

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra Výtvarné výchovy

Předmět zobrazení a prostředek zobrazení ve výtvarné práci

Object and display device displaying the art work

Bakalářská práce



PRAHA 2016

VEDOUCÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE:
Doc. ak. mal. Zdenek Hůla

AUTORKA BAKALÁŘSKÉ PRÁCE:
Barbora Brodská
Průchova 48, 150 00 Praha 5
Specializace v pedagogice
Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání
Prezenční studium
Červenec 2016

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně, pouze na základě uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 13. 7. 2016

Barbora Brodská

Ráda bych poděkovala vedoucímu své práce doc. ak. mal. Zdeňkovi Hůlovi, který mi dal náměty a inspiraci k vytvoření mé práce a pomohl mi ji zdárně dokončit. Stejně tak bych ráda poděkovala magistře Lucii Jakubcový – Hajduškovým a Janu Pfeifferovi za mnoho postřehů, které mi byly nápomocny. Dále mému příteli, za jeho ochotu, trpělivost a psychickou podporu.

Anotace

BRODSKÁ, B.: Předmět zobrazení a prostředek zobrazení ve výtvarné práci. /Bakalářská práce/ Praha 2016. Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. 65 stran. Příloha na CD - obrázková dokumentace.

Bakalářská práce nese název Předmět zobrazení a prostředek zobrazení ve výtvarné práci. Předmětem i prostředkem zobrazení se stává tkanina. Zabývám se látkou a jejími principy zobrazení na uměleckých dílech. Zaměřuji se na význam odkrývání, zakrývání, na druhy záhybů a na další odchylky v zobrazení tkaniny. Tuto skutečnost budu využívat ve své didaktické i výtvarné práci.

Práce je rozdělena na tři části. První část je teoretickým oddílem, kde zkoumám vývoj zobrazení látky ve výtvarných dílech od historie s návazností na umění 20. století a současnost. Především předmětem mého zájmu se stávají netradiční obory jako konceptuální umění, Site-specific art, public art, akční umění a hlavně Land-art. V druhé části, didaktické, je mé téma promítnuto do výuky pro žáky na 2. stupni základní školy. V třetí praktické části jsem ve veřejném prostoru vytvořila několik výtvarných intervencí, které vychází ze série výtvarně komentovaných fotografií. Výchozím bodem pro mou práci jsou studie výtvarných děl z dějin umění a zároveň se odkazuji na umělce ze současnosti, u kterých jsem se nechala inspirovat.

Klíčová slova:

předmět, prostředek, zobrazení, současné umění, drapérie, tkanina, oděv, Land-art, kompozice, výtvarná práce

Annotation

BRODSKÁ, B.: Object of depiction and means of depiction in a visual artwork. /Bachelor thesis/ Prague, 2016. Charles University in Prague. Faculty of Education. Department of Visual Art Education. 65 pages. Annex on CD-image documentation

This bachelor thesis is called “Subject of depiction and means of depiction in a visual artwork”. Both the object and the means of depiction is fabric. I discuss fabric and principles of its depiction in artworks. I focus on the importance of uncovering, covering, fold types and other deviations in the depictions of fabric. I discuss this matter in both my didactic and my visual artistic work.

The thesis is divided into three parts. The first part is a theoretical section, in which I examine the development of depiction of fabric in visual artworks through history and how it is linked to art in the 20th century and the contemporary period. I am especially interested in unconventional fields, such as Conceptual art, Site-specific art, Public art, Action art and particularly Land-art. In the second part, a didactic section, my topic is projected onto the field of education for children in the second grade of elementary school. In the third part, a practical section, I create several visual art interventions in public space, which are based on a series of photographs commented from the perspective of visual art. The starting point for my work are studies of visual artworks from the history of art, while I also refer to some contemporary artists, who I take inspiration from.

Keywords:

object, means, depiction, contemporary art, drapery, fabric, clothing, land-art, composition, visual artwork

OBSAH

1	ÚVOD	9
2	TEORETICKÁ ČÁST	11
2.1	Co je nám z hmotných věcí nejbliže?	12
2.2	Význam a vznik klasické drapérie	14
2.3	Proměny klasické drapérie a její návaznost na umění 20. století	16
2.3.1	Drapérie gotiky	16
2.3.2	Drapérie a skutečnost.....	18
2.3.3	Drapérie plovávající ve větru.....	19
2.3.4	Drapérie sama o sobě.....	20
2.3.5	Drapérie ukrývající a odhalující	21
2.3.6	Drapérie ve světle	21
2.3.7	Drapérie a tělo.....	23
2.3.8	Drapérie a zátiší	23
2.3.9	Drapérie a barva.....	24
2.4	Změny zobrazení drapérie v 1. polovině 20. Století	26
2.4.1	Drapérie a deformace.....	26
2.4.2	Nové principy využití drapérie – koláž, asambláž.....	27
2.4.3	Divadelní drapérie – opona.....	27
2.4.4	Drapérie a fotografie	28
2.4.5	Splynutí či odklon – komparace	29
2.5	Drapérie jako experiment v umění 20. Století	30
2.5.1	Drapérie ve spojení s objekty a s instalacemi	30
2.5.2	Drapérie jako samostatný objekt.....	31
2.5.3	Netradiční pojetí drapérie	32
2.6	Drapérie a Land-art	34
2.6.1	Využití drapérie v přírodě- spojení s akcí a konceptem	34
2.6.2	Využití drapérie ve veřejném prostoru	36
3	DIDAKTICKÁ ČÁST	38
3.1	Hlavní myšlenka	39
3.2	Návrh didaktického výtvarného projektu	41
3.2.1	Příprava projektu	41
3.2.2	První hodina.....	43
3.2.3	Druhá hodina	44
3.2.4	Třetí hodina.....	45
3.2.5	Čtvrtá hodina	46
3.2.6	Pátá hodina.....	47
3.2.7	Šestá hodina	48
4	VÝTVARNÁ ČÁST	49

4.1	Drapérie a já – vlastní názor na drapérii, textilií	50
4.2	Hlavní myšlenka	52
4.3	Hledání, výběr a popis místa.....	54
4.4	Jednotlivá místa	56
5	ZÁVĚR.....	61
6	RESUMÉ.....	62
7	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	63
8	SEZNAM POUŽITÉ OBRÁZKOVÉ DOKUMENTACE.....	65
9	ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE.....	68

1 Úvod

Předmět zobrazení a prostředek zobrazení ve výtvarné práci nese název mé bakalářské práce. Ten přesně nespecifikuje oblast, kterou se budu zabývat. V názvu, předmět a prostředek, se skrývá krajina o příběhu textilie. Tkanině se budu věnovat v celé své práci, která je rozdělena do třech oddílů, teoretický, didaktický a výtvarný. Každá část se prolíná, odkazují na sebe navzájem a individuálně rozvíjí hlavní myšlenku mé práce. Tou je „drapérie“ (z francouzského slova drap, je dekorativně sřasená látka závěsu, roucha, pokrývky apod., používá se v malířství, sochařství, řezbářství ke ztvárnění oděvu)¹ a její proměny. Základem je vystihnout tkaninu v jejím vývoji od historie po současné umění, kde kladu největší důraz na Land-art. Současně se zaměřuji na tvar, formu a styl látky, a způsoby jejího zobrazování a využití.

Látku, textilií, tkaninu či drapérii bych chtěla ve své práci uvést jako nestabilní věc, která se má tendenci neustále měnit a pohybovat. Třeba jako mrak, voda či listí na stromech. Samotná podstata látky je velice využitelná, tvárná a má nespočet vlastností. Tkanina ulehá na předmět, člověka, zakrývá mnoho věcí, a tím přejímá jejich identitu, kopíruje jejich tvar. Například textil v podobě oděvu, kostýmů, šatů. Udávají identitu člověku a látka v podobě šatstva je jen jejím otiskem. Látka se promění ze své podstaty do otisku někoho či něčeho.

Teoretická část se zabývá fenoménem textilie jako mimořádným úkazem ve světě obrazů, soch, objektů, instalací a akčního umění, především Land-artu. Hlavním bodem této části je způsob zobrazování tkaniny. Sleduji její tvarově proměnlivou plochu, která může být měkká, tvárná, zavěšená, mačková, volná, padající, strnulá, napjatá. Stává se i úkrytem pro někoho. Schovává, zabaluje či něco tají, co nemůžeme vidět. Tyto změny se snažím uvést v historickém přehledu o vývoji textilie. Jak se umělci dokázali vypořádat s látkou a jejím zobrazení ve svých uměleckých dílech.

Úvodem teoretické části zkoumám vztah tkaniny a člověka. Kladu si otázku: Co je nám z hmotných věcí nejbližší? Látka nás obklopuje od narození a dá se říci až do naší smrti. Co pro nás kus měkkého materiálu znamená? Na to navazuji obecným významem

¹ TROJAN, R. MRÁZ, B. Malý slovník výtvarného umění, 1996, str. 51.

textilie a jejím vznikem. Teoretická část se dále bude zabývat historickým vývojem tkani-ny, kdy budu sledovat její zobrazování a proměny od klasických soch a maleb ke století experimentů („Slovo experiment je z latinského slova „experimentum“-pokus, zkouška. ...Experimentální rysy má každé novátorské umělecké dílo.“)², nových médií a akčního umění, do konce 20. století. Tyto proměny budu líčit na uměleckých dílech, které jsem si předem stanovila na základě mnou vybraných kritérií.

Hlavním bodem mé práce je využití tkaniny v přírodě, ve veřejném prostoru i v souvislosti s akčním a konceptuálním uměním. Především se zaměřím na Land art jako na specifické odvětví umění z druhé poloviny 20. století. Zde poukážu i na Sandra Botticelliho, který v dílech silně nechává působit přírodu. Do teoretické části vsunuji i divadelní tematiku zaměřenou na opony, na jejich zatahování, čímž něco zakrývají, na odhrnování, čímž nám ukazují tajemství, a poukážu i na tvarování záhybů opon. V práci se zaměřím i na komparaci mezi různými styly, staletími a díly.

Do druhé didaktické části promítnu mé téma a budu se snažit vytvořit výukový program na několik hodin v rámci výtvarné výchovy pro děti druhého stupně základní školy. Výukový program bude vycházet z teoretické části, jak z textu tak hlavně z obrázkové dokumentace. Program určený dětem by měl rozvíjet jejich myšlení, zručnost a vizuální gramotnost.

Výtvarná část navazuje na vybraná díla z teoretické části, ze kterých vycházím, a jsou mou inspirací pro mou vlastní tvorbu. Ta zkoumá umístění látky v přírodě, její zobrazování v přírodě a jejich vztahy. Vztahy mezi tkaninou a stromy, textilií a loukami, látkou a kameny, atd. Hledám spojení, oddělení, blízkosti, odkrývání, zakrývání, zabalení, tajemství, hravosti atd. Jde i o působení tkaniny v přírodě, jak ji dokážeme vnímat. Zdali nám splývá či je výrazná, zdali je součástí přírody či se vymyká. Látku se snažím umisťovat do přírody tak, abych prohloubila vztahy mezi tajemnou přírodou, samotnou tkaninou a mnou. Zároveň textilií zobrazuji jako staří mistři na svých dílech. Toky záhybů látky budou kopírovat mistrovská díla, a tím propojím dávné, často zapomínané umění s mou současnou výtvarnou prací. Především uvedu Sandra Botticelliho, který je pro mě „praotec“ Land-artu. Jeho tvorba půvabně předvádí působení textilie, v podobě rouch, v krajině. Jsou spolu sladění, ale zároveň každá vyniká svým způsobem.

² KULKA, J., Psychologie umění, 2008, str. 43

2 Teoretická část

2.1 Co je nám z hmotných věcí nejbližší?

„Ptáme se po zdrojích. Ptáme se po základech. Ptáme se po tom, co je nám nejbližší. Co je nám z hmotných věcí neustále nablízku? Co je nám nejbližší v bdění i ve spánku?“³ Neustále jsme v kontaktu a v blízkosti s tkaninou v jakékoli podobě. Jsme s ní spojeni prakticky od narození a doprovází nás až do naší smrti. Nenechá nás oddechnout ani ve spánku, kdy si na ni hovíme a našimi pohyby po látce nevědomky vytváříme různé toky záhybů, mačkanců, vlnění, které mohou připomínat sochařské a malířské principy v zobrazení drapérie.

Látky nás okupují po celou dobu, po celý náš život. Bez ustání doprovází nejméně jeden z našich smyslů, a to hmat. Hmatem dokážeme určit hebkost, jemnost, hrubost, tvárnost, těžkost tkaniny. To nám přináší nějaké smýšlení o textilií, pocity vzrušení, skleslosti, hrubosti, jásotu, lásky, utrpení. Hmatem vnímáme i šatstvo, které nás obklopuje již od dětských plenek a nepouští nás z očí po zbytek života. Látka se stává oděvem. Oblečení nás chrání, zakrývá naši intimitu, udává vznešenost či chudost a definuje naši osobnost. „Textil, ať již utkané plátno, pletená metráž, síť či krajka, je v podstatě stále plochou, měkkým plošným materiálem. Teprve člověk využívá textil v prostoru, ...“⁴

Schováváme se pod vrstvy různorodých tkanin, které nás zahalují odlišnými způsoby. Způsoby oblékání souvisejí s naší kulturou, životem, výchovou, sociálním zázemím a jak jsem již zmiňovala i s naší osobností. Za pomocí textílie zakrýváme naše tajemná místa a necháme vykukovat jiné části našich těl nebo jsme obklopeni látkou od hlavy až k patě. Tkanina nám umožňuje mnoho tváří souvisejících s odhalením, zahalením, zabařením, odkrytím, tajemnem, bojácností, otevřeností a s vzrušením.

Látka se dostává i do dalších smyslů. Naše oči ji pozorují. Dokážou vydedukovat fyzické vlastnosti, barevnost, konstrukci a na to hmat nestačí. Vstupuje i do našich myslí, má symbolický i morální smysl. Myslím si, že tkanina v jakékoli podobě, využití a potřebě je pro člověka nenahraditelná. Jsme s ní svázáni, ať se nám to líbí nebo ne. Zároveň se látka stává arzenálem plného významů a prostředků pro uměleckou tvorbu od sochařství, malbu, módu, fotografii, film, divadlo, dekoraci po instalace, umění akce, land artu až do

³ Danielová M. Daniel L., *Současné textilní umění. Estetická výchova 31-1990/91*, č. 1

⁴ Cikánová, K., *Objevujte s námi textil*. 1996, str. 57

současného umění. Využití textilie v umění je nevyčerpatelné téma. Stále se nacházejí umělci, kteří pracují s tkaninou. Využívají ji ke své výtvarné tvorbě, aby pomocí jí vyjádřili svoje myšlenky.

Abych dokončila všechny smysly působící na látku, tak zmíním ještě sluch a čich. Samozřejmě, že textilií můžeme i cítit, vůni její novoty, aviváže, vody, lidského těla, pach po spálení a mnoho dalšího, co nám definuje její příjemnost či nepříjemnost. Zajímavým smyslem vůči látce je sluch. Zaposlouchat se do šumění tkaniny, když si s ní vítr pohrává. Zvuky nám mohou či nemusí připomínat textilií, ale důležité je to, že zvuky vydává. Všechny naše smysly nám pomáhají naslouchat tkanině jako nepřekonatelnému stvoření plné kreativity a nevyčerpatelnosti.

2.2 Význam a vznik klasické drapérie

Tkanina může mít několik významů pro výtvarné umění. Ať je to hledisko mytologické, politické, symbolické, sociální, vzhledové či hledisko postavení. Sochaři i malíři se zabývali vzhledem, aby jejich látka vypadala velkolepě. V každém období se zobrazení textilie mění. Je to z důvodu lepších nástrojů, využití jiných materiálů a hlavně změna doby a myšlení. Samozřejmě různá období se ovlivňují. Nová čerpají z minulého či myšlenky obrátí do jiného rozvoje.

Látka a hledisko postavení souvisí s oděvem a se vzhledem. Než oděv vznikl, tak jsme chodili nazí a byli jsme si všichni rovni. Pravěcí lidé, indiáni a mnozí další zůstali u této formy. S rozvojem civilizace, techniky, nástrojů, zručnosti a klimatických podmínek došlo k výrobě oblečení, které začalo určovat postavení ve společnosti. Proč mluvím o oděvu, když se zabývám tkaninou? V pozdější době je oděv zobrazován na malbách a tesán do soch. Tím se z obyčejného oděvu přeneseného na umělecká díla stává drapérie plná záhybů a rozmanitostí, které jsou v různých obdobích různě zobrazované.

V době řeckého umění se malba používala i jako dekorativní činnost na běžné užívané předměty. V pozdější době malířství zobrazuje člověka oděného do rouch. Malba určuje tkanině barvu, která může mít symbolický charakter. Především u rouch světců a madon. Symbolika látky může být i ve spojení se sexualitou, kdy se na ni může klást větší akcent. Jako u děl Venuše urbínská (obr. 37) od Tiziana či u *My bed* (obr. 0) od Tracey Emin. Co nám říkají? Můžou nám poukazovat na skrytou symboliku? „...jde-jak tomu často bývá-o jistou formu snahy podívat se pod obraz spíše než hledět přímo na něj, prostě a tváří v tvář.“⁵

Kladu si otázku, kdy přišel zrod drapérie, výtvarného zpracování tkaniny? Objevuje se u antických bohyní, na scéně mistrovských děl florentské renesance, Botticelli převádí její afektivní sílu na pohyblivé doplňky povlávající ve větru. Donatello a Giovanni zobrazují utrpení drapérie a naopak na Ghirlandaiových freskách drapérie působí s vítězným půvabem. Drapérie se stala vášní, budeme mi jít neustále před očima: „jak se tu i onde znovu objevuje a znovu kráčí kolem, fascinující jako paměť, jako touha, jako

⁵ DIDI-HUBERMAN, G.: *Nymfa modena*, 2009, str. 17

sám čas.“⁶ Nemá smysl se ptát, odkud drapérie započala svou cestu, ani kde skončí. Textilie „přežívá“ a nikdy nekončí.

Tudíž nebudu datovat přesný vznik a rovnou začnu u řeckého umění. Malířství z této doby vynechávám, protože se nezachovalo v takové kvalitě jako sochařství. Látka, aby se stala drapérií, tak musela projít stádií, kdy se o ni nejevilo zájem až k jejímu vrcholu. V období archaického sochařství v Řecku se sochy Kúros a Kóre (obr. 1) zobrazovali pouze jako statické sochy buď bez drapérie, nebo drapérie působila více architektonicky, majestátně a prozatím stroze. Klasické období se dále rozvíjelo až po přiléhavě průsvitná roucha plná jemných záhybů, která k nám mluví bezprostředně o celém vesmíru jako např. u díla Koré 674 (obr. 2).

Výjimku do klasického sochařství přivádí sochař Praxiteles. Vytváří především nahé sochy a drapérii uvádí jako samostatný volný celek v podobě přehození přes rameno či je drapérie držena v ruce sochy jako např. u sochy Afrodite Knidské (obr. 3). Do hry přichází i Římští sochaři zdůrazňující tzv. styl mokrých drapérií, kdy textilie přiléhá k tělu a těsně ho obmyká. Římští umělci měli v oblibě řeckou práci, napodobují ji a uspořádávají tuhé a klikaté záhyby do lemů rouch. Jeden z příkladů je Kleopatra z 2. stol. př. n. l (obr. 4) od Římského anonyma. Je zde naznačen skrytý pohyb drapérie, kdy stojící postava ulehá, s ní i drapérie, která je tvořena z mnoha jemných záhybů. Oproti tomu se na soše Niké Samothrácká (obr. 5), z Helenistického období, objevuje traktovaná drapérie. Styl, kdy se tkanina stává více objemovou, pohyblivou, nabývá vzruchu a kopíruje tělo. Těmito sochami i předešlými se umělci snaží napodobit skutečnosti, kterou viděli.

Tvorba jednotlivých umělců se od sebe lišila, ale zároveň se mnozí jeden od druhého nechávali inspirovat. Sochaři hledali antické ideály krásy a přirozenost v dokonalých proporcích. Zároveň studovali skutečnost a sami sebe, a tím přinášejí realistické zobrazování. Těchto znaků poté využívají renesanční umělci.

⁶ DIDI-HUBERMAN, G.: Nymfa modena, 2009, str. 13

2.3 Proměny klasické drapérie a její návaznost na umění 20. století

Řecké umění, jež předjímalo realistické zobrazení postav a tkaniny, skončilo. Umění gotiky nenavazuje na realistické zobrazování, ale vnáší do umění svůj styl. Styl vycházející z reálného života, který umělci pojmají zjednodušením a stylizováním tvarů postav a látky jako u díla Pomazání mrtvého Krista a Tři Marie u prázdného hrob (obr. 6).

2.3.1 Drapérie gotiky

Gotikou vzniká nová etapa v dějinách umění. Středověký člověk ještě často žil v jistotě smrti a ve víře v posmrtný život, ale gotický umělec nalézá inspiraci v reálném světě a vnímá nový smysl ve svém životě. Jak se mění chápání společnosti, tak se mění umění. Detaily maleb jsou propracovanější, linie mají vzrušivé vedení a začínají se užívat světlivé barvy a rafinovaná technika. Tento sloh si postupem času získává celou Evropu a vrcholem toho jsou nástěnné, tabulové obrazy a dřevěné sochy.

„To, čím se vyznačuje gotická malba, je přednostní pozice linií, ať již arabeskovitě kroužících, hravě kmitajících nebo lomených, a v ploše utkvívající ornament.“⁷ Zde můžu uvést dílo Kristus na hoře Olivetské (obr. 7) od Mistra Třeboňského. Tyto kaligrafické prvky nejméně vidíme ve francouzských malbách jako jemně zvlněné obruby rouch a především množství látky, která kaskádovitě zahaluje postavy jako bohatě ondulované kadeře. Hra se záhyby drapérií na dílech vrcholí roku 1400 a svou výrazností a velkolepostí jsou skoro rovnocenné postavě na obraze.

Pokročilé fáze gotiky se vyznačují ještě větším množstvím různých toků záhybů rouch. Hlavně převládají dlouhé, souběžně spadající záhyby více přiléhající a tenčího roucha. Nejvíce vidíme úzké plisované struktury se spoustou oblých záhybů. V poslední fázi gotiky se mění stereotyp do velmi volného roucha a záhyby se začínají lomit ostře krystalicky. Tento typ se dostává i do Německa, ale umělci ho přímo nepřijímají. Stylizují ho a vytváří styl nazývaný „klikatý“, jenž se vyznačuje silně rozevlátým rouchem s krystalově lomenými záhyby převzaté z byzantského období.

⁷ SUCKALE, R. WENIGER, M. WUNDRAM, M. Gotika, 2007, str. 7

Na konci 13. století vytváří malíři Cimabue a Duccio Madony sedící na trůně. Obě jsou pečlivě prokresleny a roucha jsou řasena jemně k výrazu éterické nadpozemskosti. Do toho přibývá kaligrafická rafinovanost zlatého lemování u záhybů Mariina roucha, jenž Duccio vykreslil (obr. 8). Tyto prvky jen zesilují celkový dojem plochosti a z části jsou převzaté z byzantského malířství (Byzantské umění navazuje na dobu helenistickou, šíří se křesťanství a tvoří se především mozaiky a ikony. Pro oba typy obrazů je význačné zlacení)⁸. Na rozdíl tomu, italský umělec Giotto di Bondone pracuje se světly a stíny, zlato omezuje jen na dlouhé hladké záhyby, roucho již nadměrně neřasí, a tím dochází k objemovosti. Tomu odpovídají robustnější postavy odívané do pevné a těžké látky, která je skládána jen z pár velkých záhybů (obr. 9). Giotto se oprošťuje od byzantských tradic a přechází k realističtějším způsobům, jako zobrazení pohybu, řasení rouch nebo rozdělování světla a stínu. Italský umělec Simone Martini na rozdíl od Giotta zobrazuje textilií tenčí a záhyby se lomí hranatě, jak to vidíme u díla Trůnící Madona (obr. 10).

České země prochází také gotickým uměním. Za doby Karla IV. působí několik slavných umělců. Ti přepisují principy převzaté ze severu Itálie, jak ukazuje Kaufmannovo Ukřižování z roku kolem 1430, anebo Mistr Kladské Madony (obr. 11). Giotto a Martini udávají těžko překonatelnou linii a jejich následovníci se jí snaží pouze vyrovnat. V Čechách přicházejí charakteristická díla ve slohu „krásných madon“. Směr se šíří do Evropy a hlavním představitelem je Mistr Třeboňského oltáře. Dílo složené z 9 desek nese smysl pro krásné rytmické tvary, jak můžeme vidět v následnosti křivek Petrova roucha na obraze Kristovo zmrtnýchvstání (obr. 12). Štíhlé siluety mistra Třeboňského jsou působivě zahalovány do tenkých, velkoryse střižených látek. Další desetiletí malíři soutěží o delikátní zobrazení nařasených rouch.

Sochařství uplatňuje podobné principy jako v malířství. Snaží se o větší realistický pohled, který umělci přenáší do svých děl. Umělci převážně sochají Madony a Madony s dítětem. Začátkem 14. století se zachovává plastická organizace látky a vznikají charakteristické mísovité záhyby zakrývající břišní partie těla. Typickým příkladem je Madona z Michle (obr. 13) či Buchlovská madona. Sochy se vyvíjí a na madonách se prosazuje hmotný objem těla. Plastické tvary se uvolňují a z mísovitých záhybů se stávají bohaté kaskády s virtuózně řasnými záhyby, které se hlavně zobrazují pod paží a loktem Madony. I v sochařství působí „krásný sloh“. Umělci kladou větší důraz na estetiku a

⁸TROJAN, R. MRÁZ, B. Malý slovník výtvarného umění, 1996, str. 38

graciózní eleganci Madon. Uvedu alespoň jedno dílo a to Třeboňskou madonu (obr. 14). Socha na nás působí dynamicky, má houpavé rytmy, a tím připomíná moderní plastiky sochaře Archipenka (obr. 15). Objevují se mísovité i kaskádovité záhyby drapérie na dílech. Dosahují k výrazné plastičnosti sochy a kaskádovité obohacují siluety sochy a rozehrávají dílo do obdivuhodných tvarových nuancí. Tyto znaky se drží i do 15. století.

2.3.2 Drapérie a skutečnost

V Nizozemí na přelomu 13. a 14. století dochází ke studiím antiky, kdy malíři opět začnou dbát na realistické zobrazení, např. jako malíři Jan a Hubert Eyckové. Po roce 1400 Van Eyckové a Robert Campin mění sloh tkanin (obr. 16). Místo měkce zvlněných záhybů se objevují ostré zlomy. Dřívější mistři dávali přednost hroznovité drapérii na bocích a nyní z látky tvoří jakousi předzahrádku postav: „spousta látky nechávají ploše spadat na zem jen s jakousi sítí markantních hranatých záhybů.“⁹ Jako zvláště typické dílo mohu uvést Zvěstování z oltáře v Gentu od mistra Jana van Eycka z roku 1432 (obr. 17). Nový způsob řasení drapérie má vypadat jako náhodný, ale není tomu tak. U postavy Marie vyvolávají první dojem rovně spadající záhyby, které se ostře lomí do stran. Zde přepadávají do hladkých kvadratických či lichoběžníkovitých ploch. Tradičnějším se ale stávají trojúhelníkové tvary u anděla, kterému dodatečně dodávají obrysy klínovité prohlubně záhybů.

V Německu začínají působit vlivy Eyckových principů. Vyčleňují se významní malíři, kteří mají společné nové chápání skutečnosti i těžké masivní tvary a také silné, hranatě se lámající látky rouch. Mistr Lochner kombinuje Eyckovský styl se stylem „měkkým“ (krásným). Jeho dílo Madona v růžovém sadu má vlnitě zaokrouhlené záhyby roucha s bohatě zdobenými lemy (obr. 18). Lochner i německé umění je silně ovlivněné tím nizozemským. Mezitím se v Itálii upevňuje centrum celoevropského vývoje.

Z „krásného“ slohu gotického se umění překuluje do období renesance. V době renesance přichází pozitivistický přístup a reálné napodobování skutečnosti. Vedle Madony se žena zpodobňuje jako Nymfa, která může představovat erotické zabarvení a textilie toto jen zvýrazňuje. Během historie se tkanina na uměleckých dílech vyobrazuje různými způsoby, ale vždy je naznačen pohyb látky od jejího postupného pádu k

⁹ SUCKALE, R. WENIGER, M. WUNDRAM, M. Gotika, 2007, str. 19

opětovnému zvednutí a znovu úpadku. Jde to od vlající drapérie u Botticelliho k bezvládně ležící tkanině u Tiziána a později k uvolněným látkám u Poussina.

Mezi gotikou a renesancí se nenachází žádný zlom, je to kontinuální čára, která přechází pomalými kroky do umění renesance. Umělci odcházejí od středověkého pojetí, zavrhnou lineární styl odvozený od byzantského umění a jdou cestou k umění skutečného světa lidské skutečnosti inspirováno antikou, která je pro ně znovuzrození umění. Sochařství se proměnilo ze středověké skulptury v realistické zachycení lidského těla a látky.

Malířství vychází především z Giotta a Jan van Eycka, ale umělci se zaměřují více na detail, který chtějí zachytit co s nejvíce možným realismem, a to si žádalo nové techniky. Díky vynalezené olejomalbě dekorace a hlavně tkanina získaly svou přirozenost a díla se dotýkaly hranice mezi reprodukcí a skutečností. Prvním nástupcem Giottoým je Masaccio. Jeho freska Peníz daně (obr. 19) využívá realistického zobrazení. Tkanina je velmi elegantně jemně skládána do záhybů, které se ostře lomí.

2.3.3 Drapérie povlávající ve větru

„Umění je vlastně svět ještě jednou. Je stejné jako svět a zároveň nestejně.“¹⁰

Sandro Botticelli.

Sandro Botticelli mění výraz textilie, nejen ve tvaru, ale dodává jí pohyb. Ten podtrhuje bohatými liniemi s jemným zpracováním detailů u tkanin. Jak můžeme vidět u díla Zrození Venuše (obr. 20). Toto dílo je dokladem malířovy bohaté fantazie a jeho zaujetí pro dynamickou linii. Vyobrazenou drapérii nechává volně vlát vedle těla i na těle. A její záhyby jsou uvolněné a více objemové. Botticelli zde tlumočí optické a taktilní pocity s emotivními náznaky. Jak napsal Berenson: „...linie které vyjadřují chvění vlasu, vzlet rouch nebo tance vln...a co dostanete? Nic jiného než čiré, abstraktní silokřivky pohybu bez veškerého vztahu k jakémukoli zpodobnění.“¹¹ Botticelli v díle Zrození Venuše se odkazuje na přírodu. Venuše a haldy tkanin zanechávají stopu přírodě, ve které jsou vyobrazené. V díle La Primavera drapérii uvádí do kontrastu. Průsvitným roztančeným hávům, které vynikají jen díky tmavému pozadí, dominuje Primaveřino sytě červené roucho působící těžce s ostře klenutými záhyby (obr. 21).

¹⁰ WUNDRAM, M. Renaissance, 2007, str. 15

¹¹ Pijoan, J. Dějiny umění/5, 1979, str. 262

I z ohromně tvarované látky se mohou stát jen cáry jako u díla Tarquinius a Lukrécie (obr. 24) od mistra Tintoretta. Po znásilnění ženy na ní zbývají jen kousky hadrů, které i tak se točí do záhybů a povlávají kolem těla.

Botticelliho maluje obraz Venuše a Mars (obr. 22). Venuše je zde ještě oděná do bohatě našasených šatů. Následně, u jiných děl, se šaty pomalu začnou oddělovat od těla. Oděv Nymfy padá na zem, sám od sebe, zpomaleně obnažuje mladou ženu těsně předtím, než ona sama klesne k zemi, kde ji látka znovu přijme jako prostěradlo jako u díla od mistra Tiziana Bakchanále (obr. 23). Nymfa zde leží nahá a látka ji slouží jako podnos. Již zmíněné dílo Kleopatry (obr. 4) nese prvky přimknuté tkaniny k tělu, jako by byla přilepená. Během renesance se pohyb zrychluje a dochází ke změně, kdy povrch tvořený látkou se záhyby se začnou odlučovat od povrchu těla. Textilie se stává jakýmsi pozadím či doplňkem v pohybu. Látka, která je vysvobozena od těla, nabývá vizuální autonomii a získává vlastní život (obr. 20 a 24).

2.3.4 Drapérie sama o sobě

„A konečně se stává, že tyto drapérie, jež obléhají tělo-drapérie všezahrnující, pohlcující, všudy přítomné-, se náhle složí, zmuchlají v rohu obrazu, zpravidla na jeho dolním okraji, zrovna před naším okem.“¹² Tento prvek vidíme na dalším Tiziánově díle Bakchus a Ariadna (obr. 25), kdy odhazuje do levého rohu pomuchlanou hromadu šatstva, stejně jako to udělal s Nymfou na obraze Bakchanále (obr. 23). Tyto dva komplementární procesy bude slučovat i malíř Poussin v 17. stol. v jeho díle Triumf Panův (obr. 26).

Tkaninu, jako samostatný prvek, jsme již mohli shledat u sochy Afrodité Knídská (obr. 3). Roucho je drženo v ruce a vytváří plno drobných záhybů, které jsou detailně zpracované. Vyobrazená tkanina od Cézanna na díle Koupající se muži (obr. 38) je opět držena v ruce, ale připadá mi jako kus papíru, je strohá, záhyby jsou zjednodušené do dvou tunelů, které jsou odděleny stínem. Cézanne modeluje „roucho“ za pomoci odstupňování barev bez vedení linií.

¹² DIDI-HUBERMAN, G.: Nymfa modena, 2009, str. 27

2.3.5 Drapérie ukrývající a odhalující

Nyní se rozloučím s obrazem a půjdu za podivuhodnou sochou z bílého mramoru. Stefano Maderno vytváří sochu Svatá Cecílie (obr. 27), která působí svrchovanou elegancí díky drapérii. Drapérie halí celé tělo i hlava je pokryta závojem, tím nám umělec skrývá její identitu. Toužíme spatřit, odkrýt tajemství a zjistit to, co nám tkanina ukrývá i přesto, že sochař nám odhaluje krk, ruce a nohy. Pohrává si s detailem a nechává divákovi volný prostor. Látka je jemná a má zřasený tvar, tvar oděný do drapérie v pevné a trvalé záhyby. Jak píše Deleuze: „... je to akt záhybu.“¹³ Podobně pracuje Giuseppe Sammartino v díle Zahalený Kristus (obr. 28), kdy obraz těla je pouze zprostředkovaný drapérií. Zřasené množství látky nám zakrývá tělo, ale zároveň jej rekonfiguruje tím, že tkanina působí průhledně a ukazuje nám tvář neznámé sochy.

Ještě zmíním dílo Blahoslavená Ludovica Albertoni (obr. 29) od sochaře Lorenza Berniniho. Mistr se uchyluje jiným proudem. Plně zahaluje ženské tělo bohatými tkaninami. Toky záhybů jsou nakypělé a chrlí ze sebe energii a možná dospívají až k schizofrenické přecpanosti. Ruka Ludovici se stěží drásá z texturálního patosu, jenž zaplavuje celou sochu od podstavce po nejmenší detaily. Umělec nám ukazuje postavu. Víme o ní, ale od jejího pasu k nohám ji ztrácíme, jelikož pompézní látka nekopíruje její tělo. Tím nám je něco ukryto a opět se v nás nachází pocit tajemna.

Všechny tři díla jsou pohlcena látkou, ale každá působí jinak. První dvě zmíněná díla mají textilií lehkou, jemnou, skoro průhlednou. Možná navazují i na římské autory, kteří využívali tzv. mokrou drapérii (zmíněno výše). U všech je zpodobněn akt umírání a tkanina tento akt doprovází. Ale látka u sochy Berniniho je více dramatická a záhyby se mísí jeden do druhého, jako by se hašteřily. U předešlých soch záhyby spolu koexistují, jedou ve stejné linii a splývají se sochami.

2.3.6 Drapérie ve světle

Sochy Berniniho a Sammartiniho jsou již z období barokního, tím jsou asi dané rozdíly, které zmiňuji výše. Období baroka zvýšilo citlivost pro malířské valéry, pro hodnotu světla a rozvržení barev. Také vytváří protiváhu klasické souměrnosti v podobě dynamické rozmanitosti forem u tkanin. Barokní styl se hlavně vyznačuje iluzionismem a

¹³ DIDI-HUBERMAN, G.: *Nymfa modena*, 2009, str. 49

divadelní scénérií, kdy se nechává působit světlo a stín. Na řadu přichází pod vlivem silného kontrastu světla a stínu látka v podobě honosných závěsů, šatů, rouch s mnoha bujnými záhyby. Pro všechny malíře bylo ztvárnění světla výzvou, jelikož tato technika byla velmi náročná i pro zpodobnění odlesků na látce.

Petr Brandl, mistr barokní malby, využívá ve své práci hlavně působení světla, jež má velký vliv na zobrazování textile. Podíváme-li se na díla se stejným námětem Zvěstování Panně Marii od Škréty (obr. 30) a od Brandla (obr. 31). Oba látku pojednávají velmi elegantně, ale Brandl dal více vyznít práci se světlem, kdy tkanina je shora velmi nasvícena a máme možno vidět ostře se lomící záhyby, které upadají do tmavého světla a jakoby se záhyby vytrácely. Díky většímu závanu světla je drapérie agresivnější. Škréta si, ale ponechává jemně padající linie od shora až dolů a Brandl táhne i k dynamické kompozici a v pozdějších dílech nechává látku povlávat ve větru, jako mistr Botticelli. Můžeme to vidět u díla Sen proroka Eliáše (obr. 32). Konec andělova oděvu povlává ve vzduchu a jako by utíkal od těla pryč. Navíc světlo nechává tuto část oděvu prosvítat, tím na nás působí lehce. V protikladu jsou záhyby na šatstvu, které obklopují tělo anděla. Jsou modelovány světlem a působí mohutně.

Pokud porovnáme dílo Zrození Venuše (obr. 20) s dílem Sen proroka Eliáše (obr. 32), tak obě díla si pohrávají s pohybem. Uvádějí drapérii do letu, aby ovívala a obklopovala těla. Oba využívají stejné prostředky ke ztvárnění drapérie, ale odlišným způsobem. Botticelli u svého díla používá stínování u tkaniny, aby vypadala objemově a realisticky. Brandl naopak využívá ostré světlo vycházející z jednoho místa. Látka je nasvícena z jedné strany a zbytek propadá do hlubšího stínu, čímž jsou záhyby opět objemové a vypadají realisticky. U obou děl látka vyznívá stejným materiálem, ale působením světla, které každý umělec provádí jiným způsobem, se látky odlišují.

Velkým rozdílem v zobrazení tkaniny oproti Brandlovu dílu je obraz Diana odpočívající po koupeli (obr. 33) od Françoise Bouchera. Diana sedí na bohaté látce, kterou doplňují různě se ostře lomící záhyby, které připomínají spíše skálu než půvabnou a jemnou textilií jako u Brandlova díla. Samozřejmě, že práce se světlem se také liší. U Bouchera je látka malována jemnými kontrasty působení světla a stínu, ale Brandl má prudké světlo ozařující jednu část a druhou nechává ve stínu.

2.3.7 Drapérie a tělo

Lidské tělo a látka v podobě oděvu vždy spolu souvisely a souvisí. Myslím si, že oblečení bylo a vždy bude naší součástí. Mnoho umělců se zabývá textilií v podobě oděvu, který přiřazují svému modelu. Zde látka v podobě šatů nabývá funkčnosti, ale také symboliky a hodnoty.

Na díle Podobizna Musidory (obr. 34) od anglického malíře Thomase Gainsborougha látka zpodobňuje ženské šaty. Záhyby oděvu jsou utvářeny jemně, bohatě a jakoby tančily po ženském těle. Zároveň padá z Musidorynin ramen, aby se mohla dotknout přírody a splynout s vodou, která poblíž protéká. Šaty připomínají tok vody. Mají podobné průzračné vlastnosti s mnoha vrstvami záhybů. Oděv přiléhá k tělu, jako to je u sochy Kleopatry (obr. 4).

S tělem a tkaninou též pracuje i Édouard Manet. V jeho díle Olympie (obr. 35) se nachází mnoho druhů záhybů, jak v podobě závěsu trčící v rohu s vlnami či v podobě prostěradla, které je zmuchlané pod mladou ženou, čímž nesentimentalizuje a neidealizuje své dílo. Oproti dílu Venuše urbínská (obr. 36) od mistra Tiziana, kterým se nechal Manet inspirovat, má zde látka jiný charakter. Pod tělem Venuše se honosně skládá do elegantních záhybů a opět v rohu se zmítá závěs ve velkolepých valérech. Díla jsou si vskutku podobná, ale formou a stylem se liší. K těmto dílům připojím ještě malbu Oblečená Maja (obr. 37) od Francisca Goyi, protože s textilií pracuje zase jiným způsobem. Šat ženy je namalován jen za pomoci lehkých nuancí mezi světlem a stínem, tím je látka impozantní a lehká. Jemnými odrazy světla se vytváří mini vlněné záhyby, které vytváří objem šatu.

2.3.8 Drapérie a zátiší

Zátiší se objevuje jako specifické odvětví malířství v 17. století. Umělci působící v Holandsku se specializují na různé druhy zátiší. Mnoho z nich do zátiší zapojuje i látku, která se přenesla do formy ubrusu. Jen tak si polehává, nese rozmanité předměty, většinou ubíhá z obrazu pryč a stává se pozadím. Látky nesou věrně vyobrazenou realistickou formu.

Svým zátiším do umělecké tvorby vstoupil Willem Claesz. Heda, který vytváří vyvážené sestavy, aniž by oslabil charakteristiku jednotlivých materiálů. Obrazy ladí do jedné tóniny, převážně do stříbřitě šedé, jako to můžeme vidět u obrazu Zátiší (obr. 39).

Tkanina, oproti monochromnímu ladění, svítí bílou barvou s malým počtem záhybů. Jeví se jako dekorace a je zaslepena plným stolem, ale přesto dokáže zaujmout. Na druhém umělcově obraze (obr. 40) je látka pojatá odlišně. Jakoby se na jedné straně zvedala a snažila se nakynout s mnoha toky záhybů a vln. Na druhé straně leží bezvládně jako u předešlého obrazu. Zde kombinuje ubrusy bílé a s černým, který zahaluje celou desku stolu a připomíná nám oponu zahalující nějaké tajemství. Vysoké odlesky světla a stínů napomáhají vyzdvihnout drapérii na úroveň velkolepých předmětů.

Uvedu ještě zátiší od Paula Cézanna, který za pomoci zjednodušení tvarů, plastického stínování došel k novému pojetí malby. To můžeme sledovat i u vyobrazení textilie na obraze *Zátiší s jablky a pomeranči* (obr. 41). Látka se především vyznačuje ostrými zlomy a působí, jakoby napodobovala geometrické tvary. Cézanne díky kladení barev vedle sebe vytváří objem a tkanina vypadá monumentálně a nadýchaně. Heda a Cézannovo dílo je velice odlišné, oba používá různé prostředky a techniky ke svému vyobrazení představy. Heda se snažil o co největší realistické zobrazení s poukázáním na detail, který je vyšperkovaný. Na rozdíl od Cézanna s jeho transformování reality do své podoby zobrazuje také věcný obraz, ale se zjednodušenými formami se přibližuje jiné realitě, kterou abstrahuje: „Malovat, to není otrocky napodobovat objektivní skutečnost... Udělat obraz, toť komponovat.“¹⁴ Další rozdíl mezi obrazy je barva. Heda si užívá monochromní ladění, ale u Cézanneho se hlásí bytostný kolorismus. Především v intenzitě i v prudkých kontrastech barev, i když je svírán konturami a rozrýván protiklady světla a stínu. Cézanne se spojuje se smyslem pro plastičnost do husté malířské hmoty.

2.3.9 Drapérie a barva

Budu se zabývat symbolickým výrazem barvy v souvislosti s tkaninou. Každá barva má svou symboliku, ale ve spojitosti s jinou barvou se tato symbolika může změnit. „Expresivnost a symbolický obsah jediné barvy se mění jejím začleněním do kontextu a umístěním v barevné kompozici.“¹⁵

I barva drapérie souvisí se symbolikou. Gotická díla především vyobrazují Marii zachycenou v červeném či modrém rouchu. Setkáváme se často s kombinací obou barev se zlatou. Tento akord má opět náboženskou funkci. Tím, že byla Marie povznesena na

¹⁴ MÍČKO, M. Paul Cézanne, 1970, str. 55

¹⁵ KULKA, J. Psychologie umění, 2008, str. 121

nebeskou královnou, byly na ni přeneseny atributy a symboly panovnické světské moci, a s tím i souvisejí vladařské barvy modré a červené (obr. 16). Marie se stala symbolem lásky, nikoli erotické, nýbrž mateřské. To vyjadřuje barva červená a určuje vysoce postavené. Mnohdy se Mariino spodní roucho vyobrazovala červeně. A přes něj byl přehozený modrý plášť na znamení toho, že lidská podstata Mariina byla překryta oduševnělou nebeskou modří (obr. 8, 11). Středověká interpretace modré hovoří o důstojnosti, trpělivosti, žalu.

Zelená barva se spojuje do trojice s červenou a modrou a zachovala se v několika málo zobrazení Svaté trojice. Kristus byl často oděn do červené, Marie do modré a anděl v bílém se vznášel před zeleným pozadím. Tyto tři barvy spojuje Jan van Eyck v gentském oltáři, kdy zelené roucho sv. Jana je symbolicky spojeno se zelenou zahradou. Je i symbolem lásky, jak vidíme u díla Jan van Eycka Svatba Arnolfinů. Zelený šat matky vnáší klid do interiéru a lahodnou intimitu. Díky tomu snadno přehlédneme rudé lóže, které bylo vášní předcházející ho početí. Od 15. století se rozvíjí krajinomalba a zelená patří k nejčastějším barvám. Klasická kompozice krajinomalby má tři základní barevné zóny, od hnědé v popředí, k zelené v prostředním pásu a v pozadí je modrá v podobě vody či oblohy. Zde uvedu dílo Zrození Venuše (obr. 20) od Botticelliho.

Černá a bílá tvoří základní polaritu světla a stínu. Bílá barva látky nás upozorňuje na čistotu, jak tělesnou, tak i duchovní. Andělé a Pany Marie jsou vyobrazovány v bílé jako barvy panenství, čistoty a nevinnosti (obr. 6 a 16). Černá je jako protiklad světla, tudíž symbolizuje odvrácenost od světla, světa a křesťanské pokory. Černá a červená barva spolu úzce souvisí. Jejich kombinace je intenzivně sexuální, vášnivá a dochází k touze přežít i zabít. Zvítězit pomocí skrytých sil-černá (obr. 25).

2.4 Změny zobrazení drapérie v 1. polovině 20. Století

2.4.1 Drapérie a deformace

V minulosti bylo základním posláním výtvarného umění rozvíjet a zdokonalovat realismus, který ve svém vrcholném stádiu sám sebe zahubil. Naopak současné umění se postupně odklání od zobrazování reality. Už konec 19. století předjímá nové principy v zobrazování a vzdává se reálné podobnosti. Můžeme to vidět už u Paula Cézanna. Na jeho odkaz se odvolává celá generace 1. poloviny 20. století. Pokud srovnáme vyobrazení drapérie na *Zátiší s jablky a pomeranči* (obr. 41) od Cézanna s *Picassovými Slečnami z Avignonu* (obr. 42), tak vidíme veliký rozdíl a postupné zjednodušování tvarů. Picasso již zde přiděluje drapérii rozklad na fazety a její plochy různě osvětluje. U Cézanného látka vypadá celistvě a záhyby jsou rozpoznatelné, ale u obou se objevují ostře lomící se záhyby, kdy u Picassa jsou znatelnější a působí skoro jako mnohostěny. Kubismus už necítil připomínat v hotovém díle známé jevy přírody, ale nepřestával z ní čerpat výchozí prvky.

I moderní sochařství vyrůstá z reakce na devatenácté století. Do kontextu moderního sochařství patří *Rodin* svým pokusem obrátit staré poučení v novou kvalitu. *Rodin* se stal křižovatkou mezi stoletími. Sochu propracovává svýma rukama, tím hmota může přijmout jeho přímý otisk jeho osobnosti a v tomto smyslu přináší sochařství 20. století novou hodnotu. Drapérie jeho soch se stává věrohodnější a přirozenější a její hmotná výstavba je vnějším projevem vnitřní konstrukce. Povrch vymodelované látky je doprovázen prostředím světla proměňovaného ve stíny, tím docílil efektivní modelace s lehkostí, měkkostí a s působením síly jako u jeho díla *Balzac* (obr. 43).

„Jméno Cézannovo a Rodino bude navždy žít ve slávě věčného světla, jako dva géniové, jimž vděčíme za úplně nové vidění.“¹⁶

J. Lipchitz, 1954

Sochy v 1. polovině 20. století ztrácejí svou drapérii, jsou zobrazované nahé a přetransformované do jiné reality. Až ve druhé polovině se navrátí tkanina, ale opět svým způsobem.

¹⁶ LAMAC, M., *Myšlenky moderních sochařů*, 1971, str. 16

2.4.2 Nové principy využití drapérie – koláž, asambláž

Drapérie se během dvacátého století přenesla ze soch a maleb do plochy obrazu, kdy umělci přivedli myšlenku vnést do obrazu imitaci materiálu a velmi brzy ji vystřídaly skutečné materiály, jako dřevo, mramor či tkanina. V roce 1912 vznikají papiers collés. První z nich vytváří Picasso, kdy přilepil kus voskovaného plátna na svůj obraz *Zátíší s vyplétanou židlí* (obr. 44). Picasso, Braque a další implantují reálné předměty jako voskované plátno, pletené proutí, dřevo i písek, hobliny či šňůru. S kolážemi pracují později i dadaisti a surrealisti, ale ty jim dávají ironický význam a kdy otevrou stavidla širokému proudu čistého citování objektů.

Dalším vývojem z koláže je asambláž, kterou objevili dadaisté, a roku 1961 William C. Seitz uspořádal retrospektivní výstavu nazvanou *Umění asambláže*. Seitz uvedl pro asambláž společné znaky, že nejsou malovaná, kreslená, modelovaná ani vyřezávaná, ale převážně sestavená a zájem o užití obyčejných, všedních předmětů. Asamblážemi se především zabývá Kurt Schwitters, kdy používá nejrůznějšího materiálu a užívá i textilie jako u jeho díla *Merz Picture 25A* (obr. 45). Asambláž se různě členila do odlišných proudů jako trojrozměrné koláže Roberta Rauschenberga, krabicové konstrukce od Armana atd. Claes Oldenburg a další umělci rozvíjeli asambláž svými instalacemi a performancemi, a poté se její cesta přesunula k pop artu a minimalismu.

Zmiňovaný Robert Rauschenberg vynalézá tzv. kombinované obrazy, které v sobě slučují prvky malířství a sochařství. Tímto způsobem vytvořil dílo *Postel* (obr. 46). Obraz je zavěšený na zdi a je namalovaný na prošíváné přikrývce.

2.4.3 Divadelní drapérie – opona

Divadelní opona slouží jako závěs, který nám něco ukryvá, schovává a my čekáme, až se odhrne a ukáže nám své tajemství. Takto se cítí mnoho diváků v prostředí divadla, jejich napětí stoupá a ukončí se, když opona je vyhrnuta či odtazena. Zatažená opona trvale visí od stropu dolů ve formě několika mnohých záhybů, které se nerovnoměrně opakují po celé své délce. Jindy se opona nachází v odhrnutém stavu a je svázaná ke kraji, čímž utváří více rozmanitých záhybů. Ty se hrnou diagonálně a poté od místa svázání směrem dolů svisle padají. Mají tendenci se zužovat a rozšiřovat, působí tedy dynamičtěji.

Principy opon ve formě závěsů můžeme spatřovat na mnoha uměleckých dílech, kdy malíři je vepisují do svých maleb a vyobrazují jejich reálnou podobu do svého díla v podobě baldachýnu (textilní nebesa nad lůžkem)¹⁷ či závěsů na oknech. Jan Vermeer van Delf na obraze *Dívka čtoucí dopis* (obr. 47) maluje závěs u okna a druhý v přední části obrazu, který odkrývá scénérii obrazu jako opona v divadle. Oba jsou dynamicky vyobrazeny s mnohačetnými záhyby a díky nasvětlení a stínování působí velmi realisticky. Oproti obrazu *Kleopatra I* (obr. 48) od Jana Zrzavého, kde je drapérie vyobrazena také jako divadelní opona, ale nese jednodušší tvary záhybů, které jsou svázané ke krajům. Stínování a řady záhybů jsou znatelnější a uspořádány do řádu. Různě zobrazované látky v podobě závěsů se měnily u každého umělce. Především sloužily na obrazech jako dekorace, ale mnoho také ukrývali a zahalovali nám nějaké tajemství.

V antice z přelomu 5. -4. století př. n. l. se udála soutěž mezi řeckými malíři Zeuxisem a Parrhasiosem. Spisovatel a encyklopedista Plinius Starší popisuje, ve své knize *Naturalis Historia*, tuto urputnou soutěž, při níž se mělo prokázat, kdo z nich je lepší a věrněji dokáže zachytit realitu. Zeuxis namaloval zátiší s hrozny tak věrně, že se slétali ptáci. Parrhasios zobrazil na svém díle roušku, která pokrývala celý obraz (obr. 49). Proti Parrhasiose vyzval, aby odhrnul závěs a ukázal obraz. Parrhasios se usmál a ukázal mu, že rouška je jen namalovaná. Tím zvítězil, protože dokázal přelstít člověka.

2.4.4 Drapérie a fotografie

Fotografie se stala jednou z masových médií a je příznačným fenoménem minulé i této doby. Když byla objevena jako pohotovostní prostředek k dokumentaci jevů, dějů a událostí, tak to mělo důsledek pro malířství. Fotografie a malířství žijí spolu ve zvláštním vztahu. Fotografie se zrodila jako konkurent pro malířství a malba přestala fungovat jako jediný nástroj pro zachycení skutečnosti.

Fotografové na počátku 20. století se zabývali dokumentací ulic a její veteší. Tou se stala ohavná a beztvará (beztvarost jako tvar shrnutý do záhybů) drapérie, která i visela na šňůře z jednoho okna do druhého, „jako symbolické vlajky hrozné bídy.“¹⁸ Nebo jako veteš ve tvaru žmolku nějaké tkaniny, sukna, obnošených šatů, útržku koberce spočívající na ulici. Botticelliho povlávající doplňky, jejich muzikálnost, patetičnost či vznešenost, se

¹⁷ TROJAN, R. MRÁZ, B. Malý slovník výtvarného umění, 1996, str. 28

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, G.: *Nymfa modena*, 2009, str. 53

přesouvají mezi prádelní šňůry a hromady smetí. Především Alain Fleischer, fotograf působící od šedesátých let, se věnuje sérii obrazů pod názvem Paysages du sol (obr. 50), kde zobrazuje látku pohozenou na ulici. I přesto, že to jsou kusy cárů, tak občas můžeme zahlédnout strukturu těchto tkanin. Jak se stáčejí do různých nespécifických záhybů, které jsou tvořeny náhodně a neúmyslně. Často, při pohledu na skrumáž hadrů, máme pocit, jakoby se pod nimi někdo ukrýval, nebo něco?

I kusy zmuchlaných tkanin hozené na zem představují různé toky záhybů. ...“-útroby města a městského povrchu ve stejně silném smyslu jako ony pompézní barokní drapérie, v nichž se utápěla těla Berniniho Ludoviky Albertoni ...“¹⁹ (obr. 29) nebo Botticelliho závoje povlávající kolem jeho nymf. László Moholy-Nagy vytváří fotografie s beztvarymi hadry, ale i z banálního žmolku nasáklého vodou vydobyl jeho výraznou a takřka symbolickou hodnotu. A Germaine Krullová zaměřuje svou pozornost na bídné vzezření hadrů na dlažbě. Její fotografie z roku 1928, která zachycuje zbytky na tržišti ze čtvrtě Halles, tak nám připomíná přesně tu drapérii, zobrazenou z jiné perspektivy, Ninfy na obraze Triumf Panův (obr. 26) od Poussina, kde ji nechal opuštěně povalovat na obraze.

Fotografové s láskou zachytili tkaninu na dlažbě, bez příkrášlení, bez kompozičních úprav, nýbrž ji obdařili tvarovou bohatostí související se zvlněním.

2.4.5 Splynutí či odklon – komparace

Období před 20. stoletím mělo svou tradici a každý sloh se držel určitých pravidel. Především se kladl důraz na zobrazení reality. Už devadesátá léta 19. století se vzpouzí proti zachovalým pravidlům a předurčují revoluci ve výtvarném umění. Dvacáté století přichází s novou vizí, s netradičním myšlením a viděním na skutečnost, kterou transformují na plátno či v sochu. Forma a tvar se mění a drapérie je chápána z jiného úhlu pohledu. Z plátna a sochy je převedena na skutečný materiál, který je využit do uměleckého díla. Na obrazech dvacátého století je látka deformována v různých podobách, ale od antiky po konec devatenáctého století se ji snažili zachytit, co nejměněji.

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, G.: Nymfa modena, 2009, str. 71

2.5 *Drapérie jako experiment v umění 20. Století*

2.5.1 **Drapérie ve spojení s objekty a s instalacemi**

Tkanina se přetransformovává do trojrozměrného útvaru ve spojení ještě s dalšími předměty. Volné spojování hmot bylo radikálním zásahem do tradice sochařství a v druhé polovině 20. století vzniká název objekt a instalace. Z původně pasivního obdivu předmětu se stal zájem aktivní. Přírodní i technické věci byly spojovány do nových celků a staly se základem trojrozměrných výtvorů s uměleckým účinkem. Montáže nebo konstrukce z netradičních či neuměleckých materiálů dostaly název „objekt“ a vyvinul se styl objektové umění. Nešlo pouze o výtvary, které byly sesbírané (ready-made)²⁰, ale také o využití nezvyklých materiálů. Ty umožnily umělcům zamezit označení konečného výtvoru jako plastiku či sochu. „Objekt skutečnost nenapodobuje ani prostě nezrcadlí, ale ukazuje ji přímo v „nahé podstatě“.“²¹ Už v roce 1914 Pablo Picasso vytvořil Sklenici absintu z hlíny, textilu a kovu (obr. 51).

V druhé polovině 20. století se významným objektovým umělcem stal Christo Javašev. Na základě svých divadelních zkušeností si povšiml sugestivního vizuálního účinku předmětu zabaleného do látky a převázaného provazem. „Tajemná nezřetelná a spoutaná existence věci utajené pod povrchem textilního obalu jej fascinovala ...“²² Takto zabalil a převázal dílo *Zabalený obraz* z roku 1968 (obr. 52). Začínal s malými objekty ke větším a dospěl až zahalování budov či pobřeží. Christovy empaketáže²³ poté dosahují rozměrů, u nichž musely asistovat týmy pracovníků. Tím přerostly ve výtvarné akce, ale o nich později.

Oproti tomu instalace byly součástí okolního prostoru a začleňovaly do uměleckého díla i diváka. Byly většinou rozměrné a všezahrnující a staly se katalyzátory nových myšlenek. Počátkem šedesátých let se instalace vyvíjela různými způsoby a prošla rychlým vývojem a zastřešuje dnes neobyčejně rozmanitá díla z různých stylů. Uvedu Tracey Emin, kterou zmiňuji ve své úvodu. Její dílo *Postel* (obr. 0) nese autobiografické prvky. Odhaluje intimní detaily, rozbouraná postel s prostěradlem, dekou, polštáři s osobními

²⁰ Znamená něco předem hotového, věc, která je umístěna do výstavního prostoru bez tvůrčího zásahu (např. Marcel Duchamp-Sušák na lahve)

²¹ ZHOŘ, I., *Proměny soudobého výtvarného umění*, 1992, str. 27

²² Danielová, M., Daniel, L., *Současné textilní umění/2. CHRISTO. Estetická výchova*, 2/1990, str. 64

²³ Empaqueter = fr. zabalit, ale také oklamat, napálit

věcmi, ze svého života, aby zapojila diváka a vytvořila zároveň intimitu s divákem. Patří sem i tvorba Christa a Jeanne-Claude, jejich zahalená pobřeží, Železná opona, která zkonstruovala odpověď na postavení berlínské zdi v roce 1961.

Instalace mohou být vázány na konkrétní místo nebo s nimi pracují umělci z oblasti video artu, sound artu nebo z konceptuálně zaměřeni umělci. František Skála tvořil objekty i instalace. V objektech kombinuje nejrůznější materiály a také vědomí zodpovědnosti a naprosté svobody ve volbě výrazových prostředků. S nalezenými materiály pracuje, protože nerad plýtvá, nemusí investovat, preferuje starý materiál, který je obohacený o čas a především věci ho „oslovují a najdou si ho“. Z jeho tvorby vznikají artefakty, které překvapí jakousi nadreálnou podstatou s tajuplným vztahem. „Pro mě není důležité, aby tomu, co dělám, divák racionálně porozuměl, protože to, co se snažím rozvíjet, je druhá stránka osobnosti..., co je na umění nejzajímavější a co ho odlišuje od ostatních produktů současnosti: tajemství.“²⁴ Použitím nalezených, opotřebovaných věcí dodává svým dílům příběh, ale zároveň je vřazuje do nových. V díle Kaple (obr. 53) využil kus látky visící na zdi se dvěma sádrovými odlitky a je zde zdůrazněno vše, co je vypsáno výše.

2.5.2 Drapérie jako samostatný objekt

Mnozí umělci vytváří objekty pouze za pomoci látky, tkaniny, textilie, která jim umožnila zachytit jejich podstatu a myšlenky. Jednou z nich je Kateřina Vincourová, která využívá možnosti času a pohybu. Její objekty jsou naplněné vzduchem a tento druh „tekuté architektury“ má za následek měkkost objektů. Jako to můžeme vidět u jejího díla Pohled na pokoj kapitána Nema (obr. 54). Použitá měkkost materiálu zdůrazňuje vizuální kvalitu povrchu. V díle Ona (obr. 55) zahaluje pomocí tkaniny někoho, nevíme koho, jelikož celé stvoření je obaleno textilií. Opět se tu naskytuje pocit tajemna, mnoho otázek zdali žije, kdo to je či co to je. Velmi mi toto dílo připomíná sochy od Maderny (obr. 27), Sammartiniho (obr. 28) či Berniniho (obr. 29), které zmiňuji výše. Všechny bezvládně leží a ukrývají nám tajemství, nejenom vnější podobnosti, ale i vnitřní. Kateřina patří mezi mladou generaci umělců a její díla přitahují veřejnost. Buď je fascinuje, nebo je schopná v nich vyvolat negativní emoce a někdy dokonce i znechucení. Dokáže formulovat pocity své generace s efektivním jazykem zbavit se duševní rozladěnosti.

²⁴ VOLF, P., František Skála, 2005, str. 11

Druhou umělkyni, kterou zmíním je Barbara Benish. Její dílo je zaměřené na instalace, ale ty kombinuje s kresbou, malbou, fotografií, videem a s nejrůznějšími objekty. Rozvíjí zejména témata vztahu přírody a kultury a vzájemného působení vzpomínek a prožitků. Často využívá materiál s nápaditými fyzickými vlastnostmi jako jsou přírodní, rostliny, voda, led, peří, pryskyřice a také tkanina. Ve svých dílech zkoumá vzájemný proměnlivý vztah různorodých předmětů v prostoru, který získává podobu pohyblivé hybridní struktury jako u Faustova postel II (obr. 56). Drapérie visí od stropu dolů, kde se schoulí v nepřetržitou změť záhybů a honosných vln, které jsou obklíčeny kolem dokola zábradlím. Průhlednost tkaniny dodává dílu vzdušnost, jemnost a stačilo by malého vánku, který by rozpohyboval celou skulpturu.

2.5.3 Netradiční pojetí drapérie

Netradiční, neobvyklý, vymykající se jsou pojmy, označují něco, co pro nás těžké uchopit, pochopit a nalézt si k danému dílu cestu, které je takto pojaté. Já pod slovem netradiční vidím něco, co je pro mě neokoukané, nové a přivádí mě k dalšímu přemýšlení nad danou věcí. Netradičním pojetí drapérie myslím, že drapérie je využita z reálných oděvů a šatů a ty jsou sestaveny do uměleckých objektů či instalací. Vystavit opravdový kus oděvu je pro mě velice neobvyklé, ale zároveň tajemné, poutavé a impulsivní.

Takto tvoří i Kateřina Vincourová. U díla Call (obr. 57) ušila opravdové šaty, které navíc podsvítila. Tato instalace se může stát jako zdánlivě naivní a jednoduchá, ale ve skutečnosti může poskytovat intenzivní svědectví o komunikace, beznaději, zranitelnosti a letu obecné dehumanizace dnešní společnosti. Další její dílo, kdy využívá oblečení je from The series Inside Outwards (obr. 58). Instalace je tvořená ze spodního prádla, které je jako metaforu intimních příběhů, spodničky a tílka coby útržky vzpomínek. Zajímá ji paměť v nezprostředkované podobě jako ozvěna lidských zážitků, zkušeností a myšlenek. Říká, že v nás zůstává něco uvnitř skryto, i když ztrácíme sílu, život. Paměť je pomíjivá a křehká.

Finský umělec Reiko Kela vytváří ojedinělá umělecká díla jako například Tiší lidé (obr. 59), které zasazuje do Finské přírody v Suomussalmi. Dílo je tvořené více jak tisíci člennou skupinou postav, které jsou ze dřevěného kříže a jsou oděny do klasického oblečení. Lidé zabírají celé prostranství louky a magicky se vynoří před cestovatelem. Dílo souvisí i s akcí, protože při tvorbě muselo pomáhat vícero aktérů. Instalace je veřej-

ně přístupná a nyní se stala atrakcí, veřejnost se jí může kdykoli kochat a u stánku si dát i něco dobrého či si koupit suvenýr. Jednotlivé figury působí jako strašáci v poli. Ráno působí dojmem nehybné a nerudné armády, ale jak den postupuje, tak oděv se začne hýbat do rytmu větru. A najednou z dálky vypadají jako živí tančící lidé, bavící se a užívající života. Povlávající oděv postav mi připomíná Botticelliho drapérii na Zrození Venuše. Je zajímavé, že obě díla dokážou zachytit drapérii v pohybu, která vyznívá podobně, ale přitom každá má jinou podobu.

2.6 *Drapérie a Land-art*

Land-art²⁵ neboli zemní umění tvoří specifické odvětví a patří mezi nejnovější projevy v moderní kultuře dvacátého století. Slovo Krajiny se transformují, sochy táhnou z bílých galerií do pouští, hor a do veřejného prostoru. Umělci záměrně zasahují do krajiny, aby ji dodali novou formu a ozvláštnili ji. Využívají k tomu buď čistě přírodní prvky, které v daném okolí naleznou nebo do místa přivedou nový materiál. Zemní umění je spojováno s akčním uměním, konceptuálním uměním a fotografií. Zemní umění je velice pomíjivé a fotografie je médium, bez které by mnohá díla zanikla, a nikdo by se o nich nedověděl.

Může se zdát, že land-art je pokračováním starého umění, ale s použitím nových prostředků čímž je země. Land-art tedy odrývá nový materiál k tradičnímu vyjádření. Avšak Haacke říká: „Jsme zatíženi vizuálem.“²⁶ Jsme příliš zatíženi tím, že dílo spojujeme s tím, jak vypadá. „Umění se však netýká toho, jak vypadá, nýbrž má více společného s konceptem.“²⁷ Koncept překračuje pouhé smyslové vyzařování ideje.

Látka ve spojitosti se zemním uměním se používá zřídka. Umělci, kteří pracují s tkaninou v přírodě, tak vnášejí do krajiny nový materiál, předmět či věc. S látkou pracují různými způsoby. Můžou vyzdvihnout její materiál, či na ni nechávají působit přírodní vlivy nebo pomocí ní upozorní na historickou událost či díky ní vyzdvihnou své pocity nebo příběh vázaný k umělci, k přírodě či k místu.

2.6.1 **Využití drapérie v přírodě- spojení s akcí a konceptem**

Spojení zemního umění a akce rozvíjí celkovou nebo částečnou přírodní skutečnost uměleckou činností, hrou, prací, nebo rituálem za použití všedních věcí, předmětů prvků. Je tu současně objevována přirozená touha člověka po slavnostním aktu, po dramatické akci ve volné přírodě. „Je to něco povznášejícího, něco, co působí slavnostně, vznešeně, co moderní civilizace silně postrádá v přemýšlené realitě techniky.“²⁸ Důležitou součástí je zapojit diváka, aby dílo dotvořil nebo proměnil. Právě tato součinnost a

²⁵ V angličtině znamená slovo „land“ pevninu, zemi, půdu, prst, pozemek, statek i zemi ve smyslu národním

²⁶ REZEK, P., Tělo, věc a skutečnost, 2010, str. 48

²⁷ REZEK, P., Tělo, věc a skutečnost, 2010, str. 48

²⁸ KLIVAR, M., Nová umění v Čechách, 2001, str. 79

blízký kontakt všech účastníků s přírodou je jedním z hlavních momentů těchto akcí. Avšak tyto umělecké produkce diváky šokovalo. Mnozí si kladli otázku, jak to souvisí s uměním. Ale není to nic, co by umění neznalo. Podobné otázky si kladli diváci, když viděli výstavy hnutí dada, nebo díla Duchampova. Moderní výtvarné umění neustále hledá nové vztahy, objevuje nové estetické fakty a staví je před oči lidí.

2.6.1.1 Zorka Ságlová

Umělkyně, která pracuje v prostředí přírody, jelikož krajina a příroda byly vždy pro ni velice důležité. Ve své tvorbě spojuje zemní umění i s uměleckými akcemi. Například roku 1970 uskutečnila akci zemního umění v okolí jihočeské Sodoměře, kde se odehrála roku 1420 bitva husitských vojsk se Zikmundovými vojsky. Popis akce zní: „Na místě bitvy jsme rozložili na trávu asi 700 čtverců bílé tkaniny do tvaru velkého trojúhelníka a nechali je tam.“²⁹ (obr. 60) Bílé tkaniny představují dětské pleny, kterými se Ságlová zabývá od narození své dcery. Nešlo o rekonstrukci historické události, ale o aktuální událost v přírodě v souladu s tvarem krajiny a uskutečnila její estetickou proměnu i s odkazem na historii. Mimo jiné připomněla účast dětí v Žižkově vojsku, která útočila na rytíře v brněný s pouhými praky a s kameny. Její bílé kusy čtverců jsou zajímavým kontrastem a harmonií se zelenou hmotou louky. Musíme si uvědomit, že je zde opět pohyb. Chodící lidé, kteří rozmisťují kusy látek. Byla to uskutečněná pomíjivá akce, která musela být zaznamenána fotografiemi.

2.6.1.2 Ivan Kafka

Další významný český tvůrce, Ivan Kafka, zemního umění, který svou tvorbu propojuje s konceptuálním uměním ve formě sebedotazování. Kafka nechce vytvořit dílo s klasickou harmonickou estetikou. Zajímá ho překračování, přesahy aktivit z jedné do jiné. Tyto pocity vyslovil v Povídce o skládání, tvarování, nafukování, vlání, zvedání a halení. Z povídek vychází jeho první experimenty s větrným rukávem pod názvem Povídka o skládání a zvedání (obr. 61), kdy si ověřuje vliv přírodních živlů na tvar a konfrontuje umělý objekt s krajinou. V letech 1994-2001 vytváří cyklus Prostory volnosti (i skleslosti). Navrací se k prvním povídkám prostřednictvím vlajících pruhovaných rukávů, které zachycují hraniční setkání Německa a Česka (obr. 62). Kompozice vycházela z krajinného rámce, porovnávala rozdílné mentality a stavěla proti sobě řád a ne-řád.

²⁹ BUČILOVÁ, L., Zorka Ságlová-úplný přehled díla, 2009, str. 21

2.6.1.3 *Christo a Jeanne-Claude*

Manželé a umělci Christo a Jeanne-Claude tvoří dvojici, která vytváří obří projekty, ...,ony se otvírají od prvního okamžiku svého vzniku až po reprodukce v knize a filmu zcela a plně společnosti: sociopolitický, ekonomický rámeček je důležitou součástí díla ...³⁰ Pracují v krajině, ale jejich díla jsou i ve spojitosti s akcí. Vytvářejí vzorové příklady pro expanzi umění a její dokonalé včlenění do krajiny nebo města, ale zároveň svými projekty provokují zjevnou bezúčelností ve vztahu praktickému, každodennímu, ekologickému a ekonomickému životnímu postoji. Na druhou stranu vnášejí do každodennosti mimořádnou událost. Jeho projekt Údolní opona v Coloradu (obr. 63) vyjadřuje fascinaci právě tím, že dokázal uskutečnit původní myšlenku, a že je přesně taková, jak ji původně zakreslil. Mnoho projektů jako Zabalené útesy, Zahalené cesty, Ubíhající plot a další jsou to ve vlastní realizaci textilní díla nové generace. Díla zaujímají rozlehlý prostor, ale nejsou určeny k dlouhodobé existenci.

Christo není počítán mezi textilní umělce, ale ovlivnil jejich myšlení v 70. a 80. letech. Od zabalených monumentů dospěl k čistému působení velkých ploch textilie, které změnilý ráz krajiny. Již zmíněné dílo Ubíhající plot (obr. 64) v délce takřka 40 km běžel přes kalifornské vršky. Podobal se plasticky vzdušné plachtě, se kterou si hrál vítr a vydouval do ní konkávní a konvexní tvary. I v díle Údolní opona (obr. 63) si vítr pohrává s tkaninou, která byla upnuta mezi dvě skály. U obou projektů můžeme vidět, jak se velké množství látky proměňuje z vteřiny na vteřinu a nikdy ji neuvidíme bez pohybu.

2.6.2 **Využití drapérie ve veřejném prostoru**

Pojem veřejné umění je z anglického slova public art a v širokém smyslu slova zahrnuje tento pojem umělecká díla umístěná ve veřejném prostoru, to znamená pomníky, sochy a obrazy na architektuře, včetně uměleckých děl v kostelích. Veřejné umění je tendence moderního umění, která od konce šedesátých let usiluje o bezprostřední kontakt umělců s širokou veřejností. Public art zahrnuje iniciativy různých komunit s výsledky velmi rozdílnými jak po stránce umělecké, tak ideové a sociotvorné. Divák nemusí být znalcem umění, ale měl by k němu učinit pár kroků. „To, co je veřejné nebo s sebou tento

³⁰ RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKEOVÁ, HONNEF, Umění 20. století, 2004, str. 547

atribut nese – ať již jde o prostor, sociální agregát, artefakt, instituci, službu nebo činnost, případně mínění či ideje – je při bedlivějším pohledu neobyčejně složitý a zajímavý sociokulturní fenomén.“³¹

2.6.2.1 Karina Kaikonen

Karina Kaikonen je jedna z umělkyně, která pracuje s umístováním oděvu do veřejných prostorů. Vybrala si košili, protože je pro ni důležitá, stále ji od mala nosila a nosí doposud. Košile spojuje jednu v druhou, pomocí provazu, tím upozorňuje, že lidé si mohou být blíže. Pospojované košile umísťuje do tvaru lodě, jelikož loď je symbolem života, a navíc si lidé na lodi opět mohou být na blízkou a pospolu (obr. 65). Košile vybírá podle barev, které udávají barvy Finska, sněhu a jezer. Vymýšlí a organizuje barevné variace košil tak, aby vznikala hloubka a světlo jejích prostorových instalací (obr. 66). Svě díla neumísťuje do galerií, ale do architektur kostelů, budov, ulic i do přírody. Myslí si, že lidé nenavštěvují moc galerie, a tak umění chce dávat ven, přiblížit se lidem. Navíc svými instalacemi naplňuje prázdných prostor architektur. Ale zároveň košile, které jsou obnošené, z druhé ruky, působí prázdně a jejich přítomnost odhaluje nepřítomnost fyzického těla. Je tu konfrontace pomíjivosti těla a stálosti budovy a také síly a slabosti. Prázdné oděvy mohou naznačovat sílu a moc, nebo naopak, bezmoc a impotenci. Opět oděvy jsou v pohybu, nestálé a proměnné. Jejich instalace mě fascinují a jsou pro mě neuvěřitelným zážitkem.

³¹ Katalog 4. výroční výstavy Sorosova centra současného umění-Praha, Umělecké dílo ve veřejném prostoru, 1997, str. 45

3 Didaktická část

3.1 Hlavní myšlenka

V rámci mé didaktické části jsem se rozhodla vytvořit návrh didaktického programu pro výuku žáků, především pro děti na druhém stupni základní školy. Program by zahrnoval ucelený projekt, koncipovaný pro více vyučovacích hodin a skládající se z několika úkolů. Hodiny i úkoly budou na sebe navazovat, zároveň se propojovat a rozvíjet v žákovi nové postoje a úvahy k tomu, aby byl vnitřně i myšlenkově obohacen a aktivně zapojen v hodině. Výsledkem projektu by měly být soubory výtvarných prací na téma Proměny drapérie.

Mým východiskem pro didaktický výtvarný projekt je má teoretická i praktická část. Umělce, které uvádím, mi byli oporou a zároveň inspirací. Jejich díla by měla poukázat na problém, který řeším a žákům by měla pomoci se lépe orientovat v mém nastíněném programu.

Skrze projekt bych ráda dětem přiblížila tkaninu, práci s ní, jak ji mohou využít do své výtvarné práce a jaké mají možnosti a východiska. V projektu budu pracovat s více výtvarnými technikami, které nás dovedou k finální části. Tou je práce ve veřejném prostoru či přírodě s využitím textilie. Navážu na hmotnou realitu tkaniny, na její vlastnosti, otisky, že může něco odkrývat, zakrývat, a že drapérie má mnoho podob, jak se dá využít. Budu vycházet z vlastností povrchů a objemů tkanin souvisejících s hmatem. „Zprvu se žák snaží poznávat vlastnosti materiálů prostřednictvím experimentálních her. Od okamžiku, kdy se pokouší materiál vědomě tvarovat nebo jinak měnit, dostává se k záměrnému plastickému projevu. ...žáci hledají kompoziční řešení úloh, nebo se hlouběji zabývají procítěním materiálových kvalit.“³²

Za pomocí hmatu, vidění a cítění budu dětem demonstrovat různé eventuality, jak vnímat tkaninu. Vedla bych hodiny tak, abych dětem rozšiřovala jejich představivost, prostorové cítění a zručnost. „Přínos modelování a prostorového vyjadřování je nedoceníitelný. Pomáhá kultivovat vztah k povrchu, k objemu, k prostoru, a k materiálu. Rozvíjí schopnost hmatového prožitku a přináší dětem nespočet nových podnětů.“³³

³² Roeselová, V., *Techniky ve výtvarné výchově*, 1996, str. 146

³³ Roeselová, V., *Techniky ve výtvarné výchově*, 1996, str. 148

Vím, že výtvarná výchova na některých školách je v úpadku, či se opomíjí nebo je podceňovaným předmětem. „Malý rozsah modelování není obvykle ovlivněn nezájmem žáků, ale spíše možnostmi školy. ...Pokud má pedagog zájem o plastické a prostorové vyjadřování, alespoň některé cesty si spolu s žáky dokáže vždy najít.“³⁴ Svým didaktickým návrhem bych chtěla ukázat, že výtvarná výchova může vést k bohatému rozvoji dítěte, a nejen v oblasti výtvarné, ale i ve zručnosti, psychice a myšlení.

³⁴ Roeselová, V., *Techniky ve výtvarné výchově*, 1996, str. 148

3.2 Návrh didaktického výtvarného projektu

3.2.1 Příprava projektu

Příprava slouží k tomu, abych si jako učitel uvědomila, co je mým hlavním zá-
měrem, co bych ráda dětem předala a co by si děti měli z hodiny odnést. Mou povinností
je si ucelit a zformulovat myšlenky a pojmy, které chci dětem předat a vysvětlit. Vhodnou
součástí do výuky jsou předem zvolené příklady a ukázky, které vyberu na základě svého
uvážení z dějin umění, ale propojím je i s obrázky z mé bakalářské práce.

Důležitou součástí je si definovat námět, motivaci, úkol a cíl hodiny. „Pojmeno-
váním námětu poukazujeme na myšlenkové východisko, kolem kterého vzniká dílo.“³⁵
Námět je propojen se zážitkem, prožitkem a pobízí žáky k tvůrčímu zpracování navoze-
ných představ a s nimi spjatých citů. Zároveň námět je motiv a je východiskem pro moti-
vaci. „Učitel své žáky motivuje prostřednictvím svého specificky inspirujícího jednání,
které má u nich vzbudit potřebu určité tvůrčí a poznávací činnosti. Jednání učitele je pro
žáky pobídkou, která má probudit potřebu a vyvolat motiv jejich aktivity.“³⁶ Úkol ovliv-
ňuje a usměrňuje formu výrazového projevu, a ...„který vymezuje způsob práce s námě-
tem.“ Pedagog buď úkol žákům na přímo formuluje, nebo ho jenom nastíní a žáci ho sa-
mostatně konstruují. Zadání úkolu je nutnou podmínkou žákovy aktivity, ale naproti tomu
cíle nemusí být zřejmou součástí.

Hlavním bodem je předem děti seznámit se základními pojmy, fakty a slovy, kte-
ré budeme v rámci projektu využívat. Důležitými z nich jsou tkanina, látka, textile, dra-
périe, objekt, instalace, koláž, asambláž a land-art. Potřebné je objasnit tyto slova, vysvět-
lit je a ukázat jim, kde všude se může vyskytovat. Pojmy si vyloží sami na základě mnou
kladených otázek. Díky svým odpovědím lépe nahlédnou do tématu a více si toho zapa-
matují. K přípravě tudíž patří, že si vytvořím několik otázek, které zprostředkují dětem
během výtvarných hodin. Musím je zformulovat tak, aby byly snadno pochopitelné, jasné
a zároveň, abych se s nimi neodchýlila od tématu.

³⁵SLAVÍK, J. Od výrazu k dialogu ve výchově, Artefiletika, 1997, str. 110

³⁶SLAVÍK, J. Od výrazu k dialogu ve výchově, Artefiletika, 1997, str. 117

Otázky:

1. Co je drapérie, látka, tkanina a textilie? Je mezi nimi rozdíl?
2. Co vše můžeme zahrnout mezi tkaninu?
3. Kde látku, drapérii můžeme vidět?
4. Co můžeme na látce, drapérii měnit?
5. Jaký vztah máme k drapérii, látce? Jak na nás působí?

Každý závěr hodiny bude končit reflexí. „Reflexe je nekonečným cyklickým procesem postupného sebe-uvědomování, je neustálou reflexí obsahu nejen stvořeného, ale také již reflektovaného-proto je reflexí i sebe samé, reflexí reflexe.“³⁷ Reflektování je prostředkem k žákovu sebehodnocení a žádá uvažovat o tom, co bylo učiněno, nebo popisovat, vysvětlovat a hodnotit minulé jednání, tvoření. Žáci budou provádět mezi sebou diskusi, budou řešit události během hodiny a porovnávat své úsudky a snažit se je obhájit.

³⁷ SLAVÍK, J. Od výrazu k dialogu ve výchově, Artefiletika, 1997, str. 106

3.2.2 První hodina

Klíčová slova: *látka, smysly, fotografie, text, materiál, zakrývání, odkrývání*

Námět hodiny: Hra s látkou

Úkol:

Za pomoci textile, látky, tkaniny se děti seznámí s materiálem, který je bude doprovázet po celou dobu projektu. Při objevování textilu budou používat všechny své smysly, především hmat, ale i sluch a čich. Všechny děti budou mít zavázané oči. Rukama budou rozeznávat druhy látek, budou sdělovat své pocity a myšlenky, jak na ně daný materiál působí. Díky svým smyslům si vytvoří vztah ke tkanině, ať je negativní či pozitivní. Všechny své pocity, reakce a myšlenky si poté zaznamenají na papír.

V druhé části se vyberou dobrovolníci či věci, které zbytek žáků budou pomocí tkaniny zakrývat, aby zjistili, jak je tvárná. Budou si hrát s materiálem tak, aby látku instalovali do podoby, aby něco znamenala, vypovídala či nám definovala někoho či něco. Vyberou se i dobrovolníci na focení, čímž se děti seznámí s dalším médiem. Všechny pozice se budou střídát, aby si děti vyzkoušeli různé role.

Cíl hodiny:

Cílem hodiny je, aby si děti navázali vztah ke tkanině, ale zároveň i mezi sebou. Dokázali s látkou pracovat skrze smysly a využili jejích vlastností, které mohou rozvíjet jejich zručnost, kreativitu a myšlení.

Zadání úkolu na další hodinu:

Dětem zadám úkol na další hodinu, aby si na internetu našli obrázky pod názvem drapérie. Pokusili se je prozkoumat a seznámit se s nimi.

3.2.3 Druhá hodina

Klíčová slova: *drapérie, látka, tkanina, textilie, kresba, malba*

Námět hodiny: Zaznamenej minulé

Úkol:

Děti, na základě mých kladených otázek, budou odpovídat a dovídat se o základních pojmech, které se budou týkat celého projektu. Jejich odpovědi budu psát na tabuli, které si pak napíší. Za pomoci předem připravených ukázek jim více přiblížím pojmy, které jsme probírali. Odkážu je na tvorbu starých mistrů a poukážu na tvarování záhybů a jejich proměny.

Druhou částí bude zaznamenat tkaninu, látku, textilií na papír za pomoci tužky, tuže či barvy. Z předešlé hodiny dostanou fotografie, kdy si hráli s látkou. Mohou se z nich inspirovat či si můžou vzít příklad z ukázek nebo si znovu tkaninu nainstalovat a kreslit či malovat věrnou kopii. Základem bude zaznamenat látku jako staří mistři.

Cíl hodiny:

Seznámit žáky se základními pojmy, které se týkají mého projektu. Dovést je k uvědomění si základních rozdílů mezi jednotlivými druhy tkanin a jejich záhybů, prostřednictvím ukázek (obr. 4, 7, 16, 33, 42). Předat jim zkušenosti ohledně kresby, malby a dovést je k zobrazení látky na papír.



Zadání úkolu na další hodinu:

Žáci dostanou za úkol, aby donesli všechny své záznamy, texty, skici a kusy látek na další hodinu, které nám budou složít pro další tvorbu.

3.2.4 Třetí hodina

Klíčová slova: koláž, asambláž, text, obrázek, fotografie, kompozice, pocity, tkanina, reálné předměty

Námět hodiny: Látka na obraze

Úkol:

Děti budou pracovat s předešlou tvorbou s fotografií, textem, kresbou, malbou, kdy zapojí i své pocity a úsudky. Budou spojovat různý materiál a vytvářet koláž či asambláž. Žáci se zaměří na kompozici a propojení jednotlivých materiálů. Samozřejmě, že žákům budu klást otázky, co je koláž, kompozice, co si o tom myslí a poté jim ji zcela vysvětlím. K tomu mi poslouží opět několik ukázek, které se tématu týkají (obr 44-46).



Cíl hodiny:

Hlubší zamyšlení nad prací, snaha zapojit předešlého hodiny a vzpomenout si, co se vytvářelo. Do tvorby promítnou minulé s přítomným a seznámit se s novou technikou. Zapojit do tvorby nejen své pocity, ale i racionální myšlení, které by se mělo promítnout v kompozici. Seznámit děti, že z plochého obrazu se stává reliéf.

Zadání úkolu na další hodinu:

Úkolem bude donést si na další hodinu věci, které by chtěli zapojit do další své tvorby, ale hlavně donést kusy látek, tkanin, šatů atd.

3.2.5 Čtvrtá hodina

Klíčová slova: *socha, objekt, látka, materiál, zakrytí, odkrytí, příběh, instalace, fotografie*

Námět hodiny: Tvoř, hraj a sestavuj

Úkol:

Nejprve děti seznámím s novými pojmy, které jsou uvedeny v klíčových slovech. Předvedu jim ukázky prací umělců, aby měli představu, co budou tvořit (obr. 51, 52, 55). Úkolem bude z donesených věcí a tkanin vytvořit objekt či sochu, zdokumentovat ji a zdůvodnit ji, obhájit si ji. Při zpracovávání budou myslet na to, že látkou chtějí něco zakrýt, ukrýt či něco odkrýt a vymyslí ke své práci nějaký příběh, ať osobní či veřejný.



Cíl hodiny:

Hodina by měla naučit děti pracovat v prostoru pomocí látky. Žáci by se měli dokázat přenést z plochosti do reálného prostoru a látku nechat více vyniknout. Děti by v tvorbě měla navodit dojem tajemna či otevřenosti.

Zadání úkolu na další hodinu:

Příštím úkolem bude, si zvolit místo, kam by svoje dílo chtěli umístit. Kam by mělo patřit či něco vyjadřovat. Hledat místo v prostředí školy.

3.2.6 Pátá hodina

Klíčová slova: *Land-art, veřejné umění, fotografie, látka, místo, dokumentace*

Námět hodiny: Místo, příběh a tkanina

Úkol:

V rámci hodiny budeme obcházet s žáky vybraná místa ve škole a umisťovat tam jejich výtvary. Úkolem je popsat vybrané místo a proč by svou práci tam umístili. Pokud se dojde k závěru, že práce není přímo stvořená pro dané místo, tak během další části hodiny se dílo přetransformuje tak, aby k místu sedělo a samozřejmě i k myšlence žáka. Každou práci si v místě vyfotografují.

Druhá část by se odehrávala venku. Za pomoci látek, tkanin, textile by se je snažili umisťovat do krajiny. Umístění látky by mělo znázorňovat nějaké pouto, vztah či příběh k vybranému místu. Látkou znovu mohou něco zakrývat, odkrývat a využívat tvárnost tkaniny. Opět si vše zdokumentují. Po zbytek hodiny jim promítnu ukázky z dějin umění, kdy se umělci zaměřují na tento způsob projevu (obr. 60, 61, 63, 64)



Cíl hodiny:

Hodina je zaměřena především na mluvenou část, kdy žáci formulují své myšlenky. Druhá část má cíl, aby si žáci utvořili vlastní příběh mezi sebou, látkou a přírodou. Skrze ukázky by se měli prohloubit jejich možnosti, jak využít látku do tvorby.

Zadání úkolu na další hodinu:

Sesbírat všechny materiál, který měli možnost získat, kresby, malby, fotografie, texty, umělecké ukázky (ode mě), vlastní dokumentace, nahrávky atd. a vytvořit prezentaci.

3.2.7 Šestá hodina

Klíčová slova: *projev, formulace, prezentace, ukázky, tvorba, komunikace, reflexe*

Námět hodiny: Prezentuj, debatuj a ohodnot'

Úkol:

Poslední hodinu budou žáci prezentovat svoje projekty, které během hodin získali a vytvořili. Úkolem je i vlastní reflexe, zhodnocení vlastního i cizích projektů.

Cíl hodiny:

Cílem je, aby děti byli schopné zformulovat své myšlenky a dokázali odprezentovat svou tvorbu. Chtěla bych, aby se vytvořila debata a promítli se různé názory a kritiky, aby děti mezi sebou komunikovali.

4 Výtvarná část

4.1 Drapérie a já – vlastní názor na drapérii, textilií

Co ve mně vyvolává kus látky? Co pro mě znamená? Proč k ní cítím sympatie? Tkanina mě doprovázela celý život a myslím si, že bude stále při mně. Všichni se v textilií pohybuje, v podobě šatů, ať už si to uvědomuje či ne. Látka v podobě oděvu člověka ovlivňuje, specifikuje ho a udává o něm mínění pro okolní svět, ale zároveň člověk má vliv i na ni. Každý z nás má oblíbený nějaký svůj šat, cítí se v něm dobře a díky tomu z nás něco vyzařuje. Veškerá drapérie od antiky je zobrazována na uměleckých dílech v podobě oděvu, roucha či šatů.

Každý člověk má svůj osobitý názor, a proto každý látku vnímá odlišně. Já tkaninu vnímám na jedné straně jako pouhý oděv, který nás odívá, zakrývá nás a dokáže nás přetvořit i v někoho jiného. Na druhé straně je pro mě látka důležitá, materiálová a citová věc, jenž mě obohacuje. Její tvárnost, materiálnost a možnosti využití mě uvádějí k tvorbě. Chci být s látkami v kontaktu a přidávat jim nový tvar, význam a myšlenku. Zároveň sdílím názor s Christem a Jeanne-Claude: „Ve všech epochách dějin umění byli umělci fascinováni látkami a tkaninou. Struktura látek-rozvržení záhybů, plisování drapérie-je významnou součástí obrazů, fresek, reliéfů a struktur ze dřeva, kamene nebo bronzu, od nejstarších svědectví až po umění současti. Zahalení Říšského sněmu do pruhů tkaniny patří k této klasické tradici. Pruhy látek-jako oděv nebo kůže-v sobě skrývají cosi jemného a citového; zdůrazňují jedinečnou kvalitu pomíjivého.“³⁸

Samotná textilie má svůj příběh, ať už jde o její proces výroby nebo o další vývoj jejího uplatnění ve světě. Každý z nás udává příběh naší tkanině, ať je v podobě oděvů, závěsů, prostěradel, koberců či vlajek. Já a látka spolu komunikujeme skrze hmat a díky tomu vytváříme náš osobní příběh.

Chtěla bych zmínit Sandra Botticelliho, který utváří příběh na svých obrazech. Uvedu jeho obraz Zrození Venuše (obr. 20). Podle antické mytologie vystoupila bohyně lásky Venuše ze zpěněných vod moře. Botticelli ji zde zobrazuje stojící na mušli a plující po vodě ke břehu, kam ji vanou větrná božstva. Jedna z bohyň ročních období drží připravené šaty a Venuši do nich bude zahalovat. Můžeme tu vidět i vztah krajiny s drapérií. V

³⁸RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKEOVÁ, HONNEF, Umění 20. století, 2004, str. 550

obraze se ocitá propojení rozevlátých šatů s klidnou krajinou jako by vládl lineární dekor hudby a řeči.

Když spojím látku s přírodou, tak se k nim můj vztah prohlubuje. Hovořím o vztahu osobním, intimním, který probíhá uvnitř mě. A pokud látku umístím do krajiny, přírody, tak se tento můj intimní vztah zmaterializuje a dostává vnější podobu.

4.2 Hlavní myšlenka

Výtvarná část mé bakalářské práce se zabývá umístěním tkaniny do přírody. Sama sebe se ptám: Proč mám nutkání kus látky instalovat v přírodě? Jeden z důvodů je, že příroda se pro mě stala odpočinkem, relaxem, uvolněním a dokáže mě nabít energií. Umělecká tvorba má své partnery, jedním z nich je příroda. „Je jako lom, odkud si bere stavitel kameny, z nichž chce vybudovat své dílo; poskytuje umělci materiál-a našťestí také zážitky.“³⁹ Druhým důvodem je můj vztah k textilií. Velmi ráda pracuji s látkou, baví mě se ji dotýkat, zkoumat její materiál, vlastnosti a vždy mě neuvěřitelně překvapí to, jak je tvárná a ohebná. Přírodu ráda navštěvuji, s drapérií jsem neustále v kontaktu a obě neustále zkoumám, prohledávám, ale nikdy si nedoberu konce, protože obě skrývají tolik tajemství a překvapení. Díky tomu, že mě obě natolik obohacují, tak bych je ráda propojila a uvedla do vzájemného vztahu. Do vztahu mezi mnou přírodou a látkou. Nebude to podřízeno nějakým pravidlům, ani dáno předem, bude záležet hlavně na mém osobním uvážení a cítění.

„Umění je zjevením vybrané senzibility.“⁴⁰

Paul Cézanne

V rámci mého projektu ve výtvarné části budu vytvářet soubory skic a fotografií, které budou zachycovat přírodu s působením tkaniny. Skici slouží k ujasnění si názoru a k vizuální představě, jak bude vypadat reálná výtvarná práce. Skici jsou v podobě fotografického záznamu místa, kde budu chtít instalovat látku, jsou černobíle vytisknuté a do nich je zakreslena drapérie. Dále součástí jsou soubory fotografií, a to fotografie se záznamem míst v přírodě bez látky a fotografie míst v přírodě s látkou. Fotografie dokumentují mou práci a jsou nezbytnou součástí, jelikož práce v přírodě je tak pomíjivá.

Do výtvarné práce chci opět přenést hlavní podstatu látky, která je tedy velice nestálá, pohyblivá a pomáhá dotvářet příběh. Ve svém projektu pomocí tkaniny budu zakrývat přírodní útvary, předměty či látkou vymezovat a komentovat nějaké místo. Tkanina může přijmout identitu věci, které se dotýká, zahaluje, překrývá a odkrývá, ale může tuto identitu výrazně pozměnit, zpochybnit anebo pouze komentovat.

³⁹ HUYGHE, R., Řeč obrazů, 1973, str. 23

⁴⁰ MÍČKO, M. Paul Cézanne, 1970, str. 51

Jedno z mých kritérií je, že chci konfrontovat staré umění se současným. Podvědomě chci uvést do současné přírody staré umění v podobě reálné tkaniny. Tím je myšleno, že látka, především její záhyby, budou formovány a instalovány do přírody tak, jak je malovali či sochali staří mistři z období renesance a baroka. Drapérie starého umění je nepopsatelně velkolepá, vířivá a atraktivní. I z tohoto důvodu ji chci přenést do své práce.

„Výtvarné dílo není pouhým odrazem, ať už přírody, anebo malíře. Je zjevením nové skutečnosti, která je nezávislá jak na fyzické skutečnosti světa, tak na psychické skutečnosti umělce, přestože vzniká z jejich vzájemného spojení.“⁴¹ Mým hlavním záměrem je umístit tkaninu do přírody tak, aby navazovala vztahy mezi sebou navzájem a mnou, aby vypadala vznešeně jako za starých mistrů a zpodobňovala mnou určený příběh, který se k danému místu váže. Tkanina se mi stala prostředkem k vyjádření mých emocí a mého příběhu v přírodě. Nebudu tedy ve své tvorbě napodobovat přírodu či umělecká díla, ale budu se snažit vytvořit novou skutečnost.

Důležitou součástí v mé výtvarné práci hraje roli výběr materiálu. Zkoušela jsem různé druhy materiálů, které někde kombinuji, ale jindy nechám vyniknout jeden druh.

Pro zachycení mé tvorby v přírodě jsem si zvolila médium fotografie. Je to snadný a nejuvěrnější způsob zachycení mé myšlenky. Navíc fotografie a Akční umění se spojují dohromady od konce 60. let. 20. století. Je to klasická cesta o záznamu své tvorby, která samotná nelze umístit do galerie.

Mým východiskem a inspirací pro mou praktickou část jsou výtvarní umělci, především ti, kteří doprovází celou mou teoretickou část. Jejich vliv přesně uvedu ke konkrétní práci, kterou zmiňuji níže.

⁴¹ HUYGHE, R., Řeč obrazů, 1973, str. 61

4.3 Hledání, výběr a popis místa

Místo pro svoji tvorbu v přírodě jsem měla od začátku zvolené. Vybrala jsem si uměle vytvořený park Cibulka, který se nachází v městské části Praha 5. Zvolila jsi ho, protože jev blízkosti mého bydliště a hlavně, že celý park doprovází tajemná atmosféra a sám o sobě tvoří příběh, hlavně historický. Park na mě působí velmi intimně a přirozeně. Výběr byl intuitivní, a že se v parku cítím dobře, ale roli hrála i racionální stránka.

Park na konci devatenáctého století byl násilně rozdělen železnicí na dvě části. Můžu je nazvat dolní a horní, jelikož park je situován ve svahu. Zvolila jsem si pro práci horní část parku. Je to z důvodu, že tato část je pro mě příjemnější a poutavější. V této části jsem si zvolila několik míst, kde budu tvořit svou práci. Jednotlivá místa jsem vybírala podle mého pocitu a uvážení. Místa jsou oddálena od cesty, která protkává celý park, ale zároveň se této cesty držím a místa volím v její blízkosti. Zvolená místa tedy utváří taky takovou cestu, ale moji. Jsou to místa, kde se cítím v bezpečí a zároveň ve mně vyvolávají tajemství a pocit bezprostřednosti. Každému zvolenému místu udávám svůj příběh. Příběh, který je intimní a měl by sdělovat mé vnitřní pocity a prožitky. „Ať převažuje u umělce rozumový, anebo citový přístup, ať se dává vést řádem vlastního zaujetí, anebo kterýmkoli jiným, dochází nakonec k témuž výsledku: odhaluje a sděluje svou nejvnitřnější pravdu ...“⁴² Každé místo je specificky utvářeno mým zásahem, ale všeobecně chci místa ozvláštnit látkou tak, aby místa působila, že něco ukrývají, mají v sobě tajemství a pocit intimity.

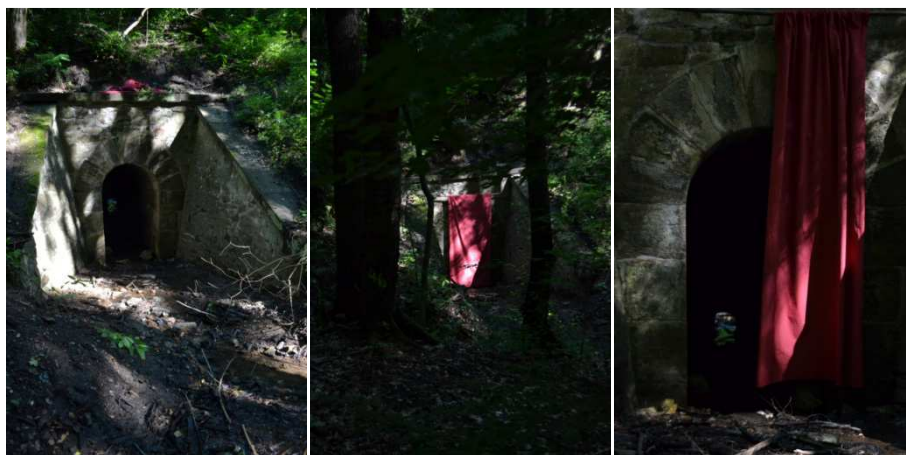
⁴² HUYGHE, R., Řeč obrazů, 1973, str. 81

4.4 Jednotlivá místa

Všechny zvolená místa mají v sobě skrytý, mnou určený, příběh. „Často bývá citován výrok G. Batesona, že člověk myslí v příbězích. I sny si pamatujeme jako příběhy. V obecnějším pojetí to znamená, že vzpomínky a úvahy zpravidla procházejí naší myslí jako obsahově celistvé a komponované útvary sjednocené a dynamizované svými motivy, významy a smyslem. Vytvářejí tedy dějové celky, které v projekci do reálného světa pocítujeme jako situace. V opačném směru vnímáme každou reálnou situaci jako dějový celek, který nějak prožíváme a nějak si jej pamatujeme. Situace, jichž jsme se zúčastnili, si zpravidla pamatujeme jako příběhy, ale prožíváme je jako (spolu)tvorbu.“⁴³ Za pomoci tkaniny chci určená místa zvýraznit, a tím zanechat stopu po mém příběhu. Jak už jsem zmiňovala, každé místo jsem zvolila intuitivně s tím, že na mě zapůsobilo svým zevnějškem, ale i vnitřně mě oslovilo a vzbudilo ve mně pocity příjemnosti, záhadnosti, klidu a tvořivosti.

Průchod, chodba, tajná cesta je spojnicí mezi horní a dolní částí parku. Z dálky si ji nikdo moc nevšimá, ale pokud přijdeme blíže, máme možnost vidět na druhé straně světlo. Celá chodba je tmavá a nenechá nás proniknout do její vnitřní podoby. Otvor nám ukazuje cestu do neznáma, ve které se skrývá mnoho tajemství. Této cestě dávám závěs, aby ji ukryl, a tím vzbudil ukrývající tajemství či příběh. Ve mně probouzí plno otázek. Co se tam schovává? Co tam může být ukryto? Kdo tam může bydlet? Či po odhrnutí závěsu se nám naskytne scéna divadla? Proto jsem zvolila červenou drapérii připomínající oponu v divadle. Místo jsem vybrala, že jsem chtěla zakrýt tuto chodbu. Nechat na každém kolemjdoucím, ať si představí za závěsem, co by chtěl. Já tam vidím divadelní scénérii nějakého představení. Avšak při odkrytí této opony se naskytne pouhopouhá tma, ale v ní si můžeme představit také cokoli. Závěs ve své práci částečně i odhrnuji, tím se vytvoří záhyby a tajemná záhada, ukrývající se za oponou, je odkryta. Během instalace se tkanina sama měnila. Bylo to z důvodu vánku, který proudil chodbou. Látka se zvedala či zapadala do průchodu. Touto hrou textilie jsem se nechala unést a pozorovala její proměnlivost. Zároveň mi to připomnělo dílo *Pohled na pokoj kapitána Nema* (obr. 54) od Kateřiny Vincourové, její ladné vznášející se kusy tkanin v oknech.

⁴³ SLAVÍK, J. *Od výrazu k dialogu ve výchově*, Artefiletika, 1997, str. 69



Dalším polohou je místo s lavičkou. Obyčejné kusy dřeva seskládaných k sobě a vznikne sezení za účelem odpočinku našich nohou a těla. Místo jsem vybrala, protože zde nacházím zde dušení odpočinek. Lavička je situována na vyhlídkovém místě a člověk se může obohacovat okolními vznešenostmi. Samotné posezení tak nepůsobí. Obleču ho do drapérie, honosného, barokního brokátu, který vyjádří jeho vnitřní velkolepost. Já tu cítím intenzivně příjemný pocit a člověk se zde může nadechnout. Zároveň místem prochází intimní atmosféra. Opět používám červenou, hutnou látku, která dává lavičce určitou honosnost. Jako by tam seděla Madona oděná do červeného roucha předznamenávající vznešenost a lásku jako u díla *Zvěstování* (obr. 16) od Roberta Campina. Záměrně fotím sezení z pozice ze zadu, protože máme možnost vidět výhled, kterým se kochá sedící. Lavici jsem celou zahalila a pokryla tkaninou. Látka zde přijímá totožnost zakrývajícího předmětu, ale zároveň ji zpochybňuje, protože danou věc, skrytou pod vrstvou tkaniny, nemůžeme přesně identifikovat. K tomu nám napomáhá další fotografie, kde na jedné půlce lavice je drapérie pečlivě skládána do jemných i ostře se lomících záhybů. Oproti tomu druhá strana nám odkrývá předmět, jenž byl utajen. V hlavě mi proudí myšlenka na zahalené sochy od Samartiniho (obr. 28), Maderny (obr. 27) a instalaci Vincourové (obr. 55). V komparaci s mojí tvorbou, mi díla přijdou si vzájemně podobné, zahalené, osamocené, které působí zarmouceně, a cítíme závan smrti. Však má tvorba je také místo odpočinku, ale pocitů radosti a svobody.



Dalším místem je zábradlí. Zábradlí, které je rozbourané, a zbyly po něm jen sloupky. Místo jsem zvolila, abych hrazení obnovila a dodala mu opět smysl, který kdysi měl. Tou je funkčnost, kterou chci renovovat, ale i zároveň ji přidat něco víc. Můj příběh, pocity ve formě látky. Za tímto místem se nachází útes, čtyř metrový sráz dolů a snadno si zde někdo může ublížit. Zábradlí v tomto smyslu je upozornění, hradbou před pádem. Zároveň, kdysi si někdo dal tu námahu zde vybudovat plot, cítím zde tu sílu, energii a trpělivost. Nyní to upadá a příroda toto místo pohlcuje, je silnější než lidská vůle a síla. V této tvorbě, až tak moc nepracuji se zakrýváním a odkrýváním, ale spíše nahrazuji a vytvářím ze starého nové. Dílo opět něco schovává, zároveň látka, visící na provázku, je volně spuštěna dolů. A tudíž si s ní vítr opět může pohrávat a vytvářet z pevně formulované tkaniny měnící se, pohyblivou hmotu. Tato proměnlivá hmota mi připomíná Christův Ubíhající plot (obr. 64), který byl také v neustálém kolísavém chodu.



Čtvrté zvolené místo se nachází uprostřed pole plného obilí. Místo na mě zapůsobilo svou lehkostí, jednoduchostí a vůní. Klasy obilí jsou pro každého z nás obživou, ale jejich vizuální stránku nikdo moc nevnímá. Mnoho lidí kolem polí prochází bez povšimnutí. Přitom přejet rukou po čerstvém obilí a nechat se od něj pošimrat, je pro mě příjemný a lahodný pocit. Takový pocit chci udělit i textilií, kterou kladu do pole. Obilí ji bude nadnášet, laskat a starat se oni. Když se na látku díváme z dálky, působí, jakoby na obilí neležela, ale vznášela se nad ním jako mrak. Je neuvěřitelné, že tenké klasy dokážou udržet kus tkaniny, byť je tenká. Je tu důležitý celek obilí, samotný jeden klas by to ne-

zvládl. Vybrala jsem bílý, poloprůhledný kus látky. Tím navazuji na dílo Kladení plen u Sudoměře (obr. 60) od Zorky Ságlové. Nadchl mě výrazový zážitek z lehkosti tkaniny v kontrastu se zelenou trávou, v mém případě ještě se zeleným nezralým obilím.



Park je doprovázen potokem a uměle vytvořenými rybníky, ale velká část se nachází pouze v dolní části parku. V horní části mi voda schází, ten proudící potok vířivých toků. Na zvoleném místě vytvářím takový potok plný vln v podobě utvořených záhybů z látky. Tkanina je modrá v podobě vody a díky světlu má i mnoho odlesků a odstínů jako voda. Záhyby látky jsou vířivě skládány, ale i uvědoměle a systematicky jako u díla Kladská Madona (obr. 11). Opět tu tkanina přejímá identitu půdy, přírody, jelikož na ni ulehá, a tím ji kopíruje. Zároveň svou hmotnou podstatou přírodě udává rytmus a jiný tvar.



V blízkosti vytvořené vody se nacházejí dva kameny z pískovce. Na první pohled jsem zde viděla vztah mezi kameny, jsou si blízcí, neodlučitelní, a kdyby jeden zmizel, tak druhý také odejde. Evokují ve mně, že jsou si velice blízcí, důvěřují si, povídají si spolu, mohou se i líbat či objímat jako partner s partnerkou. Je to intimní chvíle mezi nimi, tu zakrývám látkou a oblékám je do šatů. Tím skrývám jejich přírodní nahotu, ale jejich vášeň vyzdvihuji různou barevností tkanin. Ženě je přisuzuji červenou a pánovi černou. Spojení těchto barev symbolizuje vášeň.



Svou tvorbu zakončuji u stromů. Stromy jsou pro mě nabíjecí a chrlí do mě energii. Pracuji se stromem, který vypadá jako by byl jeden, ale má několik kmenů, které se od sebe směrem vzhůru oddělují a rozšiřují mezi se sebou prostor. Působí jako jedna rodina či pár věrných přátel nebo jako jeden celek čehokoli, kde jsi, jsou velice blízký. I když se každá část stromu vydává na vlastní cestu, tak si myslím, že hlavní pouto a vzájemný vztah přetrvává. Tkaninou toto pouto vytvářím. Látka spojuje kmeny do jednoho celku a vytváří jakýsi kruh plný emocí, ať jsou jakékoli. Tyto emoce nevidíme, jelikož jsou schované, jsou uvnitř mezi kmeny, my tam nemůžeme, jelikož jsou jen jejich.



Veškeré dokumentace a skici mé práce jsou přiloženy na CD, které je součástí bakalářské práce.

5 Závěr

Drapérie jako fenomén v uměleckých dílech je neustále v pohybu. Od počátku do konce se styl, forma a zobrazení látky, textilie, tkaniny či drapérie mění. Na počátku ji umělci zobrazovali na malbách a sochách, co nejdělněji. Dvacáté století tuto skutečnost mění do jednodušších a stylizovaných forem, zároveň umělci začínají využívat reálnou látku do své tvorby. V druhé polovině dvacátého století vznikají instalace, objekty, konceptuální umění, akční umění a zemní umění. Tyto obory využívají skutečnou tkaninu ke své tvorbě. Látky jsou ve výtvarném umění nevyčerpatelným způsobem využítí, jak zachytit svoje postoje, myšlenky či city.

6 Resumé

Celá bakalářská práce se zaměřuje na látku, na její proměny během staletí a hlavně na její podstatu. Ta je proměnlivá, nestálá a pokaždé můžeme mít jiný tvar jako mrak na obloze. Drapérie je neustále v pohybu a zároveň i její identita, která se mění tím, k čemu zrovna tkanina inklinuje, ať předmět, člověk či příroda. Tím, že látka něco, někoho zabalí, zakryje, odkryje, tak se mění právě její identita. Toto provází celou mou práci.

Od starověku do konce 19. století byla snaha zachytit, co nejuvěrnější skutečnost podle reality a to se týká i tkaniny. Už konec 19. století zobrazování drapérie mění v nové pojetí skutečnosti a 20. století přináší experimenty s textilií a nevšední inovace, které vrcholí akčním uměním, konceptuálním uměním, site-specific art a Land-artem. Bakalářská práce je rozdělena do třech oddílů, a to teoretické, kde jsou shrnuty historické podtexty o vývoji drapérie s návazností na 20. století a proměny tkaniny jsou demonstrovány na mnou vybraných uměleckých dílech. Z této části vychází didaktická, kdy žáky seznamuji s tématem látka, textile, drapérie a v několika hodinách jim rozšiřuji obzor, jak tkaninu mohou využít ve své výtvarné tvorbě. Mé vlastní poznatky z teoretické části využívám pro svou praktickou část, kdy podněty, zdroje a inspirace se staly výchozím bodem pro mou výtvarnou práci a realizaci. Výstupem mé praktické části jsou výtvarně zpracované skici a fotografie zachycující mou realizaci v přírodě.

7 Seznam použité literatury

- BAUR, H., PRATER, A. *Baroko*. Praha: Slovart, 2007. 95 s. ISBN 978-80-7209-907-8
- BUČILOVÁ, L. *Zorka Ságlová*. Příbram: KANT, 2009. ISBN 978-80-7437-001-4
- CIKÁNOVÁ, K.. *Objevujte s námi textil*. Vyd. 1. Praha: Aventinum, 1996. 123 s. ISBN 80-85277-85-9
- DEMPSEY, A. *Umělecké styly, školy a hnutí*. Vyd. 1. Praha: Slovart, 2002, 304 s. ISBN 80-7209-402-5
- DIDI-HUBERMAN, G. *Nymfa modena, Esej o spadlé drapérii*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra, 2009. 211 s. ISBN 978-80-86603-84-1
- GANTEFUHRER-TRIEROVÁ, A. *Kubismus*. Praha: Slovart, 2005. 95 s. ISBN 80-7209-671-0
- HUYGHE, R. *Řeč obrazů ve světě psychologie umění*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1973. 311 s.
- KLIVAR, M. *Nová umění v Čechách*. Praha: Regulus, 2001. ISBN 80-86279-16-2
- KULKA, J. *Psychologie umění*. Vyd. 2., přepracované a doplněné. Praha: Grada Publishing, a.s., 2008. 440 s. ISBN 978-80-247-2329-7
- LAMAČ, M. *Myšlenky moderních malířů*.
- MALIVA, J. *Vademecum I*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1996. ISBN 80-7067-630-2
- MÍČKO, M. *Paul Cézanne*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Odeon, 1970. ISBN 01-501-70
- REZEK, P. *Tělo, věc a skutečnost*. Vyd. 2, rozšířené. Praha: Jan Placák-Ztichlá klika, 2010. ISBN 978-80-903898-5-4
- ROESELVÁ, V. *Techniky ve výtvarné výchově*. Praha: SARAH, 1996. ISBN 80-902267-1-X
- RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKEOVÁ, HONNEF. *Umění 20. Století I. díl*. Praha: Nakladatelství Taschen a Slovart, 2011. 399 s. ISBN 978-3-8365-3519-9

SUCKALE, R., WENIGER, M., WUNDRAM, M., WALTHER F. I. *Gotika*. Praha: Slovart, 2007. 95 s. ISBN 978-3-8228-5284-2

SLAVÍK, J. *Od výrazu k dialogu ve výchově, Artefletika*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1997. 199 s. ISBN 80-7184-437-3

TROJAN, R., MRÁZ, B. *Malý slovník výtvarného umění*. Vyd. 2, přepracované. Praha: FORTUNA, 1996. 236 s. ISBN 80-7168-329-9

VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Z. *Myšlenky moderních sochařů*. Vyd. 1. Praha: OBLISK, 1971. 520 s.

VOLF, P. *František Skála*. Praha: BB/art s.r.o., 2005. 136s. ISBN 80-7341-569-0

WADIOVÁ, B. *Botticelli*. Vyd. 1. Praha: ODEON, 1971. 50 s.

WUNDRAM, M. *Renesance*. Praha: Slovart, 2007. 95 s. ISBN 978-80-7209-961-0

ZHOŘ, I. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. 165 s. ISBN 80-04-25555-8

PIJOAN, J. *Dějiny umění/5*, Vyd. 1. Praha: Odeon, 1979.

KATALOGY:

Umělecké dílo ve veřejném prostoru. Katalog 4. výroční výstavy Sorosova centra současného umění-Praha. Praha: PROTISK, 1997.

ČASOPISY:

DANIELOVÁ, M.; DANIEL, L. *Současné textilní umění*. Estetická výchova, 1990/91, roč. 31, č. 1, str. 31

DANIELOVÁ, M.; DANIEL, L. *Současné textilní umění-CHRISTO*. Estetická výchova, 1990, č. 2, str. 64

8 Seznam použité obrázkové dokumentace

- Obr. 0, Tracey Emin, My Bed, 1998
- Obr. 1, Řecký anonym, Kúros z Mélu, 550-540 př. n. l.
- Obr. 2, Řecký anonym, Kóre 674, 500-480 př. n. l.
- Obr. 3, Praxitelés, Afrodité Knídská, cca 340 př. n. l.
- Obr. 4, Římský anonym, Kleopatra, 2. st. př. n. l.
- Obr. 5, Sochař rhodské školy, Niké Samothrácká, 2. st. př. n. l.
- Obr. 6, Dílna Žaltáře Ingeborg, Pomazání mrtvého Krista a Tři Marie u prázdného hrobu, kol. r. 1213
- Obr. 7, Mistr Třeboňského oltáře, Kristus na hoře Olivetské, kol. r. 1380-90
- Obr. 8, Duccio di Buoninsegna, Madonna Rucellai, kol. r. 1285
- Obr. 9, Giotto di Bondone, Madona se svatými a anděly, 1306-1310
- Obr. 10, Simone Martini, Trůnící Madona-detail, 1315-16
- Obr. 11, Mistr Kladské Madony, Kladská Madona, kol. r. 1343-44
- Obr. 12, Mistr Třeboňského oltáře, Kristovo Zmrtvých vstání, kol. r. 1380-90
- Obr. 13, Mistr Michelské madony, Madona z Michle, kol. r. 1330-50
- Obr. 14, Mistr Třeboňské Madony, Třeboňská Madona, kol. r. 1400
- Obr. 15, A. Archipenko, Matka a dítě, 1967
- Obr. 16, Robert Campin, Zvěstování-detail, nedatovano
- Obr. 17, Jan van Eyck, Zvěstování (Gentský oltář), 1432
- Obr. 18, Stefan Lochner, Madona v růžovém sadu, kol. r. 1448
- Obr. 19, Masaccio, Peníz daně, 1426-27
- Obr. 20, Sandro Botticelli, Zrození Venuše, kol. r. 1484
- Obr. 21, Sandro Botticelli, La Primavera, kol. r. 1477-78
- Obr. 22, Sandro Botticelli, Venuše a Mars, kol. r. 1483
- Obr. 23, Tizian, Bakchanále, 1518-19
- Obr. 24, Tintoretto, Tarquinius a Lukrécie, 1559
- Obr. 25, Tizian, Bakchus a Ariadna, 1523

- Obr. 26, Nicolas Poussin, Triumf Panův, 1636
- Obr. 27, S. Maderno, Sv. Cecílie, 1600, mramor
- Obr. 28, G. Sammartino, Zahalený Kristus, 1753, mramor
- Obr. 29, L. Bernini, Blahoslavená Ludovica Albertoni, 1671, mramor
- Obr. 30, Karel Škréta, Zvěstování Panně Marii, 1665
- Obr. 31, Petr Brandl, Zvěstování Panně Marii, 1697
- Obr. 32, Petr Brandl, Sen proroka Eliáše, 1724
- Obr. 33, F. Boucher, Diana odpočívající po koupeli, 1742
- Obr. 34, T. Gainsborough, Podobizna Musidory, 1780-88
- Obr. 35, Edouard Manet, Olympia, 1863
- Obr. 36, Tizian, Venuše urbínská, 1538
- Obr. 37, Francesco Goya, Oblečená Maja, 1800-05
- Obr. 38, Paul Cézanne, Koupající se muži, 1890-94
- Obr. 39, William Claesz. Heda, Zátíší, 1637
- Obr. 40, William Claesz. Heda, Zátíší s koláčem, stříbrnou konví a krabem, 1658
- Obr. 41, Paul Cézanne, Zátíší s jablky a pomeranči, 1895-1900
- Obr. 42, Pablo Picasso, Slečny z Avignonu, 1907
- Obr. 43, Auguste Rodin, Balzac, 1897
- Obr. 44, Pablo Picasso, Zátíší s vyplétanou židlí, 1911-1912
- Obr. 45, Kurt Schwitters, Merz Picture 25A, 1920
- Obr. 46, Robert Raschenberg, Postel, 1955
- Obr. 47, Zeuxis a Parrhasios, soutěž, .-4. st. pr. n. l.
- Obr. 48, J. Vermeer van Delft, Divka čtoucí dopis, 1658
- Obr. 49, Jan Zrzavý, Kleopatra I, 1912-42
- Obr. 50, A. Fleischer, Paysages du sol, 1967
- Obr. 51, Pablo Picasso, Sklenice absintu, 1914
- Obr. 52, Christo, Zabaleny obraz, 1968
- Obr. 53, František Skála, Kaple,
- Obr. 54, Kateřina Vincourová, Pohled na pokoj kapitána Nema, 1997

- Obr. 55, K. Vincourová, Ona (sní), nedatováno
- Obr. 56, Barbara Benish, Faustova postel II, 1999
- Obr. 57, Kateřina Vincourová, Call, 1999
- Obr. 58, Kateřina Vincourová, from The series thr inside outwards, 2006
- Obr. 59, Reilo Kela, Tiší lidé, 1988
- Obr. 60, Zorka Ságlová, Kladení plen u Sudoměře, 1970
- Obr. 61, Ivan Kafka, Povídka oskládání a zvedání, 1975
- Obr. 62, Ivan Kafka, Prostory volnosti i skleslosti VI, 2000
- Obr. 63, Christo a Jeane-Claude, Údolní opona, 1970-72
- Obr. 64, Christo, Ubíhající plot, 1972
- Obr. 65, Kaarina Kaikkonen, bez názvu, nedatováno
- Obr. 66, Kaarina Kaikkonen, The blue route, nedatováno

9 Zadání Bakalářské práce

**Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta
Magdalény Rettigové 4, 116 39 Praha 1**

Prohlášení žadatele o nahlédnutí do listinné podoby závěrečné práce
Evidenční list

Jsem si vědom/a, že závěrečná práce je autorským dílem a že informace získané nahlédnutím do zveřejněné závěrečné práce nemohou být použity k výdělečným účelům, ani nemohou být vydávány za studijní, vědeckou nebo jinou tvůrčí činnost jiné osoby než autora.

Byl/a jsem seznámen/a se skutečností, že si mohu pořizovat výpisy, opisy nebo rozmnoženiny závěrečné práce, jsem však povinen/povinna s nimi nakládat jako s autorským dílem a zachovávat pravidla uvedená v předchozím odstavci tohoto prohlášení.

Poř. Č.	Datum	Jméno a příjmení	Adresa trvalého bydliště	Podpis
1.				
2.				
3.				
4.				
5.				
6.				
7.				
8.				
9.				
10.				