



4/2014

VÝTVARNÁ VÝCHOVA

časopis pro výtvarnou a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

PROSTOR A ČAS JAKO MEZNÍ DIMENZE LIDSKÉHO ŽIVOTA A TÉMA VÝTVARNÉHO UMĚNÍ. A VÝTVARNÉ VÝCHOVY? (1. ČÁST)

Discussion on space and time as boundary dimensions of life as art topic.
And topic for art education ? (Part 1.)

Pavel Šamšula

Anotace:

Zamyšlení nad diplomovou prací Olgy Šimové na téma „Péče“, obhájenou v červnu 2014 na VŠUP v Praze. Rozměr a konečnost lidského života a jejich vědomí. Výtvarná a verbální reflexe postojů naší civilizace ke stáří, umírání a smrti. Vztah k tématům a hodnotám výtvarné výchovy.

Abstract:

Reflection on diploma Olga Šimová thesis „Care“, that was successfully defended in June 2014 at the Academy of Arts, Architecture and design in Prague. Dimension and finality of life and it's perception. Arts- and verbal- reflection on attitude of our civilization to old age, dying and death. Relation to topic and value of art education.

Zčásti shodou šťastných okolností a zčásti redakčním záměrem byly v minulém a předminulém čísle tohoto časopisu uveřejněny dva články, které se zabývají tématem času.

Text K. Cikánové (CIKÁNOVÁ 2014) se v širokém záběru zaobírá časem, jeho projevy a vnímáním ve výtvorech živé i „neživé“ přírody (od mikrokosmu po makrokosmos vesmíru) i v lidských dílech. Téma času organicky vztahuje k dílům výtvarného umění a tématům výtvarné výchovy včetně návrhů devíti výtvarných řad.¹

¹ Power-pointová prezentace K. Cikánové na téma *Vnímání času a jeho podob* obsahuje ve skutečnosti jedenadvacet výtvarných řad a tvoří tak komplexní, vnitřně propojený a bohatě strukturovaný větvový projekt, který je přitom konzistentní a nadále rostoucí (CIKÁNOVÁ 2014, s. 21).

Článek K. Dyrtrtové v minulém čísle (DYTRTOVÁ 2014) reflektuje dílo J. Polanecké, studentky FUD UJEP v Ústí n. L. Zamýšlí se nad možnostmi audiovizuálních technických prostředků, speciálně videa, ve výtvarném umění a jejich potencionálními možnostmi ve výtvarné výchově. S využitím konceptové analýzy klade otázku, jak (technická) média přispívají „k poznání a rozšíření hranic všední skutečnosti v oblasti umění a výtvarné výchovy“. Obsahem analyzovaného díla je vizuálně a akusticky vyjádřené téma prostoru (obzor horské krajiny a oblohy) a času (proměny krajiny během rozednávání, záznam lidského dechu) a jejich vztahu. Technická média jsou v něm využívána koncepčně, technicky zvládnutě a vysoce funkčně. Vztah času a prostoru v díle působí zneklidujícím dojmem: časoprostorová

Jsem přesvědčen, že na tomto světě – ve smyslu pozemském i ve významu kosmologickém – nejsou zajímavější a více vzrušující témata, než právě prostor, čas a lidské bytí, přesněji lidské vědomí (vědomí individuální i sociální) a vztahy těchto tří fenoménů.

Obecně vzato se i práce Olgy Šimové týká tématu prostoru, času a lidského vědomí. Na rozdíl od práce J. Polanecké, zkoumající „všední přírodní skutečnost“, její vnímání a jeho rozšiřování, zvolila O. Šimová za téma své práce sociálně-psychologickou skutečnost, současně trvalou a asi „věčnou“, leč aktuální, v podobě, v jaké se vyvinula v současné euroamerické civilizaci a její převládající praxi. Tímto tématem je „závěrečná fáze individuálního časoprostoru člověka“, konce lidského života a zvláště péče o staré, nevléčitelně nemocné a umírající v dnešní společnosti. Téma, jímž se (dnes již Mgr. et MgA.) Olga Šimová dlouhodobě zabývala, vyústilo do podoby diplomové práce (dále jen DP). Práce s názvem *Péče*, kterou jsem měl tu čest oponovat, byla vytvořena na VŠUP v Praze na katedře užité tvorby v ateliéru skla. Obhájena byla 18. června t.r. Práci vedl vedoucí tohoto ateliéru doc. ak. mal. Rony Plesl².

kontinuita (resp. úmyslná diskontinuita) rozrušuje banální navyklé stereotypy našeho vnímání.

² R. Plesl je excelentní a právem vysoce ceněný sklářský designér, pro něhož je volné sochařství

Základem absolventské diplomové práce, jejím hlavním výstupem a rozhodujícím měřítkem její hodnoty na každé umělecké škole je a musí být umělecké dílo, resp. soubor uměleckých děl. Tímto dílem je v tomto případě umělecká instalace, která je tvořena dvěma póly, realizovanými v odlišných médiích. Prvním – bez významovosti pořadí – je soubor čtyřadvaceti perokreseb (cyklus *Péče*), druhým kovový konstruktivní objekt, nazvaný *Lůžko*. Celek díla vytváří vnitřně spjatou konzistentní strukturu, v níž napětí obou částí synergeticky zesiluje obsahově významovou jednotu.

Současně, a jsem přesvědčen, že oprávněně, však má být součástí DP i v uměleckých oborech též část textová. Vzhledem k tomu, že jsem měl možnost seznámit se nejprve s textovou částí DP,

stále základem a součástí jeho tvorby. V pedagogickém působení navazuje na dílo svého předchůdce ve vedení ateliéru skla ak. mal. VI. Kopeckého, emeritního profesora VŠUP v Praze, který byl rovněž členem komise pro obhajobu uvedené DP. I přes jisté peripetie na sklonku 80. let 20. století v tomto ateliéru pokračuje od dob J. Kaplického a St. Libenského nejen tradice vysoce profesionálního sklářského vzdělávání v náročné profesi, ale i svobodné tvorby v oblasti volného umění. Duch svobodné umělecké tvorby se v tomto ateliéru dařilo uchovávat a pěstovat i v době tzv. „normalizace“, jak jsem se mohl několikrát osobně přesvědčit při návštěvách „u Libenských“ na sklonku 70. a v první polovině 80. let minulého století.

Řídí redakční rada

Předseda:

doc. PaedDr. Pavel Šamšula, CSc.

Členové:

Mgr. Karla Cikánová
prof. PhDr. Radek Horáček, Ph.D.
PhDr. Helena Justová
PhDr. Leonora Kitzbergerová, Ph.D.
PaedDr. Markéta Pastorová
doc. PhDr. Tomáš Pavlíček, Ph.D.

Výkonná redaktorka:

PhDr. Helena Justová

Grafická úprava, sazba a obálka:

Mgr. Zdeňka Urbanová, DiS.
e-mail: zdenka.urb.art@gmail.com

Vydává:

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
vychází 4x ročně
roční předplatné 260 Kč plus poštovné
a balné, jednotlivý výtisk 65 Kč

Objednávky a fakturace:

e-mail: viera.cernochova@seznam.cz

Rukopisy a obrazový materiál

se vracejí pouze na vyžádání.
Nevyžádané příspěvky se nehonourí.

Adresa redakce:

Redakce časopisu Výtvarná výchova
Pedagogická fakulta UK
M. D. Rettigové 4, 116 39 Praha 1
e-mail: helena.justova@pedf.cuni.cz

Tisk:

Tiskárna nakladatelství Karolinum

Upozornění pro autory:

Uzávěrky dalších čísel
Výtvarné výchovy:

- č. 1/2015 – 31. prosince 2014



VÝTVARNÁ VÝCHOVA

časopis pro výtvarnou a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní
ročník 54/2014

Rada pro výzkum a vývoj zařadila časopis Výtvarná výchova
do kategorie recenzovaných neimpaktovaných periodik vydávaných v ČR.

OBSAH

Pavel Šamšula

Prostor a čas jako mezní dimenze lidského života a téma výtvarného umění.
A výtvarné výchovy? (1. část) 1

Kateřina Dyrtrtová

Expresí teploměru – jak volba konceptu ovlivňuje poznání zkoumaného jevu (1. část) 9

Jiří Hanuš

Architektura v dvourozměrném prostoru 15

Irena Kapustová

Loutkové divadlo v historii a možnosti využití loutky v současné arteterapii 23

FROM THE CONTENTS

Pavel Šamšula: Discussion on space and time as boundary dimensions of life as art topic. And topic for art education? (Part 1) Reflection on diploma Olga Šimová thesis „Care“, that was successfully defended in June 2014 at the Academy of Arts, Architecture and design in Prague. Dimension and finality of life and it's perception. Arts- and verbal- reflection on attitude of our civilization to old age, dying and death. Relation to topic and value of art education.

Kateřina Dyrtrtová: Expression of thermometer – how choice affects the concept of knowledge studied phenomenon. (Part 1) This article analyzes the thesis and the creation of the students of Photo and Graphic Design Studio and apply theoretical knowledge from books Creation as a way of learning. From Chapter 4.1 „Thermometer, not microscope“ selects the account of expressiveness thermometer. It reflects on the effectiveness of such analogies and the implications of that study provides specific art evaluation and analysis. It deals with such voltage sharing between mental space of the individual and the conceptual space of culture.

Jiří Hanuš: Architecture in two-dimensional space

This article aims to approach architecture in the context of world art, focusing on the formation of a surface. The selection of artists and their work to try to show how varied the approaches to this subject, but at the same time as common perspectives and ways of thinking can sign up for some artists.

Irena Kapustová: Puppet theatre in history and the possibilities of using puppets in contemporary art therapy

The article presents the information on the role and significance of puppets in the history and about new possibilities of using puppets at present. The new options in the article represent the project Therapy puppet created and successfully implemented by THEATR ludem from Ostrava.

Všem, kdo mají rádi výtvarné umění a krásu,
všem našim čtenářům a příznivcům časopisu Výtvarná výchova
přejeme radostné Vánoce plné pohody a v novém roce 2015
zdraví, štěstí, více klidu a dobrých zpráv.

Redakce VV

zachovám v počátku její reflexe toto pořadí.³

V úvodu textu diplomantka píše: „Diplomová práce vyvěrá z úvahy nad životní situací již nesoběstačného, umírajícího člověka ve zdravotnickém ústavním ošetřování. Textová část je náčrtem myšlenkového varu, který mne motivoval k tvorbě výtvarného díla a částečně stál i za zrodem jeho výtvarného jazyka. Kromě literárních zdrojů vycházím v úvahách z osobních zkušeností z dvouleté praxe v nemocnicích, kterou jsem absolvovala v rámci středoškolského studia oboru zdravotní sestra.“

Text je členěn do tří kapitol. První reflektuje postoje dnešní společnosti ke stáří, umírání a smrti, dokládá a komentuje sklon naší současné (západní) civilizace umírání a smrt vytěšňovat, skrývat a nepřijímat jako přirozený jev a zákonitou součástí lidského života. Zabývá

³ Je potěšitelné konstatovat, že na mnoha vysokých uměleckých školách se stále více chápe textová část diplomové práce jako její sice nikoli hlavní, ale nezbytná a závažná součást, jako legitimní forma verbalizace konceptu, osobní interpretace a reflexe díla. Doufejme, že již nenávratnou minulostí jsou doby, kdy třeba i hodnotná výtvarná tvorba byla doplněna několika stránkami bezobsažných blábolů, obsahujících neukotvené a nereflexované výlevy typu „mnětopřipadá“ beze stopy odkazů na relevantní prameny literární a výtvarné umělecké, a především na osobnostní pojetí. Mezi studenty a absolventy uměleckých škol a především mezi jejich vyučujícími a vedoucími diplomových prací ubývá zastánců pseudoromantických představ, podle nichž jakýkoli verbální doprovod uměleckého díla, byť třeba autorský, na výtvarném díle *cizopasí*, *znečišťuje ho a kazí*.

Tímto tvrzením však není nikterak míněno, že by snad v uměleckých oborech mohla jakkoli rozsáhlá nebo i kvalitní textová součást zakrýt nebo vyvážit nízkou úroveň, nebo dokonce nahradit chybějící výpověď a hodnotu vlastního výtvarného díla. Aniz bych opomíjel specifika a vztahy textů a symbolických forem jazykových a výtvarně-obrazných (viz CASSIRER 1996), jsem přesvědčen, že „Řeč umění znamená přebytek smyslu, který je obsažen v díle samotném. Na tom se zakládá nevyčerpatelnost uměleckého díla, která ji odlišuje vůči každému pojmovému uchopení“ (GADAMER 1999, s. 51).

Olga Šimová však asi není typickým příkladem absolventky vysoké umělecké školy. Kromě výtvarného talentu je fundována i teoreticky a pedagogicky: do ateliéru skla na VŠUP byla přijata ještě v době, kdy dokončovala jednooborové studium učitelství výtvarné výchovy na UK PedF v Praze, jež absolvovala v r. 2009 obhajobou diplomové práce s názvem Časové aspekty existenciální problematiky ve výtvarném umění.

se i úlohou, zodpovědností a možnostmi rodiny při péči o jejího umírajícího člena.

Ve druhé kapitole, nazvané *Péče*, se Olga Šimová zamýšlí nad tím, jak se postoj společnosti odráží v ústavní péči o částečně soběstačné, nesoběstačné a umírající seniory. Dotýká se i problému tzv. *dystanázie*, neboli zadržované smrti. Kapitola uzavírá reflexí souboru kreseb, v nichž reaguje na problematiku uvedenou v textu.⁴

Závěrečná kapitola přibližuje myšlenkový i výtvarný proces vzniku a výslednou podobu druhé části výtvarného díla, konstruktivního objektu nazvaného *Lůžko*.

V úvodu textu autorka (s oporou o relevantní výzkumy a literární prameny) konstatuje, že více než 60 % populace u nás umírá v nemocnicích nebo jiných zdravotnických zařízeních a že toto číslo neustále roste. Uvádí, že umírání v domácím prostředí a domácí ošetřování a péče o umírajícího jsou obdivuhodné nejen proto, že vychází z velké lásky, se kterou se překonává osobní bolest při každodenním nepřetržitým setkáváním s utrpením a nemohoucností blízkého člověka a s ním se překonávají negativní pocity a úzkost z citelné přítomnosti smrti. Píše: „Úctu si člen rodiny – pečovateli – dle mého názoru zaslouží také proto, že se stará o svého blízkého a doprovází jej při odchodu ze života v kultuře, jejíž chod a současně proklamované hodnoty starost o umírající nepodporují a někdy dokonce komplikují.“

S odvoláním na Helenu Haškovcovou zdůrazňuje, že „*hédonismus a s ním související oslava bezstarostného mládí v současné konzumní společnosti zhoršují neutěšenou situaci seniorů a jsou jednou z příčin nezájmu o stáří a umírání. K negativnímu přijímání poslední fáze života přispívá i současná tzv. inflace stáří. V sociologických kruzích se tím míní současná ztráta hodnoty stáří, zapříčiněná v dějinách dosud nebývalým nárůstem počtu starých lidí*“ (HAŠKOVCOVÁ 2012).

⁴ *Dystanázie* je umělé prodloužování přirozeného procesu umírání léčbou, jejíž nevýhody z pohledu pacienta nebo jeho blízkých převažují nad výhodami. Dystanázie neboli zadržovaná smrt je nepřijatelným důsledkem uplatňování postupů vítězné medicíny v situacích, kdy potřeby umírajícího vyžadují *paliativní* (ošetřující a umírání uklidňující) péči. Poznámka autorky DP.

Po většinu dosavadní historie lidstva umírala většina lidí (alespoň v dobách míru) doma, ve známém prostředí a v okruhu svých blízkých. Lidé tak byli od dětství konfrontováni se stářím, nemohoucností a smrtí jako s něčím zákonitým a přirozeným. Domácí umírání bývalo ritualizované: každý věděl, jaká je jeho role a co má dělat.

Současná doba a zvláště naše euroamerická civilizace preferují kult mládí⁵, síly, rychlosti, dokonalosti, novosti (*NEW!, NEU!*), *svěžesti a čerstvosti* (dosaďte cokoli z dnešních sloganů reklamního průmyslu). Umírání je z běžného života vytěšňováno jako něco nepatřičného, překážejícího a obtěžujícího. Masmédii šířený a masmédiu živící zábavní průmysl používá společnost jako lepidlo, kterým má být připoutána a své role zbavena ona *Smrt kmotřička* z pohádek našeho dětství. Jenže to není smrt, kdo sedl na lep; jsme to my, „*ubavení k smrti*“ (POSTMAN 2010), a naše otupovaná mysl, kdo pokládá konečnost lidského života za *cosi jen jako*, za něco, co se děje mimo nás a co se nás vlastně netýká. *Masové* vymývání myslí *masmédií* má jediný účel: učinit z občanů *masu – masové spotřebitele*, aby museli být *masovými výrobci, montéry, dopravci, distributory, prodejci a kupci masové nadprodukce* ve prospěch tzv. neviditelné ruky trhu (čti: zisku).⁶

Na tomto tržišti zvrhlostí, kde se stárnoucí, starý nebo dokonce nemohoucí člověk již „rozprodal“ a nachází se ve fázi, označované noblesně jako *postproduktivní věk* (už nevyrobí, nedistribuuje, málo spotřebovává a dokonce většinou již nepřispívá ani k reprodukci dalších

⁵ „Je smutné, když se z mládí začíná dělat zásluha, protože každé mládí blbec bude jednou staré blbec. A každé staré blbec byl jednou mládí blbec.“ Jan Werich

⁶ „Lidé prohrávají, případně se zblázní nebo umírají na velmi mnoho způsobů – někde v tichu toho údolí, kde já nikdy nikoho neslyšel se modlit, a někde se zase veřejně křičí hrůzou, jenže křičí tam, kde od řevu nelze rozeznat pláč, bédování, píseň ani naději. A tak jdeme ke dnu: jsme oběťmi oné všeobecné krutosti, která přebývá v našich srdcích i v celém světě, oběťmi všeobecné lhostejnosti k osudu druhých, oběťmi všeobecného děsu z lásky, z toho, že bez lásky je život naprosto nemožný. Jednoho dne – snad až za nepředstavitelně mnoho generací – možná dospějeme k poznání, že lidé jsou důležitější než nějaká nemovitost, a snad se toto poznání také stane *alfou a omegou našeho žití*“ (BALDWIN 1979, viz též SEDLÁČEK 2009).

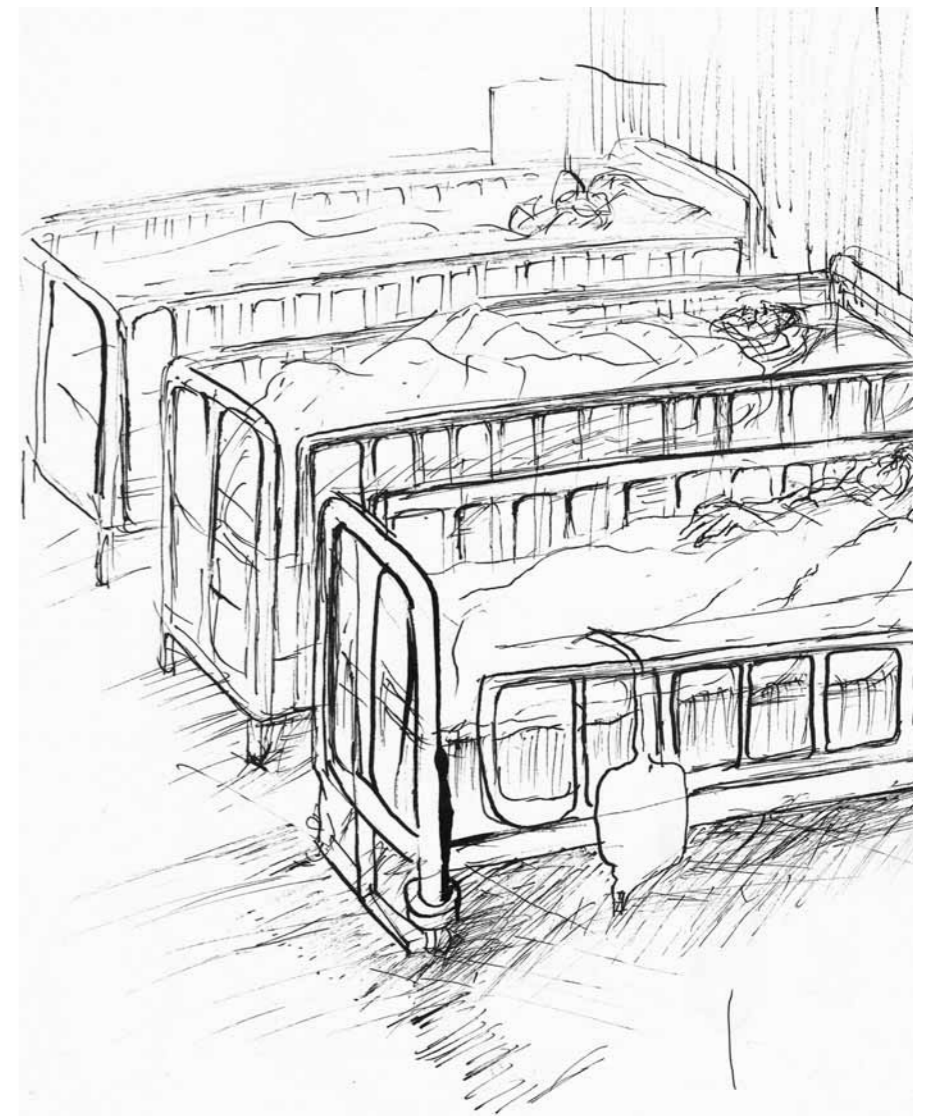
výrobci a spotřebiteli), se stále více lidí stává nerecyklovatelným odpadem, odváženým (deponovaným) na skládky, občas mylně nazývané zdravotnická zařízení nebo léčebny, v nichž ale většinou nejde a ani nemůže jít o zdraví nebo léčení.

Diplomantka v textu konstatuje, že vytěšňování nemoci, nemohoucnosti a umírání za zdi ústavů činí z umírání a smrti, přirozených a zákonitých součástí života, něco nepřirozeného. Mají je řešit odborníci, abychom je nemuseli přijímat my (dosud) živí. V tomto kontextu připomíná film *Amour* (2012) rakouského režiséra Haneleho. Činí tak nikoli z pozice kritičky chování filmových postav, ale chápejícího mladého člověka, který si je vědom vysokých nároků, které *paliativní* péče klade nejen na ošetřující zdravotní personál, ale zvláště na členy rodiny i další účastné v *terminální fázi* života blízkého člověka.⁷ S pochopením připouští, že strach ze smrti blízkého člověka je (též) strachem ze smrti vlastní.

Ve druhé kapitole textové části DP, nazvané *Péče*, Olga Šimová uvádí, že „... *hospitalizace seniorů v terminální fázi mnohdy může způsobit újmu na jejich psychickém zdraví*.“ Konstatuje, že „*Zájem o psychické potřeby, starost o psychickou pohodu bývá v nemocnicích mnohdy až na druhém místě za péčí o fyzickou stránku klienta. A tento mechanický přístup je neznatelnější a nejproblematičtější právě na klinikách, na nichž jsou ošetřováni starší, nesoběstační a umírající (tudíž ve svém citění velmi zranitelní) lidé*“.

Umírání a smrt se tak stále častěji odehrává v neosobních zřízeních, za plentou, v osamění až zapomnění. O citění a prožívání umírajících většina z nás, dosud živých, neví takřka nic. Vzdor četné literatuře (a výjimečně i sdělení našich blízkých) nevíme *pocitově* téměř nic o obavách, úzkostech, strachu, pocitech viny, o samotě, ztrátě kontroly nad vlastním tělem, myslí a životem, o závislosti na druhých, o nesplněných přáních a nerealizovaných

⁷ *Paliativní péče* je komplexní, aktivní a na kvalitu života orientovaná péče poskytovaná pacientovi, který trpí nevyčísitelnou chorobou v pokročilém terminálním stádiu. Cílem paliativní péče je zmírnit bolest a další tělesná a duševní strádání, zachovat pacientovu důstojnost a poskytnout podporu jeho blízkým. Jako *terminální fáze* se označuje závěrečné období života (resp. choroby) s prognózou přežití pacienta v řádu týdnů, dnů nebo hodin (nejčastěji méně než 72); umírání.



plánech, na něž už umírajícím nezbývají síly ani čas. Současná medicína umí většinou zbatit umírajícího trýznivé fyzické bolesti a utlumit i psychické utrpení, ale jen za cenu utlumení toho, co dělá člověka člověkem – jeho vědomí.⁸

S odvoláním na H. Haškovcovou a jí uváděný „mýtus hororotvorných LDN“ i z vlastní zkušenosti praxe zdravotní sestry O. Šimová dovozuje: „*Léčebna se pak*

⁸ „Můžeš přejít po moři z New Yorku do Londýna, můžeš celou věčnost tahat zlatý mince jen tak z něčeho a stejně je to nedonutí, aby pochopili. Ve chvíli, kdy to řekl, vypadal osamalejší, než kterýkoli živý člověk, kterého jsem viděl. Nepotřeboval jídlo, bydlení ani peníze nebo slávu. Umíral potřebou říci, co věděl, a nikoho to nezajímalo.“ (BACH 1996) „Když se tělo noří do smrti, prozrazuje se podstata člověka. Člověk je uzel, pavučina, síť navzájem propletených spřízněností. A jen o ně jde. Tělo je krám, který nikdo nebude postrádat. Nikdy jsem neviděl umírajícího člověka, který by myslel jen na sebe. Nikdy.“ (SAINT-EXUPÉRY 2008)

„Když se tělo odpoutá, ukáže se podstata. Člověk je jen uzlík vztahů. Jen vztahy mají pro člověka smysl.“ (SAINT-EXUPÉRY 2011)

– *nadneseně řečeno – podobá živoucímu stroji, který semílá lidi. Pacientům ubírá již tak oslabenou chuť do života, pasivizuje je či kazí jejich poslední životní chvíle, rovněž personálu bere sílu lidsky naplňovat svou profesi. (...) Projevy pacientů bývají personálem chybně interpretovány jako demence, naprostá neschopnost komunikace a vnímání či zlá vůle, za níž může následovat trest.*“

Do cyklu *Péče* vybrala diplomantka pro prezentaci DP z mnoha desítek kreseb čtyřřadaceti. Tento počet by mohl odkazovat k dennímu časovému cyklu ve zdravotnických zařízeních, na JIP, ARO, v LDN nebo hospicích, v nichž uplývá nemocným a umírajícím doba, stírající běžný tok a rytmus času, prostoru a života. Vedoucí DP doc. Plesl tyto kresby ve svém vyjádření charakterizoval jako „*kardiograf lidských duší a zároveň předznamenání monumentality budoucího objektu*“.

Sama autorka k souboru perokreseb píše: „*Na pomezí ztvárnění mýtu*

hororotvorných LDN a skutečně tíživé atmosféry nemocnic se pohybují některé mé kresby. Konkrétně to jsou varianty pohledů do nemocničních pokojů s ležícími pacienty (obr. 1) či detailnější ztvárnění ošetřované (-ho) (obr. 2). Nemohu říci, že by tyto kresby měly stylovou jednotu. Některé z nich působí víceméně popisně, jiné se svou stylizací, expresivností a fantastností přibližují jazyku komiksu, a společně s vyhoceným námětem nemocnice jako domu hrůzy (síleného zdravotního personálu a přístroji spoutaného pacienta) zasvěcenému divákovi připomenou patos německého expresionismu. Další kresby naopak nechávám v náznaku, kde síla sdělení spočívá v nevyřčeném. Co však tyto rozmanité črty spojuje je ztvárnění pacientů jako živoucích mrtvol, pasivních těl, u nichž jakékoli životní projevy, emoce, již jenom samovolně vyblábnávají odněkud z hloubi. Při kreslení některých obrazů jsem myslela na přirovnávání pacientů k zombiům“ (viz obr. 4 a 5 barevné přílohy).

Olga Šimová odpovídá i na logickou, byť nevyřčenou otázku, která by mohla diváka při spatření jejích kreseb napadnout: „Proč jsem si zvolila zrovna tuto morbidní asociaci? Některé aspekty stavu zombie lze ironicky přirovnat ke stavu pacienta, umírajícího v nemocnici. (...) Na jedné straně, na základě popírání, nepřijetí smrti, se k lidem, které ztlačí životní síly, přistupuje jako k nehodným zájmu, jako kdyby již nepatřili do tohoto světa, nebo dokonce nebyli lidmi se svými citovými a duchovními potřebami. To se odráží na kvalitě opatrování (které paradoxně může vést k umrtvování sil a životních projevů). Na druhé straně v rámci chápání medicíny jako boje proti smrti dochází k distancování neboli k umělému prodlužování umírání.“

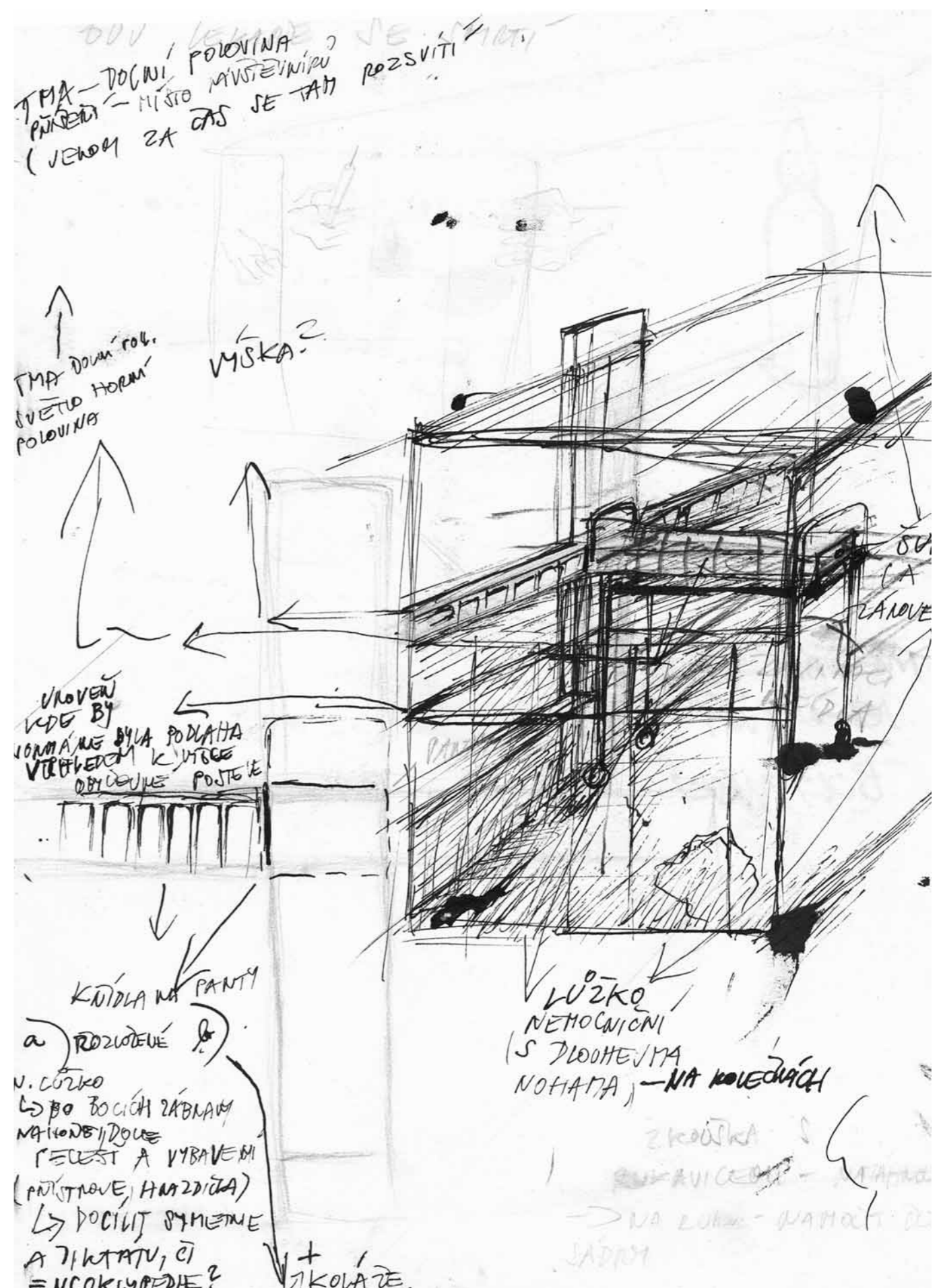
Na kresbách z cyklu *Péče* se objevuje i motiv rukou v gumových rukavicích (obr. 3). Ruce zdravotnického personálu bez hlav a těl podtrhují pasivitu pacientů na jedné straně a anonymitu, cizost a neosobnost přístupu ve zdravotnických zařízeních na straně druhé. Obecnost vyznění působí dojmem, jakoby všechny léčebné úkony byly řízeny nějakým standardním systémem. S odvoláním na Ariese (ARIES 2000) diplomantka píše: „Zdravotník se jeví jako součást

byrokracie, jejíž moc je založena na kázně, organizaci a anonymitě.“

Ve třetí kapitole reflektuje O. Šimová vznik konceptu, proces, peripetie tvorby a výsledný tvar druhého pólu svého díla, nazvaný *Lůžko* (obr. 4). Jako jeho základ využila vyřazenou kovovou nemocniční postel, které byly nastaveny nohy a lůžko tak bylo vyzdviženo do výšky 350 cm. Jak píše, chtěla tak vyjádřit jednak aspekt manipulace se starým, nesoběstačným a umírajícím člověkem, jednak jeho životní situaci. Pohled diváka zdola na nesmyslně

vysoké lůžko, umístěné mimo běžný zorný úhel pohledu, konotuje oddělenost péče o umírající od běžného života a vzbuzuje pocit nemožnosti zasáhnout do takového systému péče. Druhý, imaginární pohled diváka navozuje představu, že se on sám nachází tam nahoře, upoután na lůžko (viz obr. 1 barevné přílohy).

Diplomantka píše: „Mezi ním a podlahou jako běžnou žitou skutečností je propast. Touto ‚propastí‘ chci nejen vyjádřit nemožnost umírajícího opustit lůžko kvůli nedostatku sil či jeho pocit



osamocení, ale evokovat i častou pasivizaci a izolaci pacienta – seniore, kdy mechanicky vykonávaná péče ve zdravotnickém zařízení omezuje jeho aktivity, uspává jeho schopnosti či dokonce mu upírá vlastní vůli.“

Diplomantkou vyjádřená propast je však v nás: nevíme, kdo je to, ten – onen – ona, ten či ta jsoucí – nejsoucí tam nahoře na lůžku bez nebes a „již blízko k nebesům“ i onen – ona tady dole, jenž občas má a občas nemá tvář?

Zábrana proti pádu je otevřena. Odešel – odešla? Přichází – přijde? Vznáší se, vznesl se nebo již propadl či propadá? Tak kdo to je? My, pyšně vševědoucí a přitom nevědoucí, obdaření vědomím a přitom nevědomí, můžeme spatřit neviděné a vědět nevědomé: Jsme to my, kdo přichází i odchází, jsme to my, kdo (snad) pečuje a o koho je či (snad) bude pečováno, jsme to my, kdo se propadá a vznáší mezi mikrokosmem a makrokosmem, pomíjivostí a věčností, „zemí a nebem“, „duší a tělem“, ničím a vším. Je to naše lidská situace a náš lidský úděl. Úděl, který neseme a který – snad – můžeme pomáhat nést svým bližním, jsme-li my ti bližní; přicházející pozůstali, odcházející (ještě) jsoucí.

Při instalaci v ateliéru a obhajobě DP bylo čelo lůžka umístěno u zdi, zábrany na pantech byly však pootvěřeny a svíraly s nohama postele pravý úhel. Šimová píše: „Specifický řád díla může být vztažen i vůči adoraci západní medicíny jako postupně vítězí nad smrtí, kdy víra v její pokrok supljuje náboženskou víru a je spjata se současným nepřijímáním konečnosti lidského života, převážující v dnešní západní společnosti.“⁹

Důležitou a významnotvornou součástí objektu *Lůžko* a jeho instalace je světlo. Je soustředěno od stropu jen na horní obdélníkovou část. Olga Šimová

⁹ Vytěšňování faktu smrti a její nepřijímání není jistě všeobecné. Dojít k vnitřní vyrovnanosti a navíc ji umět vyjádřit však nepřichází samo od sebe, není automaticky dáno každému a není zadarmo: „Camus měl pravdu. Život není na nic, ale nic není nad tento život. A každý lidský život končí porážkou, jde jen o to, zůstat pánem vlastní porážky.“ (Jan Skácel v dopisu Vítězslavu Kocourkovi). A nebo „poeticky“ (protože poezie nejsou básničky, ale bytostná schopnost a projev přesnosti a statečnosti vidění a vyjádření): „Přijmu ji jako zlatý lem / jedinou svoji jiná není / přespráliš zápasil jsem s andělem / a chromý jsem a unavený“ (SKÁCEL 1997).

píše: „Světlem bych chtěla vyvolat ambivaletní dojem. Domnělý (potencionální) pacient se na lůžku nachází mimo náš běžný svět, v izolaci; mezi námi a jím je propast. Avšak zároveň je vyzdvížen do světla pozornosti a péče, kterou je osvětlován shora. To světlo je jako pozornost, péče, dohled, vědění, moc, kontrola, božské postavení lékaře či božská role celé medicíny. Toto bílé světlo se střídavě zhasíná a rozsvěcí. K němu je nainstalováno další UV světlo, které po zhasnutí prvního světelného zdroje činí bílou barvu postele ještě více nepřirozenou, zářící, dokonalou, sterilní. Toto dezinfikující světlo by mělo ideálně připomínat tendenci ovládat, dát do pořádku a vyčistit i pro nás neuchopitelnou smrt“ (viz obr. 2 a 3 barevné přílohy).

V textu DP se diplomantka jen velmi střídavě zmiňuje o ztvárnění obdobného tématu v dílech jiných, byť světově proslulých umělců. Výjimku tvoří reflexe díla Damiana Hirsta. Z jeho textů Šimová jako jeden z Hirstových ústředních zájmů akcentovala jím uváděnou rozpornost lidského myšlení mezi vědomím smrtelnosti a touhou po věčném žití. Připomíná jeho instalace a manipulace s ready made (např. *Medicine cabinets*) i jeho přesvědčení, že neschopnost opustit touhu žít věčně a vyrovnat se s vlastní konečností v současné společnosti je zapříčiněno reklamou a jejími obrazy, které „... dokáží žít věčně a my jsme nepřetržitě přesvědčováni, že jsou reálné“ (HIRST).

Ve vlastním uměleckém díle Olgy Šimové jsem však odkazy na Hirstovu tvorbu neshledal. Naopak: zatímco mnohá Hirstova díla reklamní postupy nejen využívají, jako reklama působí a současně reklamou jeho osobní i manufakturní tvorby a osoby jsou (většně zvýšení zisku, což je základní smysl reklamy), je dílo Olgy Šimové v tomto ohledu k Hirstovu dílu kontrastní, ba přímo oponující: její odkaz k reklamním postupům je nulový a jeho možné využití v reklamě přímo kontraktické. Jsem přesvědčen, že žádné z dosavadních ani budoucích děl O. Šimové nebude děláno pro byznys.

Citují: „Paradoxně lze tedy říci, že materialistický a konzumní přístup technické civilizace dává vznik nadějím ve všemocné schopnosti lékařské vědy (aniž by ovšem bylo připuštěno, že tyto

naděje mají náboženskou podobu...). Současné pobízení ke konzumu (užívá se, buď věčně mlád) je dle mého názoru spojeno s eliminací upomínání na přirozenost smrti nebo s podněcováním potřeby se s ní duchovně smířit. Toto smířování totiž mnohdy ústí do přehodnocování životního postoje a vyvarování se marnosti, jakými je strádání a současně utrácení peněz a nadměrné hromadění majetku (nástroje organizace společnosti a ovládání životního času lidských mas).¹⁰

(...) Smrt tedy je představována jako něco, nad čím díky vědě získáváme kontrolu a v budoucnosti bude díky pokroku vědy a medicíny zcela ovládnuto, tudíž se jí nemusíme zabývat. Víru v nadpřirozeno vystřídala víra ve schopnost člověka měnit a formovat podle sebe přirozený a přírodní řád tohoto světa, určující jeho jevy a principy.“

V závěru textu diplomantka konstatuje: „Adorace vědy a víra v získávání nadvlády nad přírodou jsou dnes reflektovány a kritizovány, ale stále jsou dosti silné a (...) ovlivňují i přístup k péči o umírající a postoj k přirozené smrti obecně. V tvorbě i v textu jsem se věnovala především postižení a vyjádření negativních problematických stránek péče o seniory a umírající. (...) Budu v něm pravděpodobně pokračovat i nadále“ (ŠÍMOVÁ 2014).

Vedoucí práce R. Plesl ve svém hodnocení DP konstatoval: „Není to ani sklo, a už vůbec ne design. Přesto její objekt naplňuje hlavní požadavek na každý umělecký

¹⁰ Bylo až tragikomické sledovat, jak si obě, ještě nedávno tzv. antagonistické světové společensko-ekonomické soustavy (tzv. kapitalistická a tzv. socialistická), blábolivě notovaly v závodech o růst HDP (v celku i na hlavu), v „uspokojování rostoucích materiálních potřeb (v kapitalismu občanů, v socialismu lidu)“. Potřeb namnoze uměle vyvolávaných a stimulovaných, z nichž skutečný profit má stále menší procento těch nejbohatších „vyvolávačů“, vodících politiky coby *představitel polis* jako své (také) profitující loutky.

Co by však dělaly ty „masy pracujících“, kdyby přestaly vyrábět, montovat, pěstovat, distribuovat, prodávat atd. umělou nadprodukcí výrobků, do nichž je uměle zakódováno a reklamním průmyslem vhnáno zastarávání, aby je bylo nutno odhazovat a inovovat v NOVÉ, NEW, NEU? Co by si počaly s propastí volného času, jež by před nimi vyvstala? A co kdyby – nedej bůh, natož hmota! – začaly místo zbytečného vyrábění a spotřebovávání myslet? Třeba na takovou hloupost, jako proč jsme na světě... Vlady by padly a svět by se zhroutil. Tento svět.

počin v každém oboru, a to je vlastní výpověď. Výpověď podložená vlastní životní zkušeností a vysokým výtvarným cítěním, které již v předešlých pracích několikrát dokázala. (...) Její „Péče“ / postel / je be-ysovskou výpovědí vlastních zkušeností zdravotní sestřičky a zároveň sochařsky zralé české *Louis Bourgeois*, která opticky zvětšuje a vytahuje na pavoučích nohou i ty nejnítější pocity.“

Při známé náročnosti doc. Plesla na jeho studenty a diplomanty vyzněl závěr jeho posudku až nezvykle vysoce pozitivně: „Osobně se moc těším na Tvé další práce, Olgo, a doufám, že budeš tou českou *Louis Bourgeois*.“ (Pan docent snad promine, ale při vši úctě k němu i k dílu *Louis Bourgeois* si dovolím oponovat, což je konec konců povinnost oponenta, byť nyní již *ex post*: Věřím, že Olga Šimová bude *Olgo Šimovou*, tedy sama sebou. Což je asi to nejtěžší, co lze přát komukoli – nejen mladé umělkyni.)

Lidsky i umělecky silnou osobnost „tého křehké dívky“ (R. Plesl) na závěr obhajoby vysoce ocenil i prof. V. Kopecký, který ji před šesti lety jako vedoucí ateliéru skla na VŠUP přijímal. Konstatoval, že dokázala uměřeními, tradičními a de facto minimálními prostředky vyslovit silné existenciální humanistické téma, v jehož výrazu se spojuje křehkost a něha se silou a monumentalitou.

Shrnutí

Před odchodem z obhajoby DP Olgy Šimové z ateliéru VŠUP jsem měl potřebu jí jako poděkování za dílo, jeho prezentaci a obhajobu něco dát. Shodou okolností jsem měl sebou jen čerstvé číslo tohoto časopisu. Tak jsem Olze časopis (asi dost nešikovně) vnutil; snad aby nezapomněla na svou první *Alma mater* a na výtvarnou výchovu.

Asi nikoli náhodou bylo v jinak rušném ateliéru, zaplněném dalšími diplomovými pracemi absolventů ateliéru skla, členy komise, studenty a diplomanty po skončení obhajoby této diplomky nezvyklé ticho.

Saul Bellow, americký židovský spisovatel ruského původu, to kdysi vyjádřil velmi přesně: „Umění má něco společného s dosažením klidu uprostřed chaosu. Klidu, který charakterizuje oko cyklónu: zastavení pozornosti uprostřed zmatku“ (BELLOW 2006).

Můj vnitřní pohled se však znovu vrátil zpátky a nahoru, do místa, kde vysoko pod stropem zářil modravým přísvitkem objekt *Lůžko*. Vnitřní obraz se mi v myslí propojoval se zvláštním *modravým psychickým dojmem*, který ve mně zanechalo video J. Polanecké, reflektované v článku K. Dyrtrvé (DYTRTOVÁ 2014), jež jsem si večer předtím pouštěl alespoň na nevelkém monitoru domácího PC.

J. Polanecká v něm využila promyšleně koncipovaného vztahu vizuální a akustické složky (zrychlený čas videozáznamu v kontrastu se zpomaleným akustickým záznamem lidského dechu) v jejich dynamice, napětí, zpomalení a kontrastu s funkčním technickým zpracováním videozáznamu. Olga Šimová zvolila tradiční a v jednom ze dvou polů práce dokonce to nejstarší výtvarné médium, lineární kresbu.

Zatímco synestetické působení díla J. Polanecké je založeno (zkráceně a tedy zjednodušeně řečeno) na zprvu možná nepostřehnutelném, o to však působivějším kontrastu „nesouladu“ rychlosti obrazu a zvuku, je základem díla O. Šimové napětí dvou formálně statických výrazových prostředků; uvedeného cyklu perokreseb, umístěných při instalaci do horizontu očí, a kovového objektu nemocničního lůžka, vyzdvíženého na prodloužených nohách vysoko nad zorné pole diváka. Fyziologicky vnímatelné proměny světla zesilují dynamicky zneklidňující napětí. Zneklidňující pohyb statické instalace tak vzniká – obdobně a přitom odlišně od práce J. Polanecké – v pohybu psychiky, ve vědomí recipienta.

Psychický pohyb však – jako u každého hodnotného uměleckého díla – vzniká až v myslí diváka koherencí všech součástí této umělecké struktury. Zpočátku většinou podvědomě, až v průběhu recepcce a poté v responzi, s oživením a propojením paměťových okruhů i anticipačních potencií naší mysli, zprvu rovněž podvědomých, „ tvoří obraz“ našeho světa. Toho světa, který jsme – jako societa a mnohdy i jako individua – vytěsnili z jeho (tedy svého) – ať již chtěného, vnuceně přijatého nebo sebeobránně nastaveného – zploštěného či pokriveného obrazu světa, jeho časoprostoru a našeho časoprostoru v něm.

Zatímco díla videoartu lze „reprodukovat“ – znovu prezentovat, byť nikoli

přesně, v takových technických instalačních podmínkách, pro něž byla určena, umění instalace je v ploše de facto ne-reprodukovatelné: neumožňuje vstoupit do prostoru díla fyzicky, čímž je i „psychický vstup“ ztížen a omezen.

Čím více se v realu k dílu O. Šimové znovu přibližujeme, abychom si v zúženém zorném poli zblízka prohlédli její kresby, tím naléhavěji nad námi, mimo náš vizuální obzor, visí neviděný, ale naléhavě pocíťovaný objekt *Lůžko*. Ani při novém odstoupení však nevíme, zda vůbec a nebo kdo na onom lůžku leží; zda je to nevyléčitelně nemocný, starý či umírající, zda je to neznámý „kdokoli“ či někdo známý a blízký, nebo již jen „něco“, tělesná schránka někoho, kdo byl člověkem. Nelze vyloučit, že lůžko je již prázdné nebo ještě, zatím prázdné a čekající. Objekt lůžka nemá žebříček ani výtah. Nemůžeme k němu a *on*, i kdyby ještě mohl a chtěl, nemůže k nám.

Svět se rozlomil: mezi světem nás (zatím) „tady dole“ a světem „tam nahoře“, kam nemůžeme vidět, zeje prázdnota propasti, kterou nechce a nemůže zaplnit ani dílo Olgy Šimové, ani jakékoli jiné umělecké dílo, pokud ji nejsme schopni nebo nechceme zaplnit my.¹¹

I toto umělecké dílo vytváří „paralelní svět“ k našemu obrazu světa, i zde „tvorbu chápeme jako způsob poznávání a porozumění světu“ (DYTRTOVÁ 2014), jenž si ale sám nejspíš nerozumí a sám sebe nezajímá.¹²

¹¹ „Abychom totiž byli schopni smysluplně hovořit o problému smrti a umírání, musíme nejdříve podrobit rozboru samotný život – vědecky a experimentálně – a pokusit se slovy opsat žití a operační procesy reality, kterou obýváme. Získávání inteligence a životní moudrosti o životě a umírání je navigační výzva, zahrnující v sobě lokaci a delokaci já“ (LEARY 1998, s. 33).

¹² V tomto kontextu se nemohu zcela ztotožnit s formulací K. Dyrtrvé v jejím erudovaném textu, podle níž v uměleckém díle „... vzniká paralelní myslitelný svět sám o sobě“, neboť jsem přesvědčen, že „svět sám o sobě“, byť jen „myslitelný“, není ničím, o čem bychom cokoli věděli nebo jen tušili. Je to vždy naše vnímání, vědomí, myšlení a chápání světa, ať již jej nazýváme jako vědecký model a jeho časoprostorovou dimenzi chápeme či přijímáme jako konečnou nebo nekonečnou, lineární či zakřivenou, rozpínající se, stacionární nebo se smršťující, unitární nebo multiverzální, je to vždy *naš* umělecký obraz jako metafora světa, a je to konec konců vždy *naše* víra, třeba náboženská (ať křesťanská, judaistická, buddhistická, islámská nebo jiná)

Jsem naopak přesvědčen, že z lidského hlediska (a jiné jsem jako člověk jen těžko schopem zaujímat) stále platí, že „svět – to je svět člověka“. V tomto světě se lidský život, existence a bytí individua vyznačuje omezenou časoprostorovou dimenzí, ohraničenou zrozením a smrtí. Individuální vědomí konečnosti vlastního života je jedním z atributů mentální a psychické dospělosti každého jedince. U některých lidí pak může být spojeno i s významným vědomím kosmologickým, aniž mezi těmito póly vědomí pociťují rozpor. Toto vědomí může být společné jak umělcům tak vědcům, přírodovědcům stejně jako filozofům, lidem tzv. věřícím jako tzv. nevěřícím.

Možná jsme my, lidé, jedinou entitou v kosmu, obdařenou vědomím a tážající se po smyslu. Nezbyvá tedy nic jiného, než tuto roli přijmout, nést a hrát důstojně. Čestně ji unést a pokud možno ji důstojně i dohrát. Unést rozpor mezi (možnou) časoprostorovou nekonečností vesmíru a jistou časoprostorovou konečností svojí.¹³

ve stvoření světa a života z vůle boží či bohů, či přesvědčení (pře-svědčení?) třeba Lawrence M. Krausse o „světě z něčeho“. (KRAUSS 2013) „Již zakladatel fenomenologie E. Husserl si uvědomil, že není možné odečíst svět od člověka a člověka od světa. Svět dává smysl jenom člověku“ (PETŘÍČEK 1992).

¹³ „Člověk nemůže být sám, ani jako jedinec, ani jako druh; je ochoten bratřit se i s kamenem. Představa lidstva kroužícího na směšné čamrdě-zeměkouli vesmírnou pouští mě naplňuje úzkostí a hrůzou. Unesu vědomí své nepatrnosti a jistotu svého zániku jen proto, že tuším, že jsem nějak se světem souměřitelný; že se mohu postavit tváří v tvář horám, oceánu, hvězdným prostorům.“

Jsem nucen pojímat svět antropologicky a sebe sama kosmologicky“ (MÍČKO 1997, s. 94).

„Ani tak nepatrně kratičkový záblesk času, která je vzhledem k vesmíru dán životu člověka, není však bezvýznamný. Dává nám možnost vědomí, vůli a snad i naději trochu porozumět vesmíru kolem nás, vesmíru v ostatních lidech a místu i času, který nám v něm byl dán. Náš čas, jakkoli pranepatrný, není bezvýznamný. Vesmír o nás, o naší existenci neví. My o něm víme alespoň to, že existuje.“

Ví kromě nás ještě někdo ve vesmíru o jeho existenci? A ví i o nás? Nevíme. Zatím nevíme. A je možné, že se to nikdy nedozvíme. Možná jsme ve vesmíru sami. Jediní, kdo o něm alespoň něco tušíme. V tom je naše velikost. (...) Lidé ožívají mechanické kolotání vesmíru; jsou nezbytnými diváky této fascinující podívané. bez nich by se představení nekonalo; zůstaly by jen

V dosud známém vesmíru (vzdor jeho možné multiverzalitě) jsme to (zatím? dosud?) jen my, lidé, kdo se pokouší hledat a dávat světu (lidský) smysl. Snad i tím, čemu říkáme výtvarné umění a v němž nejde o nic, nejde-li o život v jeho nekonečné mnohotvárnosti, rozmanitosti, proměnlivosti, rozpínavosti i ohroženosti; nekonečnosti i konečnosti.

Pojetím a vyjádřením lidsky i umělecky náročného tématu, v historii výtvarného umění často prezentovaného jako *Memento mori* ba až *Vanitas vanitatum*, vyznává dílo Olgy Šímové *Péče* nikoli jako *odmítnutí*, nikoli jako trpné přijetí, ale jako *přijímání a transformace* faktu umírání a smrti jako nezbytné součásti lidského života. Jako starání se o lidské bytí. O život. Jako *Memento Vitae*.

Ale což výtvarné výchově jde nebo dokonce může jít o něco jiného?

(Dokončení v příštím čísle.)

kulisy. Teprve v lidské mysli vzniká obraz celku; vesmír sám o sobě nic neví. Před prázdným hledištěm by neprobíhala dramata, jen změt pohybů předem natažených loutek.

Nejsme kosmické nic. Jsme výjimečnost v nesmírnosti prostoru a času, uzel mnohotvárného dění. Stojí za to bojovat o jeho budoucnost. JSME KOSMICKÝ MOZEK“ (KRUPÍČKA 2005, s. 158).

Prof. PhDr. Miroslav Míčko (1912–1970) byl český výtvarný teoretik, historik a kritik umění, v letech 1967–70 vedoucí katedry výtvarné výchovy PedF UK v Praze. Prof. RNDr. Jiří Krupička (1913–2014) byl původním vzděláním geolog, astronom a filozof, v letech 1950–60 politický vězeň, po roce 1968 exulant, profesor University of Alberta v Kanadě a spisovatel.

O autorovi:

Doc. PaedDr. Pavel Šamšula, CSc., je emeritním docentem PedF UK v Praze a předsedou redakční rady tohoto časopisu.

p.samsula@seznam.cz

Literatura:

- ARIES, P. (2000) *Dějiny smrti I., II.* Praha: Argo. ISBN 80-720-32-86-0.
- BACH, R. (1996) *Iluze.* Praha: Synergie. ISBN 80-90-1797-5-4.
- BALDWIN, J. A. (1979) *Jdi a hlásej to z vrchů.* Praha: Odeon.
- BELLOW, S. (2006) *Herzog.* Praha: nakl. Lidové noviny. ISBN 80-86938-34-4.
- CASSIRER, E. (1996) *Filosofie symbolických forem. I. Jazyk.* Praha: OIKOYMENH. ISBN 80-86005-10-0.
- CIKÁNOVÁ, K. (2014) *Vnímání času a jeho podob.* Výtvarná výchova, č. 2, roč. 54, s. 13
- DYTRTOVÁ, K. (2014) *Audiovizuální umění a tvorba.* Výtvarná výchova, č. 3, roč. 54, s. 4
- GADAMER, H.-G. (1999) *Člověk a řeč. O možnosti filosofické etiky.* Praha, OIKOYMENH. ISBN 80-86005-76-3.
- GRAY, J. (2013) *Komise pro nesmrtelnost: Věda a její pošetilé pokusy, jak ošálit smrt.* Praha: Dokořán a Ago. ISBN 978-80-7363-530-5.
- HÁŠKOVCOVÁ, H. (2004) *Fenoméni stáří.* Havlíček brain team.
- HÁŠKOVCOVÁ, H. (2012) *Sociální gerontologie.* Praha: Galén.
- kol. (2004) *Umírání a paliativní péče.* vyd. Sdružení cesta domů.
- KRAUSS, L. M. (2013): *Vesmír z něčeho: Proč existuje něco, místo aby neexistovalo nic.* Praha: Universum. ISBN 978-80-242-4145-6.
- KRUPÍČKA, J. (2005) *Kosmický mozek.* Praha – Litomyšl: Paseka. ISBN 80-7185-691-6.
- KUNDERA, M. (1993) *Nesmrtelnost.* Brno: Atlantis. ISBN 80-7128-066-7.
- LEARY, T. (1998) *Plán umírání.* Praha: Volvox Globator. ISBN 80-7207-182-3.
- MÍČKO, M. (1997) *Testament Mistra Wu.* Kovalam. 2. vyd. ISBN 80-901825-4-2.
- MOODY, R. (2010) *Život po životě.* Praha: Knižní klub. ISBN 978-80-242-2713-9.
- PETŘÍČEK, M. jr. (1992) *Úvod do (současné) filozofie.* Praha: Herrmann a synové.
- POSTMAN, N. (2010) *Ubatvit se k smrti. Veřejná komunikace ve věku zábavy.* 2. vyd. Praha: Mladá fronta. ISBN 978-80-204-2204-4.
- SAINT-EXUPÉRY, de, A. (2008) *Citadela.* Praha: Vyšehrad. ISBN 80-7021-706-5.
- SAINT-EXUPÉRY, de, A. (2011) *Válečný pilot.* Praha: Naše vojsko. ISBN 978-80-206-0978-6.
- SEARLE, J. (1994) *Mysl, mozek a věda.* Praha: Mladá fronta. ISBN 80-204-0509-7.
- SEDLÁČEK, T. (2009) *Ekonomie dobra a zla. Po stopách lidského tážení od Gilgameše po finanční krizi.* 65. pole. ISBN 978-80-903944-3-8.
- SKÁCEL, J. (1997) *Oříšky pro černého papouška.* in *Básně II.* Brno: Akcent – Blok.
- SONTAGOVÁ S. (2011) *S bolestí druhých před očima.* Praha a Litomyšl: Paseka. ISBN 978-80-7432-092-7.
- ŠÍMOVÁ, O. (2014) *Péče.* Diplomová práce, obhájená na VŠUP v Praze dne 18. 6. 2014. Vedoucí práce: doc. ak.mal. R. Plesl, konzultantka doc. PhDr. L. Hubatová-Vacková, Ph.D.

EXPRESE TEPLoměRU – JAK VOLBA KONCEPTU OVLIVŇUJE POZNÁNÍ ZKOUMANÉHO JEVU (1. ČÁST)

Expression of thermometer – how choice affects the concept of knowledge studied phenomenon. (Part 1)

Kateřina Dytrtová

Anotace:

Článek členěný do dvou částí analyzuje diplomovou a bakalářskou práci studentů FUD UJEP v Ústí nad Labem z ateliéru Fotografie a Grafického designu a aplikuje teoretické poznatky z knihy Tvorba jako způsob poznávání. Z kapitoly 4.1 „Teploměrem, nikoliv mikroskopem“ vybírá úvahu o expresivité teploměru. Zamýšlí se nad účinností takových analogií a nad důsledky, které studie přináší pro konkrétní výtvarné hodnocení a analýzu. Zabývá se tak napětím sdílení mezi mentálním prostorem jedince a konceptuálním prostorem kultury.

Klíčová slova: pojem, koncept, tvorba, struktura, výkladová soustava, hodnota.

Abstract:

This article analyzes the thesis and the creation of the students of Photo and Graphic Design Studio and apply theoretical knowledge from books Creation as a way of learning. From Chapter 4.1 „Thermometer, not microscope“ selects the account of expressiveness thermometer. It reflects on the effectiveness of such analogies and the implications of that study provides specific art evaluation and analysis. It deals with such voltage sharing between mental space of the individual and the conceptual space of culture.

Key words: concept, concept formation, structure, interpretation system, the value

V první části článku se seznámíme s hlavními tezemi vybraného textu publikace Tvorba jako způsob poznávání (Slavík, Chrz, Štech et al. 2013) a jejich výběr včleníme do úvah nad diplomovou prací z ateliéru Fotografie FUD UJEP v Ústí nad Labem. Ve druhé části užitíme úvahy k analýze výtvarné části bakalářské studentské práce z ateliéru Grafického designu téže vysoké školy.

Nastolíme problematičtější otázku sdílení mezi subjektivním mentálním prostorem jedince a intersubjektivním konceptuálním prostorem kultury. Tedy mezi subjektivitou tvůrce a vnímatele tvorby, kteří však sdílejí společně, intersubjektivní významy, sedimentované v jazyce, avšak neustále nově konstruované každým momentem výrazového jednání (řeči, uměleckou tvorbou aj.).

Vycházíme z úvah J. Peregrina, který z pozic analytické filosofie uvádí: „Významy chápeme jako objektivní abstrakta, ne jako obsahy mysli. (...) Abstrakta lze dobře uchopit jako množiny“ (Peregrin 1999, s. 32–33). K tomu dodejme objasnění: každé abstraktum seskupuje všechny konkrétní jevy pod „střechou“ jejich společné vlastnosti, která určuje význam. Např. znám-li

význam slova *červená*, dokážu ze světa kolem sebe vybrat všechny červené objekty a seskupit je, přičemž zanedbávám všechny ostatní vlastnosti mimo červen. Současně platí, že každé moje setkání s červenou barvou mi dokáže přivádět na mysl myšlenku nebo představu „červená“ (srov. Slavík, Chrz, Štech et al. 2013, s. 69–70). Podstatné přitom je, že tuto dovednost musí se mnou sdílet všichni ostatní uživatelé téhož významu, abychom vůbec mohli mluvit o významu. Z tohoto hlediska je význam jakási „vybírající a třídící funkce“, která je společná pro všechny jeho uživatele. Proto Peregrin oprávněně tvrdí: „Význam sice může být v lidských myslích, ale musí existovat i mimo ně a relativně nezávisle na nich. (...) Výrazy¹ nemohou být označením mentálních entit už jen proto, že takové entity jsou záležitostí zásadně subjektivní, zatímco významy, právě proto, že mohou sloužit ke komunikaci (sdělování myšlenek), jsou záležitostí

svou podstatou intersubjektivní. Pointa významu je právě v tom, že významy mohou být, na rozdíl od obsahů vědomí, sdíleny všemi účastníky komunikace“ (Peregrin 1999, s. 33–41).

1. Teoretické teze

„Každá tvorba konstituuje obsah, vyzývá k rozpravě, a proto si přivolává rozpoznávání identit a struktur, podněcuje konceptualizace anebo připsování vlastností. V tomto směru je tvorba způsobem poznávání“ (Slavík, Chrz, Štech et al. 2013, s. 17). Tento citát nás vtahuje přímo do ohniska úvah nad tím, jak se stane, že tvůrce díla i jeho vnímatel mohou subjektivně „myslet obrazem“, a tak sdílet své jinak těžko dostupné vnitřní světy, a přesto si velmi přesně porozumět a zároveň lépe uchopit vnější, společně sdílený svět.

Jako příklad vhodný pro tyto úvahy nejprve uvedme výtvarnou situaci a její atmosféru při obhajobě diplomové práce z ateliéru Fotografie, ke které se budeme teoretickým textem vztahovat.

Napětí, které při obhajobách či reflexích tvůrčích disciplín nastává mezi vnímáním díla a mluvením o něm, vyplývá

především z těchto důvodů: autor díla se často chová, jako by existovala „tvorba z ničeho“ a necítí potřebu objasňovat kulturně podmíněný obsah své tvorby. Cítí a zdůvodňuje ho jako subjektivně prožívaný (já to tak vnímám, mně to tak připadá, já to tak cítím). Nepochybujeme o tom, že má pravdu. Ale sdílení nad tvorbou může probíhat jedině tehdy, mají-li „to“ (cítění, porozumění...) ostatní vnímající šanci zachytit a prožívat. Avšak u mnohoznačného oboru toto „cítění a porozumění“ nikdy nemůže být stejné. Do této rozmazané zóny (jak to asi myslí autor, co si vlastně mám myslet já, co dílo znamená) se skryjí všechny kvality díla smíchané s nedostatky práce a s nejasným vnímáním a nemůžeme proto dost jasně odhalit kvalitu a význam díla, ani zdůvodnit své porozumění. Toto napětí využít a rozmazanou zónu zhodnotit pro bohatší sdílení „světa myslí“ je důvod pro následující úvahy. Zpětně lze totiž zjistit slovy, jak kvalitní bylo autorovo „myšlení obrazem“.

Student ateliéru Fotografie Petr Košárek vytvořil soubor vizuálně velmi působivých objektů, které posuzovala komise, již jsem byla členkou. Jeden z objektů, vysoký téměř jako člověk (viz obr. 1 a 2 bar. příl.), připomínal ostríkováč na záhony nebo stojan na foťák, dole trojnožka, nahoře tyč, a tam, kde bychom čekali rozstříkovač, je upevněn fotoaparát přikrytý třásněmi „jako hlava s vlasy“. Tyčková konstrukce byla přílehavě omotaná kožešinami. Objekt neměl název. Půjčila jsem si text diplomové práce a vidím, že v obrazové příloze se tento objekt jmenuje „Šamanská hlůl“. Zeptala jsem se tedy autora, proč neumístil název k dílu. Řekl, že mu to pak najednou přišlo moc návodné. Listovala jsem dál a zjistila jsem v popisu díla, že „foťák“ je vlastně Camera obscura, která je „jako fotoaparát“. Zeptala jsem se autora, kolik si myslí, že by našel diváků, kteří našli minidírku, která usvědčila „hlavu“ objektu z Camery obscury. Nechala jsem početný zástup přihlížejících studentů hlasovat – o obscurě věděl jen autor, vedoucí práce, pár spolužáků z ateliéru a oponent (z asi 45 přítomných). Zeptala jsem se tedy, jestli považuje „hlavu šamanské hole“ za „jako fotoaparát“ a „jako Cameru obscuru“ za vtípnou metaforu. Řekl, že

velmi. Já sama jsem mu řekla, že teď, když to konečně VÍM, tak také velmi. (Protože vím, že „hlava šamanské hole“ je mocné místo, hůl umožňuje putovat v místech, kam nelze obvykle vstoupit, dává moc a sílu; „jako fotoaparát“ umožňuje určitý typ výběru otisku světa a „jako Camera obscura“, předchůdkyně fotoaparátů, převrací viditelný svět, což teď tedy z těchto důvodů považují za vtípnou metaforu.) Ani jedno z těchto zdůvodnění nezvolil autor, řekla jsem je já, když jsem nahlas zdůvodňovala, proč se mi dílo zdá nyní naprosto JINÉ. Předtím bylo příjemně divné. Teď jsem se za boky popadala nad chytrou hrou s dvojí optikou (bůhví kolik jich ještě je) tohoto zdánlivě reálného světa. Tedy správná otázka zní: nejen jak hodně se změnilo porozumění tomuto chlupatému objektu s „dvojím“ díváním, ale jak se mu vlastně proměnil celý význam. Bez názvu znamená bez autorem vybrané výkladové roviny, která ale může vytvořit metaforu („vidění“ šamanství – optiky přístrojů). Nechei tvrdit, že objekt, když se ještě nejmenoval, byl horší. Byl ale velmi jiný a nepouštěl nás do úvah autora. Neumístil název, to napadlo autora až při instalaci díla. Sám autor si nyní musí vybrat, jak chce, abychom objekt vnímali. Ale teprve po mé nahlas vedené rozpravě si mohl začít vybírat, protože poznal reakce diváků. Předtím byl obětí svého rozmaru. Či intuice? Existence názvu umožnila objekt jinak myslet. Nepřítomnost názvu nechala objekt neurčitě „cítit“.²

V kapitole „Teploměrem, nikoliv mikroskopem – dospělý jako iniciátor nepřímých metod poznávání“ (Štech, s. 38–44, in Slavík, Chrz, Štech et al. 2013) se úvahy zabývají rozdílem mezi běžnými pseudokoncepty (pre/koncepty) a koncepty, mezi přímými a nepřímými metodami poznávání. Tedy rozdílem mezi účinností smyslové zkušenosti na straně jedné, a pojmy jako zástupci komplexního světa pravidel a funkcí, na straně druhé. „Nejvyšší formou poznání jsou vědecké pojmy (koncepty). (...)

² Tím, jak se objektu proměňuje význam při použití jiné výkladové roviny, se zabývá L. Wittgenstein ve svých Filosofických zkoumáních (1998). Věci vidíme tak, jak je interpretujeme, proměnou aspektu se mění význam viděného, aniž bychom na něm cokoliv změnili. Vidíme to, co víme.

Pseudokoncept je (konceptu) zdánlivě podobný, ale podstatně se od něj liší způsobem zobecnění a kategorizace, ze které vzniká. Přitom se dá říci, že pseudokoncept představuje subjektivní podmínku konceptu a naopak koncept je jako výsledek intersubjektivní směny podmínkou pro identifikaci pseudokonceptu“ (tamtéž).

Již tyto pojmy *subjektivní a intersubjektivní, podmínka a směna*, naznačují snahu zmapovat důležitý prostor na rozhraní tvorby, konstrukce její struktury a komunikace nad tvorbou, tedy území pro hledání významu a hodnoty tvorby, které se vizuálním dílům udělují v symbolickém systému slov. Tedy v odlišném systému, a my víme, že transformát ze systému do systému (obraz není slovo) bude vykazovat odlišnosti.³

Právě o toto *dílo*, o směřování k relativní objektivitě konceptu, o náhled vlastních subjektivních rozvrhů komunikací s druhými se u obhajob tvorby jedná. Působím jako členka klauzurních komisí nebo komisí pro obhajobu diplomových prací. Je naprosto běžné, že sám vedoucí diplomové práce při jejich obhajobách oznámí, že význam a hodnotu díla studenta (instalace, fotografie, video, performance...) prostě cítí a ukáže přitom na hrud. Jiný hojně

³ Před dalším výkladem ještě poznámku k terminologii. *Konstruktivistické pojmy koncept, prekoncept (pseudokoncept) je totiž možné chápat dvojím způsobem. Buď jako ostrá měřítka, takže koncept znamená jasně definovaný vědecký pojem a pseudokoncept nebo prekoncept chybou subjektivní představu o něm, tedy cosi nesprávného. Anebo půjde o měřítka jen relativní, takže koncept je takový obsah, o němž se nějak lidské společenství sice dohodne, ale s vědomím, že úplně porozumění není možné, protože vždy ještě lze objevit něco, co shodu o konceptu zpochybní (srov. změnu, která nastala v konceptech newtonovské fyziky po Einsteinově objevu relativity). V tom případě je prekonceptem každé subjektivní mínění, které se nějak týká konceptu a mezi lidmi se odlišuje podle kvality jejich poznání konceptu (kupř. prekoncept vynikajícího odborníka bude svou kvalitou odpovídat konceptu, avšak s vědomím, že koncept je ve své úplnosti nedosažitelný). Když bychom chtěli v tomto případě zdůraznit chybnost prekonceptu, měli bychom mluvit jen o pseudokonceptu. V následujícím textu se přikláníme ke druhému pojetí, protože se zabýváme mnohoznačným oborem. V každém případě je podstatné jedno – směřování ke konceptu je *dílem*, je výsledkem intenzivní záměrné součinnosti mezi lidmi (kurzívou je označena poznámka Jana Slavíka vzniklá při komunikaci nad textem).*

užívaný citát, že „mu to věř““. Napětí vzniká, když se studenta zeptám, „co jeho práce znamená“. Pokud tuto velmi špatně přijímanou otázku nebudu umět obhájit, budu obviňovaná z toho, že nutím k překladu do slov něčeho, co do slov dát nejde, což je dobře. Musím tedy umět obhájit, že hledám vlastně pro studenta obhajobu pro něho samého, pro jeho přátele, se kterými svou tvorbu sdílí, pro případný kontakt s kurátory, kde nechce být v pozici „projížděného stájeového koně“. Že pro něj svou otázkou hledám v odpovědi jeho vlastní myšlenky (ne překlad díla do slov!), které provázely tvorbu, ale jsou pod prahem uvědomění. Tedy není jedno, jak je dialog „nad dílem“ veden.

Proto hned v počátku úvah předesíláme: snahy analýzy vizuálu nejsou „přeložit vizuál do slov“, což opravdu bez transformace informace nejde, ale pochytit myšlenky a rozhodovací schémata spojená s procesem tvorby. S úvahami, co z variant vybrat, co vše a v jakých vazbách z tvorby vlastně zveřejnit a jak. (Dát název? Osvítit? Zářivkou? Proč? Přidat tohle? Zůstat ve formátu plakátu? A proč? Jak jsem to vlastně myslel?)

Tedy náš příklad ukázal, že ač autor nějakou představu konceptu svého díla má, může se stát, že při diskusi „nad dílem“ je tak málo zpevněná a tak málo vede k syntéze významu, že se jeví jako pseudokoncept, jako mělká či nesprávná subjektivní podmínka směřování ke konceptu. Stojíme-li před zajímavým dílem a stěží mluvícím autorem, problém není ani tak v tom, že autor „dobře tvoří a neumí pouze mluvit“, jak často slyšíme. Ukáže-li se autorův prekoncept při diskusi jako příliš neostrý, rozmlžený, špatně vybudovaný, autor ve svém směřování zůstává na počátku cesty anebo dokonce uhýbá stranou, mimo svůj tušený cíl – koncept díla; sám své vlastní práci pojednou nerozumí. Při obhajobách studentských prací je často autor takto rozvrácen po „mluvení nad dílem“. Jeho dílo je už teď jiné, byl mu „mluvením proměněn kontext“, který je podmínkou pro zvýznamnění díla, a autor je bohatší či rozvrácenější o vnímání jiných. Zažívá nesoulad mezi předtím spíše tušeným vlastním konceptem (ale po diskusi vidí, že se jedná pouze o pseudokoncept) a naznačeným možným konceptem, který

vznikl při diskusi. Po obhajobách totiž dochází k proměně, ve „světě myslí“ komunikujících vzniká „dílo“, tj. utváří se cesta ke konceptu jako výsledku intersubjektivní směny. To, na čem se dohodneme, bude dílo (dočasně) „znamenat“. Autor sám často ani netuší, čeho se tvorbou dotkl, nutně potřebuje sdílet, aby se to dověděl. Pokračujme dále v textu zmíněné Štechovy teoretické kapitoly (in Slavík, Chrz, Štech et al. 2013, s. 69–70).

„Rozhodujícím pro poznávání je objev rozdílu mezi referencí a významem – různé výrazy mohou označovat stejnou osobu nebo jev, ale mít radikálně odlišný význam. V literatuře je hojně citován Husserlův příklad, že „vítěz od Jeny“ a „poražený u Waterloo“ mají stejnou referenční osobu, Napoleona I. (...) Dítě a dospělý tak mohou používat stejná slova a shodnout se na jejich referenci (označované skutečnosti), aniž by jim přisuzovali stejný význam. Pojmy jako květina nebo ovoce mohou odkazovat ke stejným skutečnostem, ale dítěti slouží k označení konkrétních empirických květin nebo konkrétního ovoce, a dospělému slouží k užití v systému botanických pojmů a k objeovávání principů jejich třídění. (...) Toto potkávání se v konkrétním referentu (označované skutečnosti) a míjení se ve významu slova/pojmu vytváří jednotu i vnitřní napětí mezi sdíleným referentem a významem slova, což pojmu umožňuje postoupit směrem ke konceptům. Osvojení a užívání pojmu jako slova tedy proces vývoje významu nezavrhuje, ale spíše zahajuje“ (tamtéž).

To, jak kdo mluví a v jakých vazbách, vždy projektuje úroveň a hustotou jeho úvah (dítě není dospělý, student není ateliérový vedoucí, žák není učitel). Mysl je nesená (a zpětně ovlivněná ve svých funkcích) médiiem jazyka. Snad ještě výstižněji – lidská mysl se projevuje a existuje pouze prostřednictvím jazyka a operuje v jeho kategoriích.⁴ Dialog nad

⁴ „Současná pozice analytické filosofie je ještě jednoznačnější (viz Peregrin) – mysl bez jazyka vůbec není možná. To znamená, že umění by bez jazyka vůbec neexistovalo – obojí se vyvíjí současně. Kvasz (který je v publikaci Tvorba... často citován) dokázal, že v matematice je geometrie s algebrou výjimečně úzce propojená a jedna bez druhé není možná.“ Poznámka Jana Slavíka při diskusi nad tématem textu.

dílem v našem případě nemá cíl „přeložit“ objekt do slov. Slovy vyjádřené myšlenky jsou paralelní svět jistých pravidel, který bezesporu dotváří, dokonce i mění význam díla. Samotný objekt opravdu mluví svou vizuální řečí. Má svá specifika a má jiný typ vazeb, než jinak přesná řeč. Autor myslel objektem a podruhé, pod vlivem svých otázek, myslel slovy. Dva paralelní světy, které se však osvěcují. Mluvením nad dílem, tvorbou tohoto paralelního fiktivního světa můžeme lépe porozumět vztahovým a příčinným vazbám autorova myšlení, které tvorbu způsobilo. Mluvicí autor „nepřekládá“ své dílo pro „tupé vnímatele“, ale dává se nám dvakrát. Jednou v řeči zjevuje své myšlení (koncepty tvorby) a očima vidíme jeho vizuální výběry, tedy můžeme lépe uvažovat dílo a „tvořit mu význam“. Nejsme odkázáni na to „autorovi věřit“. Ráda bych ovlivnila dosavadní stav, kdy porozumění dílu, autorovi a tím také sobě je věcí víry, která je zneužitelná a manipulovatelná. („Víru v autora“ tímto snažením neničíme. Touto snahou o pochopení nezrušíme dnes a denně zažívaný stav, když někdo mluví tak, jak mluví, že mu věříme.)

Jaký je tedy vztah reference a významu ve vizuální oblasti? Mluvicí autor zpevňuje referenční vazby svého díla sdílením vlastních záměrů, prekonceptů. Když by to neudělal, jak bylo naznačeno, budeme si vytvářet vlastní koncepci, a v případě nedomyšlených děl nebo naší neznalosti „jak se to dělá“, se s dílem (tako koncipovaným) prostě mineme. Vztah reference a významu nemusí dolaďovat řečí pouze ten autor, kterému se podařilo i koncepci svého myšlení vyjádřit ve výběru a strukturálních vazbách své tvorby. Proto právě takovému autorovi vůbec začínáme věřit, protože jsme několikrát dost ověřitelně porozuměli. Vraťme se nyní opět do teoretického textu.

„Přímé metody poznávání zprostředkovávají empirickou zkušenost. Opírají se o to, co vidíme, pozorujeme, slyšíme, co lidé říkají a dělají a umožňují uchopit empirický předmět pomocí empirických pojmů (notions) nebo tzv. pozorovacích vět; nevyžadují nutně koncepty (concepts), ani k nim nevedou. Nástroje užívané přímými metodami jsou jako smyslové orgány, resp. představují jejich

prodloužení. Typickým přírůbkým nástrojem je např. mikroskop. (...)

Příkladem, že skutečnost poznáváme nejen přímou empirickou zkušeností nebo jen prací s ní, ale především prací s koncepty, existuje více. Jeden je již dnes banální. Jen díky myšlenkovým konstruktům pohybu, rotace a světla jsme schopni konstatovat, že se Země točí kolem Slunce. Jen s pomocí konceptů byl stanoven pohyb Země jako skutečnost – a to v rozporu s pozorovatelnou zkušeností“ (tamtéž).

Jako metafora i příklad pro tento nepřímý způsob poznávání světa bude v textu, ze kterého vyjímáme, vybrán teploměr. Nepřímé metody tedy pracují s konceptem a na výtvarných příkladech, které se zde nacházejí, je demonstrována velmi důležitá věc, totiž jak volba konceptu silně ovlivňuje poznání zkoumaného jevu.⁵ Rozdílnost dvou konceptů v následující části bude vlastně rozdíl mezi úvahou studenta nad vlastní bakalářskou prací a úvahou její, jakožto oponenta práce. Jsme u kořene mnohonásobných možných interpretací tvorby a hledání jejího významu a hodnoty. Ale některé úhly pohledu budou postupy práce jen popisovat, referovat o nich (student v textu bakalářské práce spíše popisoval). Jiné mohou význam zpevňovat, budovat (čistit) koncept práce a zahušňovat vnitřní strukturu⁶ (o to se snaží

⁵ „Jiný příklad je prakticky neznámý a týká se psychologie. Vygotskij analyzuje Pavlovův přínos psychologii a zaměřuje se na pojem podmíněný reflex. Demonstruje na něm, jak volba konceptu silně ovlivňuje poznání zkoumaného jevu (jde o fázi, kterou nazývá „pojmové rozhodování“). Pojmem podmíněný reflex totiž Pavlov říká dvě věci: 1) vymaňuje lidské chování ze sféry neměnného, vrozeného a otevírá prostor pro pochopení člověka jako bytosti vyvíjející se pomocí arteficiálních „konstruktů“; a 2) ukazuje, že nejde o kontrolované, promyšlené, „inteligentní“ projevy chování. V kontextu s předchozími úvahami se nabízí otázka: co z dané empirické situace laboratorního zkoumání reakcí zvířat nás vede k pojmu (konceptu) reflex? Nic, v dané empirické situaci není nic, co by si naprosto nezbytně vynutilo tento koncept – ten je teoretickým aktem badatele“ (tamtéž).

⁶ Toto je klíčový problém. Protože pokud neexistuje taková významotvorná struktura díla, která obstojí při svém osvětlení pojmy, pak neobstojí ani dílo, protože není vymyšlené (!). Myslí i tenista nebo hokejista; i když nemyslí slovy, zpětně lze ve slovech zjistit, jakou kvalitu mělo jejich tenisové nebo hokejové myšlení. Pro umělce platí totéž. Poznámka Jana Slavíka při diskusi nad tématem textu.

můj oponentský posudek). V tomto případě budou navrhovány proměny v „uchopení“, v konceptu díla, a tedy budou zpětně dílo přetvářet. Budou odkazovat do funkčních vazeb fiktivního světa, jehož zákonitosti budou umožňovat vybudovat vysoce výběrovou, energeticky náročnou, hustou strukturu, „dobrý tvar“ díla, kde každý prvek je propojený se všemi ostatními v přesných a velmi účinných vazbách, proto žádný nelze odebrat nebo přemístit bez ztráty kvality. Propracovaný koncept dodá význam a hodnotu dílu, které ho pak jasně nese ve způsobu výběru a ve způsobu strukturních vazeb.

„Metodologické poučení z těchto analýz zní, že vědecký pojem vždy vyžaduje empirická data a současně jejich čtení pomocí konceptů vzniklých mimo zkoumanou empirickou situaci (zkušenost), resp. před setkáním s ní. Předmět vědeckého poznání existuje vždy současně ve formě empirického faktu i ve formě jeho myšlenkového, konceptuálního uchopení. To jednoduše nevyvěrá z daných dat a z dané empirické situace. Mnohdy se „skutečnost“ takového poznatku může zcela rozcházet s empirickou skutečností: některé planety byly daleko dříve vypočítány a lokalizovány a teprve mnohem později objeveny dostatečně silným dalekohledem. Kdy tedy vlastně došlo k jejich „objevu“?

Závěr z těchto úvah je, že vědecký poznatek se liší od záznamu skutečnosti výběrem vhodného konceptu,⁷ tj. současnou analýzou jak empirické skutečnosti, tak zvolených (dalších) konceptů.⁸ Empirická zkušenost tedy nemůže být považována za jediný zdroj a přirozenou hranici vědeckého poznání. Jedinou

⁷ Známy Wittgensteinův příklad s kvádrem (konturami vyjádřená kresba kvádrů), který se třikrát promění pouze vyjádřením odlišného konceptu, aniž by se na kresbě doslovně cokoliv změnilo. Změní se jím totiž naprosto výkladová soustava, ve které bude mít kresba vždy jinou roli. Významy jsou tím, jakou roli hrají ve vazbách svých výkladových soustav. Jednou je tento kvádr pohled na drátěnou konstrukci (kontury jsou drát vymezení prostor, stěny jsou vynechané informace); podruhé je to kostka ledu (kontury „jsou vědné“ hrany hmoty, ale vlastně tam žádné kontury nejsou, stěny jsou hmoty); potřetí to je pohled do rohu místnosti zespoda (co bylo dole, je nahoře, co se otevíralo, se zavírá, co je kontura, to je myšlené rozhraní).

⁸ To je našim případem zveřejnění názvu „Šamanská tůč“, ano nebo ne, a co se stane, když ano.

mediací, zprostředkováním mezi žákem a světem nemohou být smyslové orgány, jejich prodloužení či „protězy“. Ty nás nevyvazují z pouhé percepce – šířeji řečeno, ze závislosti na empirickém kontextu. Jen činí viditelným, co pouhé oko nevidí, tj. hustě a detailně popíše, co nevidí povrchní či náhodný pozorovatel. Proto hustá deskripce empirického rozsahu osvojevaného pojmu žáka nevyprostí z omezení pseudo-konceptů.⁹

Jestliže koncept a bezprostřední empirická data nutně nekoincidují, je třeba neustále držet rozdíl, rozlišovat mezi empirickou zkušeností a vědním konceptem. A to je možné jen pomocí nepřímých metod vyžadujících vstup interpretace, resp. rekonstrukce empirických dat.¹⁰ Proto Vygotskij postuluje metaforu teploměru jako výsostného představitele těchto metod. Data získaná teploměrem nemají empiricky vůbec nic společného se smyslovou skutečností, o kterou nám jeho použitím jde, totiž s teplem nebo chladem. Vyžadují naopak především interpretaci zvláštní exprese empirického

⁹ Všimněme si, jak jiné hodnotové soudy potřebuje disciplína, která si dává jako cíl porozumění. Předchozí příklad nechává autora vybrat. Jestliže mezi cíle umění patří i podkrytí neprobádaných komnat našich vnitřních prostorů, i záměrné zastírání významů může být cesta. Hluboká pravda věty „síla symbolů, jejichž význam byl zapomenut“ však často bývá zneužitá pro nedomyšlený koncept nebo náhlé nekoncepční rozhodnutí. Necheeme je těmito texty ze světa umění vymýt. Zen nás „poučil“, že existují cesty zkratkou, chceme tato intuitivní rozhodnutí pouze usadit na rozcestí s jinými možnostmi.

¹⁰ Nás zajímá, do jaké míry je studentovo zveřejnění konceptů „interpretace, resp. rekonstrukce empirických dat“. Tvrdíme, že název je právě jeden krok, jedna z možností. V našem případě název dodal celou soustavu „šamanství“ jako metaforickou srovnávanou oblast k smyslově vnímatelným chlupatostem, fotoaparátovitostem atd. Co vlastně empirii objektu učiní uměním s výrazným syntetickým světem pravidel a funkcí („aby fungovalo“)? Pouze (a) výběr vazeb (vnitřní struktura), (b) „svět umění“ a jeho postupy (prošlapané – např. Méret Oppenheim a spol.) a (c) název. Může pomoci (d) ostatní tvorba autora, tedy jeho důsledně a dlouhodobě sdílený modus (názor). Máme-li po ruce mluvčího autora, získáváme pouze další možnost, jak se dostat za empirii objektu, ale autoři často velmi neobratně mluví a sami často potřebují slyšet spíše druhého než sebe.

pokračování článku na straně 13

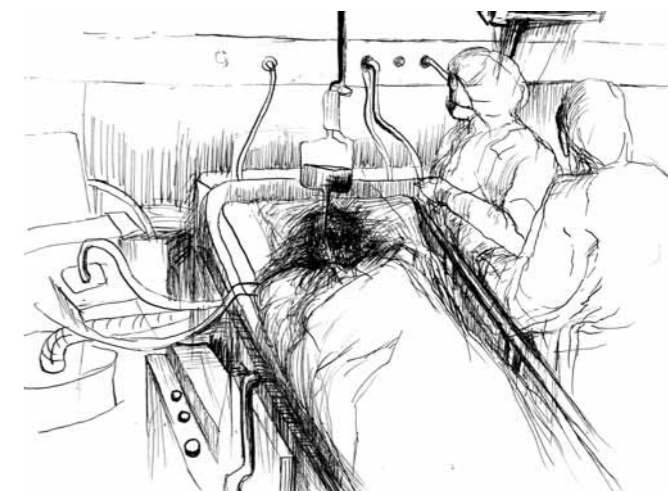
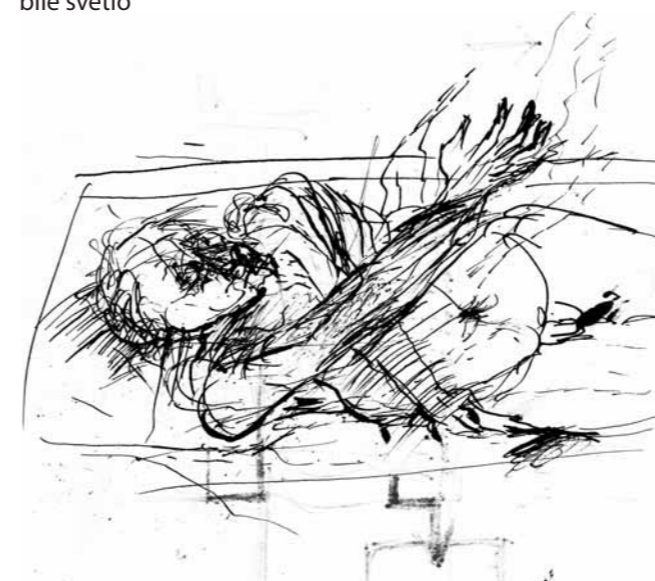
Barevná obrazová příloha k článku PROSTOR A ČAS JAKO MEZNÍ DIMENZE LIDSKÉHO ŽIVOTA A TÉMA VÝTVARNÉHO UMĚNÍ. A VÝTVARNÉ VÝCHOVY? (1. ČÁST)



Obr. 1 Olga Šimová: Lůžko, 350 x 200 x 90 cm, objekt, kov, bílá barva, bílé světlo



Obr. 2 a 3 Olga Šimová: Lůžko, 350 x 200 x 90 cm, objekt, kov, bílá barva, bílé a modré světlo



Obr. 4 a 5 Olga Šimová: z cyklu Péče, kresby perem, tuš, A4 (výřezy)

Barevná obrazová příloha k článku
ARCHITEKTURA V DVOUROZMĚRNÉM PROSTORU



Obr. 1 Pablo Picasso: Harmonikář, 1911, olej na plátně



Obr. 2 Josef Chochol: Hodkův dům, 1913, Neklanova ul., Praha (detail)



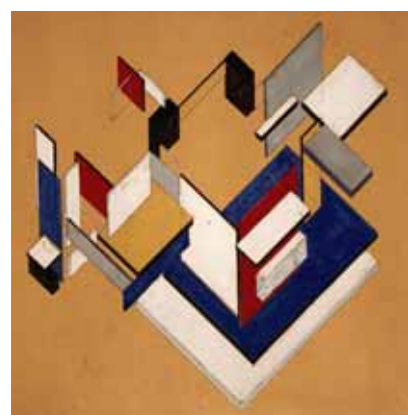
Obr. 3 Mathias Müller a Daniel Niggli: Administrativní budova Keystone, 2009, Praha – Karlín



Obr. 9 Daniel Libeskind: Skica k projektu The Crystals v Las Vegas



Obr. 10 Daniel Libeskind: The Crystals v Las Vegas – realizace, USA, 2009



Obr. 4 Theo Van Doesburg: Counter-construction – axonometrická studie pro Maison Particuliere, 1923



Obr. 5 Piet Mondrian: Kompozice s červenou, žlutou a modrou, 1930, olej na plátně



Obr. 6 Gerrit Rietveld: Schröderův dům, interiér, 1924, Utrecht, Holandsko



Obr. 11 Pieter Jansz Saenredam: Interiér kostela Sv. Anny, Haarlem, Holandsko, 1652, olej na desce



Obr. 12 Michael Reynolds: Samodržitelný dům „earthship“, Florida, USA, 2008



Obr. 7 El Lisickij: Proun 19d, 1922, tempera, lak a tužka na papíře



Obr. 8 Zaha Hadid: Hasičská zbrojnice Vitra, Weil am Rhein, Německo, 1993



Obr. 13 Michal Brix: Fantaskní město, 2011, akryl na plátně

Barevná obrazová příloha k článku
EXPRES TEPLoměRU – JAK VOLBA KONCEPTU OVLIVŇUJE POZNÁNÍ ZKOUMANÉHO JEVU



Obr. 1 Petr Košárek: Šamanská hůl, objekt, cca 150 cm, 2014



Obr. 2 Petr Košárek: Šamanská hůl – zvětšovací přístroj, 2014

Barevná obrazová příloha k článku
LOUTKOVÉ DIVADLO V HISTORII A MOŽNOSTI VYUŽITÍ LOUTKY V SOUČASNÉ ARTETERAPII



Obr. 1 Hlavní protagonisté celého projektu Barvička a Mašlička... a mašličky



Obr. 2 Houpačka pro Mašličku



Obr. 3 Jezero plné rybiček



Obr. 4 Pan Barvička se musí protáhnout

pokračování článku
Expres teploměru – jak volba konceptu ovlivňuje poznání zkoumaného jevu. (1. část)

faktu tepla.¹¹ Při poznávání teploty je rozdílnost teplot zprvu vnímána bezprostřední zkušeností – zážitek z vyhřáté místnosti je jiný než zážitek chladu. (...) Tento rozdíl, již zachycený v jazyce, lze také zpětně pozorovat při exemplifikaci tepla, např. když se člověk roztřeše chladem, nebo odflukuje a poté se ve vedru. Exemplifikace rekonstruuje prožitek určité teploty tím, že jej bezděčně předvádí (řčeno s Peircem, znakově jde o index, protože mezi znakem, tj. potem, třesem a označovaným jevem je příčinná souvislost).

Uvedený rozdíl je ovšem také možné záměrně vyjádřit obrazně (řčeno s Peircem symbolicky) – tj. i bez přímého fyzikálního vlivu teploty na poznávajícího. Tehdy se nejedná o doslovné vyjádření – exemplifikaci, ale o vyjádření metaforické – o expresi teploty. V tomto smyslu je teploměr nástrojem, který reprezentuje syntézu lidské zkušenosti z exemplifikace a z exprese teplot. Teploměr totiž vyjadřuje rozdíl teplot na podkladě fyzikálních zákonitostí, ale tento rozdíl je člověku srozumitelný pouze díky lidské zkušenosti založené na schopnosti porozumět někomu nebo něčemu druhému na základě interpretace jeho chování (tamtéž).¹²

¹¹ Není umění právě disciplínou, která nám umožňuje sice doslovně vidět a smyslově zažít kožešinu a stojan na fotoaparát (funkce mikroskopu), ale vnímat za ní přeteklý bohatý svět expresi člověčího světa (teploměr), v našem případě tehdejšího a dnešního „optického šamanství“? Tedy v metaforách dodanou „syntézu lidské zkušenosti z exemplifikace a z exprese“? A dokonce vnímali divák „jen“ kožešinu a stojan (jen mikroskopem, jen popisem), jeho interpretace i prožitek jsou chudé? Nedostatečné? Pak vlastně umění vůbec neplní svou funkci být hlubokým dalekohledem do vnitřních vesmírů. Vnímátele nemyslí objekt, jen se na něj dívá. „Teploměr“ nepoužívá. Umění není změť počitků a prožitků. Umění (prostřednictvím tvůrce) do smyslově bohatého světa doslovných materiálů vplétá koncepty, husté syntézy a důmyslné spoje. „Teploměr“ je v našem oboru paralelní fikce, která umožní uvidět jako poprvé, zažít jak v životě nelze, pochopit hlouběji, než umožňují všední situace.

¹² Náš příklad se Šamanskou hůlí vysvětluje také to, že když autor nedodal název, nechal nás spíše „chodit“ po našich vlastních vnitřních cestách, když

Porozumět „něčemu druhému“, dokonce to umět „vytvořit“ a pak to správně také interpretovat, bude hlavní téma dalšího textu. Paralelní fikce a její exprese jako paralela k teploměru a jeho vyjádření tepla „jiným“. Pouhá „empirie v našem aktuálním světě“, která je zmiňovaná výše, je paralelou k tvorbě, jež se jen impresivně nechá vrušit aktualitou okamžiku a nebuduje soustavně svou tvorbou nový svět pravidel, funkčních vazeb, který by mohl divák odhalovat a podívat se jeho složitosti či naopak minimální čistotě. Říkáme pak, že autor nepřemýšlí svou formou a „nemyslí v médiu“, aby něco řekl. „Maluje“ sice, ale nic objektivního nebo kvalitního netvrdí, nic neobhajuje. Neopustil svět empirie, referencí, pracuje s mikroskopem a nevstoupil do světa vyjádřením „něčeho“ „něčím jiným“ tak, aby za setkáním dvojího mohl vnímatel rekonstruovat po svém celý fikční svět, kde nepanuje chaos, ale funkční vazby. Totiž, pak objekt „funguje“.¹³ Autor, který vytváří

jsme spíše prožívali a nevěděli (tušili, tedy věděli jinak) jeho objekt, zatímco když dodal i své výkladové rámce a koncepty (hole, svět významů Camer obscur a fotoaparátů) a metafory (optik ku holi), tyto pojednou i pro nás přítomné a reálné tvůrčí dary „jeho cest“ (reálné metafory), směli jsme chodit víc po jeho tvůrčích pastvinách. I na nich jsme prožívali sebou, svou výstavou. Příklad Šamanské hole tedy zviditelňuje osu komunikace tvůrce – vnímatel díla, kdy dílo stojí pomyslně uprostřed a dodá-li autor název, nejenže se rapidně změni význam díla, ale my vidíme na dílo i jaksi i z „jeho strany mostu“ a více (jinak) víme. Ale měl by vědět, že jeho metafory jsou pro nás v tomto případě, tj. bez názvu, nedostupné (chyběla by srovnávaná rovina šamanství) a zbyla by jen „fotoaparátovitost (a pro šťastlivce/nálezce) i Camera obscura (na chlupeť trojnožce). Názvem více zajistí svou garanci nad tvorbou významu z naší strany a reálnými metaforami využil společnou „syntézu lidské zkušenosti“.

¹³ Ještě bych ráda vymýtila velmi častý předsudek mladých tvůrců, který je u obhajob neustále připraven k použití. **Náhoda a rozvolněná vazba** jsou bez kvalitního konceptu k nerozeznání od banálního nezvládnutého coheismu. Líší se od něj pouze velmi bytelným myšlenkovým pozadím, a umět je nastavit je mnohem těžší, než vytvořit pevně semknutý „dobrý tvar díla“. Zenový učeň je takto obdarován až po velmi dlouhém studiu pevných vazeb. Dalším příkladem je vývoj v hudbě 20. století. Tón vždy dělá vazby, ale vymluvit mu, aby nedělal staré dobré melodické vazby, jak je Evropanovo ucho zvyklé (!), je velmi těžké. Snazší je nahradit známý a opuštěný systém „jiným systémem“ (dodekafonie). Být ve volných vazbách mimo systém je nejtěžší úkol, protože lidská

dílo, které funguje, totiž při vrcholné subjektivitě nehledá svou, ale sebou *pro druhé efektivní a přesvědčivou formulaci společného tématu* (tj. konceptu), „která by co nejpřesněji a nejvýstižněji evokovala strukturu vycházející ze změti detailů“ (Wilson, s. 46, tamtéž).

Tedy analogií k vědeckému systému objevených pravidel světa fyziky či matematiky je v našem vizuálním oboru to, čemu říkáme „miróvština“ (Juan Miró), „violovština“ (Bill Viola), či ve světě hudby komplexita světa Bohuslava Martinů či Petra Ebena. Tedy „názor“ těchto osobností, komplexní svět dodnes funkčních pravidel a vazeb a ve své době inovativních strategií, který tvoří „společensví myslí“ světa umění.

Jeho charakteristikou (na rozdíl od vědeckého systému) je, že nepopisuje svět vně člověka (vnější vesmír), ale odtajňuje naše člověčí chápání a prožívání tohoto časoprostoru, do kterého jsme se zrodili (vnitřní vesmír). „Svět umění“ buduje své systémy a významy jako vhledy do nitra našeho vědomí a onou hranicí je „já“¹⁴. Má tedy pouze tematicky obrácenou šipku (do našeho vědomí), ale aby vůbec mohlo nést význam a bylo sdílením (autor posluchači a posluchač o svém zážitku z autorova

mysl všechny systémy, které už poznala, prostě použije k dekódování. To je ten pravý důvod, proč je to těžké. Jestli zaslechne zkušené ucho jen stín melodičnosti, dotvoří celý tonální svět, a záměr autora „být náhodný“ je potom v troskách. Důslednost Pendereckého je pak další příklad, jak je těžké být mimo systém. Pro tuto podobnost „kóanu“ a nezvládnutého coheismu bývají nepřesná a nedomyšlená díla noviců ve světě umění často obhajována jako „cesta skokem“, nebo že to tak autor „cítí“. Ovšem čím se pocit performerů liší od citění fyzika? Pouze kvalitou zpracování a cílem. Tedy tato raná, rozvolněná a nezvládnutá díla nejsou „tím oním“ z výše uvedených důvodů. (Kóany – krátké příběhy zenového buddhismu, často s paradoxním nebo zmatečným významem. K vyřešení kóanu, musí člověk použít vlastní intuici, musí překonat omezení dané dualismem, myšlením a logikou. Zenoví mistři používají kóany k tomu, aby svým žákům ukázali hranice myšlení, aby je vedli do zvláštních mentálních stavů, které mohou vyústit v osvícení. Kóany jsou tedy nástrojem, prostředkem výcviku.)

¹⁴ Tedy ještě lékař těla je typickým příkladem vědce (světy vně), zatímco psychiatr a psycholog se snaží vědeckými metodami zkoumat psychiku člověka a stojí na pomyslném švu světu vně a uvnitř. Rozvrhu našich vnitřních světů se věnují umění, filosofie a náboženství.

díla), snažíme se porozumět, jak se zde ustalují významy. Jak se to dělá, že se shodneme, že Beethoven je stavitel a konstruktér a jeho stavby jsou odvážně předsazené a ve své zatáctosti monumentálně budované, zatímco Debussy rozvolňuje, rozpouští, a tak „staví“ (spíš ve větru vane) jinak (v jiných vazbách), a je to spíš živly a magmaticností inspirovaný unikavec.

Divák za konkrétním dílem rekonstruuje část světa a tento proces vnímání a konstrukce významu díla není jeho soukromým počinem. Rekonstruuje svět, který vytváří autor, a v díle z něj aplikuje charakteristické vazby, své nálezy a strategie, které divák skládá, a dává-li smysl a tvar, konstruuje-li názor nebo úhel pohledu na svět, pak divák ví, co je „miróvština“ a „violovština“. A neznamená to, že Miró musí navždy aplikovat jednou nalezený modus, aby diváky nespletl. Tyto komplexní světy se vyvíjejí stejně jako autor. Naopak, když se nevyvíjejí, divák začíná uvažovat o manýře a autor může začít „nudit“, však toto už „řekl“.

Čili důležité otázky v závěru první části textu jsou: jak autoři jednotlivými díly tvoří komplexní funkční světy, kdy jednotlivá díla jsou případy vzhledu do intenzivní a propracované komplexity takového fiktivního, koncepty budovaného světa? (Tak jako $a^2 + b^2 = c^2$ je případem předvedení funkčních vazeb světa geometrie.) Jak vnímatel v konkrétním díle může odhalit nejen aktualitu *prožitku* v kontaktu s dílem (jen se dívá, pouhá reference do světa tvarů a barev), ale komplexitu *zážitku*?¹⁵ Jak ví, co autor „říká“, tedy jaký význam a obsah dílo má? A velmi dobře víme, že vidět či slyšet od autora jediné dílo nestačí, mohli bychom se velmi splést v úvaze, co tento případ „znamená“.

Teprve v kontextu díla autora tento průhled do autorova světa dává jistotu, znalost jím vytvořených pravidel a strategií, jeho specifický druh všímavosti (oka) a jeho typ citlivosti (pro nějaké procesy). Jeho expresivitu teploměru. Způsob, jak nese výraz v „jiném“. Jeho typ „řeči“, ve které je „nějaká“ gramatika, „nějaká“

¹⁵ *Prožitek – podle fenomenologie – je « pasivní » v tom smyslu, že nechává na sebe působit fenomén, ale zážitek je dílem zpětného nahlížení, je tedy aktivně « gramatizován » jazykem.* (Poznámka Jana Slavíka)

syntax a „nějaká“ pragmatice. Kdyby nebylo těchto pravidel v autory vybudovaných fikčních světech a my pro ně neměli vnímavost, jednak by utichla „výměna“ v komunikaci a nemohli bychom tyto hodnoty sdílet (autor by neuměl vyprávět, my bychom neuměli poslouchat), ale nerozpoznali bychom, co běžně umíme a využíváme: stačí pár (neznámých) taktů a víme dost bezpečně, že tohle je (zřejmě) Stravinskij. Vidím (sice nový) obraz, ale nepochybují o tom, že to je (zřejmě) Kokolia.

Tedy předchozí teoretické úvahy, byť vypadají odlehle od světa umění, vysvětlují, že „objev rozdílu mezi referencí a významem“ je rozdílem mezi diváním se na video (pouhý prožitek) a chápáním videa (zážitek), kdy v druhém případě dochází k „dělání významu“ tomuto videu. Že „*míjení se ve významu slova/pojmu vytváří jednotu i vnitřní napětí mezi sdíleným referentem a významem slova*“ je tatáž analogie, a proto divákovo rekonstruování významu díla „umožňuje postoupit směrem ke konceptům“. A proto lze jen souhlasit s větou, že „*osvojení a užívání pojmu jako slova tedy proces vývoje významu nezavršuje, ale spíše zahajuje*“, tak jako zahájení procesu tvorby možného významu díla je pouze branou do světa jednak autora (a vnímatele), ale potažmo do světa umění, kde panují jistá pravidla a my je právě v tomto díle můžeme zažívat. Těmito pravidly, jež tvoří takto smysl a význam, jsme uznali, že dílo je hodnotné nebo bezcenné, kvalitní nebo banální. (Dokončení v příštím čísle.)

Literatura:

BARTLOVÁ, M. *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha : Argo, 2012, 2013. 407 s. ISBN 978-80-257-0542-1.

O autorce:

Doc. Kateřina Dytrtová, Ph.D., pracuje na katedře dějin a teorie umění Fakulty umění a designu a na katedře výtvarné kultury Pedagogické fakulty UJEP Ústí nad Labem. Zaměřuje se na otázky zprostředkování umění, tvorby významu ve vizuální oblasti a zakotvení problematiky edukace v teoriích vizuálních oborů. Doktorská studia byla orientována na komparaci vizuálních a hudebních oborů.

katerina.dytrtova@ujep.cz

BOURRIAUD, N. *Postprodukce*. Praha : Tranzit, 2004. ISBN 80-903452-0-4.
BYSTRICKÝ, J.; MUCHA, I. *K filosofii médií*. Praha : 999 Pelhřimov, 2007. 167 s. ISBN 978-80-86391-23-6.
DOLEŽEL, L. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha : Karolinum UK, 2003. 311 s. ISBN 80-246-0735-2.
DYTRTOVÁ, K. *Interpretace a metody ve vizuálních oborech*. Ústí n.L.: Acta Universitatis UJEP Ústí nad Labem, 2010. 248 s. ISBN 978-80-7414-250-5.
FÓRT, B. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno : Host, 2005. ISBN 80-7294-165-8.
GOODMAN, N. *Jazyky umění. Nástín teorie symbolů*. Praha : Academia, 2007. 212 s. ISBN 978-80-200-1519-8.
GOODMAN, N. *Způsoby světatorby*. Bratislava : Archa, 1996.
HEIDEGGER, M. *Věda, technika a zamyšlení*. Praha : Oikúmené, 2004. 60 s. ISBN 80-7298-083-1.
KULKA, T.; CIPORANOV, D. (ed.) *Co je umění. Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha : FF UK, 2010. 437 s. ISBN 78-80-87378-46-5.
PEREGRIN, J. *Význam a struktura*. Praha : Oikúmené, 1999. 292 s. ISBN 80-86005-93-3.
PETRÍČEK, M. *Myšlení obrazem. Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*. Praha : Herrmann a synové, 2009. 201 s. ISBN 978-80-87054-18-5.
SEARLE, J. *Mysl, mozek a věda*. Praha : Mladá fronta, 1994. 117 s. ISBN 80-204-0509-7.
SLAVÍK, J. *Umění zážitku, zážitek umění*. I. díl. Praha : PedF UK, 2001. 282 s. ISBN 80-7290-066-8.
SLAVÍK, J.; DYTRTOVÁ, K. ; LUKAVSKÝ, J. Vidět, tvořit a vědět, aneb jak se dělá význam ve výtvarné výchově. *Výtvarná výchova*, 2009, roč. 49, č. 1, s. 11–17. ISSN 1210-369.
SLAVÍK J.; CHRZ V.; ŠTECH, S. a kol. *Tvorba jako způsob poznávání*. Praha : Univerzita Karlova – Karolinum, 2013. 420 s. ISBN 978-80-246-2335-1.
WITTGENSTEIN, L. *Filosofická zkoumání*. Praha : Filosofický ústav AV ČR, 1998. 320 s. ISBN 80-7007-040-4.

ARCHITEKTURA V DVOUROZMĚRNÉM PROSTORU

Architecture in two-dimensional space

Jiří Hanuš

Anotace:

Cílem článku je přiblížení architektury v kontextu světového výtvarného umění se zaměřením na plošnou tvorbu. Na výběru autorů a jejich dílech se pokusím ukázat, jak rozmanité jsou přístupy k tomuto námětu, ale současně, jaké společné pohledy a způsoby uvažování můžeme u některých umělců zaznamenat.

Abstract:

This article aims to approach architecture in the context of world art, focusing on the formation of a surface. The selection of artists and their work to try to show how varied the approaches to this subject, but at the same time as common perspectives and ways of thinking can sign up for some artists.

Článek otevírá část s názvem *Význam kresby v oboru architektury/geneze vztahu výtvarného umění a architektury*, ve které s přihlédnutím k textu Patrika Schumachera nabízím krátkou úvahu nad rolí kresby a malby v architektonickém procesu navrhování a nad tím, jak moc je v tomto odvětví důležitá. Předkládám krátké zamyšlení nad vztahem volného výtvarného umění a architektury, který je v některých případech velmi úzký. Jak je z textu patrné, překotný vývoj výtvarného umění 20. stol. a současnosti ovlivňuje podobu architektury více, než si možná dokážeme připustit.¹

Ústřední, nejdlejší část s názvem *Specifika transformace architektonického prostoru a detailu v dílech výtvarných umělců*, je pojata formou komparace, v níž porovnávám kresebná, malířská a grafická výtvarná díla vybraných světových a tuzemských umělců, jejichž hlavním námětem je architektura. Jejím prostřednictvím kladu jak architektonické, tak obecněji umělecké a lidské otázky. Autory komparuji mezi sebou ve dvojicích či trojicích, v námětově blízkém pojetí časově nelineárně

¹ Například přechod od moderny k postmoderně se odehrál dříve v architektuře, než ve volném výtvarném umění nebo filozofii. Termín postmoderny – postmodernismus byl vůbec poprvé použit v souvislosti s architekturou, a to daleko dříve, než u J.-F. Lyotarda v knize *O postmodernismu* (1. vyd. fr. 1979), jak je často uváděno. Je doloženo, že jej použil Joseph Hudnut již v r. 1945 v článku *Postmoderní dům*. Běžně tento termín začal používat americký architekt Charles Jenks ve své knize *Řeč post-moderní architektury*.

– napříč stoletími. Pokouším se porovnat jejich přístup k tématu, zvolenou výtvarnou techniku, specifickou transformaci z třetího do druhého rozměru a především výsledný dojem, který by měl jít ruku v ruce s jejich cílem. Výběr autorů je podmíněn tím, do jaké míry se jednotliví umělci zabývali (nebo zabývají) ve své tvorbě architekturou jako samostatným tématem a jak se jejich přístup k námětu vzájemně liší nebo naopak přibližuje. V některých případech se také zamyslím nad tím, na kolik se autor zaměřil na detail a zda s ním pracoval cíleně či nikoli.

Význam kresby v oboru architektury/geneze vztahu výtvarného umění a architektury

„*Architektura jako navrhování je disciplína odlišující se od fyzického aktu stavění a ustavuje se na základě kresby. Obor architektury se vyvíjí a odděluje od stavitelského řemesla diferenciací kresby, která se stává nástrojem a je sférou odbornosti, která existuje mimo materiální proces stavění a předchází jej.*“²

Nedílnou součástí vývoje každého architektonického projektu byla od nepaměti kresba. Ta hraje velmi důležitou (ba dokonce zásadní) roli v architektonické tvorbě a je nepostradatelná minimálně v počáteční koncepci. Kresba je vyjádřením architektonických myšlenek, jež

na papíře dostávají konkrétní podobu; bez skic a návrhů nelze pokračovat dále k modelům či počítačovým vizualizacím. Vyjádřeno slovy teoretika Robina Evanse: „*architekti nestaví, architekti kreslí*“.³ Význam kresby v architektuře je docenitelný již od dob starověkého Řecka a Říma, kdy se kresebné návrhy velmi významně podílely na šíření římské antické architektury dále a jejich význam od dob renesance neustále vzrůstal. Nicméně až během modernismu dvacátých let 20. století se projevil veškerý potenciál kresby jako velmi výkonného media k uvolnění invence, které přišlo spolu s abstraktním uměním. Dle slov Patrika Schumachera kresba urychluje vývoj architektury a ten je do jisté míry závislý na procesech odehrávajících se ve výtvarném umění⁴. Svoboda a nová kompoziční a výrazová volnost vnesly nový impuls pro novátorské tvůrčí a umělecké konstrukce, které byly do té doby chápány jen jako nápodoba a zobrazování daných námětů, ve kterých architektura představovala reprezentaci neměnného souboru předem stanovených typologií, řádů a tektonických systémů.

S nástupem moderního abstraktního umění se po staletí nehybný status quo zásadně proměnil a tato změna se odrazila mimo jiné rovněž v architektuře, kdy ruští konstruktivisté, futuristé a avantgardní

³ Schumacher, P. Grafický prostor. In *Architektura v informačním věku. Texty o moderní a současné architektuře II*. Zlatý řez : Praha 2006, s. 67.

⁴ Tamtéž.

Vzdušná a lehká kresba prostorové dojmy patřičně vyvolává (obr. 3). To je také vlastnost, která práce obou umělců spojuje – úspěšně docilují (každý pomocí svých vyjadřovacích prostředků) efektu prostoru: Ostaniewicz kresbou a Saenredam akvarelem. Autorka však, na rozdíl od holandského mistra, rezignuje na detailní propracování každé části obrazu. Vše je podřízeno celku v tom smyslu, že pohledy do rozsáhlých interiérů nejsou rozdrobené na jednotlivosti. Nepodrobuje zobrazovanou architekturu vědecké analýze (navzdory faktu, že je sama architektka), ale snaží se o navození dojmu celistvosti a kompaktnosti. Její práce dýchají a jsou uvolněné, zacílení na detail se objevuje pouze místy, a navíc s tím záměrem, že je součástí celku, tudíž na sebe nepoutá rušivou pozornost.



Obr. 3 Klara Ostaniewicz: Frank Gehry – Guggenheimovo museum, Bilbao, 2011, tužka na papíře

Piranesi/Schmögner

Italský malíř a grafik **Giovanni Battista Piranesi** (1720–1778) ve své práci využíval jak svou vlastní představivost, tak vizuální skutečnost, proto jeho tvorba osciluje na pomezí těchto dvou světů. Proslavil se jak kresbami a grafikami římských antických ruin, tak především imaginární architektury (obr. 4). V Římě a Neapoli kreslil antické zříceniny a cykly skutečných i fantastických vedut, spojující klasicismus s preromantickým pojetím.

Grafický cyklus *Carceri* (Vězení) je výtečnou ukázkou kombinace reálných a fantazijních seskupení prvků vězeňské architektury. Piranesi pracoval cíleně s detailem. Pojil dohromady rozličné architektonické prvky, které byly odpozorované ze skutečnosti, s prvky zcela novými – vymyšlenými – tak, že vznikají nové, temné fantaskní světy, jež staví původní detail do nových souvislostí. Jeho vězeňské labyrinty jsou jakousi autorskou kompilací detailů, se kterými je zacházeno zcela kreativně. Možná poprvé v historii výtvarného umění byly použity jako ústřední motiv a ne jako „dekorace“ pro témata zcela odlišného významu. (Nikoli náhodou se stala inspirací pro obrazovou složku filmu, natočeného podle románu Umberta Eca *Jméno růže*.) Piranesiho *Vězení* jsou nekonečně rozsáhlé několikapatrové prostory pro-

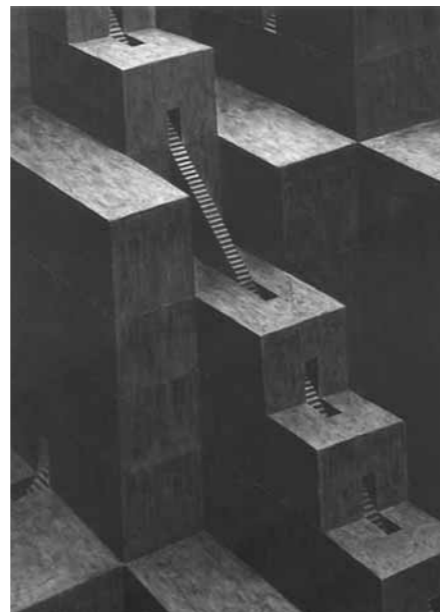


Obr. 4 Giovanni Battista Piranesi: Vězení, deska III, 1760, čárový lept

tkané klenbami, sloupy, mosty, kladkami a schodišti. Grafické pojetí se funkčně spojuje s námětem, ostrá šrafura plasticky modeluje temný prostor, který je ostře kontrastně nasvícen.

Toto pojetí a členění prostoru přibližuje Piranesiho k výtvarnému projevu německého malíře, kreslíře a tvůrce objektů **Waltera Schmögnera** (*1943). Schmögner vytváří fotorealistické akrylové malby chladných betonových prostorů, prostoupených mrazivou atmosférou. Fantastické prostory na diváka působí neskutečnou

monumentalitou, bez vztahu k reálně existujícímu objektu. Na žádném z jeho obrazů, patřících do cyklu architektonických maleb, není nejmenší stopa lidské přítomnosti; prostor působí naprosto opuštěně a cizí. Nicméně vše je v iluzivním podání těchto neexistujících prostorů předvedeno s maximální precizností a technickou zručností. Na celé řadě vyobrazení se často v různých variacích opakuje jeden motiv, který je pro monumentální prostory typický – motiv schodiště (obr. 5). To, a ještě mnohé další, spojuje Schmögnera s Piranesim a jeho věznicemi. Schmögnerovy prostory – přestože neobsahují žádné prvky, které by je spojovaly s vězeňským prostředím, takovým, jak je známé – mohou být ve skutečnosti také vězení. Nekonečná schodiště se různě proplétají a nevedou k žádnému viditelnému cíli. Nacházíme se tak ve sku-



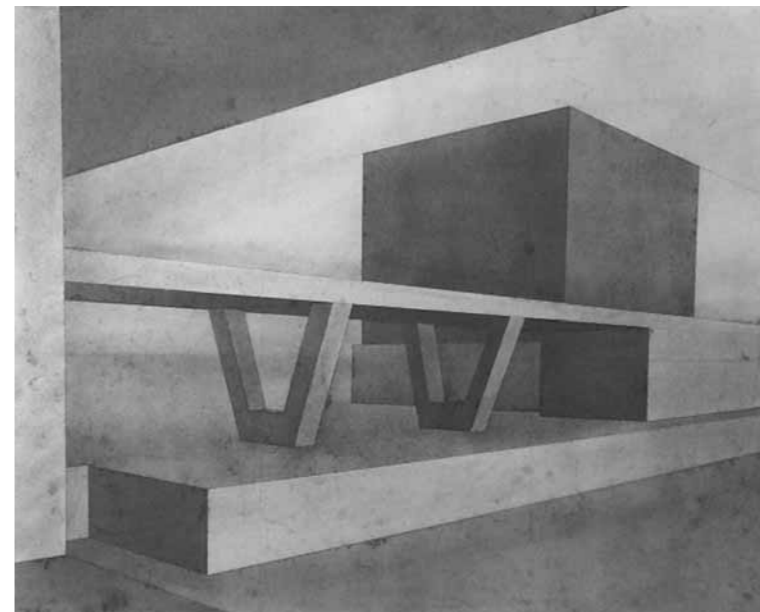
Obr. 5 Walter Schmögner: Výřez s velkým schodištěm, 1994, akryl na plátně

tečném labyrintu, který může být až děsivě fatální. V některých podobách nám jeho schodišťové konfigurace mohou evokovat také grafiky Escherovy, ve kterých si tento holandský mistr hraje s divákovým vnímáním a s časoprostorovou relativitou. Nicméně plátna Schmögnerova tuto optickou dimenzi postrádají a usilují spíše o maximální iluzivnost zobrazení v šedé monochromatické tonalitě, kde hraje hlavní roli světlo dopadající převážně shora a vytvářející tak lomy světla a stínu na ostrých hranách kubických tvarů. Tyto tvary,

kteří člení společně se schodišti celou plochu obrazu, tak pravidelně rytmizují celou kompozici a do (většinou) statických motivů (kubus) se tak dostává tolik potřebná dynamika (diagonála). Při bližším pohledu na Schmögnerovu tvorbu totiž zjistíme, že autor pracuje pouze s jedním prvkem. Tím je pravouhlé „těleso“ – krychle a kvádr a jejich variabilní multiplikace, jejíž jednou z podob je schodiště, které nabírá podobu zmíněné diagonály. Architektonickým detailem je v tomto případě na tvarově velmi minimalistických výjevech opakovaný motiv schodů.

Vetengl/Johnson

Ze zástupců nejmladší generace stojí za pozornost práce absolventa pražské Akademie výtvarných umění **Luboše Vetengla**. Černobílé uhlové kresby, které



Obr. 6 Luboš Vetengl: Bez názvu, 2009, kresba uhlím

zobrazují jakési otevřené krajiny s fragmenty nebo celky monumentální architektury s různými vstupy do podzemí, jsou plně pronikavě zneklidňující atmosféry bez slunečního svitu. Některé stavby vypadají, jakoby ani nebyly z této planety a patří spíše do říše sci-fi, přičemž na většině z nich je patrné, že nejsou určeny k obývání – vidíme torza, která postrádají okna nebo dveře, a tím se nám ještě více odcizují. Jiné kresby v nás mohou vyvolat dojem, že hledíme na teprve rozestavěné stavby – budovy, mosty, dálnice, ... apod. V krajině se ostře rýsují detaily betonových

stylizace. Na rozdíl od prací Vetenglových jsou více prostoupeny světlem a jakousi „optimističtější atmosférou“.

Jeho precizní malířský projev obsahuje více poloh, kdy některá plátna vykazují silně hyperrealistickou notu, jindy malíř neváhá zabrousit dále do minulosti a následovat například odkaz pointilismu. Nejčastěji se však uchyluje k realisticko-stylizovanému rukopisu, který má blízko k „počítačové estetice“. Malby tohoto typu jsou velice čisté až „sterilní“ a architektura na nich zobrazená může působit až éterickým dojmem, jaký známe např.

a kovových nosníků, traverz, sloupů a jiných architektonických prvků (obr. 6). Díky černobílé škále, rozlehlosti prázdných prostorů a chladné monumentalitě staveb je Vetenglova poloha blízká tvorbě Schmögnerově. I jeho rozlehlé fantazijní stupňovité prostory plné ostrých hran a studeného materiálu jsou opuštěné a bez lidské přítomnosti. Další společnou vlastností tvorby těchto dvou autorů je většinou přísně minimalistické, plné fazet a ostrých lomů světla. Pociťte prostor je docíleno zejména výrazným perspektivním zkruslením a pak především stínováním s přesnými poměry šedi a černi na plochách architektonických útvarů.

Vzdálenou příbuznost s tvorbou Luboše Vetengla naznačují malby britského malíře **Bena Johnsona** (*1946). Jeho práce oscilují na pomezí hyperrealismu a osobité



Obr. 7 Ben Johnson: Connecting space, 2010, akryl na plátně

z novodobých sci-fi filmů (obr. 7). Vzhledem k tomu, že Johnson volí téměř výhradně symetrické kompozice s častým motivem různých odrazů, reflexivních ploch, transparentních povrchů a s bohatým zdrojem světla, působí jeho architektura téměř nehmotně, až efemérně. To, co má jeho tvorba společné s díly Vetenglovými je, že architektonické formy jsou naprosto přesně a ostře vysoustruhované, bez jakýchkoli spojů, takže vypadají, jakoby ani nebyly dílem lidské ruky. Dalším společným znakem a důvodem, proč jeho prostory působí takto „neskutečně“, je absence jakýchkoli struktur, rastru nebo přirozené kvality a patiny materiálů, ze kterých se zobrazovaná architektura skládá; interiéry tak promlouvají poněkud neosobním dojmem – není zde ani stopa po lidské přítomnosti. Vypadá to, jakoby tyto prostory ani nebyly určeny pro obývání, nýbrž jen samy pro sebe.

Brix/Reynolds

Český architekt **Michal Brix** (*1946) je nejen autorem řady významných staveb, ale i vynikajícím kreslířem a malířem. Se Schmögnerem nebo Piranesim má společný smysl pro fantazii a fantaskní imaginaci, ale ve své nespoutanosti a tvarové rozmanitosti se inspiruje zcela odlišným prostředím.¹² Na jeho kresbách a malbách

¹² Je zajímavé, že Brixovy malířské vize nemají s jeho skutečnými architektonickými realizacemi nic společného. Minimálně po formální stránce jsou naprosto protichůdné.

chybí. Charakter je více „umělý“, až strojový. Nepopíratelně je však autor přítomen v námětu a jeho pojetí.

Rukodělnost však rozhodně nechýbí Kovářikovými linoryty. Poctivá řemeslná práce je patrná v každém řezu jeho velkoformátových tisků, přestože při pohledu z větší vzdálenosti se linie a plochy slévají v téměř fotografickou iluzi.

Závěr: Architektura a výtvarná edukace

Všechny příklady uvedené v této kapitole – přes pestrou škálu individuálních rukopisů, bohatou diverzitu přístupu ke skutečnosti a k fantazii – vykazují určitý společný rys. A sice ten, že všichni uvedení umělci usilují o dosažení co možná nejpřesvědčivější iluze „skutečnosti“ v ploše malby, kresby nebo grafiky. Každý ze svého úhlu pohledu a každý svým autentickým výtvarným projevem a rukopisem, který je nezaměnitelný, zachází s motivem architektury osobitě a snaží se poukázat na její rozličné aspekty a problémy působení.

Architektura má v jejich podání mnoho různých podob: od věrné inspirace skutečností a její nápodoby, až po fantastické vize imaginárních architektonických světů. Jazyk architektury slouží některým umělcům k tomu, aby jeho prostřednictvím byli schopni vyjádřit svůj záměr. Kubisticky přísné geometrické tvary nebo naopak rozmanité organické formy probouzejí lidskou fantazii a podněcují uměleckou představivost k tvorbě nových, originálních světů, plných netušených konstrukčních, prostorových nebo perspektivních možností, které by leckdy v tom skutečném světě nebyly realizovatelné. A v tom tkví právě jejich kouzlo: možnost zažít jinou realitu v jiném prostoru prostřednictvím navození jisté iluze, do které je možné se přenést pouze díky vlastní aktivitě – zapojení vlastní představivosti. Nebo je možné prožít svět prostoru, světla a detailů, svět, který máme přímo před svým nosem jinak, a nahlédnout jej odlišnou optikou. Plošná výtvarná tvorba zobrazující architekturu sice postrádá třetí rozměr, který je pro její prožitek nepostradatelný, ale my si jej můžeme do obrazů a grafik dosadit. Vše záleží jen na míře naší představivosti a na našem úsilí.

Přestože architektura tvoří tak významné místo v našich životech²⁰, nemůžeme tvrdit, že by s ní bylo počítáno v koncepcích obecného výtvarného vzdělávání na školách. Rámcové vzdělávací programy (RVP) architekturu do svých plánů přímo nezařazují (možná, že do některých velmi volně formulovaných definic je teoreticky možné ji včlenit)²¹, nicméně své pevné místo v RVP by každopádně mít měla. Dokud se tato situace nezmění, je na učitelích, na jejich vzdělání, kompetencích a odpovědnosti, zda tuto problematiku pokládají za důležitou. Osobně jsem přesvědčen, že bychom měli naše žáky a studenty v této oblasti vzdělávat a vychovávat je k vědomí toho, jak architektura a urbanismus ovlivňují náš život a životní styl. Měli bychom rozvíjet jejich citlivost a schopnost vnímat a hodnotit architekturu, rozpoznávat kvalitní od špatné, a současně přemýšlet nad vztahem architektury a životního prostředí. Je otázkou, nakolik jsme si vědomi vlivu kořistnického nekoordinovaného stavění plechových montoven a skladových prostor na přírodu, zdali jsme schopni vnímat důsledky chaotického urbanismu, i to, jak toto vše ovlivňuje kvalitu našeho současného a budoucího života.

Vhodnými prostředky – např. i prostřednictvím plošné výtvarné tvorby – je možné formovat v žácích základních i středních škol vnímání, citlivost a hodnocení estetických kvalit architektonických forem, které si osvojí a buď je budou dále rozvíjet a prohlubovat, nebo je tyto zkušenosti vybaví minimálně k aktivnímu přemýšlení o životě kolem sebe.

²⁰ Architektura se významně podílí na formování našich životů ve městech i v nejmenších obcích. Stále větší počet obyvatel celého světa žije v městských megalopolích, kde architektura a urbanismus významně ovlivňují fyzickou, psychickou a sociální složku naší osobnosti. Teoretik Jiří Kulka považuje za významný prvek, jenž významně definuje lidské chování, vzájemný vztah architektury a prostředí. Chování člověka se projevuje v závislosti na tom, v jakých typech budov (činzovní dům, panelák, rodinný dům), institucích (škola, úřad, dílna, nemocnice, supermarket) a prostředí (venkov, velkoměsto) se nachází. V souvislosti s environmentální psychologií, která se zabývá prostředím jako takovým, se ukázalo, že prostředí výrazně ovlivňuje lidské chování. Umělé architektonické prostředí má důležitý podíl na tvorbě, určování a směřování způsobů lidské existence.

²¹ Zdroj: <http://www.msmt.cz/vzdelavani/skolstvi-v-er/skolskareforma/ramcove-vzdelavaci-programy>

Jisté oddělení současné a moderní architektury a volného výtvarného umění je patrné také při studiu výtvarné pedagogiky na tuzemských univerzitách. Výtvarně-pedagogické obory tuto problematiku do svých studijních programů explicitně nezahrnují. Otázkou je, zdali je současná architektura součástí obsahu předmětů jako jsou Dějiny výtvarné kultury nebo Dějiny a teorie výtvarného umění apod.²², případně je-li probírána v jiných předmětech, avšak s časově minimálním prostorem a pouze okrajově.

V některých případech se daří zprostředkovat toto téma přímo „v terénu“, prostřednictvím tematicky zaměřených exkurzí a zájezdů třeba do evropských metropolí, ve kterých probíhá moderní výstavba projektovaná současnými špičkovými architekty (např. Berlín). Celkově však chybí systematičtěji promyšlená koncepce výuky (na rozdíl od svědomitě pojímané výuky historických uměleckých slohů včetně architektury a současného volného umění a grafického designu). Širší absence této důležité součásti naší existence ve výtvarné edukaci má za následek vytvoření jakési pomyslné hranice mezi výtvarným uměním a architekturou a jejich vzájemné oddělení, které je ve skutečnosti nejen absurdní, ale dokonce nebezpečné. Architektura byla vždy významnou součástí výtvarné kultury²³, o čemž se můžeme přesvědčit nejen při pohledu do historie, ale právě také do přítomnosti.

Stojí tedy za zamyšlení, zda by se vztah výtvarného umění, současné architektury a výtvarné výchovy neměl přehodnotit,²⁴ a zdali bychom neměli

²² Například na PedF UK v Praze na katedře VV se v rámci teoretických předmětů moderní a současné architektura v poslední době nevyučuje. Zvažuje se však možnost volitelného předmětu.

²³ Architektura je umění, technika – technologie i věda současně.

²⁴ Asociace výtvarných pedagogů (AVP) pod záštitou primátora Hradce Králové, spolu s odborem hlavního architekta města, odborem školství a knihovnou Hradce Králové připravují pro školní rok 2014/2015 pilotní projekt s cílem zavést do školních osnov nauku o architektuře, lépe poznat svoje město a získat obecné znalosti o architektuře.

Jednou z nově vzniklých organizací specializujících se na výtvarně-architektonické workshopy pro školy a školky, je o. s. Kruh. Jeho členové jsou aktivní osobnosti, působící na poli architektury (teoretici, historici, architekti).

společnými silami usilovat o to oba „tábory“ znovu propojit a zavést mezi nimi opětovný, oboustranně obohacující dialog. Byl bych rád, kdyby k takovému dialogu přispěl i tento text.

Literatura

Architektura v informačním věku. Texty o moderní a současné architektuře II. Zlatý řez : Praha 2006. ISBN 80-902810-8-7.
CADWELL, M. *Zvláštní detaily*. Archa 2012. ISBN 978-80-87545-05-8.
GEHL, J. *Život mezi budovami: Užívání veřejných prostorů*. Nadace Partnerství 2000. ISBN 80-85834-79-0.
GÖSSEL, P.; LEUTHÄUSEROVÁ, G.: *Architektura 20. století*. Slovart 2006. ISBN 807209-814-
INGERLE, P. *Příběh perspektivy – Dějiny jedné ideje*. Barrister & Principal 2010. ISBN 978-80-87484-09-9.

Na širší povědomí o architektuře a důležitost vzdělávání v této oblasti apeluje soustavně také architekt a historik architektury Zdeněk Lukeš, který pravidelně publikuje články o architektuře v sobotní příloze Lidových novin Orientace.

O autorovi:

Mgr. Jiří Hanuš je absolventem oboru učitelství výtvarné výchovy pro ZŠ, SŠ a ZUŠ na UK Ped F v Praze (2009) a studentem doktorského studijního programu Výtvarná výchova tamtéž. Současně působí jako středoškolský učitel výtvarné výchovy na Gymnáziu prof. Jana Patočky, Jindřišská ul. 966/36, Praha 1.

jirkahanus@centrum.cz

LOUTKOVÉ DIVADLO V HISTORII A MOŽNOSTI VYUŽITÍ LOUTKY V SOUČASNÉ ARTETERAPII

Puppet theatre in history and the possibilities of using puppets in contemporary art therapy

Irena Kapustová

Anotace:

Článek přináší informace o roli a významu loutky v historii a o nových možnostech využití loutky v současnosti. Nové možnosti v článku reprezentuje projekt Terapie loutkou, který vytvořilo a úspěšně realizuje THEATR ludem z Ostravy.

Abstract:

The article presents the information on the role and significance of puppets in the history and about new possibilities of using puppets at present. The new options in the article represent the project Therapy puppet created and successfully implemented by THEATR ludem from Ostrava.

Jsem loutka. Mám mnoho podob, které se mění v průběhu staletí. Všechny spojuje jediné – žiji jen díky vám. Až když mne vy lidé vezmete do rukou, ožiji. Až když mi dáte svůj hlas, promluví. Bez vás jsem nehybná a tichá, společně však můžeme prožít tisíc a jeden příběh.¹

Ve svých začátcích bylo loutkové divadlo na celém světě určeno dospělým divákům. Postupným vývojem se však


loutková divadla zaměřovala stále více na dětské obecnost. Stala se tak jednou z nejpobulárnějších forem dětské zábavy. O přežití loutkového divadla tedy mají zásluhu vedle jeho tvůrců především děti.

Mnozí autoři dlouhá léta řeší otázku, zda je loutkové divadlo *formou umění výtvarného* či *divadelního*. Z úhlu pohledu diváka a obdivovatele loutkového divadla si troufám tvrdit, že je obojím. Už sám název nejen v češtině, ale i v dalších jazycích jednoznačně říká, že jde o formu divadla. Živý herec je nahrazen loutkářem,

KOVÁŘÍK, V. Galerie Klatovy/Klenová 2006. ISBN 80-87013-02-6.
KULKA, J. *Psychologie umění*. Grada 2008. ISBN 978-80-247-2329-7.
LUKEŠ, Z.; HAVLOVÁ, E. *Český architektonický kubismus*. Galerie Jaroslava Fragnera, 2006. ISBN 80-239-8368-7.
REVOLVER REVUE 93/2013. ISSN 1210-2881.

Internetové zdroje:

<http://www.1st-art-gallery.com>, <http://architectural-moleskine.blogspot.cz>, <http://www.archiweb.cz>, <http://www.avepe.cz>, <http://www.benjohnsonartist.com>, <http://www.creativityfuse.com>, <http://www.graphion.cz>, <http://it.wahooart.com>, <http://www.konstrukce.cz>, <http://www.mcscher.com>, <http://www.msmt.cz>, <https://www.pinterest.com>, <http://www.sca-art.cz>, <http://www.schmoegner.at>, <http://www.treehugger.com>, <http://www.uzemneplany.sk>, <http://www.vetengl.cz>



RS 5096
ISSN 1210-3691
Cena 65 Kč