



**Univerzita Karlova v Praze**

**Pedagogická fakulta**

**Katedra výtvarné výchovy**

## **LIDSKÉ TĚLO VE VEŘEJNÉM PROSTORU**

**Diplomová práce**

vypracovala: Jana Nuslauerová, 5. ročník  
obor studia: učitelství Vv pro ZŠ, SŠ a ZUŠ  
typ studia: prezenční

vedoucí práce: Mgr. A. Michal Sedlák  
konzultant: Mgr. Kateřina Linhartová

duben 2010



Prohlášení:

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

V Praze dne 8.dubna 2010

Jana Nuslauerová



Poděkování:

Za vedení diplomové práce a podnětné postřehy děkuji Mgr. A. Michalovi Sedlákovi.

Za konzultace a přínosné rady děkuji Mgr. Kateřině Linhartové.



## Bibliografický záznam

Nuslauerová, J. *Lidské tělo ve veřejném prostoru*. Praha: Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy, 2010. 73 s. Vedoucí diplomové práce Mgr. A. Michal Sedlák. (Příloha: cyklus fotografií).

## Anotace

Diplomová práce *Lidské tělo ve veřejném prostoru* pojednává o lidském těle, se kterým se setkáváme ve veřejném prostoru, jako o prostředku neverbální komunikace a interpretace a o vzájemném vztahu lidského těla a veřejného prostoru. Teoretická část, která se konkrétně zabývá městským veřejným prostorem, nahlíží na téma z pohledu filosofického, sociologického, psychologického, společenského, antropologického a tuto problematiku uvádí v kontextu výtvarného umění (příklady z výtvarné kultury). Součástí praktické části je cyklus fotografií instalací s názvem *Setkání a jeho obhajoba*. Didaktickou část tvoří návrh výtvarné řady o devíti úkolech a dokumentace spolu s reflexemi ze dvou úkolů ověřených v praxi.

## Annotation

This dissertation called *Human body in public place* deals with human body that we encounter in public place as a mean of nonverbal communication and interpretation and also talks about the relation between human body and public place. Theoretical part deals mainly with urban public places and views the problem from philosophical, social, psychological, social and anthropological point and also in context of fine art (with examples from art culture). Practical part includes photographic cycle of installations called *Encounter and its' defence*. Didactical part comprises a suggestion of art cycle with nine assignments and includes documentation and reflexion based on two assignments verified in practice.

## Klíčová slova

lidské tělo, veřejný prostor, neverbální komunikace, interpretace

## Keywords

human body, public place, nonverbal communication, interpretation





# OBSAH

ÚVOD .....	7
------------	---

## TEORETICKÁ ČÁST

<b>1. Pojetí těla .....</b>	<b>9</b>
1.1. Filosofický pohled .....	9
1.2. Tělo – obraz společnosti .....	10
<b>2. Tělo – prostředek komunikace a zdroj interpretace .....</b>	<b>13</b>
2.1. Tělo – obraz duše .....	13
2.1.1. Divadelní antropologie .....	13
2.1.1.1. Všední a nevšední .....	14
2.1.1.2. Ztělesnění a charakterizace .....	15
2.1.1.3. Prostředky hercovy komunikace .....	16
2.2. Neverbální komunikace .....	17
2.2.1. Prvky neverbální komunikace .....	17
2.2.1.1. Vzdálenost .....	17
2.2.1.2. Poloha těla .....	19
2.2.1.3. Gestika a mimika .....	19
2.2.1.4. Pohled .....	21
2.2.1.5. Pohyb .....	22
2.2.2. Interpretace neverbální komunikace .....	23
2.2.3. Pravdivost neverbální komunikace .....	25
2.2.4. Socializace .....	26
2.2.4.1. Masa versus jedinec .....	27
<b>3. Veřejné prostory – místa setkání .....</b>	<b>29</b>
3.1. Veřejné prostory města .....	29
3.1.1. Aktivity .....	29
3.1.2. Kvalita veřejných prostor .....	30
3.1.3. Život ve veřejném prostoru .....	31



3.1.3.1. Chůze .....	31
3.1.3.2. Postávání a sezení .....	32
3.1.4. Vztah prostoru a lidského těla .....	33
3.1.4.1. Projekt .....	34
3.1.4.2. Normalizační architektura .....	35
3.1.5. Veřejné prostory moderní doby .....	37
3.1.6. Shrnutí .....	38
<b>PRAKTICKÁ ČÁST .....</b>	<b>39</b>
<b>Obhajoba praktické části diplomové práce</b>	
Dosavadní výtvarná činnost .....	42
Instalace Setkání .....	44
<b>DIDAKTICKÁ ČÁST</b>	
<b>Celkové pojetí výtvarné řady .....</b>	<b>47</b>
<b>Výtvarné úkoly .....</b>	<b>48</b>
<b>Reflexe .....</b>	<b>58</b>
<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>66</b>
<b>POUŽITÁ LITERATURA .....</b>	<b>67</b>
<b>KOPIE ZADÁNÍ DP .....</b>	<b>72</b>



# ÚVOD

Na úvod se nabízí otázka jakým způsobem a proč vůbec se tématem Lidské tělo ve veřejném prostoru zabývat. Existuje spousta pojetí a pohledů na tělo i veřejný prostor. Různá diskursivní pole mapují různé charakteristiky a kvality lidského těla, veřejného prostoru a jejich vztahu. My se dotkneme pohledu filosofického, sociologického, psychologického, společenského i antropologického. Zabývat se tedy budeme aspekty různých pojetí, na jejichž základě se pokusíme nabídnout celistvý pohled na lidské tělo, se kterým se setkáváme ve veřejném prostoru. Primárně se budeme věnovat hmotnému - městskému veřejnému prostoru, který je pro nás zatím nejpřirozenějším místem tohoto setkávání. Setkání bude ostatně klíčový pojem, který se váže k lidskému tělu jako prostředku a zdroji komunikace, interakce a interpretace, a který nás bude provázet celou diplomovou prací. Setkání, komunikace a interpretace jsou také nutným předpokladem umění, prostoru navýsost veřejného, ke kterému se vždy přiblížíme právě po linii tématu lidského těla. Odkazovat budeme na umělce posledních padesáti let jejichž díla vznikala a jsou ovlivněna podobným historicko - sociálně - kulturním prostředím jako tento text. Odkazem na výtvarnou kulturu se pokusíme vždy paralelně reagovat na problematiku, kterou se budeme zabývat v textu.

Náš pohled bude pohledem na městského člověka žijícího v současné západní společnosti. Člověka, který čím hlouběji vidí do tajemství lidského genu, tím povrchněji vidí a používá své vlastní tělo. Čím více a dokonaleji komunikuje s technikou, tím méně a neobratněji komunikuje s jiným člověkem. Upozornění na tuto skutečnost a její kritika je tedy jedním z motivů této práce. Neméně podstatnou motivací je pak naše fascinace lidským tělem a jeho schopnostmi sdělení. Věříme, že naše neverbální komunikační schopnosti, tedy skrze tělo, jsou jedním ze základních pilířů lidské komunikace vůbec. Náš vztah k tělu, citlivost k jeho vnímání a k interpretaci tělesných projevů jsou ovlivněny prostorem, ve kterém probíhají, a kvalitu komunikace v tomto prostoru také ovlivňují. Pokud si tedy budeme citlivost k běžným tělesným komunikačním strategiím uvědomovat a pěstovat, pak se nám jistě pootevrou komunikační kanály i do prostor neběžné komunikace. Pokud se tedy budeme snažit rozvíjet naší senzitivitu vůči tělu v běžné komunikaci, pak s touto vnímavostí můžeme směle přistoupit i k



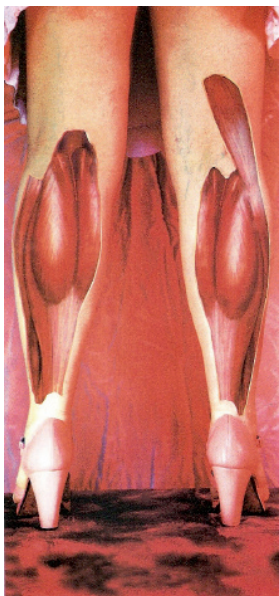
umění, kde může být lidské tělo jedním z ústředních motivů nebo i samotným vyjadřovacím prostředkem. Tato diplomová práce si klade za cíl onu senzitivitu k lidskému tělu ve veřejném prostoru podnítit.

*„Naše tělo a tělesnění je zdrojem podstatného říkání a tomu se lze naučit, lze tomuto říkání porozumět. (...) Rozum mluví, tělo říká.“<sup>1</sup>*

Teoretická část je psána v první osobě množného čísla, protože vychází především z odborných publikací a teorií, které jsme si vzali ke zkoumání tématu na pomoc. Stejnou formu má částečně i část didaktická, protože návrh výtvarné řady může posloužit v obecné pedagogické praxi. Reflexe výtvarných úkolů jsou jako osobní postřehy a hodnocení autorky v první osobě čísla jednotného. Praktická část, její obhajoba je také psána ich formou, protože autorka zde popisuje své osobní postřehy, východiska a záměry.

<sup>1</sup> HOGENOVÁ, A. *Jak pečujeme o svou duši?* Praha: Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta., 2008. s. 67.





*Pohledy* Veroniky Bromové jsou pokusem razantně odhalit „vnitřní tělo“. Půvab a smysluplnost ženského „vnějšího těla“ je zde v kontrastu s chladnou objektivitou znázornění pohledů do „vnitřního těla“ způsobem obvyklým v lékařských anatomických atlasech.

<sup>1</sup> **Veronika Bromová**  
*Pohledy*, 1996

# TEORETICKÁ ČÁST

## 1. Pojetí těla

### 1.1. Filosofický pohled

Pohled na lidské tělo jako takové se stejně jako obecné pojetí a chápání světa liší v různých historických epochách, kulturách a především filosofiích. Za dva nejvíce zásadní a zároveň protikladné přístupy považujeme karteziánské a fenomenologické pojetí lidského těla.

Descartes, jmenovatel a historický otec karteziánského myšlení, ovlivnil (především v Evropě) svou filosofií nejen naše chápání těla, ale i obecně naše myšlení na celá staletí. Pod jeho vlivem chápeme tělo (sóma - objekt) jako protiklad duše. Tento „psychofyzický paralelismus“ je asi nejvíce zjevný v medicínském přístupu k tělu. Na rozdíl od například čínské medicíny, která pracuje s energií (chi) proudící v lidském těle, jakožto podstatou člověka, ta naše tradiční, evropská se soustředí na tělo objektivní, biologické a příčiny tělesného selhání v podobě nemocí hledá opět ve světě biologickém, lépe řečeno mikrosvětě bakterií a virů.

Zde se nabízí definice lidského těla z hlediska medicíny, právě tak totiž tělo chápou karteziáni. *„Lidské tělo je označení, které se používá pro celý lidský organismus jako celek bez spirituální složky. Tělo je tvořeno několika systémy, které mají různou funkčnost. Jako podpůrná jednotka slouží kostra člověka, která se skládá z kostí a která dává lidskému tělu tvar. Na kostru se nabaluje svalstvo, díky kterému je organismus schopen se pohybovat a přijímat potravu. Živiny a energie v těle je rozváděna pomocí krve, jenž se pohybuje cévním systémem. Samotný povrch je chráněn největším orgánem v těle kůží, která je na některých místech pokryta vlasy, či chlupy (u mužů ještě vousy).“<sup>2</sup>*

Odlíšně chápe lidské tělo fenomenologie. Ta se soustředí ze základních tří těl, jak je charakterizoval Poseidónis (sóma – tvar těla; sarx – tělo pod kůží, maso; pexis – viditelný výraz těla vycházející z duše), na tělo subjektivní, pexis. Chápe tělo jako fenomén, pomocí něhož můžeme pochopit propojení duše (myšlení, emocí, vůle) a těla (motoriky, gestiky, mimiky, postoje a pohybu). *„Chůze, sezení, práce, aktivity vše-*

<sup>2</sup> Lidské tělo. Wikipedie : otevřená encyklopedie [online]. 2001, 24. 2. 2010 [cit. 2010-03-03]. Dostupné z WWW: <[http://cs.wikipedia.org/wiki/Lidsk%C3%A9\\_t%C4%9Blo](http://cs.wikipedia.org/wiki/Lidsk%C3%A9_t%C4%9Blo)>.



*Ideální chlapci* reagují na zavedené tělesné typy, parodují gesta, jež se nám snaží vtisknout současná mediální kultura. Tento cyklus fotografií prezentuje povrchně dokonalý styl, který známe z reklam a narcisní sebeobdiv, obdiv těla předmětného. Z fotografií zároveň cítíme napětí mezi tělem dokonalým a místem, v němž se tělo nachází.

<sup>2</sup>Mat Collishaw

Pohled na výstavu, instalace *Ideální chlapci*, 1997

*možného druhu jsou aktivitami skrz tělo, které je nulovým bodem, je kotvou našeho jáství, naší duše.“<sup>3</sup>*

My se budeme zabývat tělem, které nám jakožto nositel výrazu umožňuje vstupovat do světa a konfrontovat se s ním. Tělem, skrze které vedeme dialog s okolním světem.

## 1.2. Tělo - obraz společnosti

Jaký první obraz nám vyvstane na mysli, když se řekne lidské tělo? Povětšinou to bude krásné mladé pevné tělo. Může to být tělo svalnatého opáleného mladíka, sportovce nebo štíhlé tělo modelky s mírami 90-60-90. Je to obraz těla dokonalého, který je nám denně servírován na stránkách časopisů, na plakátech, ve filmu, v televizi. Toto tělo nezaujímá žádnou složitou polohu, nekomunikuje skrze žádná složitá gesta, výrazy ve tváři, která bychom snad museli dekódovat. Vysílá k nám jednoduché informace a návody, jak být šťastný, cool a in. Tělo, které s námi komunikuje skrze úsměv, krásnou postavu, dokonalou pleť, účes, oblečení (které je neméně důležitou součástí výpovědi o postavení a „spokojenosti“ člověka), nám jasně servíruje ideál. Pozorný divák jistě odhalí marketingový záměr reklamy, průhlednost štěstí ve tváři modelky, ale už méně se mu podaří odolávat přijetí tohoto ideálu za vlastní. Celospolečenský obraz ideálního těla je pod návalem dalších a dalších obrazů a fotografií Kate Moss a Davida Bechama upevňován a potvrzován. Tímto tělem jsme fascinováni, adorujeme jej – čímž jej zároveň zvětšujeme. Tělo se pro nás stává věcí a my se tak k němu i chováme. Často to své, obyčejné tělo trápíme v posilovnách, jen abychom se ideálu přiblížili, protože krásné tělo je v dnešní konzumní společnosti důkazem úspěchu a štěstí. A společnost si žádá úspěšné a šťastné lidi. Krásné tělo je tedy podmínkou pro naše přijetí. Budu-li mít míry jako slavná, úspěšná Angelina Jolie, pak se jistě stanu tak úžasnou, úspěšnou a tudíž i šťastnou... Z tohoto úhlu pohledu tělo tedy sděluje míru našeho společenského přijetí.

Toto ikonické pojetí těla je pojetí na celospolečenské úrovni. Pohybujeme se zde v jakémsi abstraktním veřejném prostoru, který je definován historicky, kulturně, sociálně a ekonomicky – v prostoru hodnot, které jsou společné a určující pro konkrétní společnost. Tento

<sup>3</sup> HOGENOVÁ, A. *K fenoménu pohybu a myšlení*. Praha: Eurolex Bohemia, 2006. s. 21.

### <sup>3</sup> Petr Štembera

Štembera ve většině svých akcích své tělo zkoumá, pokouší jeho možnosti tím, že se záměrně vystavuje nebezpečným situacím a bolesti. Důležitou roli jeho piecch hrají i další materiály. Svě tělo trýznil ohněm, kyselinou nebo hladem a žízní, aby těmito neracionálními a ke svému tělu hrubými akcemi upozornil právě na iracionalitu a hrubost doby (období normalizace), která trýznila nejen těla, ale především duše.



*Narcis, 1974*

V této performanci Štembera před svým fotografickým portrétem rituálně smísil svou krev s močí, vlasy a nehty a tuto směs poté vypil. Přijal tak své tělo - sám sebe, a to bez výhrad.

### <sup>4</sup> Pavel Humhal

#### *Vyhnány z ráje*

Vyhnání z ráje demonstroval Humhal v akci, pro kterou zakoupil několik kilogramů rajských jablíček a sehnal pouliční prostitutku. Ve svém ateliéru pak na ní všechna rajčata vyházal. Celou akci dokumentoval na videokameru.

abstraktní prostor zaštiťuje a ovlivňuje všechny další prostory – veřejné i soukromé, reálné i virtuální. Pro porozumění konkrétnímu tělu, těl a jejich působení na či v konkrétním prostoru bychom tedy měli mít na mysli i toto abstraktní tělo a jeho vliv na těla konkrétní.

„Vztah člověka ke světu je vždy zprostředkovaný. Člověk nevnímá svět takový, jaký je „sám o sobě“, ale vždy v určité časově podmíněné interpretaci založené na tom, jaké epistémy určují porozumění světu.“<sup>4</sup> Naše myšlení a prožívání stejně jako chování a jednání podléhá určitým vzorcům. Výrazně je ovlivňuje a omezuje kultura, společenské normy a hodnoty – morálka společnosti.

Není divu, že racionalita, účelovost, funkčnost a efektivita – dnešní společností vysoce hodnocené a žádané vlastnosti – se promítají i do našeho jednání a jeho interpretace, do naší komunikace a interakce... do našeho těla a vztahu k němu. Tím vším je totiž fascinována *technická civilizace*. Právě tolik adorovaná efektivita a funkčnost je jednou z příčin zneužívání látek, jako jsou steroidy apod., mezi vrcholovými sportovci. Tělo sportovce ztrácí své propojení s duší a stává se strojem, u kterého je žádoucí zvýšit výkon na maximum. Že se nejedná o ojedinělé případy, ale o určitý fenomén, svědčí i fakt, že dopingové kauzy provází téměř každou vysokou soutěž, jakou jsou i olympijské hry. Jsme také *civilizací věcných vztahů*. Věci nás formují, jsme na nich závislí, jsme v zajetí věcí. Stejně tak se náš vztah a postoj k věcem projevuje i v mezilidských vztazích a ovlivňuje náš vztah k tělu (jako takovému i vlastnímu). Toto zvěčňování těla, má však své kořeny už v 17. století, ve zmíněném karteziánském pojetí lidského těla. Striktní rozlišení na mysl (subjekt) a tělo (objekt) je příčinou tohoto zpředměťování, o kterém jsme se již zmínili v souvislosti s dnešním ideálem těla. Tělo je objektem, věcí. Zářným příkladem této subjekt – objektové figury myšlení jsou sportovci, prostitutky, modelky, anorektičky a jejich přístup k vlastnímu tělu. „*Tělo jako předmět, instrument, technický nosič jáství – to je dnešní ideál.*“<sup>5</sup> Současný pocit, že věci můžeme ovládat, tak v souvislosti s lidským tělem vede spolu s mediálním tlakem ideálu krásy kupříkladu k dnes již běžným plastickým operacím. Tělo je stejně jako věc používáno. Ekonomická orientace a uspokojování potřeb, na které se zaměřuje dnešní konzumní společnost, jsou pak další příčinou zvěčňování lidského těla, o čemž jasně vypovídají vysoké výnosy pornoprůmyslu. Moderní svět je také světem individualismu. Moderní člověk směřuje k naplnění vlastních cílů a je k tomu i společ-

<sup>4</sup> MUCHA, I. *Symbyly v jednání*. Praha: Karolinum, 2000. s. 14.

<sup>5</sup> HOGENOVÁ, A. *K fenoménu pohybu a myšlení*. Praha: Eurolex Bohemia, 2006. s. 16.



ností vychováván. Úspěch jednotlivce stojí spolu s jeho egem nad osudy ostatních lidí, mezi kterými žije, ale které jakoby je nevidí. Tento rys dnešní společnosti je patrný v každodenním životě, v každodenních sociálních situacích. Je jím ovlivněna běžná komunikace a interakce, kdy se lidé sdílející stejný prostor úspěšně míjí. A tak nezáměr, s jakým se setkáváme i v životně ohrožujících situacích, je alarmující zprávou o stavu a hodnotách naší společnosti. Tento jev je doménou především větších měst, které co do počtu obyvatel halí jednotlivce do bezpečné anonymity a zároveň v něm podporují zmiňovaný individualismus, jako jedinou možnost sebeprosazení v tak velké konkurenci. Běžnou komunikaci respektive nekomunikaci pak také výrazně ovlivňuje technický rozvoj, kybernetický věk, kde rozumět světu znamená schopnost ovládat počítače. S tím souvisí i náš častý únik do světů virtuálních. Existujeme, pohybujeme se, komunikujeme v kybernetickém prostoru, ale tomu reálnému, skutečnému světu, skutečné komunikaci, pohybu a interakcím se vzdalujeme. Tím se značně oslabuje naše sociální zdatnost a schopnost skutečně komunikovat v běžných situacích a tudíž komunikovat i skrze své tělo a rozumět této řeči. (MUCHA, 2000; HOGENOVÁ, 2008)

Všechny zmíněné důsledky pokroku a hodnot, které vyznáváme, mají, jak jsme se snažili ilustrovat, vliv na naše tělo. Na pojetí těla, náš vztah k tělu, na schopnosti komunikovat skrze tělo a číst řeč těla. Nastínili jsme, že naše tělo a náš vztah k němu je významnou výpovědí o době a společenské situaci, ve které žijeme. Tělo nás tedy informuje o společnosti jako takové.





## 2. Tělo - prostředek komunikace a zdroj interpretace

### 2.1. Tělo - obraz duše

Interpretace řeči těla, spolu s neverbální komunikací, je jednou z důležitých sociálních kompetencí, která nám umožňuje orientovat se ve světě. Každodenní, všední i nevšední situace totiž vytváříme i zažíváme skrze svá těla. Jsme k tomu vybaveni tělem, jeho pohybovým aparátem a smysly, díky kterým vysíláme a přijímáme informace do světa a ze světa. O čem ale informujeme? Každý pohyb, gesto, výraz ve tváři, poloha, kterou tělo zaujímá, je podmíněna nějakým vnitřním dějem. Není pochyb o tom, že tělo nejedná samo o sobě, ale že každý vnější, tělesný projev je následkem vnitřních, psychických procesů. Jsou to myšlení a prožívání, tedy racionální a emocionální děje a stavy, které motivují chování a jednání jedince. Chování a jednání, tedy vnější forma duševních aktivit, se pak uskutečňují na verbální a neverbální úrovni. Nás bude zajímat neverbální složka komunikace, která je s lidským tělem spojena.

#### 2.1.1. Divadelní antropologie

Cílem této kapitoly je obohatit náš pohled na tělo a jeho schopnosti výrazu a přenosu sdělení o exkurz do oblasti herectví. Chápeme-li totiž tělo jako vnější projev vnitřních dějů, pak nám poslouží techniky této profese a způsob jejich práce s tělem, jakožto komunikačním prostředkem, k pochopení oné provázanosti mezi tělesným a psychickým. Zároveň můžeme sledovat paralelu v komunikaci na divadle a v komunikaci běžné, každodenní, kde je tělo a jeho pohyb také jakýmsi znakem nesoucí význam. Naše pojetí se opírá o Západní herectví, které se výrazně liší například od herectví asijského. Principy herecké práce s tělem v divadle evropském se totiž neopírají o striktně stanovená umělecká pravidla, jako je tomu u většiny asijských tradičních divadelních forem. Nasetkáme se zde s kodifikovaným způsobem používání těla, kdy určitý pohyb, poloha těla nebo jeho částí nese konkrétní význam. Od dob komedie dell'arte, která jako poslední v dějinách západního divadla pracuje s podobným způsobem stylizace, zde převládá tendence k realismu a naturalismu v hereckém projevu. „*Západní divadlo, nebo aspoň moderní západní divadlo, je založeno na ztotožnění individuálního ci-*

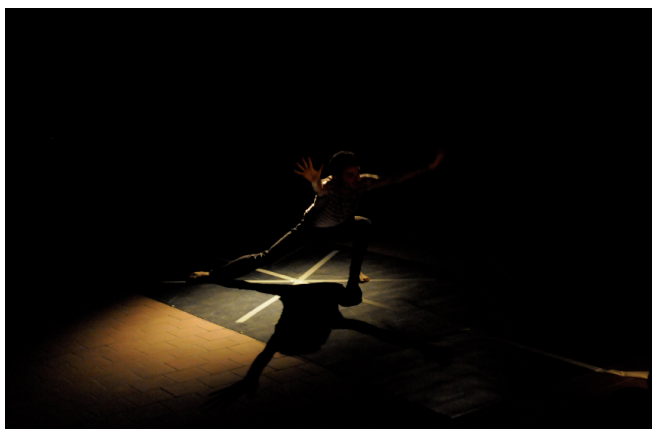


*vilního, každodenního těla se smyšleným tělem postavy. (Moriaki Watanabe: Between Orient and Occident)*<sup>6</sup>

### 2.1.1.1. Všední a nevšední

Abychom pochopili specifičnost používání těla v herectví nebo tanci, musíme si uvědomit zásadní odlišnosti v používání těla herců nebo tanečníků a v používání těla v civilním projevu. Tento rozdíl vysvětluje Barbra na rozdíl energetické investice. Zatímco používání těla v běžném životě, čili každodenní techniky se snaží s co nejmenší námahou, s co nejmenším vynaložením energie dosáhnout maximálních výsledků, *nekaždodenní techniky* jsou de facto plýtváním energií. Pokud se například přemísťujeme z místa na místo, z domova do práce, celou tuto akci neprovádíme v podřepu, ale v poloze, která je pro nás nejméně namáhavá a nejvíce účelná v procesu chůze. Herec naopak pracuje se svou energií, vnitřním svalovým napětím i ve chvíli, kdy sedí a sleduje ostatní dění na jevišti. Kvalita a množství energie totiž přetváří hercovo tělo v tělo živoucí, které upoutá divákovu pozornost. Smyslem těchto neběžných technik jsou pak určité informace, které *doslova formují tělo (put the body in form)*. Jsou to informace o roli, kterou herec ztvárňuje, o jejích pohnutkách, způsobu myšlení, o jejím vztahu k ostatním rolím, k prostředí, ve kterém se na scéně pohybuje. Tyto informace pozorný divák přijímá a pomocí nich se vztahuje k akci na jevišti. Vzniká tak komunikace probíhající mezi hercem a divákem – mezi jevištěm a hledištěm. Zde můžeme vidět analogii s běžnými situacemi, kdy jsme například zaujati určitým pohledem, pohybem člověka, se kterým kupříkladu stojíme ve frontě. Dekódujeme tento jeho fyzický projev, kusé informace, které skládáme do určitého vzorce, sítě příčin a důsledků. Skrze jeho tělo, určitý fyzický projev se snažíme nahlédnout do jeho nitra, hlavy. Jaký je to člověk, když se takhle chová? Proč se mračí?... Často tak činíme z nudy nebo pro zábavu, jindy je toto dekodování a interpretace nutná k vyhodnocení situace a k následné reakci. Má-li náš divák porozumět, musí právě interpretovat fyzický projev herce a této interpretace, která by mu měla umožnit orientaci v představení, je schopen pokud herec naplní, zformuje své tělo a pohyb významem. Jen pokud herec dodá tělesný výraz i vnitřním dějům v kontextu své role a v kontextu celého představení, jen pak se divadlo může stát komunikací a naplnit tak své poslání. (BARBRA, SAVARESE, 2000)

<sup>6</sup> BARBRA, E. - SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropologie*. Praha: Lidové noviny/Divadelní ústav, 2000. s. 181.



**<sup>5</sup> Roger Sala Reyner**

*Come To My Body*, 2009 (představení, premiéra 2008)

*Reflecting on the idea of choreography. A choreography including the movements of the audience.*

*Thinking ways of getting closer to an audience*

*Thinking in ways of making the audience part of the piece.*

*Playing with the expectations in the context and situation of a performance.*

*Opening possibilities for participation.*

*Challenging ways of performing-presence-talking.*

*Challenging my perception of loneliness.*

### 2.1.1.2. Ztělesnění a charakterizace

Jakým způsobem a na základě čeho může pracovat herec se svým tělem, se mnohé dozvíme z odkazu K. S. Stanislavského. Hovoříme zde o Stanislavského systému, přístupu, který ovlivnil západní činoherní herectví celého 20. století a který je stále základním pilířem studia klasického herectví na divadelních katedrách v současnosti. K naší problematice se přímo vztahují termíny *charakterizace* a *ztělesňování*, které Stanislavskij popisuje ve své knize *Moje výchova k herectví*, kde nabízí praktické rady a techniky práce na roli studentům herectví.

Herec musí mít v první řadě cvičené tělo, které je jeho nástrojem, aby byl schopen učinit neviditelný tvůrčí vnitřní život viditelným. Tento proces, při kterém se z emoce stává postoj, z vůle pohyb a z myšlenky výraz ve tváři, nazýváme ztělesňování. Výsledné ztělesnění je pak fyzickým vyjádřením prožívání, které je neméně podstatnou součástí herecké práce. Aby tento fyzický herecův výraz byl autentický s rolí, kterou hraje, je nutné dosáhnout této autenticity i v prožívání. To už je cílem charakterizace, která je na vnitřní úrovni právě procesem prožívání. Herec v sobě hledá, tříbí a pěstuje v prožívání ty prvky, které jsou pro jeho (ztvárněnou) postavu nepostradatelné. Následná charakterizace vnější pak umožňuje ztělesnění role. Nechává proniknout do vnější formy vnitřní charakterizaci postavy. Vnější charakterizace osvětluje a znázorňuje, pomáhá divákovi pochopit vnitřní uchopení role. Každá role a postava má tedy svůj vnitřní život, myšlení a vyjadřování určených autorem a textem role. A má i vnější život, charakteristický způsob pohybu, gestiku, mimiku, které jsou dílem herce a měly by být na založené na vnitřním prožívání role. Herec může hledat a inspirovat se k zevní charakterizaci u sebe i u ostatních, v reálném životě – deformováním každodenních technik, nebo v životě představ, intuitivně, pozorováním sebe, druhých, z románů, obrazů... ale nutný základ je vnitřní charakterizace, podstata uvnitř. (STANISLAVSKIJ, 1954)

*„Hercovo vědomí musí vytvářet logický motivační a emoční kontext reakce, tento kontext navíc musí fungovat, jako by byl skutečným příkazem. Herec musí věřit v kontext, který sám vytvořil. Jen pokud herec věří, uvěří i divák, podobně jako uvěří, když vidí někoho reagovat mimo jeviště.“<sup>7</sup>*

<sup>7</sup> BARBRA, E. - SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropologie*. Praha: Lidové noviny/Divadelní ústav, 2000. s. 219.



### 2.1.1.3. Prostředky hercovy komunikace

Základními technikami, pomocí nichž herec dochází ke ztělesnění, jsou: práce s rovnováhou, práce s energií, zjednodušení a zvětšení.

Rovnováha a s ní spojené těžiště nám umožňují držet tělo vzpřímeně a pohybovat se. Z fyziologického hlediska za ní vděčíme zraku, sluchu, hmatu a smyslově-motorickým zakončením ze svalů, šlach, kloubů a vestibulárního aparátu ve vnitřním uchu. Z pohledu herce je rovnováha v akci určující pro vyvolání neklidu nebo klidu. Při porušení rovnováhy vzniká primárně konflikt napětí svalů v těle herce, sekundárně je však přenesen tento konflikt a neklid i na jeviště a diváka.

Energie, o které jsme se již zmiňovali v souvislosti s nekaždodenními technikami, jakou je právě herectví, má na jevišti především oživující charakter. Oživuje tělo herce i v jeho nehybnosti, tedy i tehdy není-li spojena s pohybem v prostoru. Rozlišujeme mezi energií v prostoru, kterou charakterizuje pohyb, a energií v čase, kterou charakterizuje načasování- timing. Stejně jako energie v prostoru dodává a určuje rytmus hercovu pohybům, určuje energie v čase rytmus akcí v představení (což je práce především režiséra). Energie je tedy zásadní pro rytmus celého představení.

Zjednodušení i zvětšení má za následek pozornost, fokus. Pokud zjednoduším nebo vynechám určitá gesta a pohyby, bude se divák soustředit na ostatní prvky. Pokud naopak přeženu, zvětším nějaké gesto, postavím ho tím do ostrého světla a přilákám k němu pozornost. Toto zvětšení má podobné následky i v běžném životě, kde obecně všechny nevšední pohyby, polohy těla, gesta a grimasy ve všedním prostředí upoutají naší pozornost. (BARBRA, SAVARESE, 2000)





## 2.2. Neverbální komunikace

*„Je pravda, že existuje mnoho místních gest, které způsobují nedorozumění, ale je i mnoho gest, která jsou jednoznačná. Dejte dva lidi mluvící různým jazykem do jedné místnosti a oni se brzy začnou mezi sebou dorozumívat tělesným vyjadřováním.(...) mluvená řeč svět rozděljuje, zatímco řeč těla ho sjednocuje.“<sup>8</sup>*

Řeč těla, stěžejní složka neverbální komunikace, je významnou formou sociální komunikace. V každodenním sociálním styku nám podává nejvíce informací o lidech, mezi kterými se pohybujeme. O lidech se kterými sdílíme veřejný prostor. Jsou to naše těla, kterými komunikujeme v našem nejběžnějším každodenním prostředí co minutu, hodinu s desítkami, stovkami lidí. Jsou to právě gesta, postoje, pohyby těl, které nás informují o situaci, ve které se nacházíme, a předurčují její další vývoj. Komunikace, interakce a interpretace lidského těla je tedy i bez verbálních sdělení určující pro náš sociální život a to především ve veřejném prostoru, kde má neverbální komunikace stěžejní roli.

Jak jsme zmínili, za tělem, za jeho fyzickými projevy, za jeho výrazem stojí mysl. Je to naše prožívání a myšlení, které vyrazí skrze tkáň z těla ven ve viditelné formě, anebo je pobídkou k našemu jednání. Výsledkem jsou signály, které naše tělo neustále vysílá – záměrně, vědomě, či nezáměrně, nevědomě (bez kontroly vůle). Tyto signály má pak okolí možnost dekodovat a interpretovat jako určité sdělení. Naše tělo tedy komunikuje a využívá k tomu své fyzické výrazové prostředky. Jaké tedy jsou jednotlivé prvky zrakem vnímané řeči těla?

### 2.2.1. Prvky neverbální komunikace

#### 2.2.1.1. Vzdálenost

Vzdálenost a blízkost jedinců odráží povahu jejich setkání a je předmětem vědy zvané Proxemika. Spolu se vzdáleností má při komunikaci důležitý význam i vzájemná prostorová orientace jedinců, protože odlišně vnímáme člověka, který s námi komunikuje bokem, a člověka, se kterým se setkáváme tváří v tvář. Proxemika definuje čtyři zóny, které určují vzájemnou vzdálenost jedinců a tím i charakter jejich vztahů a komunikace. Je to zóna intimní (0-45cm), osobní (0,45-1,30m), společenská (1,30-3,75m) a veřejná (oficiální, více než 3,75m). Intimní

<sup>8</sup> MORRIS, D. *Lidský živočich: osobní pohled na lidský druh*. Praha: Knižní klub/Balios, 1997. s. 46.



zónu sdílí rodič s dítětem, manželé, blízcí přátelé nebo milenci. Je to tedy vzdálenost, ve které se setkáváme s nejbližšími a poruší-li hranici této zóny někdo cizí, je nám to velmi nepříjemné. Stěžejní pro tuto vzdálenost je dotyk. Intimní zónu můžeme chápat i jako zónu bezpečí, bublinu osobního prostoru, která funguje jako obranné pásmo každého jedince. Osobní zóna je konverzační vzdáleností například mezi přáteli, známými, spolužáky při rozhovorech. Je to zóna neformální a důležitou roli v komunikaci, která zde probíhá, hraje mimika. Společenská zóna je vzdálenost, kterou udržují jedinci při formálních, pracovních či společenských rozhovorech a často je určena nábytkem, nebo jiným předmětem mezi komunikátory (stůl mezi spolupracovníky, plot mezi sousedy). Veřejná zóna je pak vzdáleností, která vzniká kolem veřejných osobností. Je to zóna například mezi hercem a divákem, nebo řečníkem a posluchači. Často tedy tam, kde probíhá jednosměrná komunikace.

Proxemika nám tedy pomáhá ozřejmit, jak dobře se jedinci znají, ale i jaká je povaha těchto osobností. Extroverti například upřednostňují vzdálenost bližší než introverti. Tuto vzdálenost ovlivňuje i národnost a etnický původ. Arabové, Japonci nebo jižanské národy udržují kontakt výrazně bližší než například Britové, Němci nebo Australané. Další determinantou je věk komunikujících, kdy lidé mladší 30 let mají podle výzkumů sklon stát blíže ke stejně starému jedinci než lidé starší 30 let. A čím je věk komunikátorů rozdílnější, tím mezi sebou udržují i větší vzdálenost. Vzdálenost mezi účastníky komunikace se také liší mezi lidmi z venkova a z města. Čím řidčeji je osídlená oblast, ze které pocházejí, tím větší odstup si mezi sebou v osobním kontaktu zachovávají.

Vzdálenost, která je mezi účastníky sociální interakce také vyvolává jisté emoce. Stane-li se jedinec součástí davu, je blízko ostatním a nemá bezpečný odstup, je automaticky vzrušenější. Tento reflex, který je od pradávna spojen s přípravou člověka na boj či útěk, se v rovině emocionální projevuje jako úzkost, hněv, nebo naopak štěstí. Tyto emocionální změny primárně souvisí se změnami fyziologickými, jako je zvýšená tepová frekvence a vysoký krevní tlak. Stejně tak naše tělo reaguje, staneme-li se středem pozornosti. Stres vyvolaný touto pozicí v konkrétním prostoru a společnosti může působit jak produktivně (napomáhá k lepšímu výkonu) tak kontraproduktivně (tréma). Zde se dostáváme k problematice vztahu jedince a davu, které se budeme věnovat později. (LEWIS, 1995)

## <sup>6</sup> Karel Miler

Základní myšlenka Milerových nejvýraznějších akcí byla postavena na problematice gravitace. Při akci Identifikace na svém těle demonstroval ohromnou sílu této fyzikální zákonitosti, když schoulený do klubka přepadával z vysoké hromady panelů. Existenciální rovina piecu je zachycena na fotografii z této akce, kde je tělo ve vzduchu, v prostoru, ale my víme, že nemůže odolávat zemské přitažlivosti a že se za okamžik pod vlivem gravitace zřítí k zemi. Na fotografii z akce Kolmice vidíme Milerovo tělo v kolmé poloze k strmému svahu opět v hraničním momentu – těsně před tím, než gravitace stáhne jeho tělo a zapříčiní Milerův pád.



*Identifikace, 1973*



*Kolmice, 1973*

### 2.2.1.2. Poloha těla

Věda, která se zabývá polohou těla a jejím významem se nazývá Posturika. Poloha těla, jeho pozice nás informuje o fyzickém a psychickém stavu jedince, nebo o jeho záměru. Tento způsob komunikace máme společný se zvířaty, pro které je interpretace polohy těla životně důležitá. Příkrčený – číhající lev v trávě od nedaleko vzdáleného stáda antilop jasně sděluje svůj záměr k lovu. Správná interpretace tak může antilopě zachránit život, anebo přinejmenším zvýšit její šance na přežití. I v lidské říši existují pozice, které mají pro většinu lidí stejný význam. Jedna poloha těla však může mít spoustu významů a naopak různé polohy mohou nést význam stejný. Vidíme-li shrbeného člověka, můžeme jeho polohu těla číst jako sklíčenost, nervozitu nebo nemoc. Právý význam této pozice však může být určen třeba jeho záměrem. Může to být i potencionální útočník, který se s veškerou nahromaděnou energií v těle připravuje s nožem v ruce k přepadení. Pokud tedy interpretujeme nejednoznačné pozice, vybíráme a dosazujeme význam, který je pro nás v tu chvíli nejpravděpodobnější. Důležité je při tom znát i předchozí pozici, protože každý nový postoj, který člověk zaujme, se vztahuje na předchozí. Poloze stojícího člověka přisoudíme výraz úcty, víme-li, že předtím seděl na židli, ze které při našem příchodu vstal. Naopak člověk, který stojí poté, co vyskočil z deky na trávníku v parku, může spíše vyjadřovat touto polohou těla svou připravenost na nebezpečí, které vytušil. (SEDLÁČEK, 2003)

Lidský druh, který jako jediný v živočišné říši využívá ke komunikaci i řeč, se od zvířat a speciálně savců odlišuje svou přirozeně svislou polohou těla. Evoluce mu zaujetím této vzpřímené pozice na zadních totiž osvobodila ruce a tím mu dala „do rukou“ další a velmi výrazový nástroj neverbální komunikace. (MORRIS, 1997)

### 2.2.1.3. Gestika a mimika

Gesta jsou doménou především předních končetin. Pomocí ruky a prstů jsme schopni udělat tisíce různých gest. Některá používáme vědomě, abychom nahradili nebo podpořili, popsali a dovysvětlili verbální sdělení. Jiná gesta, většinou nevědomá, jsou zase vyjádřením emocí.

Tento druh neverbální komunikace dělíme do čtyř hlavních skupin. Gesta, která mohou být přímo přeložena do slova, nebo slov,



**<sup>7</sup>Adriena Šimotová**

*Z cyklu Dotek barvou - Intimní stav beztlíže, I - III, 1992 - 1993*

nazýváme *symbols*. Jsou specifická pro určitou kulturu, oblast nebo skupinu, či prostředí (pracovní). *Ilustrátory* jsou gesta opět vázaná na řeč. Používáme je ke zdůraznění slov, frází, nebo k naznačení vztahů. Většinou jsou tato gesta spojená s rukou, ale můžeme takto označit de facto každý druh pohybu těla, který se vztahuje k verbální komunikaci. Další skupina gest usměrňuje a řídí. Jsou to signály ke změnám, které nazýváme *regulátory*. A konečně *adaptéry*, které používáme k zvládnutí našich pocitů a k řízení našich reakcí. Do této skupiny gest patří i tzv. bariéry, které brání příjmu nevíтанých signálů. Jsou to gesta (symbolické fyzické blokování) v podobě zkřížených nohou, nebo založených paží. (LEWIS, 1995) Ke studiu gest nám mohou výborně posloužit ruce politika. Ve chvíli, kdy pronáší nějaké prohlášení, totiž pracuje částečně vědomě i jeho tělo. Chce-li zdůraznit sílu, svírá ruku v pěst. Odmítá-li soupeřův návrh či opačný názor v diskusi, máchne dolní hranou otevřené dlaně s nataženými prsty do vzduchu směrem shora dolů (jako sekerou). Pokud zdůrazňuje ve svém verbálním projevu nějakou přesnost, jeho palec a ukazováček se přiblíží k sobě, jakoby svíraly něco titěrného. (MORRIS, 1997) Používá tedy svá gesta jako ilustrátory.

Současně s gestikou zapojujeme při komunikaci i mimiku. Naše ruce gestikulují a náš obličej dělá grimasy. Lidská tvář má z anatomického hlediska největší výrazové schopnosti v celé živočišné říši a to díky nejsložitějšímu obličejovému svalstvu našeho druhu. Logicky nejbližší k této schopnosti mají primáti. Opice na rozdíl od například krokodýla může díky pružné kůži na obličejí zvednout nebo stáhnout čelo. Retní svaly jí umožňují našpulit, stáhnout nebo rozevřít ústa a tak je schopná vyjadřovat celou škálu emocionálních znamení. „*Srovnání s jinými živočišnými druhy může být klamně. Když šimpanz vypadá, jako by se usmíval, má ve skutečnosti obavy. Jiné výrazy však opravdu máme stejné jako opice, například stejným způsobem projevujeme hněv.*“<sup>9</sup>

Výlučně lidskými obličejovými signály jsou například vytažené obočí, ohrnutý nos, mrknutí či úsměv. Spousta z nich má svůj původ v dětství. Zrovna úsměv, který lidskému mláděti nahrazuje chytání se matčiny srsti, je způsob, jakým si dítě udržuje matku ve své blízkosti. Úsměv je vrozená reakce, která se objevuje u dítěte ve věku čtyř týdnů. Schopnost a časová analogie prvního úsměvu i u nevidomých dětí jen potvrzuje, že nejde o výsledek učení. Svůj základ v dětství má i polibek. Jedna z nejdůležitějších činností kojence, jakou je sání z prsu, totiž vyžaduje našpulení rtů. Tento fyzický projev spolu s intimitou, která ko-

<sup>9</sup> MORRIS, D. *Lidský živočich: osobní pohled na lidský druh*. Praha: Knížní klub/Balios, 1997. s. 18.





**<sup>8</sup>Adriena Šimotová**  
Z cyklu *S Kolemjdoucím I*, 1999

jení provází, můžeme sledovat i při láskyplném políbení dvou milenců. (MORRIS, 1997)

Mimika je nejvýraznějším projevem vnitřních procesů člověka. Způsob jakým se tváříme vyjadřuje náš souhlas či nesouhlas, naše zaujetí, naše vnitřní rozpoložení a je tak nejdůležitějším neverbálním komunikačním prostředkem našeho těla. Celý obličej a práce mimických svalů dává našemu obličejí výraz a ten často dává smysl celému našemu tělu. Do naší tváře, v našich vráskách je vepsán celý náš život. Zkušenosti z minulosti i náš záměr do budoucna. „*Tvář je svědkem „časení“ lidského života, proto je výkon (ergon) lidského života obsažen ve tváři. Tvář se „rodí“, proto v ní můžeme uvidět i to, co přichází z budoucnosti v podobě intencí, které tvář rýsují. Přítomnost není vytržeností z minulosti a z budoucnosti...“*<sup>10</sup>

#### 2.2.1.4. Pohled

Stěžejní pro výraz obličjeje a celkový neverbální projev jedinice je pohled. Pohledem (činným projevem očí) navazujeme kontakt s okolím. Pohled, výraz v očích také sděluje naše emoce, vnitřní děje nebo náš záměr. K této schopnosti pohledu se váže známé rčení „oko, do duše okno.“ A pohled do okolí, upřený pohled na nějakou věc, činnost nebo člověka - zkrátka pozorování nám zase umožňuje přijímat vizuální informace. Tento komunikační prostředek je totiž spojený s naším nejdůležitějším smyslem, kterým je zrak. A právě percepční funkce pohledu - očí - zraku je pro neverbální komunikaci stěžejní.

Prakticky je kvalita očního kontaktu, který udržujeme s jiným člověkem, interpretována jako kvalita a míra pozornosti, kterou mu věnujeme. Těkvavý pohled prozrazuje naši nervozitu, nesoustředěnost nebo nezáměr. Naopak dlouhý, upřený pohled je projevem našeho hlubokého zájmu (nebo nezájmu v případě tupého pohledu - „čumět do blba“). Takovýto pohled může být i prostředkem přesilové hry, protože vyvolává nervozitu, úzkost v jedinci, kterému je věnován. Výrazovosti pohledu, co do sdělnosti emocí, hojně využívá flirtující člověk nebo herec. Při scénickém využití má pohled navíc funkci usměrňující - herecův pohled vede divákovu pozornost k předmětům, nebo akcím, které jsou pro další vývoj představení klíčové.

*„Mohu vždy rozeznat dobrého herce od špatného podle očí. Dobrý herec si je vědom hodnoty upřeného pohledu. Pouhým posunutím panenek vle-*

<sup>10</sup> HOGENOVÁ, A. *K fenoménu pohybu a myšlení*. Praha: Eurolex Bohemia, 2006. s. 254.



vo, vpravo, nahoru či dolů od linie horizontu docílí patřičného akcentu své hry, kterému divák porozumí. Oči slabších herců a amatérů jsou spíš neklidné, těkající do stran sem tam.“<sup>11</sup>

### 2.2.1.5. Pohyb

„O pexis také víme, že je tělem vystávajícím do pohybových figur, které tvoří obsah našeho životního pohybu. (...) Pexis nás nese do prostoru, v čase. (...) Toto neustálé vystupování pohybem z těla směrem do světa je naprosto základní právě pro pexis.“<sup>12</sup>

Veškerý pohyb člověka, ať v měřítku života nebo jen konkrétní situace, je výrazem jeho směřování. Pohyb člověka si obecně můžeme představit jako rychle se měnící různé polohy těla. Pohyb z určité pozice vychází a k určité pozici směřuje. Tento směr souvisí jak s tělem, tak s vnějším prostorem, a je vázán na záměr, který pohyb motivuje. Jde tedy o propojení vnitřního a vnějšího směřování, směřování člověka - jeho duše a jeho těla.

Boadella (dle SEDLÁČKA, 2003) ve svém systému motorických polí dělí pohyby právě podle jejich směřování. Pohyb může být veden nahoru a dolů, tzn. po vertikále. Tímto pohybem, je častěji pohyb vnitřní - duševní. Vyjadřuje výšku a hloubku. Pro Patočku je cílem tohoto pohybu směrem do hloubky sestoupit ke svému počátku - prameni, ze kterého prameníme. Pohyb horizontální má naopak spíše vnější projev, kdy se k určitému předmětu, bodu, cíli přibližujeme, nebo se od něho vzdalujeme. Pohyb také směřuje dovnitř (*flexe*) nebo ven (*extenze*). Na jedné straně to může být výraz úzkosti ve schoulení, sevření, uzavření a na straně druhé výraz svobody a síly při protahování, rozprostranění se do prostoru, natahování se po něčem. S těmito dvěma polaritami souvisí i směry k sobě (*trakce*) a od sebe (*opozice*). Nositelem těchto pohybů bývá nejčastěji ruka. O trakční oblasti hovoříme u držení, objímání, přitahování a přetahování ve směru k sobě a odstrkování, odrážení, obecně opozice se děje ve směru od sebe. Pohyby také vedeme přímo (*kanalizace*) nebo nepřímě (*rotace*). Přímě se orientujeme na cíl ukazováním, vztahováním se k němu, nebo naopak uhýbáme, vytáčíme, vyhýbáme se přímé konfrontaci. A konečně, směřování energie směrem ven činí pohyb aktivním (*aktivace*) a energie zaměřená dovnitř (*absorpce*) se projevuje jako pohybová pasivita nebo útlum.

<sup>11</sup> A. Gladkov dle BARBRA, E. - SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropologie*. Praha: Lidové noviny/Divadelní ústav, 2000. s. 135.

<sup>12</sup> HOGENOVÁ, A. *K fenoménu pohybu a myšlení*. Praha: Eurolex Bohemia, 2006. s. 22.



Člověk často dělá i takový pohyb, při kterém dochází ke komprezenci (prolínání) motoriky a myšlení. Při takovém pohybu musí být naladěn na své tělesné schéma, aby k této pohybové figuře mohlo dojít (mít tedy tělo pexis, jak chápe tělesné schéma fenomenologická interpretace). „Hudebník a tanečník musí současně propojovat myšlené, volní, emoční a motorické současně, nikoli v sukcesivně, tj. v řadě za sebou, byť by i tyto aditivní obsahy k sobě byly velmi rychle připojovány.“<sup>13</sup> Zde se opět přesvědčujeme, že tělo není jen pouhý nástroj člověka, ale že fyzická složka je s duševní těsně spojena.

### 2.2.2. Interpretace neverbální komunikace

Pro všechny zmíněné způsoby neverbální komunikace jsou determinující věk, pohlaví, společenské postavení nebo povolání komunikátorů a tyto proměnné ovlivňují především schopnost číst neverbální signály těla.

Pro batole je řeč těla hlavní metodou komunikace. Jeho výraz, gestikulace, pozice i blízkost mu umožňuje dostat od dospělého, čeho si žádá, nebo se zapojit do hry s ostatními. Jakmile dítě začne používat i verbální komunikaci, oslabí se tím jeho vnímavost k signálům komunikace neverbální. Komunikační dovednosti na neverbální úrovni jsou také prokazatelně lepší mezi jedinci přibližně stejných věkových skupin, čímž lze částečně vysvětlit i komunikační propast mezi různými generacemi.

I rozdílnost postavení komunikátorů je v tomto směru určující. Čím větší je rozdíl v postavení jedinců, tím méně úspěšně čtou vzájemně svoji řeč těla. Příčina je jednoduchá. Nadřízení obecně nevěnují pozornost svým podřízeným (není to pro ně často důležité nebo zajímavé) a podřízení se zase velmi málo dívají na své nadřízené (aby si jejich pohledy nevykládali jako drzost). Zde se nám objasní problematika zmíněné generační propasti. Neschopnost mladých rozumět starším lze vysvětlit také na rozdílném postavení, kdy mladí zaujímají roli podřízených a starší, zkušenější roli nadřízených.

Z hlediska pohlaví je vnímání a interpretace neverbální komunikace doménou žen, které jsou k signálům řeči těla citlivější. Ženy jsou obecně sociálně schopnější a pohotovější, což má podle studie Susan Pinker (*The sexual paradox: men, woman and the real gender gap*. New York: Scibner, 2008.) své fyziologické zapříčinění. Nižší hladina testosteronu

<sup>13</sup> HOGENOVÁ, A. *K fenoménu pohybu a myšlení*. Praha: Eurolex Bohemia, 2006. s. 26.



má za následek větší schopnost empatie a tak i komunikace. Dokazuje to na výzkumu u jednoročních dívek, které mají ve srovnání s chlapci delší oční kontakt s okolím. (REFLEX, 2010)

Tělesné projevy je nutné také číst kriticky a uvědomovat si kontext, ve kterém gesto nebo výraz konkrétní jedinec použil. Jiný význam totiž bude mít gesto, se kterým zacházíme často, a gesto, které používáme jen ojediněle. Pro pozorovatele je důležitá i informace o věku pozorovaného. Ta v souvislosti s konkrétním pohybem prozradí, zda jedinec jedná adekvátně ke svému věku, nebo je jeho projev regresivní. Jiné významy může mít i shodný výraz u jedinců, kteří jednájí spontánně, nebo naopak u jedinců, kteří své jednání kontrolují. Další rozdílnosti jsou vázány na otevřenost - uzavřenost jedince (nakolik je ochoten nám sdělovat své duševní prožitky) a na soulad - nesoulad ve vztahu jeho fyzického projevu k vnitřnímu prožívání. Naši pozornost bychom také měli směřovat na to, s jakou energií a zda vůbec jedinec využívá svůj potenciál a zda při tom pohybuje celým tělem, nebo jen jeho částmi. (SEDLÁČEK, 2003)

Možnosti a determinanty samotné interpretace různých tělesných projevů člověka jsme průběžně popsali. Řešili jsme výrazové možnosti komunikačních prostředků lidského těla i možnosti interpretace, které se na ně vážou. Popsali jsme také vlivy, které jsou pro mluvu těla i jejímu naslouchání důležité. Dosud jsme však interpretaci vztahovali více k jedinci, jehož projev dešifrujeme a interpretujeme. Je nutné zde tedy zmínit vlastnost projekce, kterou v sobě interpretace obecně nese. Interpretace neverbálních projevů lidského těla nás totiž informuje i o nás samých. Je sice nástrojem vysvětlení příčin tělesných projevů, ale toto vysvětlení je naším subjektivním pohledem, do kterého promítáme celou svou osobnost. Tělo tedy můžeme chápat nejen jako zdroj informací, které sděluje, ale při jeho čtení částečně také jako zrcadlo nás samých.





### 2.2.3. Pravdivost neverbální komunikace

*„Ten, kdo má oči aby viděl, a uši, aby slyšel, se může přesvědčit, že žádný smrtelník nedokáže nic utajit. Jestliže jeho rty mlčí, hovoří svými konečky prstů; jeho skryté myšlenky z něho prosakují ven každým pórem.“<sup>14</sup>*

Své důležité postavení v sociální komunikaci a interakci má mluva těla také díky své pravdivosti. Lhát je totiž mnohem snazší slovem nežli tělem. Některá gesta jistě dokážeme řídit, ale nikoli všechna. Klamné strategie, které využívají například politici, má však pozorný pozorovatel šanci odhalit. Když lžeme, méně gestikulujeme. Intuitivně omezujeme pohyby našich rukou, aby nás neprozradily. I letmé doteky a drobné pohyby jsou polovičaté a tak postrádají věrohodnost. Specifické je pro lháře i pokrčení ramen a kroucení se. Na jeho těle je patrná touha uniknout z nepříjemné a nepřírozené situace, kterou lhaní jistě je.

Se snahou utajit své skutečné pocity a jejich tělesné projevy se setkáváme v každodenním životě. Lékař se snaží před vystrašeným pacientem utajit nepříjemné skutečnosti. Obchodník, který nám chce prodat určitý produkt, se snaží utajit nedůvěru k tomuto zboží. Existují i profesionálové jakými jsou hráči pokeru, kterým se daří potlačovat zrádné tělesné projevy. Úspěch v pokeru je do jisté míry právě úspěchem schopnosti utajit svou radost z dobré karty nebo zklamání ze špatné. Jednou ze strategií hráče pokeru je tzv. „poker face“. Kamenný výraz bez grimas, které by prozrazovali cokoli z reálných šancí hráčových karet.

Tvář však klame i v běžné komunikaci. Mnohdy se dopouštíme omylu jen při interpretaci samotného zjevu člověka. Máme totiž sklon osobnost člověka spojovat s jeho obličejem. Atraktivní tvář máme tendenci připisovat člověku šťastnému, bohatému, srdečné povahy a s dobrým společenským a sexuálním životem. Naopak za ošklivou tvář vidíme jedince neúspěšného a nešťastného.

<sup>14</sup> S. Freud dle LEWIS, D. *Tajná řeč těla*. Praha: Victoria publishing, 1995. s. 192.

## <sup>9</sup>Jiří Kovanda

Ve většině svých akcích se Kovanda zabývá sociálním aspektem těla, pohybů a gest, pomocí nichž navazujeme kontakt s ostatními lidmi. Jeho piety jsou motivovány snahou skutečně se setkat a navázat kontakt s lidmi, které denně míváme na ulicích.



### *Divadlo, 1976*

První Kovandova tělová akce se uskutečnila na Václavském náměstí. Jeho performance se skládala z několika obyčejných gest a pohybů, které zde vykonal podle předem stanoveného scénáře. Nikdo z procházejících tudíž netušil, že je svědkem tohoto minimalistického představení.



### *Bez názvu, 1976*

Při této akci stál Kovanda s rozpaženýma rukama proti proudícímu davu. Nejen že překonával vlastní stud a de facto útočil na kolemjdoucí, ale především touto performencí útočil na anonymitu měst.

## 2.2.4. Socializace

V každodenním společenském životě jsme všichni, aniž si to uvědomujeme, do jisté míry synchronizováni. Naše tělesné reakce vyladujeme, přizpůsobujeme nebo podřizujeme reakcím těl v našem okolí. Děláme to proto, abychom zapadli do společnosti a cítili se tak dobře. Je to pocit sounáležitosti, který dává našemu životu ve společnosti pocit klidu a bezpečí. Obzvláště je tento pocit důležitý pro mladé lidi, kteří přímo vyhledávají společné skupinové zážitky. Pravidelně se stávají součástí neorganizovaného davu, který se synchronně kymácí v rytmu hudby na koncertech, nebo společně s ostatními fanoušky vytleskávají složité rytmy na fotbalových zápasech. Sociální potřeba někam pařit se v neverbální komunikaci stýká se snahou nevyčnít a to jak v chování, tak v prožívání. Většina z nás chce být normální a ať je tento pojem na jakékoliv úrovni těžko definovatelný, potvrzením naší normality může být právě poznání, že i ostatní zažívají stejné rozpaky a pochybnosti, které čteme v jejich neverbálním projevu. Tělesná mluva lidí, se kterými sdílíme veřejný prostor, nás uklidňuje poznáním, že se svými problémy nejsme sami. (MORRIS, 1997) „*Hodnota sociálně zpětné vazby je tak velká, že nejhorší trest, jaký může vězeň dostat, je umístění do samovazby.*“<sup>15</sup>

Opačným požadavkem současné společnosti je naopak anonymita a to především ve veřejném prostoru. Vyhýbáme se kontaktu s ostatními lidmi, abychom je nezatěžovali, ale hlavně abychom chránili sebe samé. V anonymní společnosti skrýváme své pocity opět z potřeby bezpečí. Ukážu-li své pocity, pak otvírám komunikační kanály a stávám se tudíž zranitelný. Snaha udržet si v každodenním styku s neznámými lidmi tuto anonymitu se projevuje jako maska, kterou nosíme na veřejnosti. Tato maska, která nese výraz neutrality či uzavřenosti, zakrývá naše skutečné emoce. Důsledkem našeho přizpůsobení se moderní anonymní společnosti je odstup, který vzájemně udržujeme. Vyhýbáme se ostatním, schováváme se v anonymní mase a snažíme se vystupovat nenápadně. Další příčinou tohoto jevu je i tendence k individualismu moderního člověka, o které jsme se již v kapitole *Tělo - obraz společnosti* zmínili.

<sup>15</sup> MORRIS, D. *Lidský živočich: osobní pohled na lidský druh*. Praha: Knižní klub/Balios, 1997. s. 43.



### 2.2.4.1. Masa versus jedinec

Snažíme-li se pochopit neverbální projevy člověka ve veřejném prostoru, musíme zmínit jeden důležitý fenomén a to fenomén masy. Masu charakterizuje Canetti jako *jednu ze dvou základních možností „skupenství“ lidské existence*. Tou druhou je pro Canettiho individualita - osobnost. Masu chápeme také jako sociologický, psychologický a antropologický projev člověka. Jak jsme již mnohokrát naznačili, lidské tělo je svým projevem svázáno právě se sociálními, psychickými i antropologickými jevy, tudíž i tento fenomén je pro naše pojetí lidského těla ve veřejném prostoru důležitý.

Velmi zajímavá je ambivalentnost emocí, která je v člověku velkým počtem lidí vyvolávána. Na jedné straně je to úzkost, kterou v nás blízký kontakt s neznámými lidmi vzbuzuje. Tento strach pramení i z odporu z dotyku cizích lidí a diktuje tak náš pohyb mezi lidmi, po ulici, v dopravních prostředcích. Na straně druhé, masa vysvobozuje z tohoto strachu. V mase jsme součástí davu, který smazává odlišnosti mezi jeho členy. Cítíme se zde bezpečně a svobodně, protože naše osobní slabosti jsou v tomto celku zanedbatelné. V tom však tkví její velké nebezpečí, protože i jednání každého člena se zdá být vůči celku zanedbatelné a jedinec přestává cítit zodpovědnost za své vlastní činy. Cítí se svobodný, ale jeho svoboda spočívá v překračování hranic, k čemuž by se bez masy mnohdy neodhodlal. Jedná-li navíc celý dav synchronně, může se tato síla „jednoho těla“ proměnit v sílu ničivou, čehož jsme mnohokrát svědky při stávkách a demonstracích. Pocit společného vědomí, který zaplaví dav často velmi nesourodých osobností, lidí různého věku, vzdělání i vyznání, z něj vytváří jakýsi organismus, ve kterém se lavinově šíří jakákoliv emoce. Důsledkem toho může být i panika, nebo v extrémním případě davová psychóza. Ta často sama stojí při zrodu masy a tento dav nějakým společně sdíleným strachem formuje. Stav strachu masu upevňuje, protože jedinec se v ní cítí v blízkosti druhých bezpečně. Pokud má však člověk pocit osobního ohrožení, stává se opět individualitou obklopenou masou. Jeho potřeba úniku před nebezpečím, jeho „boj o život“ je zároveň bojem proti ostatním. Ukázkovým příkladem je panika a hysterie při evakuaci. Lidé tvořící jednu masu jsou schopni při poplachu (třeba i planém) ve snaze co nejrychleji uniknout i ušlapat člověka. (CANETTI, 2007)



Problematika masy a jedince se ve svých příčinách týká těla jako takového pravda jen okrajově, projevy a důsledky se však k tělu vážou. Veřejný prostor je každopádně s masou spojen. Nebudeme se zde zabývat masou štvoucí, prchající, slavnostní, atd., které ve veřejném prostoru mohou vznikat a vznikají. Jen je třeba si uvědomit, že lidé sdílející určitý prostor pospolu tvoří živý organismus. Části tohoto organismu se ovlivňují navzájem, ovlivňují celek a ten zase je.



## <sup>10</sup> **Kateřina Šedá**

Tvorba Kateřiny Šedé je vždy spojena úzce s prostředím a lidmi, kteří jí obklopují. Její akce se týkají sociálních a společenských jevů každodenního života a často upozorňují na negativní dopad moderní doby na sociální vztahy lidí a jejich komunikaci.

### *Nic tady není, 2003*

Výtvarnice nejdříve zjistila pomocí dotazníků, co obyvatelé Ponětovic běžně dělají. Vytvořila harmonogram průměrného dne, podle kterého následně v jednom dni vykonávali obyvatelé této vesnice nedaleko Brna ve stejný čas stejné činnosti. Všech tři sta obyvatel zároveň nakupovalo, zametalo, vařilo a obědvalo rajskou, jezdilo na kole, šlo na pivo a zároveň šlo i spát.



### *Furt dokola, 2008*

V Berlínském Skulpturenparku postavila Šedá repliky 10 plotů a přivezla i jejich reálné majitele. Byli to sousedé mezi nimiž tyto ploty v Líšni stojí. Ti si k plotům mohli přistavit jakoukoliv věc, která by jim pomohla tuto bariéru překonat, aby se k sobě dostali blíž. Dvacet obyvatel Líšně tak na 5. Berlínském bienále přelézalo svoje vlastní ploty.



### 3. Veřejné prostory - místa setkání

Veřejný prostor obecně chápeme jako prostor sociální. Tedy prostor, kde se člověk setkává s jiným člověkem. Veřejné, co by opak soukromého, omezuje tyto sociální prostory na místa, která jsou volně přístupná celé veřejnosti, případně určité skupině lidí. Jako veřejný chápeme prostor města a přírodu, kde lidé mohou aktivně i pasivně trávit svůj čas jen s omezeními danými normami společnosti. Na nehmotné úrovni je pak tímto prostorem jakékoliv médium, ve kterém dochází k setkávání, komunikaci a interakci jedinců na mentální úrovni. Za veřejný prostor tedy můžeme také považovat prostor kybernetický a prostor mediální. Jak jsme již dokázali, tyto nehmotné veřejné prostory mají velký vliv i na tělo fyzické. My se však budeme orientovat na hmotné veřejné prostory – konkrétně na veřejné prostory města, protože právě zde se setkáváme s hmotnými těly. S lidským tělem, které je předmětem naší práce.

#### 3.1. Veřejné prostory města

Omezíme-li náš pohled na prostor městský, pak jsou setkávání a s ním spojené sociální aktivity určeny především náměstí, ulice, parky a dětská hřiště. Všechny o zmíněné prostory jsou ať primárně či sekundárně místa setkávání. Nakolik jsou tomu uzpůsobeny, jak jsou člověkem formovány a jak ovlivňují člověka a jeho aktivity, o tom bude nyní řeč. Vycházet budeme především z publikace Jana Gehla *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*.

##### 3.1.1. Aktivity

Celý náš život je naplněn sociálními aktivitami, které se odvíjí od faktu, že člověk má potřebu kontaktů. Od společné snídaň v rodinném kruhu, přes pracovní schůzku, zdvořilostní hovor s prodavačkou, až po naši účast na demonstraci. Náš bohatý sociální život probíhá jak ve sféře soukromé, tak veřejné. Obecně můžeme sociální aktivity rozdělit na pasivní (například pozorování) a aktivní (tanec na diskotéce). S městem fyzickým – s jeho materiálním prostředím jsou spjaty hlavně venkovní aktivity. Takové, které se dějí ve veřejných prostranstvích.

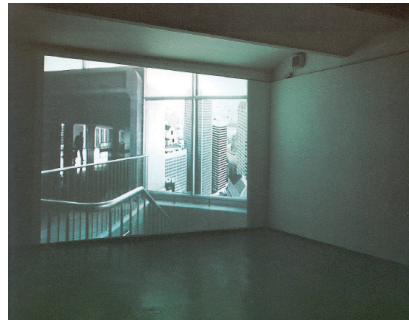
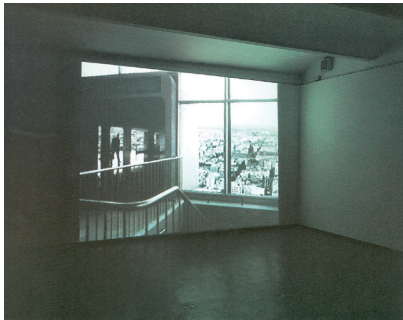
Gehl rozlišuje tři typy venkovních aktivit, z nichž každá má na



<sup>11</sup> **Richard Billingham**

*Bez názvu, 1995 - 97*

Fotografie Birminghamu vyprávějí příběh anonymního prostředí města, ve kterém se momentálně nic neděje. Ulice jsou vylištěné, hřiště opuštěná.



<sup>12</sup> **Sabine Bitter**

*Z cyklu Rámování místa II, 1997 (videoprojekce)*

Klinická estetika a odosobnělá architektura nových měst určuje i architekturu sociálních struktur v tomto prostoru. Sabine Bitter ve svých černobílých fotografiích zachycuje hranice vnitřních a vnějších světů, které jsou zde definovány prosklenými mrakodrapy a ocelovými konstrukcemi.

hmotné prostředí jiné požadavky. Prvním typem jsou aktivity *nezbytné*. Většinou je máme spojené s chůzí a musíme je vykonávat, ať chceme či nechceme. Chodíme do školy, do práce, nakoupit. Nezbytnost těchto činností tak neklade na podmínky pro jejich uskutečnění příliš velké nároky. Do práce zkrátka dojít musíme. Ať sněží nebo praží slunce, ať zdoláváme podchody, nadchody anebo se tlačíme s desítkami dalších lidí v prostředcích doslova hromadné dopravy. Aktivity *volitelné* naopak nejsou nutností, tudíž se dějí jen v příznivých venkovních podmínkách, které by městské veřejné prostory měly nabízet. Konkrétně to mohou být procházky, posedávání na lavičkách, pozorování okolního dění, atd. Poslední kategorií jsou aktivity *společenské*, které jsou závislé na přítomnosti dalších lidí. Zde se dotýkáme přímo setkávání. Tyto aktivity mohou vznikat i spontánně. Může to být náhodné setkání se známým, kterého potkáme na ulici a dáme se s ním do řeči. Abychom ale měli šanci někoho potkat, musíme se pohybovat v prostoru, kde se pohybují i jiní lidé. „*Lidé jsou tam, kde jsou lidé.*“<sup>16</sup> A není prostor jako prostor. Z vlastní zkušenosti víme, že ve městech jsou místa „živá“ a „mrtvá“. Čím to je?

### 3.1.2. Kvalita veřejných prostor

*„Každý prostor má určitý účel, který nás nutí zaujímat specifické postoje, chovat se konkrétním způsobem vůči danému prostoru.“*<sup>17</sup>

Jak již víme, kvalita venkovních prostor přímo ovlivňuje aktivity, které se zde dějí. Jejich koncepcí má vliv na to, zda se zde aktivity konají, v jakém rozsahu a jaký mají charakter. Na dvou příkladech si ukážeme, jak je projektování veřejného prostoru důležité pro jeho budoucí „životaschopnost“. Na straně záporných hodnot našeho měřítka podmínek pro venkovní aktivity stojí typické severoamerické město. Město, které tvoří vysoké budovy, velká prostranství mezi nimi, podzemní parkoviště a hustá automobilová doprava. Právě automobily, pro které je toto město jako stvořené, zničily důležitou část sociálního prostoru. Tato města jsou plná dopravních prostředků a naopak velká prostranství mezi stavbami jsou neosobní a tedy prázdná. Lidé zde vykonávají jen nezbytné aktivity spojené s přesunem do práce a z práce. Naopak kladné hodnoty, co do příznivých podmínek pro vznik sociálních aktivit nejen nezbytných, bude mít město, které je uzpůsobeno

<sup>16</sup> skandinávské rčení dle GEHL, J. *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*. Brno: Partnerství, 2000. s. 27.

<sup>17</sup> HUMHAL, P. *Osobní a veřejné*. Praha: Tranzit.cz, 2008. s. 14.



pro pěší dopravu. Města s nízkými budovami, které stojí blízko sebe, vyhánějí lidi do ulic. Veřejná prostranství mají osobnější charakter a mají tak možnost skutečně fungovat. Lidé se zde procházejí, zastavují a setkávají. Jak vidíme, vnější podmínky jsou pro vznik městských venkovních aktivit určující. Zlepšíme-li tedy podmínky, zlepšíme i život ve veřejném prostoru.

### **3.1.3. Život ve veřejném prostoru**

#### **3.1.3.1. Chůze**

Chůze je jedním ze způsobů a možností, jak se účastnit života ve veřejném prostoru a pohybovat se v něm. Často je součástí nezbytné aktivity, jakou je cesta do zaměstnání nebo vyřizování pracovních pochůzek. Může mít ale i charakter volitelné (procházení se) a společenské (společný pochod, průvod) aktivity a tyto činnosti jak víme, kladou na prostředí, ve kterém se odehrávají, větší požadavky. Při chůzi obecně preferujeme povrch, který nám umožní pohodlný pohyb, a co nejpřímější trasy. Vyšlapané cestičky v trávnicích podél cest pravidlo přímosti jen potvrzují. Pokud je naše trasa spojená s rozdíly ve výškové úrovni – nadchody, podchody – máme tendenci se jim vyhýbat. Nutná svalová aktivita při pohybu nahoru a dolů a změna v rytmu chůze totiž vyžadují větší vynaložení energie, přidávají na namáhavosti pohybu, což není pro každodenní pohyb žádoucí. To dokládá i fakt, že v nákupních centrech je vždy největší koncentrace lidí v přízemí. Při chůzi si držíme, je-li to možné, bezpečnou osobní vzdálenost od ostatních chodců a také vzdálenost zážitkovou, která se váže jak na jiná těla, tak na prostředí, ve kterém se pohybujeme. Zážitková vzdálenost je dána limity zrakové percepce pro možnost pozorování lidí (neverbálních projevů jejich těl a výrazů ve tváři) a prostoru s jeho architekturou a detaily. Pokud jsme nuceni procházet velkým otevřeným prostranstvím, volíme většinou trasu po jeho okraji, kde se vyhneme středu rozlehlé plochy a pozornosti na něj soustředěné. Také nám takto zvolená trasa umožní zážitek z celého prostoru a zároveň jsme schopni sledovat i detaily na jeho hranici.



<sup>13</sup> **George Segal**  
*Woman in a Restaurant Booth, 1961*



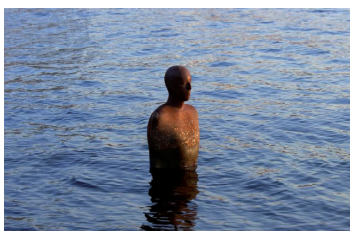
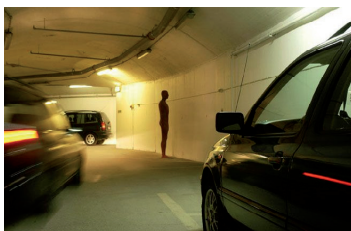
<sup>14</sup> **Duane Hanson**  
*Supermarket Lady, 1970*

Odcizení přítomné v odlišných sádrových figurách George Segala je blízké prázdnotě čišší z Hansonova průměrného Američana. Oba umělci ukazují člověka v jeho každodenní realitě. Fixují typické, průměrné situace, jejichž vytržením z obvyklých souvislostí dají divákovi možnost spatřit odstup a samotu člověka při jeho běžných aktivitách.

### 3.1.3.2. Postávání a sezení

Postávání je pozice těla ve veřejném prostoru, pro kterou je výchozí zastavení. Příčinou zastavení může být setkání, konverzace, čekání nebo jen odpočinek a pozorování okolí. Pro zastavení a následné postávání si budeme vybírat opět místo, kde se cítíme bezpečně a máme přehled o situaci a dění v celém prostoru. „Efekt okraje“ tak většinou zaplní výklenky budov, rohy, okolí lamp, sloupků, stromů, zkrátka místa, která mají ideální podmínky pro pozorování, ale zároveň nejsou v centru pozornosti ostatních. Podobně tomu je i u sezení, ke kterému volíme místa s dobrým výhledem. Nejlépe místa, kde máme „krytá záda“ a cítíme se zde bezpečně. Sezení je pak spojeno se spoustou dalších aktivit, jako jsou čtení, jídlo, relaxace a odpočinek, slunění, pozorování nebo konverzace. Většina těchto aktivit, tedy stejně jako u postávání, je dobrovolná. Jejich výskyt je tak přímo úměrný podmínkám, které jí k tomu veřejný prostor poskytne. Historická centra měst jsou zaplněna lidmi, protože architektura plná výklenků, soklů, sloupků, schodišť, kašen a památníků jim vytváří místa k sezení a postávání - ideální příležitosti k setrvání. Zatímco prosklené výkladní skříně, rovné fasády budov z minulého století nebo rozsáhlé prostory mezi nimi bez jakéhokoliv členění možnosti k posezení či postávání ani v nejmenším nenabízí. Projektant ale má možnost místa k aktivitám tohoto typu vytvořit. Jako jeden z nejdůležitějších prostředků mu k tomu poslouží lavičky a jejich příznivé rozmístění. Stačí jen odpozorovat běžné využívání prostranství a laviček v místech, která lidé vyhledávají. Například lavičky umístěné blízko středu prostranství nebo orientované zády k sobě využíváme mnohem méně než lavičky při okrajích prostoru a u cest, kde je co sledovat. Oblíbené jsou také lavičky, které svírají pravý úhel, nebo jsou umístěné v adekvátní vzdálenosti proti sobě. Orientace laviček „tváří v tvář“ totiž přináší reálnou možnost navázání sociálního kontaktu a konverzace. Tuto šanci naopak omezuje řazení sedadel za sebou ve většině dopravních prostředcích. Při cestování jsme sice uchráněni před mnohdy obtěžujícími spouštěcími, ale zároveň zde nemáme příležitost k navázání přátelské konverzace během dlouhé cesty.





V projektu *Broken Column* Gormley umístil kovové odlitky lidské postavy na různá místa ve městě tak, aby linie těl to-tožných plastik navzájem souvisela a to tím způsobem, že hlava jedné je vždy v úrovni nohou druhé nejbližší umístěné figury. Přitom všechny kovové sochy jsou situovány na západ, tak aby jejich pohledy směřovaly k moři. První z nich je umístěna v muzeu, poslední v moři samotném. Pomocí tohoto kódu zaplnil norské město Stavanger 23 sochami.

<sup>15</sup> **Antony Gormley**  
*Broken Column, 2003*

### 3.1.4. Vztah prostoru a lidského těla

Základní podmínkou pro sociálně příznivé plánování veškerých prostor je znalost lidského těla. Důležité je měřítko, tedy vztah lidské tělo – budova – prostor. Tento vztah se odráží především v působení architektury na jedince a v možnostech pohybu, které mu nabízí. Jiným podstatným činitelem našeho fungování ve veřejném prostoru jsou smysly, pomocí nichž prostor vnímáme a orientujeme se v něm. Lidský zrak je zaměřen výrazně horizontálně tzn., že naše zorné pole má mnohem širší záběr do stran, než nahoru a dolů. Při našem pohybu po městě jsme schopni sledovat prakticky jen dění na ulici a přízemí okolních budov. S pozorností, kterou věnujeme předmětům a dění v úrovni očí, počítají například projektanti při navrhování hledišť nebo poslucháren. Funkční oblast zraku sahá až do vzdálenosti 1 km, kdy můžeme za příznivého osvětlení rozeznat i lidskou postavu, která je v pohybu. Je-li k nám člověk blíže než 100m, už jsme schopni určit i jeho pohlaví, odhadnout věk a činnost, kterou vykonává. Kolem 30m rozeznáváme detaily, rysy obličeje a pod 20 až 25 m poznáme poměrně jistě i mimické výrazy, které nám napoví náladu člověka stojícího v této vzdálenosti. Čili až vzdálenost pod 25m se stává důležitá pro sociální kontakt a můžeme ji vnímat jako skutečné setkání. Proto i v divadle, pokud sedíme v poslední řadě, nebudeme obvykle od jeviště dál než 35 metrů. Tedy ne dál než ve vzdálenosti kdy jsme v soustředěném stavu schopni číst z hercova výrazu emoce.

Jak jsme vyložili, čím kratší vzdálenost, tím přesnější a více informací. Zrak totiž může být na kratší vzdálenosti doplněn i o ostatní smysly. Tak například sluch je v běžné konverzaci vysoce efektivní do 7m a čich zachytí pachy (kůže, oděvu) jen do vzdálenosti 1m. Vzdálenost je tedy jedním z faktorů, které toto vnímání ovlivňují. Druhým faktorem je čas, který je nutný k zpracování vizuálních informací. Čím větší rychlost – tím kratší čas – tím méně informací. Jedeme-li například autem, naše schopnost rozeznávat a vůbec zachytit detaily je výrazně nižší než při chůzi. Důsledek tohoto faktu je v našich automobilových městech zřetelný na billboardech a na tučných nápisech na budovách. Obecně rychlý pohyb naší moderní společnosti omezil čas, který nutně ke každému zážitku potřebujeme. A tak ubývají zastavení, odpočinku a setkávání ve veřejném prostoru.

Architekti však mají v rukou prostředky k tomu, aby napomohli tomuto setkávání, a zabránili tak naší izolovanosti v anonym-



ním davu. Omezíme-li ve veřejných prostranstvích zdi a jiné překážky, pokud snížíme rychlost, zmenšíme vzdálenosti a umožníme pohyb lidí na jedné úrovni – tedy tváří v tvář – budeme mít k vzájemnému kontaktu mnohem více příležitostí. Abychom tyto sociální kontakty mohli uskutečnit, musíme také koncentrovat lidi a události. Ve velkém měřítku, měřítku města to tedy znamená koncentrovat budovy s různými funkcemi blízko sebe a blízko veřejných prostranství tak, aby měli lidé šanci se cestou ze svých domovů do práce a z práce potkávat a setkávat i s jinými lidmi. „*Město je totiž jako velký člověk, a jako člověk má vyvážené proporce, tak i ve městě má být hlava neboli radnice nedaleko žaludku neboli trhu.*“<sup>18</sup> V měřítku určité lokality by pak budovy měly být soustředěné kolem veřejného prostoru a neměly by být orientovány směrem od sebe. V malém měřítku, jak víme z poznatků o zraku a jeho možnostech vnímání, je důležité redukovat například velikosti ulic na rozměry, které nám umožní intenzivnější zážitek i z vnímaných detailů a kde budeme mít šanci mýjet ostatní ve vzdálenosti, kdy jsme schopni číst řeč jejich těla.

#### 3.1.4.1. Projekt

Na počátku výstavby města stojí projekt, tedy v dnešní době. Právě odborné plánování, které má svůj původ v renesanci, stojí za kvalitou jak veřejných prostor, tak života v nich.

Středověká města byla utvářena samotnými obyvateli na základě jejich potřeb při samotné výstavbě. „*Město nebylo cílem, ale nástrojem, který formovalo jeho používání.*“<sup>19</sup> Bylo tedy uzpůsobeno především pro život venku. Renesance však přišla s novým kritériem a tím byla vizuální kvalita. Profesionální plánovači tak začali budovat města jako umělecká díla a veřejný prostor byl navrhován spíše s ohledem na jeho vizuální působení než s ohledem na svůj účel. Největší ránu pak veřejnému prostoru zasadil funkcionalismus a jím inspirované socialistické budování měst. To se totiž nebránilo ani brutálním zásahům do již existujícího a funkčního městského plánu. Plánovali, přestavovali a budovali se města a budovy s ohledem na materiálně - funkční aspekty. Lékařské poznatky, které se staly východiskem funkcionalistických teorií, udaly jasná měřítka na zdravou a fyziologicky odpovídající architekturu. Co ale chybělo, byl ohled na psychologické a sociologické potřeby jedince. Tedy potřeby, které by měly být stěžejní pro plánování

<sup>18</sup> CÍLEK, V. *Krajiny vnitřní a vnější*. Praha: Dokořán, 2007. s. 98.

<sup>19</sup> GEHL, J. *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*. Brno: Partnerství, 2000. s. 43.

<sup>16</sup> *urban´buran*, 18.4.2009

Na tomto kongresu byly představeny umělecké, sociální a komunitní projekty, které spojuje zájem o zlepšení sociální situace v konkrétních veřejných prostorech a to většinou prostorech města. Pořadatelem bylo Kulturní centrum Zahrada na Jižním městě, které samo leží v centru sídlištní výstavby a svou činností bojuje proti sociálním dopadům odsobněného života na sídlišti.

### *Plochy*

V rámci tohoto projektu, který představili zástupci KC Zahrada, se konají v různých částech sídliště výtvarné akce a happeningy. Během nichž přizvaný výtvarník za účasti místních obyvatel například výtvarně zpracovává konkrétní betonové plochy, které jsou neúčelně rozsety mezi sídlištní zástavbou. Cílem projektu je podle jeho autorů umožnit obyvatelům Jižního města podílet se na kultivaci prostředí, ve kterém žijí, a podpořit v nich tak pocit sounáležitosti s tímto místem. Záměrem je také zprostředkovat setkání místních obyvatel ve zcela netradičním kontextu.

veřejných prostor. Především v 70. letech tak ulice a náměstí – místa, kde se lidé setkávají a shromažďují – mění svou původní podobu a bývají nahrazeny silnicemi a nekonečnými trávníky. Vysoké panelové budovy byly rozptýleny do prostoru s ohledem na požadavek dostatku světla a vzduchu. K dalšímu roztroušení do jakýchsi zón v různých částech města vedla také snaha oddělit budovy podle jejich funkce (obydlení, továrny, veřejné budovy). Zvětšovaly se tak vzdálenosti nejen mezi funkcemi, ale i mezi událostmi a lidmi. Namítnete možná, kde jinde by k sobě měli lidé blíže než v panelovém domě, kde spolu sdílí třeba i 18 rodin 200 m<sup>2</sup> zemského povrchu? V odpovědi na tuto otázku tkví další háček v plánování bez zřetele na sociální důsledky. Obecně jsou totiž pro sociální kontakty důležité jak veřejné, tak přechodné prostory. Prostory, které mají poloveřejný charakter, jako jsou předzahrádky, společná prostranství nebo hřiště v jedné obytné skupině budov. Ty přinášejí obyvatelům především možnost a prostor k seznámení se s lidmi z přilehlé oblasti a také nabízí další možné aktivity a společenské využití v blízkosti bydliště. Poloveřejné prostory jsou tedy místem sociálních kontaktů lidí z okolí a zároveň dávají vzniknout kolektivní odpovědnosti. Lidé, kteří se znají a využívají společně určitý prostor, o něj budou pečovat a budou jej chránit před vandalismem a kriminalitou. Bohužel podobné kolektivní vědomí na sídlištích nikdy nezavládlo a svůj velký podíl na tom má právě absence poloveřejných prostor, které by zajistily plynulý přechod z privátního do veřejného tedy anonymního teritoria. Za aktivity, které se dějí na sídlištích, tak vděčíme hlavně dětem, jejichž potřeba sociálního kontaktu překonává i nevstřícné podmínky tamních veřejných prostor.

#### **3.1.4.2. Normalizační architektura**

Pro nás (občany České republiky) je normalizační architektura obecně klíčovou problematikou většiny měst. Pravdou je, že sídlištní výstavba byla rychlým a efektivním řešením tehdejší palčivé bytové otázky. Poskytla přeci domov v některých případech i třetině obyvatelům města. A že to není výkvět estetiky? Vždyť funkcionalismus, který stál u zrodu paneláků, jezdíme obdivovat na vile Tugendhat, nebo Müllerově vile. Co nám tedy na sídlištní výstavbě a architektuře tak vadí? Zde je odpověď Markéty Žáčkové, teoretičky umění a architektury: *„Její urbanistické koncipování bylo velmi jednoznačné, často necitlivé a*



*mimo měřítko lidského těla. Běžná normalizační architektura s lidským tělem svévolně manipuluje, nutí ho podřizovat se jí. Všimněme si toho jak v měřících velkých, urbanistických, tak relativně marginálních – podchody z této doby nám určují, po které straně máme jít, vstupy do metra vytvořily dva oddělené tunely pro dva směry průchodu, jako by lidé neměli mít právo rozhodnout se, přemýšlet a domluvit se. Vstupní dveře do budov se rozdělily na mnoho článků, aby se náhodou lidé ve dveřích nepotkali a nemuseli přistoupit k zdvořilostním přežitkům, které prezentovaly etos dob dřívějších, který nové socialistické zřízení rozhodně nereprezentovalo. Normalizační architektura a plánování se vyznačovala mocenskou manipulací lidským tělem.*<sup>20</sup>

S architektonickými pozůstatky socialismu se potýkáme dnes a denně v ulicích našich měst. Václavské náměstí, které je i toho důkazem, nám nyní poslouží jako příklad proměn veřejného prostranství v čase a v duchu doby. Neznám lepšího příkladu veřejného prostoru jako místa pro plánované setkání, než je Václavské náměstí a pro nás typické „sejdeme se u koně“. Ačkoliv tuto setkávací funkci má dnes spíše díky své centrální poloze v české metropoli, než kvůli svému urbanistickému řešení.

Václavské náměstí bylo založeno Karlem IV. Po zbytek středověku i po celý novověk bylo využíváno jako koňský trh. Zároveň bylo v té době epicentrem společenského života a naplňovalo hlavní funkci náměstí a to funkci shromažďovací. Prvním zásadním převrácením v životě tohoto pražského centra bylo 19. století, kdy se společenský život přesunul dovnitř – do divadel, do tanečních sálů, a náměstí včetně Václavského se stala více místem reprezentačního než přirozeného sociálního styku. Na přelomu 19. a 20. století mělo Václavské náměstí podobu boulevardu, což se následně stalo trnem v oku komunistickému režimu. Socialistický urbanismus tak v období 60. až 80. let minulého století uštědřil tomuto symbolu buržoazie hned několik ran. Do tohoto prostoru především vpustil auta, která tudy od té doby projíždějí a také zde parkují. To, jak jsme již naznačili na modelu amerických metropolí, značně omezilo možnosti tohoto prostoru na poli každodenních sociálních aktivit a možnost přirozeného shromažďování. Lze předpokládat, že soudruzi tento efekt tušili a byl i jedním z žádoucích motivů pro proměnu náměstí. Kromě umístěných stánků, které rozbily prostor ještě relativně širokých chodníků, byla asi nejvíce zásadní výstavba magistrály. Ta definitivně rozbila prostor celého náměstí a oddělila Národní muzeum od zbytku Václavského náměstí. Dnes, když procházíme

<sup>20</sup> M. Žáčková dle ZIKMUND-LENDER, L. *Tělo ve veřejném prostoru: reprezentace a politika II. Obrazar* [online]. 2008, 30.8.2009 [cit. 2009-1-27]. Dostupné z: <[http://www.obrazar.com/obrazar/telovp\\_02.phtml](http://www.obrazar.com/obrazar/telovp_02.phtml)>.



<sup>17</sup> **Petr Lorenc**, divadelník a performer, člen divadelní společnosti KREP-SKO, v roce 2000 odpověděl na první skutečnou českou hyper-nákupní horečku mystifikačním happeningem. Spolu s výtvarníkem **Křištofem Kinterou** vyrobili tmavozelený leták falešného hypermarketu GIGA-DIGA a načerno jej umisťovali do reklamních rámečků v pražských tramvajích. Plakátek sliboval, že pásku přestřihne Lucka Bílá. Na místo slavnostního otevření (Evropská ul.) se dostavilo pár lidí, kteří zde našli ceduli s nápisem „Jděte radši do lesa“. Ideu této akce pak převzali **Vít Klusák** a **Filip Remunda**, kteří roku 2004 natočili celovečerní film *Český sen*.



tímto prostorem, který více než náměstí připomíná hlavní třídu, mjííme desítky lidí, ale nenacházíme téměř žádné místo vybízející k zastavení a odpočinku. (ZIKMUND-LENDER, 2009)

### 3.1.5. Veřejné prostory moderní doby

Problematikou místa, veřejného prostoru a sociálního života v něm, se zabývá spousta umělecko - sociologicko - komunitních projektů. Tyto projekty reagují na sociální situaci ve městech, která je odrazem nejen architektury města, ale především stavu společnosti. Nyní se zastavíme u veřejného prostoru města, který se stal fenoménem dnešní společnosti. Řeč bude o nákupních centrech.

Obyvatelé USA, Kanady či Austrálie, žijí často ve čtvrtích, kde jsou jejich domky rozptýleny daleko od sebe. Ulice v těchto čtvrtích jsou široké a do práce či škol se místní dopravují výhradně auty. Mají tak jen pramalou možnost sociálního styku ve veřejném prostoru. Protože ale mají přirozenou potřebu sociálního kontaktu, nákupní centra se jim stávají jedinou možností jejího uspokojení a prakticky jediným pojítkem s okolním reálným světem. V Čechách je situace jiná. Máme k sobě zdaleka blíž, ale chrámy konzumu nás stejně lákají. Ptáte se, co stojí za tímto vábením? Výstižnou odpovědí na tuto otázku je film dokumentárního charakteru *Český sen* (námět a režie: Vít Klusák, Filip Remunda), který ukazuje především české nadšení pro veselé nakupování a pseudoživot v hypermarketech, kam jezdíme za odměnu a kde trávíme třeba i celý víkend. „Realita“ a atmosféra hypermarketů a obchodních center je totiž vždy bezstarostná a má jasná pravidla. Prodavačka se na nás usmívá a chce od nás zaplatit přesně tolik, kolik je na cenovce. Máme možnost si koupit stejný outfit, v jakém se na nás z plakátu před kabinkou culí Simona Krainová a to by nebyl Kauf, abychom alespoň jednu položku nesehnali se slevou. Nic víc k řešení nás zde nečeká. Přijde-li na nás hlad, čínské bistro, Mc`Donald nebo pizzerie ho spolehlivě zažene. Co hlavně, máme možnost výběru – restaurace, filmu v multikině, obchodu a módní značky. Konzum zaútočil na pozůstatky našeho strachu z nedostatkovosti a tak se zde ujistíme, že fronty na banány už nikdy stát nebudeme. Český sen nám také umožní nakouknout za zdi reklamní agentury a poodhalí psychologicko - marketingové mechanismy reklamy a strategie, které za hypermarkety a jejich přitažlivostí stojí.



Celoživotní zájem Jiřího Sozanského o figurální tvorbu se odráží v jeho projektech, které počítají s měřítkem lidské figury a s její aktivní přítomností. Pracuje s tělem nejen jako statickým modelem, ale i jako s prostředkem aktivním a dynamickým. Ve svých (povětšinou multimediálních) akcích se zaměřuje více než kdo jiný na kontext lidského těla a prostoru. Spojuje akce malířské, kresebné, sochařské s fotografiemi, prostorovými instalacemi, scénickými akcemi. Těmito výtvarnými prostředky oživuje určitý prostor, mění jeho klima a umocňuje stávající obsah a historii prostoru. Pozornost Sozanský ve své tvorbě soustředí na existenci člověka a mezní situace, ve kterých se ocitá. Jeho figury jsou oběti války, oběti totalitního režimu, ale i osamělé existence. Sozanského akce obsahují tedy nejen rovinu uměleckou, ale akcentují i rovinu sociální a existencionální.

V projektu *Most* nás zavede do kdysi prosperujícího severočeského města v době kdy je industriálně zdevastováno. Pro své akce zvolil prostory bývalého historického centra, trosky budov před stržením, kde instaloval sádrová lidská těla, nebo jen jejich fragmenty. Na zaslých zdích vidíme stíny postav a z trosek budov po žebřících šplhající lidská těla. Vše je v rozpadu – těla, domy i kulturní identita místa a lidí zde žijících.

### 3.1.6. Shrnutí

Stejně jako tělo můžeme z určitého úhlu pohledu vidět jako odraz – obraz společnosti i veřejný prostor do jisté míry odráží hodnoty a stav společnosti. V kapitolách věnovaným veřejnému prostoru města jsme se zabývali jeho přímým vlivem na sociální život lidí, kteří tento prostor využívají. Zaměřili jsme se především na jeho vliv na možnosti komunikace a interakce zde. Obecně můžeme říci, že veřejný prostor ovlivňuje život v něm i člověka samotného. Na druhou stranu člověk může a formuje prostředí, ve kterém žije. Motáme se tedy v mnohdy začarovaném kruhu, kde člověk formuje prostředí – prostředí formuje člověka. Teoretickou část tak uzavřeme přáním, aby naše zásahy do veřejného prostoru byly odpovědné, protože jejich důsledky se nás samotných přímo dotýkají. Způsobem, jakým utváříme veřejný prostor, totiž předurčujeme i náš život v něm.



## PRAKTICKÁ ČÁST

Jako častý návštěvník divadelních představení se ze mě stal divák kritický. Miluji slavnostní atmosféru před začátkem představení a přívál emocí, který mě zaplaví, když mě představení osloví. Pominu-li kvality textu, jeho sdělení a režijní zpracování, vidím herce a jejich výkony. Člověk je schopen tři hodiny sedět ani nedutat a sledovat každé jejich slovo, výraz, gesto a co hlavně, uvěřit jim ho. Co ale nemám ráda, je pocit, že to na mě někdo „hraje“. Troufám si tvrdit, že tento pocit ve mně vyvolávají buďto špatní herci, nebo herci, kteří se neztotožnili s režisérskou představou. Ať tak či onak, něco je špatně! Ptáte-li se co přesně ve mně tento dojem vyvolává (ponechme stranou verbální složku) je to především přehrávání - jakási nepřirozená afektovanost. Když totiž při gestu „jdou na mě mráčky“ vidím i z dvanácté řady v pohybu herečky půlmetrovou odchylku na obě strany ze své osy, nevěřím jí pak ani nos mezi ušima. Samozřejmě, je těžké najít tu správnou míru mezi uvěřitelností a sdělností, která se donese ke všem šesti stem divákům. Jinak musí pracovat herec ve velkém divadle a jinak se hraje na malých scénách. Intimita intimního děje a emocí postav by však měla být zachována i v neintimních prostorách. A není to jedno? Vždyť jde přece „jen“ o divadlo – po skončení se vrátíme zpět do reality, do našeho běžného neteatrálního života. Jenže kdyby šlo jen o divadlo. Hraje se to na nás ze všech stran. Reklamy a média obecně jsou toho zdárným příkladem. Tady to přehráváním začíná a schematismem končí. A modelový šťastný úsměv je na světě. Účastnila jsem se natáčení takového „díla“, takže tuším, co za všemi těmi reklamními úsměvy stojí. Bohužel jen málokdy dobří herci. Vždyť i po mě se chtělo, abych se tvářila závistivě a zároveň užasle nad tou krásnou paní, která je tak svěží a neodolatelná poté co použila nejmenovaný deodorant (a to zvládla akční scénu i sex s neznámým kurýrem). Hlavně aby tu závist a překvapení bylo poznat! Obávám se, že emoce, které se mi měly odrazit ve tváři, byly jen čistým schematismem. A tak se na nás denně valí z televize modelové výrazy pocitů - hlavně abychom je poznali! A my je pasivně přijímáme, ale co horšího my už je i vyžadujeme. „Ucházíte se o místo recepční? Jak se smějete? Ukažte. Hm, bohužel, potřebujeme někoho optimističtějšího. Jinak máte výborné reference...víte co, přijďte se ukázat za týden a trénujte ten smích. Zkuste, ať je to jako ta, no, ta z té reklamy.“ Mám jen obavy, aby se nenaplnil Shakespearův výrok, že „Svět je jedno velké



divadlo a my jsme jeho herci.“ - špatní herci.

V dnešní době zkrátka vyžadujeme srozumitelnost, pochopitelnost a jednoduchost. Soustředíme se na povrch a na lineární sdělení a příběh, kterého se nám také dostává z televizních obrazovek. A zpátky k divadlu, i tam se to projevuje. Chcete naplnit hlediště? Tak prosím vás, hlavně žádné intelektuální představení. Chápu, že žijeme ve stresující době a tak si pak večer rádi odpočineme, uvolníme se a zasmějeme. Zároveň mě ale znepokojuje fakt, že muzikál Angelika je na půl roku dopředu vyprodaný, zatímco hlediště divadel (možná i s pětkrát menší kapacitou) typu Komédie jsou poloprázdná. Nedej Bože nějaké alternativní představení, kde se nemluví, kde se jenom hýbou!

Mám celkem zběhlou činohru. Pohybové divadlo, výrazový tanec už méně. Ale vždy je pro mě cenným zážitkem piece tohoto typu. Mluvíme tu o představení, která stojí na těle. Tělo je jediným nositelem sdělení v mnoha vrstvách. Přiznávám, vyžaduje to jistou soustředěnost a zapojení intelektu. Když tomu nic nedáte, nic nedostanete. A musíte chtít dát. Chtějme číst tělo, chtějme číst, co je za ním. A prosím, hlavně nic jednoduchého!

Přání, jímž končí moje úvaha je odpovědí na boj, který v srpnu letošního roku povedeme již po osmé s chomutovským publikem. Ústředním tématem tohoto boje je výše zmíněná ochota/neochota lidské tělo číst a to i „mezi řádky“. Mluvím zde o jednověčerním festivalu Obnažení<sup>21</sup>, který si dal za cíl každoročně oživit kulturní prostor města Chomutova výstavou a představeními – interakcí. Důležitá je pro nás jak interakce mezi tvůrci, mezi nimi a prostorem, mezi jejich díly, tak interakce mezi díly a divákem. Jde nám o zprostředkování setkání, zážitku diváka s tělem. Tělo, skrze které komunikují performeři ve svých představeních, a tělo, které je společným tématem vystavovaných děl. Sdělení, která skrze tato těla předáváme, jsou různá, ale naše otevřenost je jejich společným jmenovatelem. Název Obnažení jsme nezvolili pro jeho dvojsmyslnou přitažlivost, ale právě pro jeho význam ve smyslu otevřenosti, obnaženosti tvůrce. Protože to, co zasahuje nás, se snažíme zprostředkovat i našim divákům. Snažíme se hledat paralely mezi různými díly, odlišnými přístupy a propojit všechny složky tohoto večera a vést tak diváka jednou – společnou cestou. Výtvarnou složku – výstavu, která se pravidelně koná v prostoru barokního kostela Sv. Ignáce - zajišťují místní výtvarníci. Divadelní složkou – taneční a pohybová představení, která využívají taktéž prostory Sv. Ignáce a dále prostory

<sup>21</sup> Pořádá o.s.Obnažení

organizátorky: Klára Alexová - dramaturgie představení,  
Jana Nuslauerová - dramaturgie výstavy





gotického kostela Sv. Kateřiny – jsou pak čeští i zahraniční performeři. Ti buďto tvoří představení přímo pro konkrétní chomutovský prostor, anebo již hotová představení místu přizpůsobí. V období příprav se tedy zmíněné prostory zahalí do tvůrčí atmosféry, kdy se výtvarná a divadelní složka propojí a toto nové spojení i v kontextu prostoru dodává již hotovým dílům další obsahy.

S příchodem diváků pak vždy napjatě očekáváme, zda bude mít naše komunikace směrem k nim odezvu. Bohužel většinou se setkáváme se stejným problémem, který dle mého názoru vychází především z neotevřenosti publika. Část obecnstva je nejednoznačností prezentovaných děl odrazena a nemá zájem se spolu s námi skutečně vydat na společnou cestu večerem. Slýcháme věty typu „to není pro nás, to ať hrajou v Praze, tam to lidi pochopí“. Faktem je, že když Chomutov ožije divadelní zájezdovou komedií, organizátoři neřeší problémy s obsazením hlediště. Zároveň ale odmítáme přistoupit na tuto hru a nabízet publiku to, co většina žádá. Tím by se dle mého názoru začarovaný kruh jen uzavíral. Nepřejeme si diváka znásilňovat a poučovat, ale spíš vychovávat, protože pokud divákovi nenabídneme nové, či složitější podněty, nemá ani šanci na ně reagovat. Budeme-li s divákem komunikovat jen skrze jednoduchá a čitelná gesta a pohyby, budeme-li sdělovat jen jednoduché a zábavné významy, pak z něj skutečně vychováme jednoduchého diváka.

Uvědomuji si však, že divákova otevřenost vypovídá také o jeho schopnosti vůbec číst, rozumět a interpretovat více vrstevný text (text ve smyslu uměleckého díla). Každý člověk má určité limity schopnosti tohoto porozumění, které se utvářejí již od dětství. Dle mého názoru jsou tyto limity pružné a člověk je formuje po celý svůj život. Toto dotváření a posouvání pomyslných hranic naší citlivosti k uměleckým projevům vnímám jako výsledek učení. Většina české populace je televizní obrazovkou vychována na lineárním příběhu, což jasně omezuje zmíněné hranice a limity porozumění složitějšímu textu. Pro diváka, který tedy nepěstuje svůj vztah k umění, je jazyk umění cizí řečí, které nerozumí, ale kterou se má možnost naučit. Čím je však člověk starší, o to více vymezuje rámeček svého dalšího vzdělávání vlastní vůlí. Motivací, která by jej nasměrovala právě k prostoru pro něj dosud „nepochopitelného umění“, bude však jen stěží představení nebo obraz, v jehož obsahu je zcela ztracený. Při takovémto zážitku divák nevědomě nasadí strategii úniku a svou (ač demagogickou) racionalizací dochází



často k závěrům, že když to nechápe, tak to je blbost. Tím si však uzavírá cestu k zážitkům a obsahům, které mu večerní seriál nemůže nikdy nabídnout. Otázkou tedy je, jak v divákovi vůbec vybudovat touhu po zážitku uměleckého charakteru. A jak nasměrovat jeho pohled nejen na povrch, ale i na vrstvy, které pod sebou povrchová slupka skrývá...? Mou odpovědí je výchova od dětského věku. Abychom totiž neznásilňovali dospělého diváka, musíme k umění po krůčkách vést a vychovávat diváka dětského. Významným průvodcem na této cestě by se dítěti měla stát výtvarná výchova. Výtvarná výchova, která pracuje s tvořivým myšlením žáka při jeho vlastní tvorbě i při dobývání světa výtvarné kultury. Zde má totiž pedagog jedinečnou možnost zasít v žácích semínko potřeby zážitku umění a ukázat jim směr, který vede k odhalování obsahů, jež v sobě umělecká díla ukrývají.

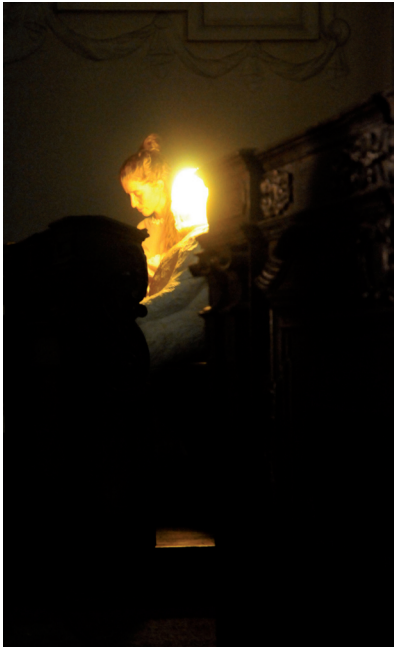
## Obhajoba praktické části diplomové práce

### Dosavadní výtvarná činnost

Festival Obnažení jsem zmínila také proto, že se úzce váže k problematice mé diplomové práce. Lidské tělo je obecně ústředním tématem mé dosavadní tvorby a v rámci výstav na tomto festivalu, ale i v rámci školních prací jsem se jím mnohokrát zabývala. Na tomto místě chci zmínit výtvarné práce, které praktické diplomové práci předcházely, a které se problematikou těla jako nositele sdělení zabývají.

Většinu mých výtvarných prací tvoří figurální kresby a malby, kde se snažím gestem a polohou těla, nebo fragmentu lidského těla vyjádřit určitou emoci. Hledám v nich takové polohy těl, které by divákovi umožnili emoci přečíst a volně ji navázat na vlastní prožitek či zážitek.

Tělo a jeho interpretace (především interpretace určité polohy těla, či gesta) mě fascinuje právě z pohledu diváka. Sama jako pozorovatel ať každodenních, či nekaždodenních pozic a pohybů těl si tvořím příběhy, které by za těmito tělesnými projevy mohly stát. Cyklus papírových těl - vývoj jejich pozic vypráví příběh existenciálního ladění. Můžeme v něm číst pád na tělesné úrovni vlivem gravitace, ale také pád člověka zapříčiněný třeba i společenským a kulturním úpadkem.



Výtvarná práce, která motivovala výběr tématu mé diplomové práce a která se přímo dotýká lidského těla ve veřejném prostoru, byla výstupem z předmětu Objektová a akční tvorba vedeného Mgr. A Michalem Sedlákem. Naše zadání znělo Změna místa. Ke změně místa ve veřejném prostoru jsem si vybrala prostor, kde se pohybuji každý den. Místo, skrze které každodenně vstupuji z bezpečí svého domova do veřejného prostoru velkoměsta. Tímto místem je z větší části betonový, sídlištní prostor, který je ze dvou stran ohraničený řadou panelových domů a tvoří střechu přízemních garáží. Toto prostranství, které svou „architekturou“ nijak nevymezuje způsob svého využívání, slouží jako přístup k zadním vchodům panelových domů, k venčení psů a k odpolednímu poplakování mládeže. Je to zkrátka místo, které procházíte automaticky, stereotypně, bez povšimnutí - desetkrát, stokrát - a nijak vás nezaujme ani nevyzve k zastavení. Přes den! Se západem slunce se však prostor i atmosféra tohoto prostoru výrazně mění. Není to však kouzlo onoho prostranství, ale spíše fantazie a strach procházejících, kteří jsou ve tmě náhle pozorní ke každému detailu stínu, tvaru keře, puklině v asfaltu... V noci se totiž frekventovaná cesta z domovů a do domovů mění v osamocenou stezku odvahy. Změnu místa jsem tedy pojala jako doplnění veřejného prostoru figurálními plastikami. Tyto figury by se tak v případě jejich instalace staly tichými pozorovateli denního ruchu i nočními strážci klidných a bezpečných návratů domů. Plastiky jsou opatřeny světelným zdrojem, který zajišťuje funkci osvětlení. Zároveň by tito Strážci plnili i jakousi sociální funkci - každý osamělý procházející či pejskař by si mohl přisednout, zastavit a strávit nějaký čas s fiktivním jedincem, který bude vždy ochotně naslouchat. Jedná se o tři typy figurálních plastik v různých polohách, které reprezentují přirozenou pozici člověka v tomto prostoru. Figura sedící - přemýšlející, stojící - opřená - čekající, stojící - čůrající. Světelný zdroj je vždy umístěn do části těla, která je pomyslně figurou při stylizované činnosti využívána (př.: sedící-přemýšlející - zdroj světla v hlavě).

Plastiku sedícího muže jsme využila i v rámci zmíněného festivalu Obnažení, kde byla součástí představení. V tomto novém kontextu (jak místa, tak představení) byl podpořen význam jeho pozice a rozsvícené hlavy. Sedící muž v lavici kostela se zde stal tichým svědkem, posluchačem a společníkem performerky, která pod jeho světlem předčítala úryvek z Kunderovy Nesnesitelné lehkosti bytí.



## Instalace Setkání

Ve své dosavadní výtvarné činnosti jsem pracovala především s polohou těla a gestem, nebo jsem se soustředila na detail, fragment lidského těla. Vždy mi lidské tělo posloužilo jako inspirace a jako nositel obsahů, které jsou s člověkem a tedy i s jeho tělem přímo svázány, protože duše - emoce a tělo jsou propojeny, o čemž jsme ostatně v teoretické části hovořili. Zabývala jsem se tedy tělem, jeho schopnostmi sdělení. V praktické části své diplomové práce jsem tento dlouhodobý zájem vymezila hranicemi veřejného prostoru a téma lidského těla ve veřejném prostoru vykryštovalo v téma setkání. Setkání chápu jako princip, který v obecné rovině provází celý náš život a je přítomen ve veškerém jednání člověka - setkání s myšlenkou, setkání s předmětem, setkání s potřebou... V rovině hmotného veřejného prostoru a hmotného lidského těla má pak podobu nutné danosti nebo potřeby, která jej motivuje, a má i různé kvality. Setkání nutné se spolucestujícími v přečpané tramvaji. Setkání náhodné, třeba jen pohledem. Setkání cílené, sraz se známým... Výtvarným výstupem mé diplomové práce jsou fotografie instalací o setkání člověka s člověkem, člověka a veřejným prostorem - tedy téma, kterému jsme již dali teoretický rámec. Vztahuji se v nich vždy k hmotné realitě, k tělesnému projevu tohoto principu, ať je forma jakkoliv obecná. Nechci však ukázat jen „toto je setkání“... Naopak setkání se mi stalo prostředkem k odhalení kontextuálního kontrastu, který je přítomný v poloze lidského těla a váže se na pohyb a jeho směr. Abych tedy byla přesná, instalace jsou o procesu setkání a opuštění zároveň.

Koncept cyklu fotografií z instalací ozřejmím na představení Jána Mančušky Hra pozpátku, které mě inspirovalo. Scénář této divadelní performance má zrcadlovou strukturu, kdy se děj odehrává současně ve dvou směrech. Vypravěč zde lineárně popisuje příběh (který vychází z autorova textu), ve kterém se hlavní hrdina v pokusech napravit vlastní chybu neustále vrací do minulosti - hloub a hloub. Zároveň pět tanečniců ztvárňuje stejný příběh avšak v opačném sledu - tedy pozpátku. Verbální vyprávění a pohybové vyprávění pozpátku se dějí simultánně a v určitých chvílích se potkávají. Mě zaujal moment, ve kterém vypravěč popisuje situaci, kdy byl hlavnímu hrdinovi ukraden mobilní telefon. V této chvíli, kdy došlo právě setkání pohybu i slova, mě fascinoval kontrast pohybu a jeho smyslu je-li konán pozpát-





ku. Kradení - braní pozpátku je totiž dávání. Mančuška, který se ve své tvorbě zabývá právě procesy percepce a interpretace, byl jistě sám fascinován touto polaritou a přivedl mě k sdělení, které jsem do setkání a k němu vázanému projevu lidského těla ve veřejném prostoru vložila.

V teoretické části jsme se zmínili, že pohyb člověka chápeme jako rychle se měnící různé polohy těla, kdy pohyb z určité pozice vychází a k určité pozici směřuje. Každá poloha jako součást pohybu má tedy svou minulost – polohu, z které vychází, přítomnost – poloha aktuální a budoucnost, finální poloha, ke které pohyb směřuje. Zastavíme-li však jakýkoliv pohyb a vytrhneme z něho určitou fázi ve formě polohy těla, pak tuto polohu zbavíme kontextu. Při její interpretaci tak může dojít k záměně její minulosti a budoucnosti (směřování) a tedy i k záměně významu. Tato možná záměna je pak nutně v kontrastu se skutečným významem. Dávat – brát, vstát – ulehat, otevřít – zavřít, přiblížit se – vzdálit se, přidat se – odpojit se... setkání – opuštění.

Setkávání - opuštění jsem demonstrovala na zástupných fragmentech lidského těla. Motiv části těl jsem použila, protože jejich vytržení z celku funguje jako „zvětšení“. Zástupná část těla tedy přitahuje pozornost ke své poloze a vztahu k prostoru a umožňuje intenzivnější přenos sdělení. Jejich abstrahující forma zároveň otvírá širší pole interpretací, pro které může být můj koncept jen výchozím bodem, na který divák naváže vlastní zkušeností. Místa, která jsem k instalacím využila, nejsou dokumentárním nebo geografickým odkazem na proces setkání – opuštění. Místo bylo využito jako divadelní prostor, scéna pro instalaci. Žádné z těchto prostor, včetně svých přirozených kulis, nebyl nijak manipulován. Lokace jsem vyhledávala právě pro jejich scénografickou výmluvnost. Hledala a pracovala jsem s „kulisami“, ke kterým se reálně či symbolicky koncept instalace váže, a snažila jsem se tedy instalovat předem vytvořené „rekvizity“ do takových prostor, které podpoří a dotvoří charakter a výmluvnost instalací. Kulisy (mám na mysli ploty a lavičku) jsou vždy materiálově totožné s výtvarným zpracováním fragmentů lidského těla. Touto shodností chci vyjádřit vztah a vzájemný vliv člověka a prostředí, ve kterém žije.

Ve dvou případech byl v instalaci použit motiv ruky. Ruka je částí těla, kterou se dotýkáme věcí, lidí, kterou prozkoumáváme, bereme, dáváme, držíme, pouštíme...vztahujeme se k věcem, k lidem, k prostoru, ke světu. Spoustu obyčejných setkání provází „podání ruky“ a společné cestě životem předchází „žádost o ruku“. Jako znak



tedy jasně odkazuje k tělu a člověku, který za setkáním stojí. Zprvu jsem bojovala s přílišnou popisností výtvarného zpracování. Výsledná úsporná forma, ke které jsem došla, je vyjádřením snahy vytvořit čistší a obecnější znak, byť by se po vizuální stránce reálné lidské ruce vzdaloval. Ruce z pletiva jsou, dle mého názoru, čitelné. U drátěných háků jsem se pak záměrně posunula od tvarové příbuznosti více k funkčním a symbolickým vlastnostem ruky. Za hák se něco věší – i za ruce se můžeme zavěsit. „Visí – lí“ někdo na něčem, pak na tom lpí. „Zahákl se“ někde – někde zůstal, nebo uvíznul. A anglická fráze „Give me a hug (hák)“ – obejmi mě. V obou případech je instalace čistě kovového rázu. Z části proto, že tento materiál (po namátkovém průzkumu) je nejčastějším materiálem, se kterým se naše ruce ve veřejném prostoru setkávají – zábradlí, klika. I v instalaci se kovové ruce setkávají s kovovou bariérou... Chladná povaha tohoto materiálu také koresponduje s chladnými vztahy naší doby, kde je vřelé setkání a kontakt mezi lidmi sdílející veřejný prostor spíše výjimkou.

Další instalace je setkáním – opuštěním skrze dolní končetiny. Motivem jsou nohy, které nám zajišťují pohyb a kontakt se zemí. V symbolické rovině nás nesou celým životem a naznačují jak se k němu „stavíme“, jak si „stojíme“, jaké zaujímáme „postavení“ ve společnosti nebo obecně v životě. Pro tuto instalaci jsem použila jako rekvizity dřevěné torzo dolních končetin a latě (minimálně opracované). Větší pozornost je věnovaná dřevěnému torzu, které pro svou konkrétnější formu (díky zpracování vycházejícího z kosterní stavby dolních končetin) odkazuje k osobnější rovině setkání – opuštění člověka (s) člověkem, dvou konkrétních jedinců. Místem instalace byla lavička v parku, tedy místo pro osobní setkání typické. Dřevo jako materiál jsem zde použila pro jeho kontaktní povahu (většina laviček je dřevěná; dřeva se rádi dotýkáme – nábytek, stromy).



## DIDAKTICKÁ ČÁST

### Celkové pojetí výtvarné řady

Výtvarné úkoly jsou určeny pro hodiny výtvarné výchovy na základních školách. Jsou koncipovány jako jedna z možných cest, která během povinné devítileté školní docházky povede dítě k hlubšímu pohledu na lidské tělo a rozšíří mu tak i pole obsahů, které se k lidskému tělu jako motivu uměleckého díla vážou. Navazujeme zde především na kapitolu *Tělo – prostředek komunikace a zdroj interpretace* z teoretické části této diplomové práce. Navrhovaná výtvarná řada si klade za cíl vychovat žáka citlivého k vnímání lidského těla a jeho funkci ve výtvarném umění, což považujeme za jeden z kroků k výchově obecně citlivého a otevřeného člověka, jehož nedílnou součástí života bude i zážitek z umění.

Výtvarná řada na téma Lidské tělo ve veřejném prostoru má žákům ozřejmit blízký vztah těla a výtvarného umění. Výtvarné umění je totiž prostorem (veřejným) na jehož poli se komunikuje a často skrze právě lidské tělo. Tělo zde může být použito jako samotné umělecké médium, vyjadřovací prostředek (akce, performance, happening). Tělo autora zároveň stojí za procesem tvorby. Jeho gesta a pohyby se odrážejí ve výtvarném přístupu a výrazu konečného artefaktu, jak můžeme dobře sledovat především v malířských a kresebných výtvarných technikách. Tělo je také motivem, tématem výtvarné práce a nese svou polohou a výrazem sdělení stejně tak, jako je tomu v běžné každodenní komunikaci.

Skrze tělo člověk zažívá a prožívá. „Prožitky se ukládají nejenom do duševních vzpomínek, víceméně přístupných pro znovuvybavení, ale také do vzpomínek těla.“<sup>22</sup> Skrze tělo můžeme dítěti přirozeně zprostředkovat spontánní zážitky, které se vztahují k prožitkům z výtvarných her. Jedním z didaktických přístupů, které k tomuto tématu tedy zvolíme, bude přístup výtvarně dramatický.

Tělo a jeho projev také chápeme jako vnější obraz vnitřních dějů. A protože se tělem zabýváme i jako zdrojem interpretace (která v sobě, jak jsme naznačili, zrcadlí samotného interpreta), bude v didaktickém zpracování našeho tématu obsažen také artefietický přístup a především jeho reflexivní poloha, která se na interpretaci váže. Význa-

<sup>22</sup> SLAVÍK, J. *Umění zážitku, zážitek umění: teorie a praxe artefietiky, I.díl*. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Pedagogická fakulta, 2001. s. 65.



mové možnosti lidského těla jako motivu uměleckého díla pak vztáhneme k významu a interpretaci uměleckého díla obecně.

## Výtvarné úkoly

<i>Tělo - vnější obraz vnitřního</i>	<i>Emoce - pozice těla</i>	2-3. třída
	<i>Emoce, myšlenky, pocity - výraz ve tváři</i>	2-3. třída
	<i>Ctnosti a neřesti</i>	4. třída
<i>Gesto (vztah těla a výtvarného jazyka)</i>	<i>Gesto - linie</i>	5. třída
	<i>Gesto - linie (nástroj)</i>	5. třída
<i>Neverbální komunikace</i>	<i>Rozhovor</i>	6. třída
	<i>Dotyk - výraz</i>	7. třída
<i>Obraz a jeho interpretace (tělo v kontextu)</i>	<i>Guernica</i>	8. třída
	<i>Narativ obrazu</i>	9. třída





## Tělo - vnější obraz vnitřního

*Tělo jako téma a motiv výtvarného díla k divákovi promlouvá, komunikuje skrze výraz, gesto, pozici... Jejich prostřednictvím autor podává sdělení, která se fyzického těla týkají, stojí za ním nebo se dotýká i obsahů stojících mimo tělo.*

### Emoce - pozice těla

**motivace:** Úkol otevíráme otázkou - Jakou dnes máte náladu? Odpovědi zapisujeme na tabuli. S žáky rozvedeme diskusi na téma emoce - jak tomuto slovu rozumí, vysvětlíme (Slovník cizích slov: pohnutí, dojetí, vzrušení, nálada, afekt, vášně). Jaké další nálady, emoce znáte? Které z nich jsou pozitivní, které negativní... Lze všechny zařadit do kladných nebo záporných? Další otázky směřují k projevům emocí u člověka (verbální a neverbální - výraz, gesto, pozice těla). Následuje hra: na papírky napíšeme různé emoce a každý žák si pak jednu vylosuje. V kruhu následně každý „zahraje“ - gestem, postojem, výrazem - jím vylosovanou emoci a ostatní se snaží uhodnout, o jakou se jedná. Pro lepší orientaci žáků je možné před dramatickou částí přečíst seznam všech vylosovaných emocí, které se budou předvádět. Žáci si poté papírek se svou vylosovanou emoci nalepí na záda. Stanou se zástupci této emoce.

**výtvarná činnost:** (3x A5, tužka) Každý žák nakreslí tři jím vybrané pozice, zastupující konkrétní emoce. Při výtvarném zpracování řeší i pozadí (šrafurou, dekorem) tak, aby s emoci korespondovalo. V průběhu hodiny má každý žák možnost požádat zástupce emoce o předvedení gesta, postoje, výrazu.

**výtvarný problém:** figurální kresba - proporce lidského těla, přepis postoje a gesta; vztah motivu a pozadí - vykřívání ploch, výrazové možnosti šrafury

**výtvarná kultura:** A. Šimotová, F. Bacon

### Emoce, myšlenky, pocity - výraz ve tváři

**motivace:** „Zachycení lidské tváře představuje metaforu myslí“ (posametu) Mezi žáky sedící v kruhu rozložíme černobílé obrázky, na kterých jsou vyobrazené tváře s různými výrazy. Do této projektové sady zařadíme okopírované malby (E.Munch, F.Bacon, L. da Vinci, Rembrandt,



A.Šimotová), umělecké fotografie (F.Drtíkol). Každý žák si vybere obrázek, který jej zaujme a bude mít za úkol jej popsat – myšlenky, emoce, které stojí za tvář. Také svému obrázku přiřadí barvu podle emoce, kterou mu přisoudil.

**reflexe:** Následné reflektivní otázky se budou týkat vyobrazeného výrazu – Co tvář vyjadřuje? Jaké myšlenky a jaké emoce patrně stojí za touto tvář? Na co myslí? Proč jsem si jej vybrala- čím mě zaujal? Existují situace, kdy se takto tvářím já? Jak souvisí barva, kterou jsem obrázku přiřadil s emocí, kterou pro mě tvář představuje? Sledujeme přitom preference jejich výběru – zda volí spíše fotografie nebo obrazy, realistické nebo abstraktnější formy, jednoznačná nebo mnohoznačná vyobrazení. Všimáme si, zda žáci volí jednu zástupnou emoci nebo kombinaci více emocí pro popis zobrazovaného. Žáci si poté obrázky oskenují a v grafickém programu zatónují do přiřazené barvy. Přidají popis s přiřazenou emocí. Pokud nemáme možnost pracovat s počítačem, k tónování a popisku poslouží pastelky. Následně se žáci podle emocí (kladné, záporné, případně neutrální) rozdělí na skupiny. Sledujeme, zda se ve skupinách setkávají stejné barvy. Skupina nalepí zatónované obrázky na společnou čtvrtku a společně také srovnávají všechny kopie s originály. Jestli se přiřazená barva objevuje i v originálním díle a v jaké míře. Jestli originální barevnost posouvá či mění význam výrazu tváře. V případě, že jsme použili výřez obrazu, zkoumáme s žáky, jak se výraz vztahuje ke kontextu celého obrazu. Zda jsou zde vysvětleny důvody a příčiny tohoto výrazu. Zda zbytek obrazu dotváří atmosféru a náladu korespondující s výrazem ve výřezu – nebo zda je tento výřez v kontrastu s celkem. V případě počtu 12 a více žáků vybereme ve srovnávací fázi (originál – výřez kopie) zástupná díla, která budeme společně srovnávat. Například Josef Čapek: Dva kluci s míčem (zástupce kladných emocí) - Úzkost (zástupce záporných). Čapkovy Úzkost pak můžeme srovnávat a popisovat ve vztahu s Munchovým Výkřikem.

**další varianty:** Pedagog se zkušenostmi s artefietickým přístupem může blíže určit výběr obrázku. Př.: 1) „Každý si vybere obrázek, který charakterizuje jeho současný stav – jak se právě cítí.“ 2) „Každý si vybere obrázek, který jej vystihuje.“ Zde sledujeme kromě výše zmíněných preferencí, zda se výběr a popis týká spíše vnějších (vzhledových) nebo vnitřních (charakterových) vlastností.

**výtvarný problém:** barevné a mimické metafory emocí; lidská tvář jako motiv a zdroj interpretace uměleckého díla

**výtvarná kultura:** E. Munch, J.Čapek



## *Ctnosti a neřesti*

**motivace:** Žáci dostanou do skupinek (po dvou až třech) kopie soch ctností a neřestí od Matyáše Bernarda Brauna a jejich názvy. Během deseti minut mají za úkol je k sobě přiřadit. Všichni společně pak během kontroly objasňujeme správné přiřazení ctností a neřestí k baroknímu znázornění a vysvětlujeme atributy, které ke konkrétním charakteristikám odkazují.

**výtvarná činnost:** Každá skupinka si vylosuje jednu z vlastností či stavů (tvorivost, vstřícnost, únava, smutek, veselost, plachost, štěstí, nerozhodnost, průbojnost, apod.), ale ostatním dvojicím ji neprozradí. Skupinky si vymyslí, zvolí a vytvoří příslušné atributy, s kterými se pak vyfotí v poloze, která stejně jako u soch v Kuksu koresponduje s vybranými charakteristikami. Výstupem této vyučovací jednotky tedy bude cyklus vlastností - fotografie „soch“ z žáků.

**reflexe:** Žáci si navzájem fotografie ukážou a snaží se přijít na vlastnost, kterou představuje. Ostatní mohou nabídnout další možné atributy a polohy, které by vlastnost třeba i lépe vyjadřovaly.

**výtvarný problém:** Pozice lidského těla a atribut (a jejich vztah) jako zdroj interpretace uměleckého díla.

**výtvarná kultura:** M. B. Braun



## Gesto (vztah těla a výtvarného jazyka)

Jeden výraz, pohyb, poloha či gesto může nést více nebo různé významy. Člověk je v interpretaci řeči těla ovlivněn kvalitou jejích prostředků a kontextem, ve kterém jsou použity. Stejně tak je tomu i s výtvarným jazykem - ve výtvarném vyjadřování a interpretaci uměleckého díla.

### Gesto - linie

**motivace:** Společně s žáky stojíme v kruhu a každý vymyslí pohyb, gesto „když čekám na autobus, dělám tohle...“ Poté každý v kruhu předvede a verbalizuje jím vybraný tělesný projev. Následně všichni postupně předvedou ve zpomalené podobě a následně ve zrychlené. Pak ve zvětšené a zmenšené podobě. V poslední fázi se žáci rozmístí po prostoru a svůj pohyb po dobu cca pěti minut opakují v různých (předtím vyzkoušených) kvalitách a s různou frekvencí. Můžeme jim k tomu pustit a měnit hudbu. Po fyzické části diskutujeme o změnách pohybů - zda a jak byly vázány na hudbu, její změny, její rytmus.

**výtvarná činnost:** (4x A4, akvarel, štětec) Žáci namalují linii, charakterizující jimi vybraný a předváděný pohyb. Na další papíry malují tuto linii co nejpomaleji, pak zrychleně. Poslední etuda je věnovaná opakující se linii.

**reflexe:** Po výtvarné hře společně zkoumáme, popisujeme a diskutujeme nad kvalitami linií v návaznosti na kvality pohybu. U etudy s opakující se linií se soustředíme na rytmus a můžeme zpětně předvádět fyzickým vyjádřením. Na příkladech z výtvarné kultury dokládáme, že kvalita linie (která je vázána na kvalitu gesta) určuje její působení a obsah, tedy i interpretaci.

**výtvarný problém:** spojení gesta a stopy nástroje, výrazovost linie

**výtvarná kultura:** J. Pollock, M. Tobey, H. Hartung

### Gesto - linie (nástroj)

**motivace:** Navazující úkol zahájíme opět tělesným cvičením. V kruhu budeme opět předvádět gesto-pohyb (vybraný již v minulé hodině), kdy každý další předvádějící jej vždy o něco zvětší. Na tlesknutí budeme gesto zase zmenšovat. Na dvě tlesknutí gesto změníme.

**výtvarná činnost:** (A5, dřívko; A3, štětec; A1, štětka; zředěná tuš) Žáci na





papíry různých formátů nakreslí, namalují příslušnými nástroji linie (viz předchozí úkol).

*reflexe:* V následné diskusi se budeme soustředit na kvalitu linie ve vztahu k velikosti nástroje a formátu. Možnosti výrazu vázané na tento vztah ukážeme na příkladu kaligrafie. Obě vyučovací jednotky shrneme nad všemi výstupy z výtvarných her. Budeme hledat paralely linií (abstrakce) v reálném světě. K čemu odkazují, co nám připomínají a proč.

*výtvarný problém:* vztah charakteru nástroje, jeho stopy a formátu; linie – abstraktní metafora pro reálné věci a děje

*výtvarná kultura:* kaligrafie



## Neverbální komunikace

*Tělo je nástrojem naší komunikace – neverbální komunikace.*

### Rozhovor

**motivace, výtvarná činnost:** (2x A2 do dvojice, provázek, barevné tuše)  
Každý z dvojice má jeden provázek a jednu barvu, do které provázek namáčí. Na papíře vedou pomocí otisku provázku pět až deset minut rozhovor na téma hádka (v tichu, žádné komentáře, žádný oční kontakt). Na další papír totéž na téma námluvy. (Další variantou je komunikace v bodech a tečkách, kdy žáci obtiskují různé průměry kruhového tvaru na A3 - od stopy fixy po velikost mince.)

reflexe: Žákům pokládáme reflexivní otázky, které mapují nejdříve výtvarné vyjádření a vedou k jeho verbálnímu popisu. Posléze se zaměříme na pocity, které souvisí se samotnou tvorbou a sekundárně se projevují i ve výtvarném výstupu: Jak se nám komunikovalo? O čem byl rozhovor? (O co jsme se hádali? Jaká je moje strategie námluv?) Jak se liší má interpretace rozhovoru od interpretace partnera? Jsou všechny mé linie stejného charakteru nebo střídám charakter linií? Proč jsou linie rovné/oblé/zakroucené? Čí barva na papíře převažuje? A kdo měl tedy v rozhovoru větší prostor? Jak jsme na sebe reagovali? Ovlivňoval mě přístup spolužáka – partnera? Jak jsem se cítil? Při reflexi se zaměříme na výtvarný jazyk.

**výtvarný problém:** možnosti vyjádření a znázornění dějů a emocí prostředky výtvarného jazyka - linií; výpovědní hodnota těchto prostředků

**výtvarná kultura:** Z. Sýkora

### Dotyk - výraz

**motivace:** Skupina žáků vytvoří řadu a poslední žák v řadě „vede“ (nejlépe v otevřeném, větším prostoru). Vedoucí žák si nejdříve vytyčí trasu a zakreslí ji na papír (nikdo další trasu nezná). Had, řada žáků se rozchází, mění směr, zastavuje na základě impulsů, které vysílá vždy každý žák stojící nám za zády. Smluvenými impulsy mohou být přítlak prstem na páteř = jdi, přítlak prstem na pravou lopatku = zatoč vpravo,



žádný dotyk = zastav apod. Cílem je tedy správně odhadnout nuance v reakcích hada a čas, za který doputuje signál od vedoucího žáka, k žákovi stojícímu jako první v řadě a který směr mění. Po uplynutí předem stanoveného času všichni společně zhodnotí dle zakreslené, předem naplánované mapy, jak byli úspěšní a co bylo největší překážkou ve vedení a neverbální komunikaci hada.

**výtvarná činnost:** (ve dvojicích) 1) Kresebný přepis: Vedoucí žák nakreslí na papír jednoduchý obrázek, který poté kreslí druhému žákovi na záda a on se snaží tuto haptickou kresbu přenést na papír. Poté si role vymění. Nakonec srovnávají plánované a výsledné kresby na papíře. 2) Abstraktní přepis: Vedoucí žák kreslí na záda spolužáka a zároveň sleduje jeho kresebný přepis dotykového vjemu na papíře. Podřizuje však svůj původní plán a záměr (měl-li nějaký) aktuálně probíhající kresbě. Kreslící spolužák je jeho výtvarným nástrojem (na druhou). Role si po dokončení opět vyměňují.

3) Strukturální abstraktní malba: Skrze různé způsoby dotyku ovlivňuje vedoucí žák malbu a způsob malby spolužáka, který drží v ruce štětec a výtvarně interpretuje nejen linie, ale i intenzitu a kvalitu dotyků na zádech (škrábání, hlazení, hnětení, píchání, štípání, letmé dotyky).

**reflexe:** S žáky budeme rozvíjet schopnost verbalizovat se a popisovat prvky výtvarného jazyka. Naše otázky budou směřovat především ke vztahu charakteru neverbální komunikace (která byla podnětem pro výtvarné vyjádření) a charakteru výtvarného projevu. Jaký druh a kvalita dotyku motivovala který prvek výtvarného vyjádření?

**výtvarný problém:** přenesení dotykového vjemu do výtvarného vyjádření; četnost výrazových možností malby

**výtvarná kultura:** informel, G. Mathieu, Wols, F. Kline



20



## Obraz a jeho interpretace (tělo v kontextu)

*Správná interpretace polohy a gest závisí na kontextu, ve kterém jsou použity. V umění byly dříve kontexty (obecně) jasně definovány. Současné umění je však svým specifickým kódováním a složitou kontextualizací pro diváka obtížně čitelné.*

### Guernica

**motivace, výtvarná činnost:** (materiál: černá, bílá tempera, karton, řezák) Třída bude rozdělena na dvě skupiny (maximálně po šestnácti). Žáci každé si rozeberou ústřížky z Picassovi Guernici a ve dvojicích vytvoří masku. Z masky bude zřejmé, jaký ústřížek reprezentují. Celá skupina bude mít za úkol vytvořit asi dvouminutový *dramatický obraz* (LINHARTOVÁ, 2010). Situaci, kontext setkání a vztahy těchto postav mohou zahrát za pomoci gest i slov.

**reflexe:** Žákům poté předložíme reprodukci obrazu a osvětlíme kontext jeho vzniku. Následuje diskuze nad jednotlivými zobrazenými postavami, motivy a symboly. Ideální načasování úkolu je na období, kdy žáci v dějepise probírají 2. Světovou válku. Ke Guernice přidáváme další ukázky výjevů hrůz války ve výtvarném umění (F.Goya, 3. květen 1808 – obraz, který byl inspirací právě k Picassově Guernice).

**výtvarný problém:** lidské tělo – motiv uměleckého díla, jeho pozice a gesta – prostředek sdělení, které se na tělo přímo neváže; historický a sociální kontext vzniku uměleckého díla

**výtvarná kultura:** P. Picasso, F. Goya

### Narativ obrazu

**motivace:** Žáci jsou rozděleni do skupinek po třech až čtyřech. Každá skupina dostane kopie obrazů s figurálními motivy (všechny s výjevem z Ježíšova života). K. Witz – Zázračné ulovení ryb na jedno rozhození sítě, 1444; Caravaggio – Večeře v Emauzích, 1600-1; Rembrandt – Vzkříšení Lazara, 1630-31; Guercino – Kristus a cizoložnice, 1621. Žáci si vyberou jeden z nich a sepíší, nebo nazkouší dialogy, které by přisoudili postavám v obraze. Skupiny si navzájem dialogy přehrají (nejdříve jen verbálně, posléze i se zapojením neverbální složky) a ostatní hádají, ke kterému obrazu tato komunikace asi patří.





*reflexe:* Předvádějící vždy následně osvětlí, na základě jakých vizuálních informací z obrazu volili téma a vývoj verbální komunikace. Celé třídě pak prozradíme autory a název děl. Společně budeme hledat právě významy a obsahy obrazů, ke kterým odkazují názvy, ikonografie, nebo historicko-společenské souvislosti.

*výtvarný problém:* narativ obrazu: lidské tělo jako motiv uměleckého díla, jeho pozice a gesta jako odkaz a prostředek sdělení, ikonografie; historicko-společenský kontext uměleckého díla jako nutný zdroj interpretace

*výtvarná kultura:* K. Witz, Caravaggio, Rembrandt, Guercino



## Reflexe

Úkoly jsem v praxi ověřovala ve 2.třídě ZŠ Petřiny – sever (22 žáků, třídní učitelka Mgr. Jana Slavíková). Ve třídě, kterou druhým rokem provázím jako asistentka při programu Začít spolu. Tento program, který je určen pro první stupně základních škol, rozvíjí výuku o skupinovou, kooperativní a samostatnou práci žáků v rámci projektové výuky. Pracovala jsem tedy s žáky, kteří jsou zvyklí spolupracovat, diskutovat a kteří ve mě mají důvěru. Právě důvěra, otevřenost a bližší vztah, který je budován mezi pedagogem a žáky v průběhu jejich školní docházky, jsou dle mého názoru nutnými předpoklady pro naplnění cílů a obsahů výtvarných úkolů, které jsem zde ověřovala.

### *Emoce - pozice těla*

Výuku jsem zahájila v lavicích otázkou: Jakou dnes máte náladu? Všechny odpovědi jsem zapisovala na tabuli. Když všichni žáci odpověděli, prošli jsme společně všechny nálady na tabuli a zařazovali je do skupin kladných, záporných a neutrálních nebo víceznačných nálad. Zároveň jsme hledali další nálady, které bychom mohli do skupin zařadit. Zde se výborně hodila mezipředmětová vsuvka, protože jejich aktuálním učivem v českém jazyce jsou slovní druhy. Přes mé otázky tedy žáci zařadili nálady do skupiny přídavných jmen a také si osvěžili problematiku slov nadřazených, podřazených a souřadných.

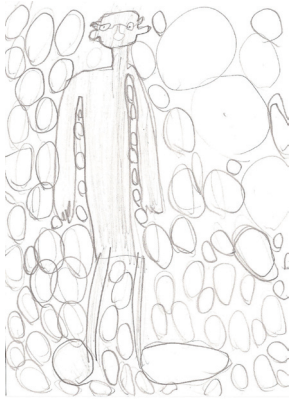
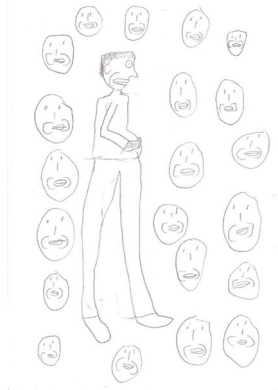
Další mé otázky směřovali k tomu, jak mám možnost zjistit jejich náladu. Vytáhla jsem z nich, že kromě slovního sdělení nám o náladě člověka napoví výraz ve tváři – spousta dětí začíná předvádět hrozivý, smutný, šťastný... výraz. Ptám se dál, jak jinak ještě člověk sděluje okolí svou náladu. Míša volá jednání. Snažím se z nich vymáčkout upřesnění – čím jednáme, jakou část těla zapojujeme a jak... Fanda (hraje hokej) vyskakuje ze židle a předvádí gesto úspěchu typické pro gólovou situaci hokejisty (sklouznutí po ledu v pokleku, kdy jedna ruka předvádí gesto tahu směrem k tělu – jako Pat a Mat). Doplnuji, že tento způsob projevu nazýváme gesty. Pak se ptám, jak tedy poznáme na člověku, který se nehýbá, jakou má asi náladu – jde to? Třída nenachází odpověď, tak jim předvádím dvě polohy, pozice těla. Člověka veselého, vzpřímeného a člověka smutného, sklíčeného, schouleného. Děti verbalizují moje představení a já upřesňuji, že jde tedy o pozici těla. V následné diskusi srovnáváme tyto způsoby projevu lidí se způsoby projevu zvířat. Ptám se, jak se chová pes, kočka, když je v



ohrožení, když má radost, když loví... Diskuse o zvířatech děti velmi baví, řada z nich předvádí určité zvířecí polohy. Anička se hlásí a předvádí nám zvuk, který dělá kočka, když je naštvaná. Její předvedení je autentické a celou třídu rozproudí, takže půlka začne vrčet, syčet apod. Stáčím tedy výuku zpět k neverbální složce projevu.

S žáky se přesouváme na koberec, kde se objasňuji termín „emoce“, který možná už slyšeli a který označuje právě náladu. Ptám se, co tedy znamená slovo emocionální ve spojení s člověkem. Pak na papírky (v počtu žáků) zapisuji, pod jejich diktátem, různé nálady, emoce – vybíráme z většinou z výrazů z tabule. Zde cítím slabinu. Děti ve věku 8 let nemají totiž natolik rozvinutou slovní zásobu, aby jimi navrhované emoce byly dostatečně různorodé, s čímž jsem původně počítala. Přihazují tak většinou podobné nebo ekvivalentní výrazy jako veselý, šťastný, radostný. Chci ale vycházet jen čistě z jejich návrhů, takže se doptávám na emoce, které se váží na situace, které znají. Například: Když otevřete dáreček, který jste netušili, že dostanete, budete... (čekala jsem pravda odpověď překvapený) ...Jája: zklamaný! Těmito postupy jsme došli k emocím: šťastný, ustrašený, zklamaný, naštvaný, nadšený, bojovný, znuděný, pozorný, komický, vzrušený, sportovní, překvapený, pyšný, nafoukaný, napnutý, hrozivý, zamilovaný, rozespalý, lakomý, smutný. Tato fáze výběru a verbalizace emocí se protáhla, takže zastavuji spontánní diskuse, o které není v této třídě nikdy nouze, a dávám dětem losovat papírky s vybranými emocemi. Ty pak postupně předvádí. Děti zpočátku sklouzávají k pantomimě, takže je usměrňuji k předvedení čisté polohy za pomoci gesta a výrazu ve tváři. Žáky baví hádání emocí, takže posledních 10 minut z této vyučovací hodiny se z naší třídy line řev, kdy jeden překřikuje druhého. Předvádění a hádání berou jako hru na body, kdo víc uhodne. Do předvádění posledních cca pěti dětí nám zazvoní, ale my v části přestávky dokončíme. Koncentrace a pozornost je však menší.

Druhá hodina se celá nese v mnohem klidnějším duchu. Žákům v lavicích rozdávám čtvrtky (každý 2 x A5) a zadávám výtvarný úkol. Všichni mají tedy za úkol vybrat si dvě předváděné emoce a na papír je přes polohu těla (kterou jim vtiskl předvádějící) nakreslit. Můžou se volně pohybovat ve třídě a zástupce emoce (papírek s jejím názvem má před sebou na lavici) můžou kdykoliv požádat o její předvedení. Také upozorňuji na formát. Postava by měla být co největší – je ústředním motivem obrázku. Musí také vyřešit pozadí, na kterém bude konkrétní poloha ztvárněná a které by s vyobrazenou emocí mělo kore-



spondovat. Nabízím zde možnosti zpracování pomocí šrafury (bavíme se o tom, jaká může být a jak která působí) nebo dekoru. Dekor vysvětlují jako tapetu, na které je zmnožený určitý znak, symbol, tvar – které opět musí souviset s emocí. V prvních deseti minutách hodně pobíhají po třídě, zakreslují pozice. Poté se třída zklidní a soustředěně pracuje. Naopak je vyzívám, aby nekreslili jen svou představu o poloze těla, ale aby vždy zašli za zástupcem emoci a polohu, kterou znázorňují, kreslili podle něho. S postavou, proporcerami nemají problém. Jejich otázky směřují k pozadí a tak v konkrétních případech hledám s žáky a navádím je přes asociace k různým symbolům, znakům a kvalitám emoce – kvalitám šrafury, ke které pozadí řeší. Samozřejmě někteří kopírují pozadí od jiných žáků. Především jsou to srdíčka a hvězdičky jako motiv dekoru. Velmi mě zaujalo pozadí Dominika, který pro nafoukaného člověka zvolil do pozadí opakující se bubliny. Matěj u emoce napětí zase v pozadí vede od postavy ke krajům šikmé rovné linie, které mi evokují napnutá lanka. V konečné reflexi však Matěj, kterého jsem se na pozadí ptala, osvětluje, že jej řešil čistě intuitivně. Žákům jsem ale řekla, jakou asociaci to ve mně vyvolalo, a že tedy zvolil pozadí, ač nevědomě, velmi výmluvné.

Některé děti zvládly nakreslit i tři polohy. Požadované dvě však většina dokončovala se zvoněním. Ke konci hodiny tak nezbyl čas na konečné zhodnocení, což jsem naštěstí mohla napravit na začátku celé výuky hned následující den. Všechny obrázky vyskládané na koberci žáci opět rozdělili na kladné a záporné. Nad každou skupinou jsme se shlukli do kroužku a vždy tři děti jsem vyzvala, aby vybraly podle nich nejlepší obrázek. U nich jsem vyzdvihla klady – ve zvládnutí výrazu celé postavy i dekoru. Sama jsem pak v každé skupině vybrala obrázek, který dle mého zvládl skvěle postavu – výmluvnost její polohy, a obrázek s výmluvným dekorem. Také jsem poukázala na různé přístupy k výtvarnému zpracování postavy. Znázorněné postavy se totiž vydělily do dvou skupin, co do přístupu – realistický a expresivní. Zdůraznila jsem, že žádný přístup není lepší, že každý máme jiné vidění a každý přístup v našem případě ke znázornění postavy je správný. Realistický přepis, který je doménou Nastěnky (dívek obecně), tak perfektně představuje skutečnou Míšu, která emoci předváděla. Expresivní přístup Fandy, Dominika a Matěje (kluků obecně) na nás zase dýchá skutečnou atmosférou konkrétní emoce. V posledních minutách tohoto hodnocení jsem také připomenula reálnou souvislost emoce a jejího výrazu na těle člověka (ve tváři, v gestech, v poloze těla). Dobrou tečkou by jistě









byl příklad z výtvarné kultury – ukázka díla F. Bacona, A. Šimotové, což jsem z časových důvodů nezvládla. Navazující úkol však pracuje přímo s ukázkami výtvarných děl. V následující výuce výtvarné výchovy se tedy chystám připomenout i obsah této výuky směřované k poznatkům o propojení vnitřního a vnějšího v poloze těla.

### *Emoce, myšlenky, pocity - výraz ve tváři*

Většina z této vyučovací jednotky (2x 45 minut) probíhala na koberci. Tuto hodinu výtvarné výchovy jsme společně s žáky (18 dětí) zahájili v kruhu kolem rozprostřených obrázků (49 černobílých kopií, výřezy z obrazů a fotografií). Na mou první otázku co je společné všem obrázkům žáci odpověděli, že tváře a že jsou nakreslené. Upozornila jsem, že mezi ukázkami jsou i fotografie, ale že většina jsou skutečně černobílými kopiemi obrazů, z nichž jsem připravila výřez právě s lidskou tváří. Zde jsem navázala připomenutím minulé výtvarné výuky a ptala se žáků, čím jsme se před týdnem zabývali. Jejich odpovědi jsem navedla a upřesnila k výsledku, že jsme kreslili lidské tělo v určité poloze, která vyjadřovala konkrétní emoci. Také jsem připomenula, že emoce se výrazně projevují ve tváři – výrazu člověka, čímž se budeme nyní společně zabývat.

Každý si pakl mohl vybrat obrázek, který jej zaujal. Naštěstí se nenaplnily mé obavy, že se spustí boj o obrázky, které by lákaly více dětí najednou. Poté měly děti za úkol připravit si popis obrázku, zkusit přijít na to, jakou náladu má člověk, jehož tvář je ve výřezu. Na co asi myslí. Jak se cítí. Proč se takto tváří. Mohli si vymyslet i krátký příběh, který by vyobrazený výraz vysvětloval. K dispozici měly i papír a tužku na poznámky. Asi za pět minut byli žáci připraveni se s ostatními podělit o svou interpretaci, takže nezbývalo než určit pravidla a pustit se do reflexe. První půlka reflexí v kruhu probíhala soustředěně, v druhé části (na počátku další vyučovací hodiny) pak už žáci pozornost ztráceli. Jednoho kluka, který neustále vyrušoval a vstupoval do interpretací svých spolužáků, jsme pak s paní učitelkou, která pracovala u svého stolu, po několika výhružkách i usadili do lavice. Přidal se k nám až po vypočítání několika příkladů z matematiky. Pláč, který tuto výchovnou vsuvku provázel, by mě i obměkčil, ale důslednost v řešení při opakovaném porušení pravidel se ukázala pro další vývoj jako příznivá. Přerušování a skákání do řeči, z kterého jsem měla vůbec největší obavy, tak v celku bylo jen minimální. Samotná reflexe byla z mé strany



vedena otázkami: Čím mě obrázek zaujal? Proč jsem si jej vybral? Co tvář na obrázku představuje? Na co myslí, jak se cítí a proč? Co se mohlo stát? Jsou situace, kdy se takto tvářím i já? Jakou barvu bych tomuto obrázku přiřadil?... Zde nabízím ve stručnosti odpovědi:

*Nastěnka (H. Bosh - Zajetí Krista):* Je smutný, unavený, spokojený. Má těžkou práci, přišel domů, dal si večeři. Barvy – bledě modrá, šedá  
*Honza B. (P. della Francesca - Křest Krista):* Smutný výraz. Jeho žena chtěla dítě, on ne – chtěl být sám sebou. Barvy – světle modrá a bílá, jako slzy.

*Pepík (Leonardo da Vinci – studijní kresba):* Veselý a silný výraz ve tváři, chce se prát. Barva – hnědá jako hlína, země, protože v boji se padá na zem.

*Marek (M. Rittstein – Tanečník rokenrolu):* Zlost. Vybral jsem si ho, protože jako jediný z obrázků měl vlasy nahoře. Barva – jako liška, liška jako zlost – oranžová.

*Franta (O. Gabriel - Nezaměstnaný):* Vztekly, samotář, bojovný výraz. Jako trenér hokeje, který je vztekly, někdo se s ním popere. Barvy – červená (tvrdost střely), žlutá (bojová barva a barva našeho teamu v hokeji), černá (moje hokejka), bílá (led).

*Dominik (P. Picasso – Plačící žena):* Smutný muž, protože mu tečou slzy – to mě zaujalo. Jeho dítě zemřelo při autonehodě, dcera, tak je našťvaný na doktory, že mu nepomohli. Barva – černá (smutek).

*Honza H. (Q. Metsys – Smlouva o koupi):* Radost, že zajal cizí vojáky. Barvy – zelená (helma), černá (zajal je v noci), oranžovožlutá, bílá (je vedle z toho, že je zajal).

*Olga (T. de Lampicka – Autoportrét v zelené bugatce):* Zaujaly mě oči. Je zamýšlená, musí něco vyluštit, nějaké indicie. Barva – hnědá (=zamýšlená, když přemýšlím nad matikou, mám hnědou v hlavě).

*Julča (W. de Kooning – Žena a jízdni kolo):* Je to malý kluk na pouti, vidí trampolínu. Nejdřív je překvapený, pak jí vyzkouší a užívá si legrace. Barva – oranžovožlutá (pro srandu), zelená (překvapení).

*Lucka (W. de Kooning – Žena č. II):* Dospělý pán, dostal dárek, který se mu hrozně líbil. Šťastný a veselý. Barva – žlutá, krémová (jako dort).

*Míša S. (E. Delacroix – Širotek na hřbitově):* Je překvapená.

*Matěj (E. Munch – Výkřik):* Překvapený. Vidí padesát lidí, kteří kouří. Já bych se tak taky tvářil. Barva – modrá (překvapený).

*Zdeněk (F. Bacon):* Pyšný, nafoukaný, mstivý. Vybral jsem si ho, protože je těžký ho vyluštit, má těžký výraz. Barva – červená (našťvaný).



*Joey (F. Drtikol – Portrét):* Muž, přemýšlí. Vidí zločin a chce zavolat policii, chce je zachránit. Barvy – žlutočervená (červená – přemýšlí, žlutá – už to vymyslel).

*Sára (F. Kupka – Herečka z kabaretu):* Mladá žena v zahradě, překvapená z květin, které tam rostou. Barva – tyrkysová (barva kytek).

*Jája (G. Grosz – Daum si bere za muže pedantického robota, John H. z toho má velkou radost):* Naštvaná, zuřivá, protože žárlí a nikdo jí nechce. Kouká se na zamilovanou dvojici.

*Isabelka (Ch. Close – Mark):* Vynalézavý, zamyšlený. Barva – tyrkysová  
*Eliška (I. Maškov – Portrét chlapce ve vyšívání košili):* Připomíná mi tatínka. Nabručenější, naštvanější, žena ho naštvála. Dlouho na ní čeká v autě, nebo když se žena fénuje. Barva – červená (nafoukaná).

*Bára (J. Čapek – Dva kluci s míčem):* Má legrační obličej, panáček se usmívá, protože je jaro. Barva – tyrkysová.

Jediné dvě děti, měly problém s rozpovídáním se. Isabel a Míša S. moc nekomunikovaly, což dle mého vyplývalo z jejich nejistoty. Několikrát se ptaly, co mají o obrázku říct, že neví, nebo jestli je to tak správně. Stejně reagovali při následném vybarvování i rozdělování se do skupin podle příjemných a nepříjemných pocitů a emocí ve tváři.

V těchto skupinkách žáci nalepili zatónované obrázky na společný papír a popsali je přisouzenou emocí. Skupinky si pak vzájemně své „plakáty“ představili a jejich mluvčí měl také za úkol popsat barevnost, která se na jejich plakátu objevuje.

Ve zbylém čase (cca 15 minut) třídě ukazují barevné reprodukce J. Čapka (Dva kluci s míčem, Úzkost) a E. Muncha (Výkřik). Povídáme si a srovnáváme přiřazené barvy a barvy na reprodukci, jak barva dotváří atmosféru. Na příkladu žluté u Čapka (Dva kluci s míčem) děti reagují, že žlutá je veselá. Bára použila právě žlutou k vybarvení tváře kluka z tohoto obrazu. Upozorňuji, že není žlutá jako žlutá na příkladu Čapkovy Úzkosti.

Uvědomuji si, že by bylo přínosné, aby měly všechny děti možnost porovnat jimi vybrané výřezy s barevným celkem reprodukce. Příští hodinu bych tedy koncipovala jako porovnání interpretací výřezu a celku. Bylo zjevné, že žáci byli lační po odhalení tajemství rozdílů působení výřezu a celku reprodukcí. Nedotaženost navrhovaného úkolu by se tím tak napravila. Tvořivé myšlení jako jeden z cílů reflexivní fáze úkolu se myslím podařilo podnítit a rozvinout. Další cíl





výuky, kterým byla interpretce obrazu v souvislosti s motivem lidského těla, však nebyl (přiznávám) zcela naplněn.

Zajímavé jsou pro mě i zjištění, že pokud žáci popisovali tvář, pro ně ne zcela jednoznačného pohlaví, přisuzovali jim pohlaví jim vlastní. K dalšímu určování gendrových rozdílů v interpretaci výrazu lidské tváře by pak mohl vést úkol, kde by děti posuzovaly jeden (či několik) pro všechny shodný obrázek. Možný výzkum by mohl být zaměřen i na věková specifika této interpretace.



## ZÁVĚR

V Úvodu této diplomové práce jsme si kladli za cíl podnitit citlivost k vnímání lidského těla ve veřejném prostoru. V teoretické části jsme se tedy obraceli na senzitivitu spojenou s vnímáním těla a jeho projevů, které odráží přítomný historický, sociální a kulturní prostor. Konkrétně jsme popsali komunikační možnosti těla a jeho vzájemný vztah s městským veřejným prostorem. Mohlo by se tedy zdát, že velká část práce nahlíží na téma Lidské tělo ve veřejném prostoru pohledem, který nesouvisí přímo s učitelstvím výtvarné výchovy. Je tomu tak i není. Náš pedagogický obor má jako jeden z mála neomezenou základnu obsahů, k jejichž naplnění výuka směřuje. Základní přidanou hodnotou, kterou si žáci z hodin odnáší, je obecně kromě ryze oborových znalostí a dovedností i citlivý vztah ke světu. Věříme, že právě citlivost k vnímání těla je jedním z pilířů tohoto vztahu a tudíž i základním obsahem, se kterým by měla být výuka výtvarné výchovy svázána. Teoretickou částí jsme tedy z pohledu učitele výtvarné výchovy vystavěli teoretické podloží. A na základě těchto poznatků můžeme stavět nosné výtvarné úkoly, řady a projekty ke konkrétní problematice, které téma otevírá. Naše pojetí výtvarné řady jako součást didaktické části je tedy jednou z mnoha cest, kterou se můžeme společně s žáky vydat a avizovanou senzitivitu v nich tak podnitit.

V instalacích, jejichž fotografie jsou výstupem praktické části diplomové práce, bylo naší snahou k tématu s onou citlivostí přistoupit a výtvarně uchopit námět Setkání. Náš přístup k tomuto fenoménu má reálná východiska, která navazují i na teoretickou část. Konečná abstrahující forma výtvarného výstupu je pak snahou otevřít divákovi prostor pro dosažení vlastních zážitků, zkušeností, obsahů a vyžaduje i jistou dávku senzitivity právě ze strany diváka.



## POUŽITÁ LITERATURA

### TEXTOVÁ ČÁST

#### Knižní

BARBRA, E. - SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropologie*. Praha: Lidové noviny/Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7106-369-X

CANETTI, E. *Masa a moc*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1512-9.

ČÍLEK, V. *Makom: kniha míst*. Praha: Dokořán, 2009. ISBN 978-80-7363-120-8.

ČÍLEK, V. *Krajiny vnitřní a vnější*. Praha: Dokořán, 2007. ISBN 80-7363-042-7.

*Close echoes: veřejné tělo & umělý prostor* (katalog k výstavě). Praha: Galerie hlavního města Prahy/Kunsthalle Krems, 1998. ISBN 80-7010-053-2.

DAHLKE, R. *Nemoc jako symbol*. Praha: Pragma, 2000. ISBN 80-7205-615-8.

DUNCANOVÁ, I. *Tanec*. Praha: Dílo přátel umění a knihy, 1947.

ECO, U. *Dějiny krásy*. Praha: Argo, 2005. ISBN 80-7203-677-7.

EIBL-EIBESFELDT, I. *Člověk – bytost v sázce: přírodopis lidské poštilosti*. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1329-6.

GEHL, J. *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*. Brno: Partnerství, 2000. ISBN 80-85834-79-0.

HOGENOVÁ, A. *Jak pečujeme o svou duši?* Praha: Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta., 2008. ISBN 978-80-7290-349-8.

HOGENOVÁ, A. *K fenoménu pohybu a myšlení*. Praha: Eurolex Bohemia, 2006. ISBN 80-86861-72-4.

HUMHAL, P. *Osobní a veřejné*. Praha: Tranzit.cz, 2008. ISBN 978-80-87259-00-9.

HVÍŽDALA, K. *Stopy Adrieny Šimotové: tři dialogy*. Praha: Jaroslava Jiskrová – Máj/Dokořán, 2005. ISBN 80-7363-013-3.

KULKA, J. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7.

LEWIS, D. *Tajná řeč těla*. Praha: Victoria publishing, 1995. ISBN 80-85605-49-X.

LINHART, J., et al. *Slovník cizích slov pro nové století*. Litvínov: Dialog, 2004.

Marshall Editions Ltd. *Lidské tělo*. Bratislava: Gemini, 1991. ISBN 80-85265-13-3.



- MORGANOVÁ, P. *Akční umění*. Olomouc: Votobia, 1999. ISBN 80-7198-351-9.
- MORRIS, D. *Bodytalk: řeč těla*. Praha: [b.j.], 1999. ISBN 80-240-0238-8.
- MORRIS, D. *Lidský živočich: osobní pohled na lidský druh*. Praha: Knižní klub/Balios, 1997. ISBN 80-7176-529-5.
- MUCHA, I. *Symboly v jednání*. Praha: Karolinum, 2000. ISBN 80-246-0012-9.
- REZEK, P. *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha: Jazzpetit, 1982.
- SEDLÁČEK, M. *Interpretace polohy těla v prostoru*. Praha: Univerzita Karlova. Filosofická fakulta. Katedra psychologie., 2003. Vedoucí diplomové práce doc. PhDr. Jiří Šípek, CSc.
- SLAVÍK, J. *Umění zážitku, zážitek umění: teorie a praxe artefilditky, I.díl*. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Pedagogická fakulta, 2001. ISBN 80-7290-066-8.
- SOZANSKÝ, J. *Monologues: 1971 - 2006*. Praha: Symposion, 2006. ISBN 80-239-7079-8.
- STANISLAVSKIJ, K. S. *Moje výchova k herectví II*. Praha: Orbis, 1954.

## Z časopisů

- LANG, Č. *Sexuální paradox: Proč ženy nevráždí a nejsou geniální?* REXLEX. Č. 3 (leden 2010). Praha: Ringier, 2010. Vychází týdně. s. 70-71. ISSN 0862-6634.

## On-line média

- Lidské tělo*. *Wikipedie : otevřená encyklopedie* [online]. 2001, 24. 2. 2010 [cit. 2010-03-03]. Dostupné z WWW: <[http://cs.wikipedia.org/wiki/Lidsk%C3%A9\\_t%C4%B1lo](http://cs.wikipedia.org/wiki/Lidsk%C3%A9_t%C4%B1lo)>.
- Co vzešlo z krásného sídliště?* *Archiweb* [online]. 1997, 26.9.2009 [cit. 2010-02-12]. Dostupné z WWW: <<http://archiweb.cz/news.php?action=show&id=7270&type=8>>.
- ZIKMUND-LENDER, L. *Tělo ve veřejném prostoru: reprezentace a politika II. Obrazar* [online]. 2008, 30.8.2009 [cit. 2009-1-27]. Dostupné z: <[http://www.obrazar.com/obrazar/telovp\\_02.phtml](http://www.obrazar.com/obrazar/telovp_02.phtml)>.





## OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

<sup>1</sup> *Close echoes: veřejné tělo & umělý prostor* (katalog k výstavě). Praha: Galerie hlavního města Prahy/Kunsthalle Krems, 1998. ISBN 80-7010-053-2.

<sup>2</sup> *Close echoes: veřejné tělo & umělý prostor* (katalog k výstavě). Praha: Galerie hlavního města Prahy/Kunsthalle Krems, 1998. ISBN 80-7010-053-2.

<sup>3</sup> *Artlist : databáze současného umění* [online]. 2006 [cit. 2010-03-26]. Dostupné z WWW: <<http://artlist.cz/?id=3619&lang=1>>.

<sup>4</sup> HUMHAL, P. *Osobní a veřejné*. Praha: Tranzit.cz, 2008. s. 110. ISBN 978-80-87259-00-9.

<sup>5</sup> foto: Miloš Žihla, pořízené při představení v rámci festivalu Obnažení.

<sup>6</sup> *Artlist : databáze současného umění* [online]. 2006 [cit. 2010-03-26]. Dostupné z WWW: <<http://www.artlist.cz/index.php?id=3429>>.

*Artlist : databáze současného umění* [online]. 2006 [cit. 2010-03-26]. Dostupné z WWW: <<http://www.artlist.cz/index.php?id=3428>>.

<sup>7</sup> HVÍŽDALA, K. *Stopy Adrieny Šimotové: tři dialogy*. Praha: Jaroslava Jiskrová - Máj/Dokořán, 2005. s. 8, 9. ISBN 80-7363-013-3.

<sup>8</sup> HVÍŽDALA, K. *Stopy Adrieny Šimotové: tři dialogy*. Praha: Jaroslava Jiskrová - Máj/Dokořán, 2005. s. 85. ISBN 80-7363-013-3.

<sup>9</sup> *Flash art online* [online]. 2007 [cit. 2010-03-26]. Dostupné z WWW: <[http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articolo\\_det&id\\_art=76&det=ok](http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=76&det=ok)>.

*Tina-b* [online]. 2009 [cit. 2010-03-26]. Dostupné z WWW: <[http://www.tina-b.eu/en/soubor-jiri-kovanda\\_wenceslas-square-prague\\_1976\\_performance-art-of-the-80s-comparison-32-.jpg](http://www.tina-b.eu/en/soubor-jiri-kovanda_wenceslas-square-prague_1976_performance-art-of-the-80s-comparison-32-.jpg)>.

<sup>10</sup> *Young visual art* [online]. 2007, 4.1.2010 [cit. 2010-03-26]. Dostupné z WWW: <[http://www.yvaa.net/index.php?page=artist\\_info&artist=14&photo=41&country=2&year=Array](http://www.yvaa.net/index.php?page=artist_info&artist=14&photo=41&country=2&year=Array)>.

*Young visual art* [online]. 2007, 4.1.2010 [cit. 2010-03-26]. Dostupné z WWW: <[http://www.yvaa.net/index.php?page=artist\\_info&artist=14&photo=42&country=2&year=Array](http://www.yvaa.net/index.php?page=artist_info&artist=14&photo=42&country=2&year=Array)>.

*Earch.itekt : architektura online* [online]. 2008 [cit. 2010-03-26]. Dostupné z WWW: <<http://www.earch.cz/clanek/306-pecha-kucha-night-prague-vol-8.aspx?galleryID=1967#foto-galerie>>. ISSN 1214-0686.



*Earch.itekt : architektura online* [online]. 2008 [cit. 2010-03-26]. Dostupné z WWW: <<http://www.earch.cz/clanek/306-pecha-kucha-night-prague-vol-8.aspx?galleryID=1966#foto-galerie>>. ISSN 1214-0686.

<sup>11</sup> *Close echoes: veřejné tělo & umělý prostor* (katalog k výstavě). Praha: Galerie hlavního města Prahy/Kunsthalle Krems, 1998. ISBN 80-7010-053-2.

<sup>12</sup> *Close echoes: veřejné tělo & umělý prostor* (katalog k výstavě). Praha: Galerie hlavního města Prahy/Kunsthalle Krems, 1998. ISBN 80-7010-053-2.

<sup>13</sup> DEBICKI, J., et al. *Dějiny umění*. Praha: Argo, 2001. s. 273. ISBN 80-7203-076-0.

<sup>14</sup> DEBICKI, J., et al. *Dějiny umění*. Praha: Argo, 2001. s. 272. ISBN 80-7203-076-0.

<sup>15</sup> *Antony Gormley* [online]. [cit. 2010-03-20]. Dostupné z WWW: <<http://www.antony-gormley.com>>.

<sup>16</sup> *KC zahrada* [online]. [cit. 2010-02-10]. Dostupné z WWW: <<http://www.kczahrada.cz/event/urban-buran>>.

<sup>17</sup> *Český sen* [online]. 2004 [cit. 2010-02-20]. Dostupné z WWW: <[http://www.ceskatelevize.cz/specialy/ceskysen/index.php?load=ofilmu\\_idea](http://www.ceskatelevize.cz/specialy/ceskysen/index.php?load=ofilmu_idea)>.

<sup>18</sup> SOZANSKÝ, J. *Monologues: 1971 - 2006*. Praha: Symposion, 2006. s. 47, 50. ISBN 80-239-7079-8.

<sup>19</sup> BECKETTOVÁ, W. *Toulky světem malířství*. Praha: Levné knihy KMa, 2002. s. 83, 97, 101, 260, 340, 371, 395. ISBN 80-7321-260-9.

BIRGUS, V. – BRANÝ, A. *František Drtikol*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0648-8

BOCKEMÜHL, M. *Rembrandt*. Köln: Taschen/ [b.m.]: Slovart, 2003. s. 10. ISBN 3-8228-2853-X.

BUCHHOLZOVÁ, E. L. *Leonardo da Vinci*. [b.m.]: Slovart, 2006. s. 46. ISBN 80-7209-287-1.

BYDŽOVSKÁ, A. – LAHODA, V. – SRP, K. *České moderní umění 1900 1960*. Praha: Národní galerie v Praze, 1995. s. 58, 73, 172, 228. ISBN 80-7035-095-4

DEBICKI, J., et al. *Dějiny umění*. Praha: Argo, 2001. s. 212. ISBN 80-7203-076-0

DEMPSEYOVÁ, A. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. [b.m.]: Slovart, 2002. s. 93, 137, 149, 253. ISBN 80-7209-402-5

ECO, U. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007. s. 55, 153, 305, 310, 332, 213, 248, 326. ISBN 978-80-7203-893-0.



FRONTISI, C. *Obrazové dějiny umění*. Praha: Euromedia Group/Knižní klub, 2005. s. 260. ISBN 80-242-1457-1.

GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997. s. 565. ISBN 80-7203-143-0.

HVÍŽĎALA, K. *Stopy Adrieny Šimotové: tři dialogy*. Praha: Jaroslava Jiskrová – Máj/Dokorán, 2005. s. 77. ISBN 80-7363-013-3.

KŘÍŽ, J. *Michael Rittstein*. Praha: Orbis picls/Středoevropská galerie, 1993. s. 180. ISBN 80-85240-56-4.

PEČINKOVÁ, P. *Josef Čapek*. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2009. s. 34, 37, 64. ISBN 978-80-904315-2-2.

PIJOAN, J. *Dějiny umění: díl 10*. Praha: Odeon, 1991. s. 127, 180. ISBN 80-207-0133-8.

<sup>20</sup>BUCHHOLZOVÁ, E. L. – ZIMMERMANNNOVÁ, B. *Pablo Picasso: Život a dílo*. [b.m.]: Slovart, 2006. s. 68, 69. ISBN 80-7209-794-6.

<sup>21</sup>BECKETTOVÁ, W. *Toulky světem malířství*. Praha: Levné knihy KMA, 2002. s. 178, 185. ISBN 80-7321-260-9.

BOCKEMÜHL, M. *Rembrandt*. Köln: Taschen/ [b.m.]: Slovart, 2003. s. 35. ISBN 3-8228-2853-X.

GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997. s. 244. ISBN 80-7203-143-0.



# KOPIE ZADÁNÍ DP

Univerzita Karlova v Praze  
Katedra výtvarné výchovy

Pedagogická fakulta  
Studijní rok: 2008/09

## ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

pro **Janu Nuslauerovou**

obor studia: učitelství Vv pro ZŠ, SŠ a ZUŠ

typ studia: prezenční

adresa: Šafaříkova 2254/77 Chomutov 430 03

tel: 721240552

E-mail: jana561@post.cz

V souladu s čl. 18 Pravidel pro organizaci studia Univerzity Karlovy v Praze  
zadávám Vám diplomovou práci na téma

### LIDSKÉ TĚLO VE VEŘEJNÉM PROSTORU

BODY IN PUBLIC SPACE

**Pokyny pro zpracování**

Zabývejte se vnímáním lidského těla, jeho fyzické přítomnosti ve veřejném prostoru. Zaměřte se na vliv měřítka veřejného prostoru ve vztahu k proporcím lidského těla. Zkoumejte postavení jednotlivce, skupiny, davu v kontextu určitého prostoru.

Vytvořte výtvarný projekt, který bude vycházet z výše uvedené podstaty zadaného tématu v podobě určitých materiálových vstupů, objektů do prostředí veřejného prostoru.

Na základě prostudované literatury a jiných informačních zdrojů teoreticky reflektujte téma „Lidské tělo ve veřejném prostoru“ ze specifického úhlu pohledu s přihlédnutím ke kulturně historickému vývoji.

Získané poznatky a reflexe aplikujte do didaktického projektu a alespoň z části jej ověřte v pedagogické praxi, výsledky zdokumentujte a zhodnotte.





Rozsah textu (NS): 40 - 60 stran

Rozsah výtvarných prací: soubor výtvarných objektů v určitém, specifickém prostředí, dokumentace průběhu práce.

Seznam odborné literatury:


ADORNO, T. W.: Estetická teorie. Praha: Panglos, 1998  
DEMPMSEYOVÁ, A.: Umělecké styly, školy a hnutí. Encyklopedický průvodce moderním uměním. Praha: Slovart 2002. ISBN 80-7209-402-5.  
DUNCAN, I.: Tanec, Praha: Družstvo dílo 1947  
ECO, U.: Dějiny krásy. Praha: Argo 2005. ISBN 80-7203-677-7  
ECO, U.: Dějiny ošklivosti. Praha: Argo 2007. ISBN 978-80-7203-893-0  
HOGENOVÁ, A.: Pohyb a tělo, Praha: UK 1998 ISBN 80-7184-580-9  
MORGANOVÁ, P.: Akční umění, Praha: Votobia 1999 ISBN 80-7198-351-9  
PATOČKA, J.: Tělo, společenství, jazyk, svět, Praha: Oikúmené 1995 ISBN 80-85241-90-0  
REZEK, P.: Tělo, věc a skutečnost v současném umění. Praha 1982

Vedoucí diplomové práce: Mgr. A. Michal Sedlák

Konzultant: Mgr. Kateřina Linhartová

Datum zadání diplomové práce: 7. 11. 2006

Termín odevzdání diplomové práce: březen 2008




.....

V Praze dne 7. XI. 2008

Doc. PaedDr. Pavel Šamšula, CSc.  
vedoucí katedry

převzala zadání diplomové práce: .....



.....  
podpis studentky

19. 11. 2008  
.....  
datum