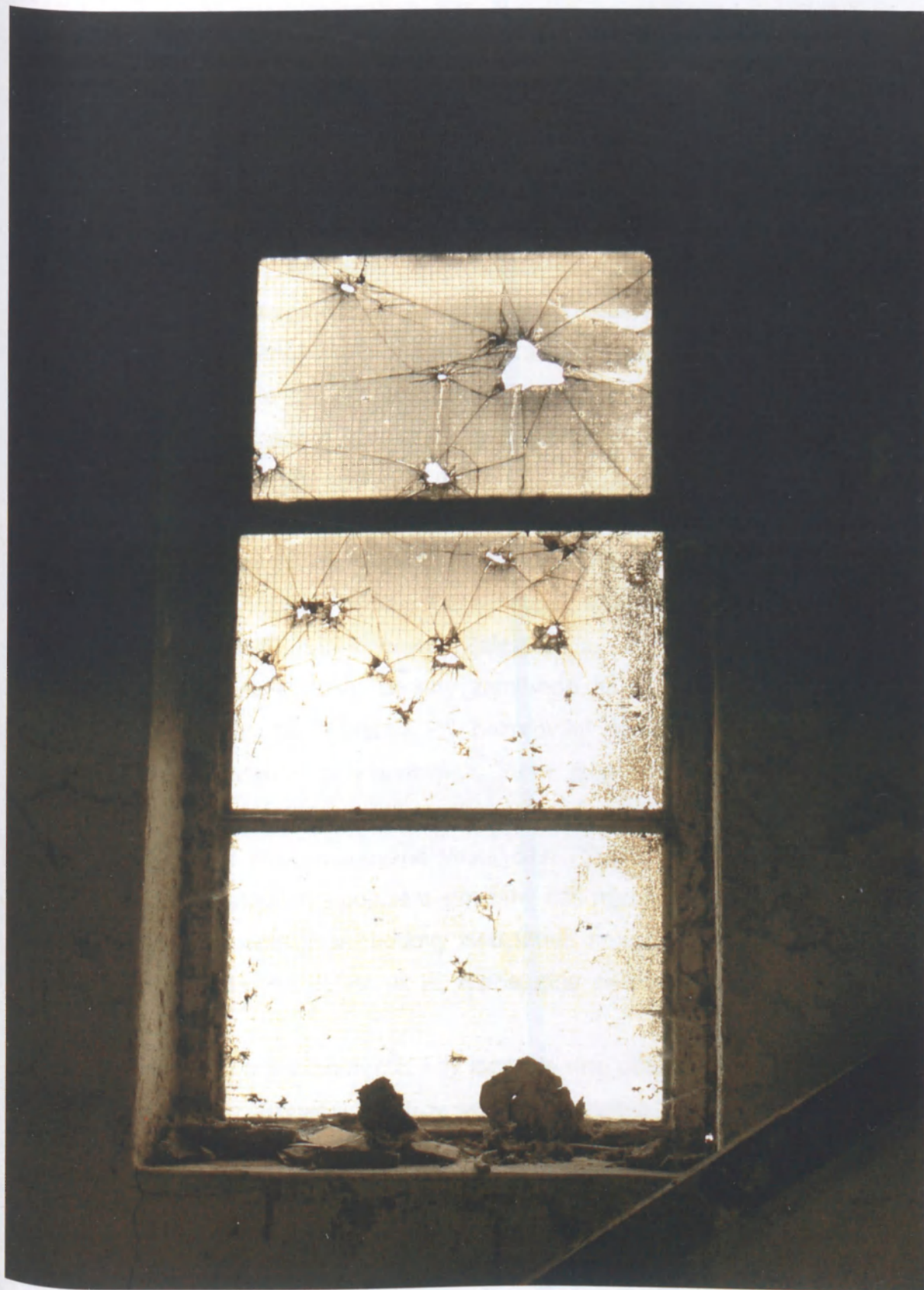
DUCH KONKRÉTNÍHO MÍSTA
ČÁST BOHAŇSKÉHO OSTROVA
V KARLINĚ

JARO A LÉTO 2008



**DUCH KONKRÉTNÍHO MÍSTA
- ČÁST ROHANSKÉHO OSTROVA
V KARLÍNĚ -**

JARO A LÉTO 2008



obr. 32

Rohanský ostrov, jak již napovídá název, by měl být ostrovem. V minulosti tomu tak skutečně bylo, časem ale bylo rameno Vltavy vedeno tak, že se část čtvrti Karlín nazývaná „Rohanský ostrov“ stala součástí pevniny. Vltava jej nyní obtéká z levé strany, na druhém břehu je možné vidět část Holešovic nazývanou Maniny. V šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých letech se na Rohanském ostrově nacházela největší černá skládka v Praze. Zároveň tu v tomto časovém období stály budovy s různou funkcí, mezi nimiž se nacházela sportoviště pražských klubů (např. Dukly). Rohanský ostrov je rozsáhlý: v jeho západní části dnes stojí nová zástavba „River City Prague“ s kanceláři. Ve střední části v určeném časovém období (jaro – léto 2008) probíhala stavba Metrostavu, která dál pokračovala na východ. Východní část, ležící ladem pozvolna navazovala na stavbu. Plánek z r. 1969 popisuje účel jednotlivých budov, z nichž některé zůstaly dochovány dodnes. Nalezneme tu budovy kotelny, kompresárny a betonárky, sklad Štěrkopísků, budovu Tesly Karlín, Armozávod, polní mlat, laboratoř. Také je tu zakreslen zděný a panelový kancelářský objekt, budovy Fasádostavu, Pražských stavebních závodů, Stavoservisu, skladu IDUSu a objekt Železničního stavitelství. Samostatně je označena část závodu PREFA, továrny zaměřené na výrobu lehkých a těžkých prefabrikátů. Proč to vše popisují? Při pozorování východní části Rohanského ostrova jsem se pohybovala v budovách, které místně odpovídaly přiloženému půdorysu z r. 1969, nicméně jsem již nedokázala s jistotou určit, které přesně ještě stojí, a které již ne. Byla zachována velká část PREFY s průmyslovými halami. Záměrně volím v souvislosti s popisem slovesný čas minulý, protože dnes již místo vypadá z velké části opět jinak, budovy jsou téměř srovnány se zemí, potenciální návštěvník je varován, že oblast už je nepřístupná civilistům, jelikož zde probíhá stavba.

Nebylo tomu tak v momentě, kdy jsem do této oblasti Rohanského ostrova vkročila poprvé. Skrz Rohanský ostrov vede cyklostezka využívaná i jako cesta k procházkám. Náhodný kolemjdoucí po cestě nejprve prošel oblastí stavby Metrostavu a pokud pokračoval dál, dostal se do oblasti opuštěných nevyužívaných budov se znatelnou historií, které byly zaneseny odpadky. Touto oblastí bylo možné dojít až k naprosto netknuté části, vypadá jako louka, dříve byla skládkou. Stezka

tudy vede také a chodec se po ní dostane do Libně. Tato rozsáhlá expozice představuje jakési „uvedení do děje“, bez něhož by další slova patrně nedávala smysl.

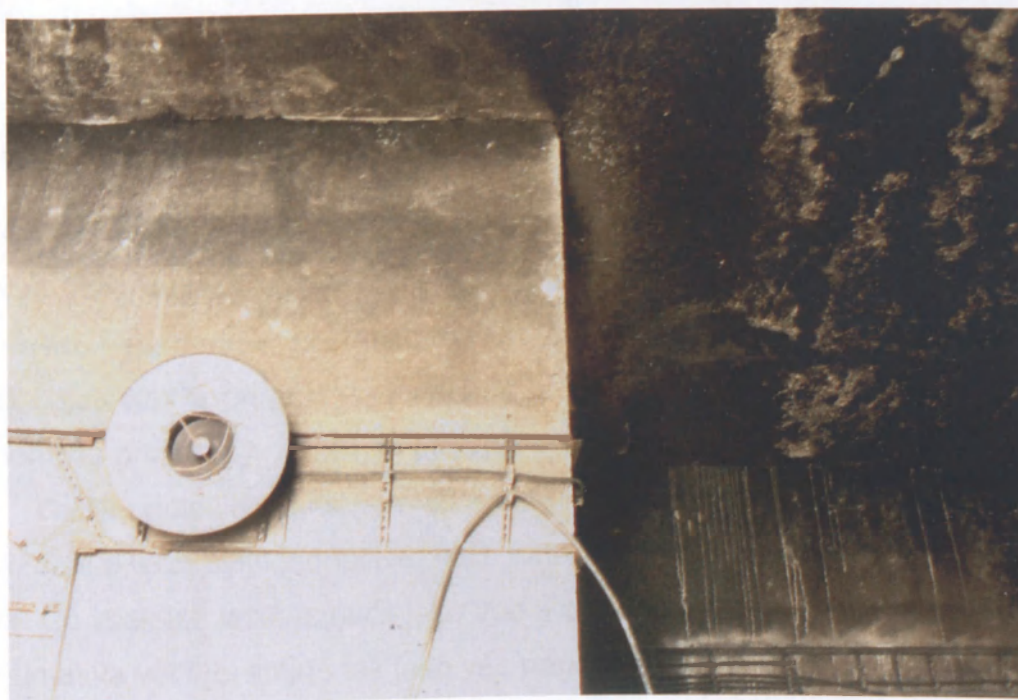


obr. 33

Genia loci se pokusím strukturovat ve střední, zastavěné, ale opuštěné oblasti Rohanského ostrova. Místo bych směle nazvala „nemístem“ v souvislosti s jeho dočasnou nefunkčností. Nejasnost původního účelu tohoto místa právě vzbudila můj zájem. *Formát* tvořený budovami zřícenin skladů, nevyužívaných kanceláří a stavebními a továrními budovami, byl těmito objekty rozdělen na několik částí. Budovy či zbytky budov ohraničovaly vnitřní prostor. Ten se s vnějším prostorem propojoval velmi často a na mnoha místech. Hlavním důvodem byly

propadlé zdi vytvářející průhledy zevnitř ven nejen v místech oken. Hranice vnějšího a vnitřního prostoru se tedy v případě ruiny lehce smazávají.

Podobně tomu je při určování charakteristických rysů vnějšího prostoru. Umělé složky (např.: cihly, suť, kabely, pneumatiky atd.) zvolna přecházejí ve složky přírodní. Tento v daném okamžiku vytržený, ale jinak dlouhodobě probíhající proces by se dal popsat tak, že si příroda místo zpět bere k sobě, že ho „rekultivuje“ po svém a ze zubožené krajiny se postupně stává krajina přírodní. V této souvislosti se nabízí otázka, je-li podobný proces v takové míře vůbec možný, a pokud bychom si odpověděli, že ano, tak další otázkou je, má-li smysl v tomto případě využívat rekultivací, které by provedl člověk. Přírodní síla by se totiž ukázala jako natolik silná, že by její životaschopnost mohla během dlouhého časového období místo proměnit v přírodní.



obr. 34

Vraťme se od úvah k prolínání složek přírodních a umělých ve vnějším prostoru našeho nemísta.

Všechny typy prostorového prolínání činí prostor neuvěřitelně rozmanitý, pro návštěvníka zajímavý, tajuplný, zároveň neurčitý a nepřehledný. Podle druhého rozlišení prostoru na horizontální a vertikální převažuje členění horizontální. Většina částí a zbytků budov se nacházela při zemi. Výjimku naplňující prostor vertikální

tvorily vysoké podélné zdi vysokých budov, které spojovaly zemi s nebem. Celkový trend však směřoval k tomu, že se vše sesouvá k zemi.



obr. 35

Z hlediska uzavřenosti a koncentrace by se dalo říct, že jednotlivé části ruin (tedy staveb s vnitřním prostorem) tvořily určitá uzavřená ohniska v jinak prázdném prostoru. Tato ohniska v sobě obsahovala ještě další, menší ohniska tvořená nakupeným odpadem a zbořeninami (cihlami). Stupeň blízkosti mezi budovami, odpadky, sutinami a přírodou byl vysoký, protože přírodní části zvolna do umělých částí nemísta prorůstaly, zbyl-li jim prostor.

Dalším důležitým kritériem při strukturování genia loci je charakter. Hlavními nositeli charakteru byly jednotlivé věci tvořící celost onoho výseku Rohanského ostrova. Co však lze ještě označit jako věc a co už věcí není? Shodneme se na tom, že pneumatika věcí je, stejně tak jako věc nepochybně označíme pohozený svetr. Je ale věcí opadaná omítka, kus staré zdi nebo snad část domu či dokonce celá továrna? Domnívám se, že i tu lze vnímat jako věc. Typický charakter tomuto nemístu udávala torza budov – zchátralá, neúplná, rozbitá, nesourodá, stará, bezúčelná, omšelá, zapomenutá, bezvýznamná, klidná, často zdevastovaná.

Mezi zdi budov nejvíce pozornosti poutaly závěje odpadků všeho druhu. Některé byly původně součástí kancelářů, které se nacházely v budovách, jiné se sem dostaly tak, že je někdo přivezl a tady se jich zbavil. Všechny věci byly už dost

zničené v důsledku působení počasí. Daly se tu najít i věci neobvyklé nebo takové, které by člověk nečekal (ztracená fotka, dřevěná sbitá zásuvka atd.), věci, které dávaly znát, že se tu mísí různá desetiletí, z nichž odpadky pocházejí.

Plechovky, plastové lahve od coca-coly nebo třeba igelitové tašky byly nové, zrovna použité. Pohyboval se tu tedy člověk. Co zde hledal? Mohl sbírat materiály z elektroodpadu, staré procesory z počítačů, kovový hardware, nebo zde mohl žít, být členem demoliční skupiny, skrývat se zde, aby ho nikdo neviděl při nelegální činnosti. Rozhodně za sebou zanechal stopy. „Nové“ věci, které ještě nezapadly do rámce celého místa, vyvolávají úzkost. Co když se konzument piva z plechovky, coly z plastu a tatranky z obalu schovává za blízkou zdí?



obr. 36

V jedné z místností se nacházely výhradně počítače, klávesnice a procesory, dále tu byl kabely, jejichž změť připomínala háďata. Budovy měly odkryté šachty, sice zavalené sutinami, ale bránící bezpečnému pohybu mezi nimi. Zbytky okenních rámců, pneumatik, skel, luxfery. Ty byly popadané v okolí hal, tvořily jejich okna. Zajímavé bylo, že i vypadlé luxfery zůstávaly často celé a nepoškozené, zato zapadané prachem, sutí a hlínou. Jednotlivé odpadky tvořily haldy, různě naskládané přes sebe ztrácely svou individuálnost a prolínaly se mezi sebou, utvářely nepotřebnou zhroucenou masu. Masu vlhkou i vyschlou, tvořící v některých místech

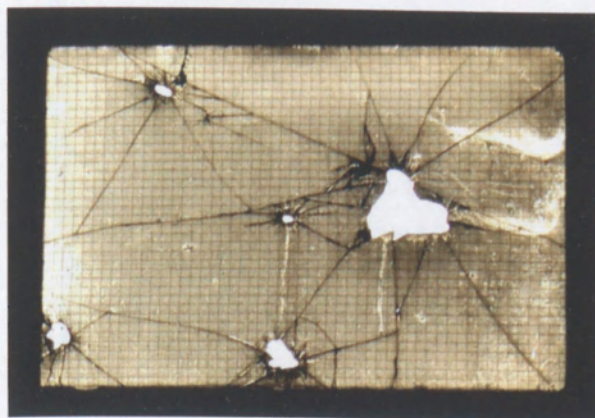
ohniska, v jiných rozpadající se, lehce se rozkládající. Připomínalo to hřbitov odpadků. Nese-li věc nějakou odžitou minulost, máme tendenci ji personifikovat. Mezi odpadky se pohybovalo množství potkanů. V torzech domů nepochybně žilo několik bezdomovců.

Ducha místa dosti měnily i graffiti, nejčastěji přezdívka Samber a výtvary CAP, provázející venkovní i vnitřní zdi budov. Pomalované zdi pomalu padaly, a při tomto procesu jednotlivé barevné nápisy získávaly nový rozměr vytržené ze svého okolí. Počáteční překvapení vystřídala mocná síla, kterou všechny složky místa (nemísta) na mě působily, hrůzný duch místa, vytrženého z času, zapomenutého člověkem, devastovaného jiným člověkem, odrážejícího lhostejnost a sílu odcizení člověka. Atmosféra místa je melancholická a sentimentální.

Ještě je zde dělení převzaté z tvarové psychologie – figura a pozadí. Při prvotním pohledu je zjevné, že se celky ruin – figury – rozkládají na pozadí nevyužitě, sutí pokryté země. Přibližujeme se a pohled se mění, stejně tak, jak se mění to, co zabírá naše zorné pole. Soustředíme se na detail. V tomto případě to je například hromada počítačových obrazovek, hromada se stává figurou a na pozadí se rýsují přízemní zdi domu, kde hromada leží. Náš zrak se přibližuje k hromadě rozmlácených obrazovek a rázem se figurou stávají měděné zbytky procesorů, různé součástky a pozadím jim jsou plasty z obrazovek. Koneckonců i samotný procesor tvoří pozadí malým šroubkům a barevně obaleným drátkům, ^{obr. 35} kterými je protkán. Figura a pozadí jsou tedy relativními pojmy. Takovéto proměny připomínají práci fotografického objektivu.



obr. 37



EMISE, NEMÍSTO

MALBY



obr. 38

Na začátku práce jsem měla v plánu vytvořit soubor maleb s tematikou zdevastovaných krajin. Představa se odvíjela od formátu krajinomalby.

Vyhledávala jsem místa se specifickým geniem loci, která v sobě měla jisté prvky zdevastovanosti (ať už si pod tím představíme cokoliv). O některých takových místech, pohledech a výhledech jsem věděla už dlouho, potkávala jsem je na svých procházkách. Jiná na mě ještě čekala neobjevena. Vzniklo několik maleb s rozličnou tematikou lomu, sídlištní skládky, zříceniny v lese. Již z tohoto krátkého, avšak rozličného výčtu vyplývá, že mě čekala ještě dlouhá cesta plná hledání, na jejímž konci jsem očekávala, že se vykrystalizuje užší tematické zaměření mé práce.

Považuji za důležité, aby místo bylo zachyceno právě v momentě nejsmutnějším, před okamžikem, kdy se začne rodit jako fénix z popela k dalšímu životu. Oprávněným důvodem zaznamenání smutku, zničenosti a mrtvolnosti místa je především určitý odraz vztahu člověka k prostředí, v němž se pohybuje, a které svým působením dokáže načas udusit. Za určitou dobu se místo pravděpodobně zmátoří a po devastacích zbudou jen jizvy.



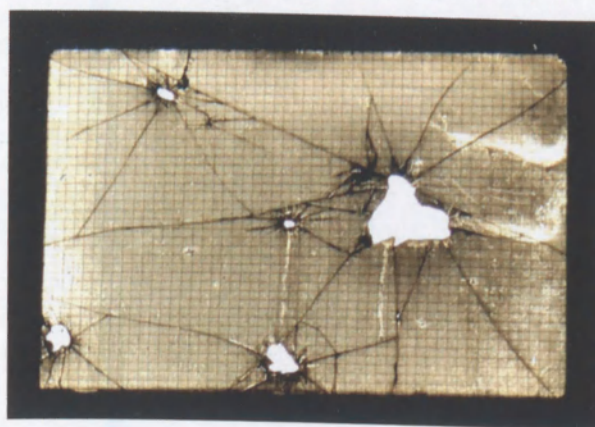
obr. 39

Malba mi připadala stále dostatečně variabilní technikou výtvarného vyjádření. V další fázi jsem začala jako inspiraci k malbě používat fotografie z míst, kterými jsem prošla. Jsou důležitým zdrojem informací o kompozici, perspektivě a výrazných prvcích v místě. Postupně se mi v dalších malbách začaly vytrácet barvy. Veškerá barevná škála se zredukovala na černou, bílou a odstíny šedých. Z hlediska tematického jsem se začala soustředit na jevy devastace v městském prostředí (celkové znečištění ovzduší: výfukové plyny, emise, hlukové emise atd.). Postupně vznikl soubor maleb různých kouřů a emisí, kterými těžkne vzduch nad městem (to je na malbách znázorněno v podobě jakési kulisy města, která je složena z budov). To, co se odehrává ve vzduchu je vyjádřeno dynamickými liniemi a plochami, které se navzájem prolínají. Celková plocha formátu nakonec působí přeplněně, chaoticky a dynamicky, není zde ani skulinka prostoru k „vydechnutí“. Obyvatel velkého města nemá jinou možnost než znečištěný vzduch dýchat, přičemž jeho kvalitu jako jedinec nemůže příliš ovlivnit. Na druhé straně právě zvýšené hodnoty jedovatých látek v ovzduší vyvolávají v člověku stres a tím negativně ovlivňují jeho psychiku. Člověk je pak unavený a často i nemocný.

Jako poslední vznikla malba (velikost A1) emisí nad městem. Divák v kompozici tuší domy, které se ztrácejí ve tmě a v *mlze*. Inspirací mi bylo mnoho nočních zimních pohledů z okna.



ODPADEK, DETAIL ZDEVASTOVANÉ KRAJINY



ODPADEK, DETAIL ZDEVASTOVANÉ KRAJINY



obr. 40

88

ODPADEK

DETAIL SKLÁDKY

Co si představíme pod pojmem odpaděk? Je to věc, která ztratila svůj původní význam, majitele a funkci. Je to také detail charakteristický pro dané konkrétní místo, skrývá v sobě ducha místa, kde byl nalezen. Je-li vytržen z původního prostředí, v němž se stal odpadkem, stále nese cejch tohoto prostředí /čili smrdí, je zdeformovaný, neúplný, zničený, nefunkční, protrhlý, prokousaný, ohořelý atd./ . Rozhodla jsem se odpadky sbírat a zdůraznit, zrušit nebo pozměnit jejich původní význam, který je činil posly zdevastovaného prostředí.

Fascinovaly mě osamocené zdevastované předměty vytržené z konkrétního prostředí, nesoucí jeho znatelné stopy. Kromě sběru jsem odpadky také fotografovala /stejně jako celé prostory/. Při této činnosti se zrodil nápad, že by se odpadky mohly stát součástí obchodu, nabídky pro kupce. Daly by se zpeněžit a tím by získaly cenu – nebyly by už bezcenné, mohly by se také stát součástí katalogu nabídky zdevastovaných věcí. Návrh takového katalogu jsem také zpracovala.



obr. 41

Dalším nápadem byl soubor zdevastovaných věcí, které by byly popsány se stejnou precizností jako živočichové či rostliny v atlasech. Zamýšlela jsem se nad tím, jaké vlastnosti by při popisu nalezeného odpadku byly podstatné nebo zajímavé, co by bylo důležité čtenáři či zájemci sdělit. Napadaly mě samé strohé definice nebo zase poněkud humorné asociace, které ve mně předměty vyvolávaly. Odpaděk předtím, než se stal odpadkem, byl přece věcí, která někomu patřila. Ale komu? Jak

asi vypadal majitel věci, kterou zahodil u cesty nebo na samotě, či ji odvezl na nelegální skládku? Začala jsem vymýšlet portréty lidí, kterým věc předtím patřila a krátký příběh, jímž jsem trochu osvětlila zároveň původ odpadků, i charakter majitele. Tím se mi stránky určené pro popis odpadků zaplnily samy. Ovšem spíš než jako atlas působí soubor jako autorská kniha. Zůstalo spíše u nápadu, který by se dal dobře ztvárnit i jinými cestami.



obr. 42

Nejautentičtější mi však připadala práce se samotnými odpadky – tedy nefotit je, ale přímo je zapojit do procesu tvorby. Tak vznikl nápad zakomponovat odpadky do maleb a vytvořit tak soubor asambláží. Proč zrovna asambláže? Asambláž je vlastně koláž složená z předmětů, odložených věcí nebo i odpadků. Předměty jsou nalepené na plochu, přes kterou se v další fázi maluje. Malbou ztrácí jednotlivé předměty svůj význam, více zapadají do plochy celého obrazu a lépe tvoří celek s ostatními předměty. Stávají se také plochou pro malbu. Přestože v rámci malby nejsou samy za sebe, zachovávají si původní charakter nebo i symboličnost. Mezi jednotlivými předměty může vznikat příběh právě díky zbytkům původních významů předmětů. Proč jsem volila výtvarný jazyk založený na kombinaci věcí a malby? Inspirace přišla na skládce: podobně jako věc se stává na skládce odpadkem, mění svou identitu a jako odpadek zapadá do hromady dalších odpadků a sutin, ztrácí v prachu svůj původní význam a stává se součástí jednolité masy.

Mnou sebraná věc ze skládky ponese chvíli svůj původní význam (víme, že dříve to byl telefon), zároveň bezvýznamnost získanou na skládce. V momentě, kdy ji zapojím do asambláže, stává se součástí většího celku, stejně tak jako na skládce. Sice věc zapojím do jiných prostorových vztahů, může být obklopena jinými věcmi, než jí bezprostředně sousedily na skládce, ale opět s ostatními bude tvořit prostor a dávat mu charakter, přestože to je „jen“ prostor obrazu.

První série asambláží vznikla s cílem zachytit výsek nelegální skládky, či prostoru, „kde se válí odpadky“. Vznikla pochmurná, destrukční zátiší, v nichž některé z použitých odpadků naznačují příběh. Zátiší by se dala nazvat jako „odpadek ve svém přirozeném prostředí“.



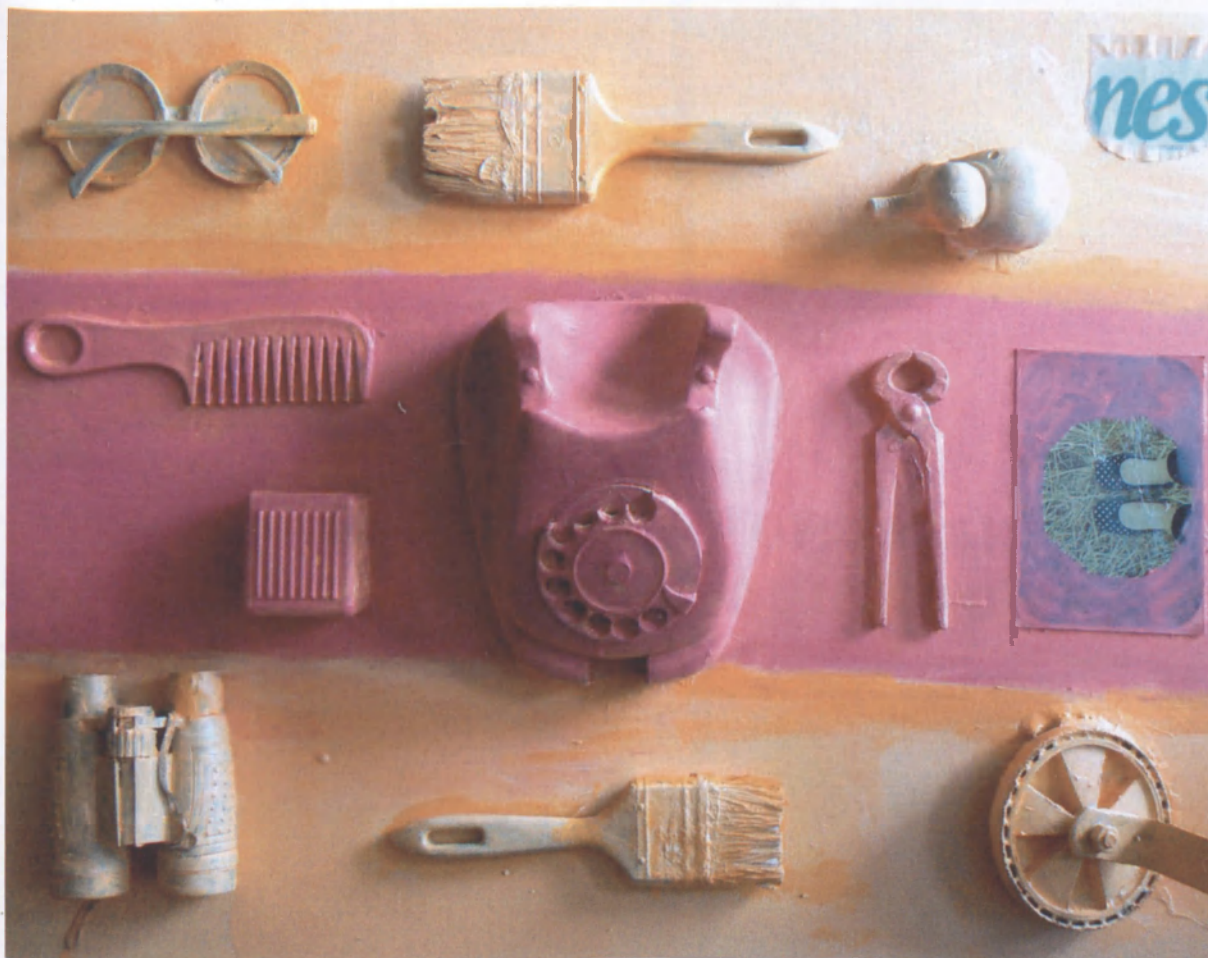
obr. 43

Druhá série tvoří kontrast k první. Je založena na myšlence vytržení předmětu ze skládky, jeho zapojení do prostoru výtvarného, s cílem, aby se stal dominantou výtvarného artefaktu. Těmto asamblážím vévodí do prostoru pronikající tvary věcí, jednobarevně spojené s pozadím. Každá asambláž má jinou barvu, dohromady vytvářejí komplementární řadu (žlutá, oranžová, červená, fialová, modrá, zelená). Některé odpadky vyznívají v tomto kontextu křehce, na jiných je zarážející, jak jedna barva povrchu odhalí, že nejsou téměř poškozené.



obr. 44


Třetí typ asambláže vznikl z potřeby reagovat na všudypřítomnou reklamu a v poslední době hodně zviditelňovaný design. Barvy původní asambláže jsou křiklavé. Celek působí svým estetickým záměrem komicky. Na základě fotografie asambláže vznikly různé barevné varianty, inspirované pop artem a sítotisky Andyho Warhola. Odpadek pomalovaný růžově již není možné vnímat příliš jako odpadek. Připomíná mi to známé úsloví „navrch hůj, vespod fuj“. Tak by se dala nazvat třetí asambláž i série vzniklá na jejím základě.



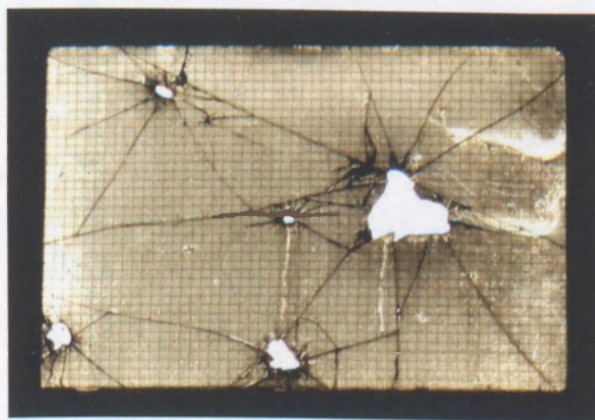
obr. 45

“

VÝTVARNÁ VÝCHODISKA PRO PEDAGOGICKOU PRAXI



DEVASTOVANÁ VERSUS HARMONICKÁ
KRAJINA



**DEVASTOVANÁ VERSUS HARMONICKÁ
KRAJINA**



obr. 46

Cílem zdravé společnosti by měla být harmonická krajina. Ta se vyznačuje, jak již název napovídá, harmonií, která vzniká v souladu s dodržováním urbanistických zásad. Existují různé typy krajinného rázu, které jsou dané charakterem místa (viz kapitola *Genius loci zdevastované krajiny*). Je-li rovnováha krajiny z různých důvodů narušena (odpadem, znečišťováním, přebytkem zastavěné plochy atd.), vzniká krajina s prvky nevyrovnanosti, která své obyvatele stresuje. Takovou krajinu budu v této kapitole nazývat jako „devastovanou“. A to proto, že v ní převažují destruktivní vlivy člověka nad těmi kreativními.

středem byl ob
pekla, ...
co dal.

Krajina byla v historii výtvarného umění tradičním tématem pro mnoho výtvarníků. Zpravidla se jednalo o krajinu idylickou, o zachycení prostoru esteticky vyváženého a krásného. Stejným způsobem můžeme pracovat s námětem krajiny ve výtvarné výchově na ZŠ a SŠ. Inspirací nám je historie výtvarného umění, typologie krajinných rázů či literatura. Porovnáváním způsobu pojetí krajinomalby mohou studenti pochopit symbolický jazyk jednotlivých uměleckých směrů (např.: klasicismus x impresionismus x fauvismus x abstraktní expresionismus).

X

Zajímavé motivy krajin lze čerpat z sci-fi. Vytváří se tu nové prostory, které sahají až na hranice lidské představivosti. Stejně jako mohou být fascinující pozitivní slova smyslu, tak mohou být i zničené a destruované. Lidská fantazie pracuje oběma směry. Některá sci-fi jsou obrazem Apokalypsy.

Pro studenty je důležité znát obě polohy – i krajinu idylickou, i krajinu devastovanou, aby dokázali vymezit krajinu harmonickou a v budoucnu se o ni snažili. Ve výtvarné výchově se nad problémem devastované krajiny zamyslí, jestliže bude téma zařazeno do kontextu krajiny harmonické. Tak vznikne srovnání obou. Z této představy výtvarná řada *Genius loci devastované krajiny* sestavená jako soubor doplňkových námětů k využití při tematice krajiny ve výtvarné výchově. Východiska pro jednotlivé náměty je nutné čerpat z přírody, z hmotné kultury, s cílem rozvinout citlivost vůči prostředí a posílit souvislosti s jinými obory. Zařazením námětu do kontrastního kontextu ke krajině harmonické, se posílí pochopení problému. V případě společných výtvarných interpretací na konci práce založené na tématu mohou být výstupy porovnávány s těmi kontrastními a tím se ještě lépe kontrast vysvětlí. Samotná komunikace pak vede k dalším příbuzným myšlenkám, ať už s tématem souvisejících či nikoli.

x) Nelze vynechat v DP porovnávat terzení!
U. Ž. Co -

Náměty na výtvarnou řadu *Genius loci devastované krajiny*

Výtvarný námět (VN)	Výtvarný problém (VP)	Výtvarná technika (VT)
Genius loci	<ul style="list-style-type: none"> *uvažování o prostoru a historii *prostředí promítající se do vnitřního prostředí člověka 	*malba temperou, latexem
Zed' Ulice	<ul style="list-style-type: none"> *ulice, prostor města *zkusit si materiálový experiment, aneb jak zed' vyjádřit (např.: písek, omítka a jiné autentické materiály) *skupina vytvoří ze svých zdí celou ulici, kterou se při prezentaci bude moct projít 	<ul style="list-style-type: none"> *prostorová tvorba a realizace *práce s návrhem ve skupině *výtvarný kontext: Vladimír Boudník
Zvuk ulice	<ul style="list-style-type: none"> *může být nápadem navazujícím na výtvarnou realizaci ulice *autentické zvuky z ulice se nahrají nebo napodobí při performanci v rámci realizace a prezentace „Ulice“ 	<ul style="list-style-type: none"> *prostorová tvorba *multimediální pokus
Mrtvé místo	<ul style="list-style-type: none"> *vyjádření opuštěnosti, prázdnoty, kterou po sobě člověk zanechal po využití krajiny (např.: lomy, skládky) *využití černobílé barevnosti zpracování *výtvarným problémem zvládnout černobíle odstínovanou kresbu uhlím a pochopení námětu 	<ul style="list-style-type: none"> *kresba tužkou nebo úhlem *předtím studie – stínování od nejsvětějšího tónu k nejtmaššímu
Nemocná krajina „Jak krajinu uzdravit?“	<ul style="list-style-type: none"> *práce ve skupině na velký formát *každý člen skupiny má jiný úkol *cílem je vytvořit <u>cosi jako plán</u> rekultivace krajiny a výtvarně tento plán zpracovat a prezentovat, dokázat si mezi sebou rozdělit úkoly podle toho, co komu jde 	<ul style="list-style-type: none"> *vytvořit plán rekultivace krajiny (vyberou si z přiložených obrazových materiálů, kterou krajinu by chtěli uzdravit/zachránit) *jde o to, že studenti zjistí, že krajina se dá i v současnosti formovat správným směrem; že ji člověk nemusí jen devastovat

Shy grace !!

VÝCHODISKA K DĚTSKÉ VÝTVARNÉ TVORBĚ NA CD:

Náměty jsou tematicky rozdělené do jednotlivých prezentací v powerpointu:

1. Výtvarná východiska z výprav na Rohanský ostrov (2008):

Charakteristika:

- ▣ Místo, kde bylo možné najít inspiraci k vlastní tvorbě asambláží a k východiskům dětské výtvarné tvorby.
- ▣ Místo, kde bylo možné najít množství plošných detailů na zdech či podlahách a zajímavých prostorových deformací.

Části:

- ▣ Krajina
- ▣ Domy
- ▣ Interiéry
- ▣ Průhledy
- ▣ Okna
- ▣ Akumulace

2. Odpadky jako artefakty aneb asambláže z asambláží aneb tanec kolem popelnic.

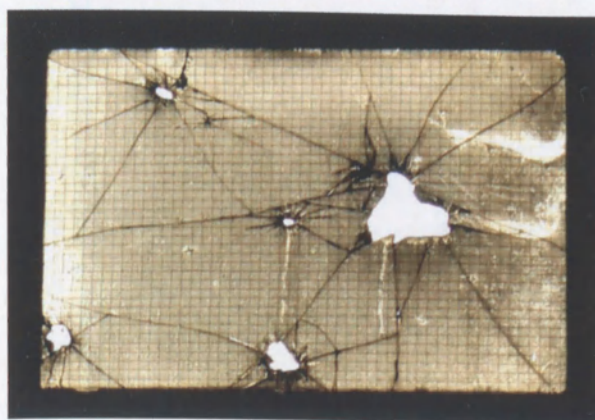
3. Katalog z nabídky zcela zdevastovaného zboží.

4. Atlas nepotřebných předmětů, mapování jejich minulosti.

5. Genius loci zdevastované krajiny na periferiích měst.

Pocitové malby jako východiska k výtvarným námětům na ZŠ a G.

USKUTEČNĚNÉ VÝTVARNÉ NÁMĚTY



USKUTEČNĚNÉ VÝTVARNÉ NÁMĚTY

1. VÝTVARNÝ NÁMĚT:

ZDEVASTOVANÁ KRAJINA

Výtvarný problém/ úkol:

„Jak se cítí zdevastovaná krajina?“

(pocit devastace z vnějšího prostoru převést do vnitřního prostoru; v rámci přemýšlení o tématu využít i vlastních zkušeností s tématem devastace)

Motivační materiály:

1. Fotografie lomu na Mostecku
2. Břečťanem obrostlý dům se zahradou
3. Přírodní scenerie

(diskuze nad jednotlivými fotografiemi, třída se rozdělila na několik částí, každá část okomentovala jednu fotografii...)

Diskurz do land – artu:

(Šamšůla, P.: Průvodce výtvarným uměním V.)

S tím souvisí úkol: „Na lístek napište, co pro vás znamená slovo „devastace“, zda– li je pro vás zásadní, kde končí devastace a začíná formování (např. Hypernova).

„S jakými přídavnými jmény byste vyjádřili, jaká je zdevastovaná krajina?“

„Co jste napsali?“

Ukázka z knihy *Ohyiesy, Duše Indiána*:

Poté, co se indiánský stařec prochází Corcoranovou galerií výtvarného umění, tedy stánkem bílého muže (který ho i provází), a měl by asi obdivovat umělecká díla, prohlásí:

„ Ach!“ zvolal stařec. „Jak podivná je filosofie bílého muže! Pokácí les, který ve své hrdosti a vznešenosti stál celá staletí, rozerve lůno Matky Země a znečistí a zničí stříbřité vodní toky. Nelítostně znetvoří obrazy a památky samotného Boha a potom zamaže rovný povrch mnoha barvami a své práce si cení jako uměleckého díla!“⁵⁰

Pomůcky:

každý si přinese vlastní pomůcky na základě svého návrhu, které bude k realizaci úkolu potřebovat – v tomto směru si je třeba položit několik otázek ohledně pocitu devastace (a napsat je na tabuli):

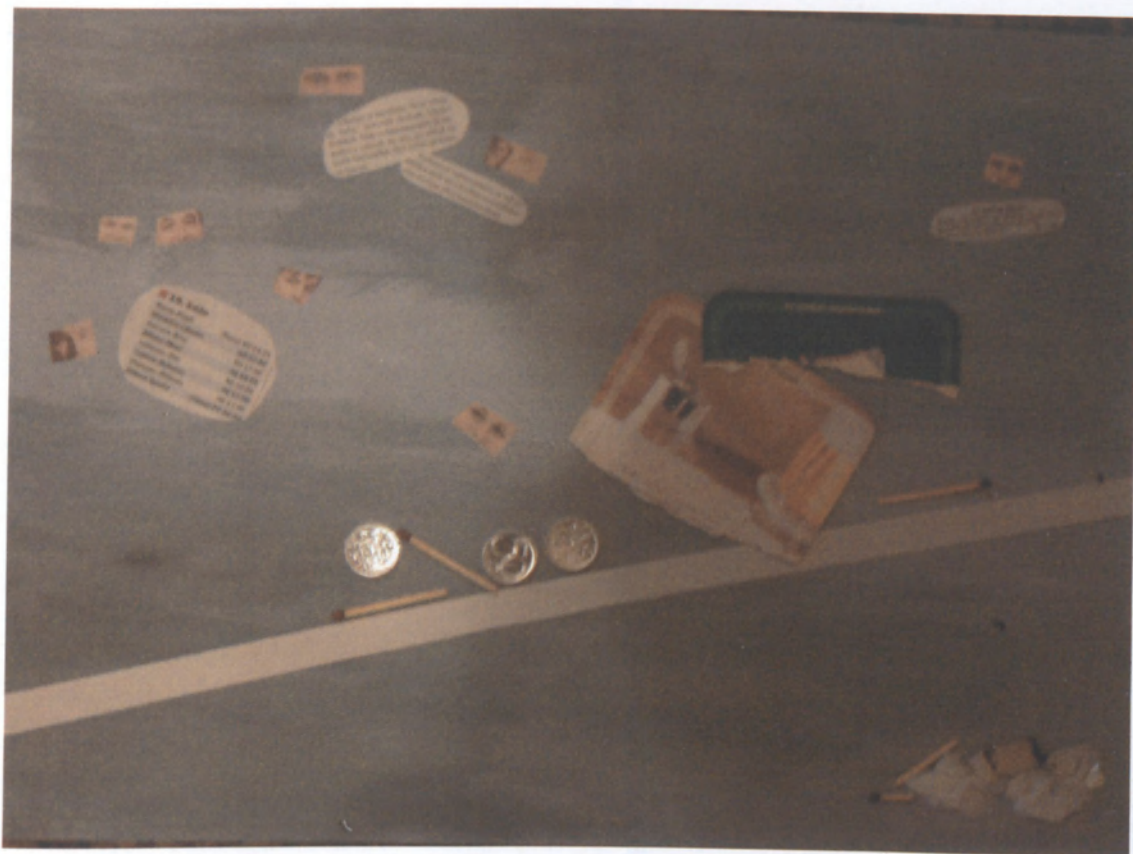
1. Jakou má pocit barvu?
2. Co s takovým pocitem? Kam patří?
3. Má nohy? Může utéct? Nebo je třeba možné ho zmačkat a zahodit?
4. Je těžký nebo lehký?
5. Z jakého materiálu byste ho vyrobili?

Na základě studenty formulovaných odpovědí nechat studenty nakreslit návrh své výtvarné práce, své reflexe pocitu zdevastované krajiny, kde si sami určí i materiál, způsob tvorby a tudíž i pomůcky, které si na výslednou realizaci musí opatřit.

Východiska:

1. ekologické problémy (ekologie: exhalace, odvodňování; civilizační problémy)
2. umění: performance, land art, ekoart, industrial (hlavně hudba)
3. výukové kontexty: ekologie, environment, odcizení (ZSV, literatura)

⁵⁰ Ohyies: Duše Indiána, DharmaGaia a Mat'a, Praha, 1998, str. 30



obr. 48

Formulace výukového úkolu pro žáky:

„Zaznamenejte pocit, který ve vás vyvolává zdevastovaná krajina, tzv. pocit zdevastované krajiny.“

(není podstatné, aby se zpracovávala jen vnější, nám všem známá krajina, ale aby byla možnost proniknout i do krajiny vnitřní a použít zajímavá zážitky, případně objevit nové kontexty)

Formulace výtvarného problému – cíle:

1. Forma by tentokrát měla být libovolná na základě vytvoření vlastní struktury výtvarného díla, tzn. volba vlastního materiálu, figurativnosti / nefigurativnosti.

2. Studenti se tím učí kompetenci uvažování o volném výtvarném díle, práci na výtvarném díle. Zkusí si hru na tvůrce volného umění.

3. Z hlediska obsahu práce by si studenti měli položit několik základních otázek:

a) Je možné tvorbou s jasným cílem upozornit na devastaci?

b) Mohu já sám(a) svým jednáním a chováním (nebo šířením svých názorů) měnit současný stav?

c) Co je to prostor vnitřní a jak se liší od toho, co nazýváme prostorem vnějším, tedy toho, co nás obklopuje? Navazují na sebe, reagují na sebe? Případně jak.

d) Je dříve devastace člověkem a reakce na tuto devastaci až druhotná, a nebo je nejdříve deprese a následuje devastace vedoucí k nihilismu?

V rámci tohoto výtvarného námětu (VN) by studenti měli zvládnout uvažování o tématu a vlastní zvolenou formou svou myšlenku a představu realizovat.

Obsah by měl přesvědčit studenty o tom, že prostředí, v němž žijí mohou nejen formovat, ale i ničit. Dále je cílem, aby při tvoření výsledné práce zhodnotili své působení na životní prostředí (jestli třeba kouří, třídí odpad apod.), a aby si ujasnili, jaké místo v žebříčku hodnot pro ně životní prostředí zaujímá. Z hlediska etiky jde o to, kde končí člověk a kde začíná příroda. Vyčleňuje se člověk svým rozumem z přírody nebo tam patří? Kde je únosná mez, jak se člověk může maximálně kořistnický chovat? Jak definujete skromnost a sobectví? Označili byste sami sebe spíše za sobce nebo člověka skromného? Jaké příklady vidíte v okolí? Mají egoismus a altruismus něco společného?

Kritéria hodnocení:

1. Dílo by mělo obstát před diváky bez speciálního komentáře od tvůrce. Mělo by být jasné o čem je, mělo by hovořit výtvarným jazykem k divákovi, vzhledem k jeho mizerné divácké zkušenosti a kompetence. V tomto směru by se studenti nemuseli bát ani ironie, ba právě naopak. Ironii často divák odhalí lépe, než skrytý kontext, symboličnost i parafráze na jiné umělce.

2. V díle by mělo být užíváno výtvarných zkratek – symbolů, které je schopný divák rozluštit, rozeznat a dekodovat.

Fáze:

Práce na projektu by se měla odehrávat během tří dvouhodinových bloků výtvarné výchovy v rámci vyšších ročníků gymnázia.

Způsob hodnocení výtvarné práce se žáky:

Práce se nainstalují na lavice podél třídy a s žáky bude probíhat krátké kolokvium k jednotlivým pracím.

V průběhu realizování námětu byly práce nainstalované poslední hodině po celé třídě, lavice srovnané do písmena U, aby se lépe obcházely. Všichni studenti si vystavené práce kolegů prohlédli.

Přitom si rozmyšleli hodnocení prací kolegů na základě kritérií:

1. Jak moc se dílo blíží tématu,
2. Jak je technicky zvládnuto,
3. Jak je zvolený nápad originální.

Potom každý autor pohovořil o svém díle formou obhajoby a vysvětlení tvůrčího záměru i realizace nápadu od myšlenky až k výslednému dílu. Také se vyjádřil k tomu, jak se mu pracovalo, zda – li mu stačil čas vymezený na realizaci nápadu, jestli je se svou prací spokojený, zda – li výsledné dílo je výsledkem jeho

představ, čili jestli tyto představy naplnilo, či nikoli. Také autoři zhodnotili, jestli rozuměli zadání, námět pro ně byl nebo nebyl náročný, a jestli podnikli uvědomělou cestu nebo zda se jim při práci ztratila.

Následujícím stupněm byl rozhovor s ostatními studenty, co si o jednotlivých pracích myslí. Shodli se na tom, že všem autorům uškodila nepříliš zdařilá nahodilá instalace. Z toho plyne, že instalace výtvarných děl je při jejich prezentaci důležitá. Ke studentům také směřovala otázka, zda vidí podobné výtvary poprvé, nebo se jejich autor inspiroval již existujícími díly. Tato otázka vedla k zamyšlení nad výtvarným kontextem, nad výtvarnými směry a jejich vlivem na výtvarné myšlení. Někteří studenti přiznali své inspirační zdroje a dokonce přiznali, že dělali parafrázi na konkrétní výtvarné dílo. U takových studentů se ostatní pokusili o srovnání a zhodnocení, zda původní myšlenka byla rozvinuta nebo posunuta jinam, nebo zda-li byla nepochopena. V hodnocení studentů nejlépe dopadly práce, které vykazovaly rysy autentičnosti, čili vlastní autorův vklad, nenapodobování, vlastní cestu k cíli, překvapení z vlastních schopností či možností.

Prezentace:

Prezentace výtvarných prací studentů gymnázia proběhla v rámci výstavy pedagogických praxí na Pedagogické fakultě UK.



obr. 49

2. VÝTVARNÝ NÁMĚT

GENIUS LOCI

(jako námět k průřezovému tématu *Environment*)

Výtvarný námět pro konkrétní třídu:

Genius loci místa, které je zdevastované.

Motivační materiály:

Trnka, J.: Zahrada

Sís, P.: Praha

fotografie Prahy

Pomůcky:

tempery, štětce, latex, kelímek, hadřík, štětka, čtvrtky
malba do nezaschlého latexu

Východiska:

1. Prostor, který nás obklopuje, formuje zásadním způsobem náš vnitřní prostor (prostředí)
2. Konkrétní místa (a jejich pozitivní nebo negativní vnímání)
3. Dokumentární fotografie

Formulace výtvarného úkolu:

Přemýšlejte o místě, které vás jakkoli pozitivně či negativně zaujalo a proč. Toto místo potom zkusíme ztvárnit (ať už figurálně nebo abstraktně) pomocí malby temperami do latexového podkladu.

Motivace formy:

Latexový podklad vytváří zvláštní prostředí, na němž se použité barvy mísí a vzniká jemně tónované zpracování.

Vynikne barva, která je zásadní pro vyjádření atmosféry jakéhokoli místa či genia loci toho místa. Pro studenty je zásadní, aby určili, proč použili zrovna ty barvy, které použili.

Jaký budou studenti řešit výtvarný problém?

V ploše se pokusí o vyjádření onoho místa určitou barevností.

Kritéria hodnocení výtvarné činnosti:

1. Výběr místa: povedl se /nepovedl se *v jakém tempu?*
2. genius loci: vyjádřen / nevyjádřen
3. technika :ochota zkusit se experiment a nebo ne *?*
4. obhajoba prací je veřejná, ve třídě, v rámci rozhovoru

Způsob hodnocení prací se žáky:

Zamyšlení nad spojitostmi s kontextem výtvarného umění, který jim je znám.



obr. 50

ZÁVĚR

„Myšlenky jsou jako ryby. Pokud chcete chytat ty malé, můžete zůstat na mělčině. Pokud ale půjdete po těch velkých, musíte za nimi na hloubku. Hluboko pod hladinou jsou ryby silnější a čistší zároveň. Jsou obrovské a abstraktní. A jsou nádherné.“⁵¹

Jsem u samého závěru. Ptám se, kam bych svou práci zařadila, jestli obsahuje nějaké nové myšlenky nebo snad teorii. A odpovídám si, že ne. Původním cílem této práce bylo zpracovat téma zdevastované krajiny výtvarnou cestou a najít možnosti, jak s tímto tématem dále pracovat v pedagogické praxi. Jak se ukázalo, zdánlivě jednoznačné směřování tématu mě od něj spíš oddalovalo.

Čekala mě strastiplná cesta k vlastnímu pojetí zdevastované krajiny a k jejímu konkrétnímu výseku, k němuž mám snad co říci. Prostor městské periferie je mi totiž blízky se všemi svými plusy i mínusy. Možná právě ono poznání, že ke každému obecně definovanému tématu lze najít vlastní subjektivní cestu založenou na zážitku, je pro tuto práci zásadní. Taková cesta je obohacující, otevírá nové obzory, o kterých jsme netušili, vede k souvislostem, jež se dříve nezjevovaly. Pro pedagoga je podobné „cestování“ důležité, ba dokonce zásadní. Tříbí jeho vlastní názor nejen na základě četby, ale i vlastních prožitků, které se od ní mohou zásadně lišit. Tento fakt prohlubuje poznání, že vše ve světě je relativní, možností je mnoho a porozumění není jednoduché. Možná tato lehce univerzálně postavená věta chtěla říct, že skrz ony „cestovní“ prožitky takový pedagog získá plastičtější pohled nejen na jedno konkrétní téma, ale i na celou řadu jiných, souvisejících témat, což se mu při práci se studenty bude nepochybně hodit.

Na úplný závěr čistě hypotetický nápad: možná by zdevastovaná krajina nebyla tak rozlehlá (prostorově i obrazně), kdyby vzrostl počet těch, kteří pomyslně cestují za pochopením souvislostí mezi věcmi tohoto světa.

⁵¹ Lynch, D.: Velká ryba, Dokořán, Praha, 2007, str. 7

Reprodukce

- obr.1/ Toyen: Bažina
- obr.2/ Fotodokumentace Rohanského ostrova, archív vlastních fotografií
- obr.3/ Fotodokumentace Rohanského ostrova, archív vlastních fotografií
- obr.4/ Fotodokumentace Rohanského ostrova, archív vlastních fotografií
- obr.5/ Václav Jirásek: Bez názvu
- obr.6/ Fotodokumentace Rohanského ostrova, archív vlastních fotografií
- obr.7/ Fotodokumentace Rohanského ostrova, archív vlastních fotografií
- obr.8/ Fotodokumentace Rohanského ostrova, archív vlastních fotografií
- obr.9/ Fotodokumentace Rohanského ostrova, archív vlastních fotografií
- obr.10/ Fotodokumentace Rohanského ostrova, archív vlastních fotografií
- obr.11/ CAP crew, <http://aktualne.centrum.cz/kultura/>
- obr.12/ CAP crew, <http://aktualne.centrum.cz/kultura/>
- obr.13/ Fotodokumentace Rohanského ostrova, archív vlastních fotografií
- obr.14/ Marcel Duchamp: Bottle dryer,
<http://uga.gov.au/International/Catalogue/Images/>
- obr.15/ Marcel Duchamp: Fontána, <http://digitalphilosophy.files.wordpress.com/>
- obr.16/ Marcel Duchamp: Kolo bicyklu, <http://www.velociped.cz/>
- obr.17/ Marcel Duchamp: Readymade, <http://www.iosephklevenefineartltd.com/>
- obr.18/ Marcel Duchamp: Wedge chastity, <http://tate.org.uk/>
- obr.19/ Kurt Schwitters: Merz, <http://z.about.com/d/arthistory/>
- obr.20/ Kurt Schwitters, <http://images.worldgallery.co.uk/>
- obr.21/ Kurt Schwitters: Merzbild rossfelt, <http://emptveseal.com/>
- obr.22/ César: Kompresse, <http://www.nationalgalleries.org/>
- obr.23/ Robert Rauschenberg: Charlese, <http://www.studo-international.co.uk/>
- obr.24/ Jean Tinguely: Deathmobilepano, http://fabish-hutson.com/switzerland_pics/
- obr.25/ César Baldaccini's studio, <http://www.chambrenoire.com/>
- obr.26/ Arman, <http://difineart.com/>

- obr.27/Zdeněk Beran: detail z výstavy v Alšově Jihočesk galerii v Hluboké nad Vltavou, <http://novinky.cz/clanek/120310/>
- obr.28/Zdeněk Beran, <http://blogger.com/>
- obr.29/Zdeněk Beran: Rehabilitační oddělení dr.Dr., <http://www.iedinak.cz/>
- obr.30/ Jiří Socanský: Památník obětem Terezína, <http://pamatnik-terezin.cz/>
- obr.31/Karel Nepraš: Moroa, <http://www.vcg.cz/images/sbirky/>
- obr.32/ Fotodokumentace Rohanského ostrova, archív vlastních fotografií
- obr.33/ Fotodokumentace Rohanského ostrova, archív vlastních fotografií
- obr.34/ Fotodokumentace Rohanského ostrova, archív vlastních fotografií
- obr.35/ Fotodokumentace Rohanského ostrova, archív vlastních fotografií
- obr.36/ Fotodokumentace Rohanského ostrova, archív vlastních fotografií
- obr.37/ Fotodokumentace Rohanského ostrova, archív vlastních fotografií
- obr.38/ malba akrylem na plátno s názvem „Emise“
- obr.39/ malba akrylem na karton s názvem „Nemísto“
- obr.40/ Fotodokumentace Rohanského ostrova, archív vlastních fotografií
- obr.41/ Jeden z návrhů grafického designu „Katalogu odpadků“
- obr.42/ Obrazový návrh dvoustrany „Atlasu zdevastovaných věcí“
- obr.43/ Obraz ze série asambláží „Odpadek v přirozeném prostředí“
- obr.44/ Obraz ze série asambláží „Odpadek jako výtvarné dílo“
- obr.45/ Východisko pro sérii „Navrch hůj, vespod fuj“
- obr.46/ Větrovský, T.: Hotel Perun
- obr.47/ Práce studentky gymnázia Na Pražačce A. Baladové, výtvarný námět „Jak se cítí zdevastovaná krajina?“
- obr.48/ Práce studentky gymnázia Na Pražačce, výtvarný námět „Jak se cítí zdevastovaná krajina“
- obr.49/ Práce žáka ZUŠ Ilji Hurníka, výtvarný námět vycházející z tematiky krajiny
- obr.50/ Malba akrylem na sololit „Radiové vlny“ ✂

Citace

1. Lynch, D.: Velká ryba, Dokořán, Praha, 2007, str. 104
2. Norberg – Schultz, Ch.: Genius loci – K fenomenologii architektury, str. 10
3. Cílek, V.: Genius loci (K fenomenologii architektury) in Vesmír 73, 644, 1994/11
4. Cílek, V.: Genius loci (K fenomenologii architektury) in Vesmír 73, 644, 1994/11
5. Norberg – Schultz, Ch.: Genius loci – K fenomenologii architektury, str. 13
6. Norberg – Schultz, Ch.: Genius loci – K fenomenologii architektury, str. 18
7. Norberg – Schultz, Ch.: Genius loci – K fenomenologii architektury, str. 18
8. Norberg – Schultz, Ch.: Genius loci – K fenomenologii architektury, str. 22
9. Norberg – Schultz, Ch.: Genius loci – K fenomenologii architektury, str. 22
10. Cílek, V.: Tsunami je stále s námi, eseje o klimatu, společnosti a katastrofách, Alfa Publishing, Praha, 2006, str. 237
11. Cílek, V.: Tsunami je stále s námi, eseje o klimatu, společnosti a katastrofách, Alfa Publishing, Praha, 2006, str. 237
12. Nedoma, P.: Václav Jirásek – Industria in <http://www.archinet.cz/>, portál pro architekturu, urbanismus a design
13. Cílek, V.: Tsunami je stále s námi, eseje o klimatu, společnosti a katastrofách, Alfa Publishing, Praha, 2006, str. 204
14. Magid, V. in CAP, crew against people, Bigg Boss, Praha, 2007
15. Overstreet, M.: In Graffiti We Trust, Mladá fronta, Praha, 2006, str. 167
16. Magid, V. in CAP, crew against people, Bigg Boss, Praha, 2007
17. Obě úvodní citace in Elger, D.: Dadaismus, Slovart, 2004, str. 68
18. Elger, D.: Dadaismus, Slovart, 2004, str.11
19. Elger, D.: Dadaismus, Slovart, 2004, str.12
20. Elger, D.: Dadaismus, Slovart, 2004, str.16
21. Elger, D.: Dadaismus, Slovart, 2004, str.24
22. Elger, D.: Dadaismus, Slovart, 2004, str. 27
23. Elger, D.: Dadaismus, Slovart, 2004, str.27
24. <http://www.dadaismus.wz.cz/>
25. Chaloupecký, J.: Úděl umělce, duchampovské meditace, Torst, Praha, 1998, str. 185
26. Chaloupecký, J.: Úděl umělce, duchampovské meditace, Torst, Praha, 1998, obálka

27. <http://www.artmuseum.cz/>
28. Chaloupecký, J.: Úděl umělce, duchampovské meditace, Torst, Praha, 1998, str.171
29. Chaloupecký, J.: Úděl umělce, duchampovské meditace, Torst, Praha, 1998, str.172 až 173
30. Chaloupecký, J.: Úděl umělce, duchampovské meditace, Torst, Praha, 1998, str.174
31. Chaloupecký, J.: Úděl umělce, duchampovské meditace, Torst, Praha, 1998, str. 184 až 185
32. Chaloupecký, J.: Úděl umělce, duchampovské meditace, Torst, Praha, 1998, str.185
33. Chaloupecký, J.: Úděl umělce, duchampovské meditace, Torst, Praha, 1998, str.191
34. Chaloupecký, J.: Úděl umělce, duchampovské meditace, Torst, Praha, 1998, str.191 až 192
35. Elger, D.: Dadaismus, Slovart, 2004, str. 60
36. Elger, D.: Dadaismus, Slovart, 2004, str. 64
37. Elger, D.: Dadaismus, Slovart, 2004, str. 62
38. Elger, D.: Dadaismus, Slovart, 2004, str. 22
39. Elger, D.: Dadaismus, Slovart, 2004, str. 22
40. Bláha, J., Slavík J.: Průvodce výtvarným uměním V., Práce, Praha, 1997, str. 38
41. Bláha, J., Slavík J.: Průvodce výtvarným uměním V., Práce, Praha, 1997, str. 37
42. Bláha, J., Slavík J.: Průvodce výtvarným uměním V., Práce, Praha, 1997, str. 41
43. <http://www.Artmuseum.cz/>
44. Bláha, J., Slavík J.: Průvodce výtvarným uměním V., Práce, Praha, 1997, str. 103
45. Zdeněk Beran v rozhovoru s K. Křížovou in <http://www.novinkv.cz/>
46. <http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/499391-informel/>
47. Bláha, J., Slavík J.: Průvodce výtvarným uměním V., Práce, Praha, 1997, str.102
48. <http://www.nekultura.cz/>
49. <http://www.pamatnik-terezin.cz/>
50. Ohyiesa: Duše Indiána, DharmaGaia a Maťa, Praha, 1998, str. 30
51. Lynch, D.: Velká ryba, Dokořán, Praha, 2007, str. 7

Prostudovaná literatura

Adamec, J.; Hirschová, B.; Bláha, J.; Slavík, J.; Šamšula, P.: Průvodce výtvarným uměním, I-V, Praha 1996, 1997, 2000

Archimbaud, M.: Francis bacon in conversation with Michael Archimbaud, Phaidon, 1992

Baleka, J.: Výtvarné umění, výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika), Academia, 1997

Barber, N.: Požáry a povodně, Computer press, Brno, 2003

CAP, Crew against people, Bigg Boss, Praha, 2007

Cikánová, K., Sedlák, M.: Výtvarná výchova k projektu Enviromentálního vzdělávání, metodika pro II. stupeň ZŠ a osmiletá gymnázia, Universita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2007

Cílek, V.: Makom. Kniha míst, Dokořán, Praha, 2004

Cílek, V.: Krajiny vnitřní a vnější, Dokořán, Praha, 2005

Cílek, V.: Tsunami je stále s námi, eseje o klimatu, společnosti a katastrofách, Alfa Publishing, Praha, 2006

Copplestone, T.: Moderní umění, Praha 1965

Eco, U.: O zrcadlení a jiné eseje, Mladá fronta, Praha 2002

Elger, D.: Dadaismus, Slovart, 2004

- Francastell, P.: Figura a místo, Odeon, Praha 1984
- Fulková, M. a kol.: Učebnice výtvarné výchovy pro 6. a 7. roč. ZŠ a víceletá gymnázia, Fortuna, Praha. 1999
- Fulková, M. a kol.: Učebnice výtvarné výchovy pro 8. a 9. roč. ZŠ a víceletá gymnázia, Fortuna, Praha, 1997
- Hall, J.: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, MF, Praha 1991
- Hogenová, A.: Kvalita života a tělesnosti, Karolinum, Praha, 2002
- Chaloupecký, J.: Úděl umělce, duchampovské meditace, Torst, Praha, 1998
- Industriální stopy, karlínská studia, Praha, září – říjen 2005, VCPD při ČVUT, Praha, 2005
- Kohák, E.: Člověk, dobro a zlo, Ježek, Praha, 1993
- Kohák, E.: Zelená svatozář, Torst, Praha, 1996
- Kolossaová, A.: Haring, Slovart, 2006
- Kulka, J.: Psychologie umění, Praha, 1990
- Laudová, V.: Obraz města v současném malířství, Odeon, Praha 1978
- Librová, H.: Vlažní a váhaví, Veronica a Hnutí Duha, Brno, 1994
- Librová, H.: Pestří a zelení, kapitoly o dobrovolné skromnosti, Hnutí Duha, Brno, 1994
- Lynch, D.: Velká ryba, Dokořán, Praha, 2007
- Merz: katalog k výstavě Merz, Sprengel Museum Hannover, 20.8. – 5. 11. 2000

Norberg – Schultz, Ch.: Genius loci – K fenomenologii architektury, Odeon, Praha, 1994

Ohyies: Duše Indiána, DharmaGaia a Maťa, Praha, 1998

Overstreet, M.: In Graffiti We Trust, Mladá fronta, Praha, 2006

Páral, V.: Válka s mnohozvěretem, Československý spisovatel, Praha, 1983

Pešková, J.: Komunikace a multidisciplinarita jako pedagogický problém, in: Slavík, (ed.) Multidisciplinární komunikace – problém a princip všeobecného vzdělávání, Universita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2005

Pijoan, J.: Dějiny umění 10-12, Praha 1970, 2000, 2002

Pražský industriál, editoři: Beran, L., Valchářová, V., ČVUT, Praha, 2007

Průmyslové dědictví, sborník příspěvků z mezinárodního bienále Industriální stopy, ČVUT, Praha, 2008

Sudek, J.: Smutná krajina/ Sad landscape, Kant, 2004

Šamšula, P. Hazuková, H.: Didaktika VV I, 2006

Šamšula, P.: Obrazárna v hlavě 5, 6., Praha, SPL Práce, 2002

Uždil, J.: Výtvarný projev a výchova, Praha 1994

Zuska, V.: Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny, Praha, 2001

Internetové odkazy

<http://aktualne.centrum.cz/kultura/>

<http://www.artmuseum.cz/>

<http://blogger.com/>

<http://dadaismus.wz.cz/>

<http://www.difineart.com/>

<http://digitalphilosophy.files.wordpress.com/>

<http://www.emptvaseal.com/>

<http://encyklopedie.seznam.cz/>

<http://fabish-hutson.com/switzerland.pics/>

<http://chambrenoire.com/>

<http://www.josephklevenefinartltd.com/>

<http://www.nekultura.cz/>

<http://www.nationalgalleries.org/>

<http://images.worldgallery.co.uk/>

<http://www.novinky.cz/>

<http://www.pamatnik-terezin.cz/>

<http://studo-international.co.uk/>

<http://www.tate.org.uk/>

<http://uga.gov.au/International/Catalogue/Images/>

<http://www.vcg.cz/images/sbirky/>

<http://www.velociped.cz/>

<http://z.about.com/d/arthistorv/>