

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta Pedagogická

Diplomová práce

**FUNKCE KONCEPTUÁLNÍHO UMĚNÍ A MOŽNOSTI JEJICH
VYUŽITÍ VE VZDĚLÁVACÍ PRAXI
(PROMĚNY ČASU JAKO PŘEDMĚT POZNÁNÍ)**

Josef Blüml

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jaroslav Vančát, Ph.D.

Plzeň 2013

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně, s využitím uvedené literatury a zdrojů informací.

V Plzni 7. 7. 2013

.....

Děkuji panu doc. PhDr. Jaroslavu Vančátovi, Ph.D. za cenné rady a připomínky v průběhu práce.

Anotace

Předkládaná práce se zabývá gnozeologickými a komunikačními funkcemi konceptuální tvorby a možnostmi jejich využití ve vzdělávání, přičemž se zaměřuje na téma času. V první části se zabývám srovnáním a interpretací vybraných konceptuálních děl z hlediska jejich práce s fenoménem času, přičemž mi jde především o postžení možného poznání (vyplývajícího z kontaktu s těmito díly) týkajícího se časové dimenze lidské existence. Ve druhé části se snažím uvést některé poznatky z předchozí analýzy do námětů využitelných ve vzdělávací praxi. Tato část se zabývá především cyklickým a relačním časem.

Annotation

The thesis deals with the issue of gnoseological and communication functions of conceptual art and its exploitation in education with regard to theme of time. The first part of the thesis inquires into comparison and interpretation of selected conceptual art works in light of its operation with time phenomenon. The prime intention is to reflect and describe the possibilities of understanding time dimension of human existence through the contact with conceptual art works. Coming from the previous analysis the second part deals with formulation of educational motives. This part deals with two types of time – cyclic time and relational time.

Obsah

Úvod	8
1. Fenomén času v konceptuálním umění	11
1.1. Čas.....	11
1.1.1. Míry času. Obraz času jako mechanismus.....	12
1.1.2. Proměny chápání času.....	14
1.2. Konceptuální umění a jeho podstata.....	20
1.3. Proměny času v konceptuálním umění.....	21
1.3.1. Linie v prostoru jako obraz času.....	23
1.3.2. Vnitřní čas. Pohyb a rytmus.....	25
1.3.3. Pomíjivost, proměna. Světlo a návrat k přirozenému času.....	28
1.3.4. Událost a dokument.....	30
1.3.4.1. Čas jako slovo a číslo.....	30
1.3.4.2. Analýza času v médiu konceptuální fotografie.....	34
2. Funkce konceptuální tvorby ve vzdělávání	38
2.1. Úvod k metodické části. Gnozeologické a komunikační funkce....	38
2.2. Jiný čas?.....	41
2.2.1. Cyklický versus lineární čas.....	42
2.2.1.1. Pohyb světla a stínu jako proměna času a prostoru.....	43
2.2.1.2. Gnozeologické a komunikační funkce.....	49
2.2.2. Univerzální a relační čas.....	54
2.2.2.1. Pohyb v příběhu.....	58
2.2.2.2. Gnozeologické a komunikační funkce.....	65
Závěr	68
Summary	70
Prameny a literatura	71
Seznam příloh	74

Úvod

Konceptuální umění představuje zlom v dějinách moderního výtvarného umění. Výrazně ovlivňuje uměleckou tvorbu dodnes, ačkoliv odkaz klasické éry tohoto umění bývá občas vnímán jako jednostranná intelektuálská tendence samoučelně zpochybňující tradiční výtvarné přístupy. Domnívám se, že využívání konceptuálních přístupů ve vzdělávání je legitimní, neboť odkaz konceptuálního umění je stále aktuální v dílech současných tvůrců, byť již ne v podobě tak striktní, analytické a zdánlivě strohé, jako tomu bylo například na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Především pak proto, že jeho experimentální přístupy ke zkoumání základních principů našeho vnímání a chápání reality, pracující napříč nejrůznějšími médii, jsou využitelné univerzálně.

Klíčovým tématem práce jsou gnozeologické a komunikační funkce konceptuální tvorby zabývající se fenoménem času. Cílem práce je analyzovat vybraná konceptuální díla z hlediska těchto funkcí a na základě této analýzy navrhnout metodický materiál pro využití na střední škole.

Konceptuální umění je zajímavé a aktuální právě tím, že se zabývá buď přímo časem v jeho různých podobách, nebo nejrůznějšími časovými fenomény, jako je třeba paměť, čekání, napětí, pohyb, různé typy změn, transformací apod. V jeho arzenálu můžeme najít příhodné výrazové prostředky pro uvědomění si a pochopení podstaty časového rozměru lidské existence. V tomto smyslu se tato práce konceptuální umění snaží přiblížit.

V předkládané práci je konceptuální umění, s ohledem na hledání možností jeho využití ve vzdělávání, chápáno volněji (zahrnuji sem například některé projevy landartu), nikoliv pouze v jeho striktní podobě zaměřené na čistou sebereflexi umění, na slovo, pojem a analýzu.

Práce je rozdělena na dvě hlavní části. První část se zabývá komplexněji fenoménem času. Ten je nejprve v přehledové podobě charakterizován v mnoha svých podobách, tak jak se jeho pojetí proměňovalo v dějinách. Postihuji zde důležité momenty v lidském prožívání času a myšlení o něm. Důraz kladu zejména na moderní pojetí času, tak jak se konstituují od počátku dvacátého století. Podrobnější studium fenoménu času tvoří východisko pro následující analýzu konceptuálního umění.

V rámci této analýzy porovnávám a charakterizuji vybraná konceptuální díla pracující výrazným způsobem s fenoménem času, a v jejich rámci identifikuji a popisuji různá pojetí a typy času tak, jak se tu ukazují jako předmět našeho poznání. Snažím se popsat metody

konceptuálního umění jako bezprostřední práci s časem, hledám v nich souvislosti s našimi poznatky o čase, jak je můžeme znát z oblasti náboženství, filosofie či vědy.

Vybraná díla mohou sloužit jako zdroj inspirace pro tvorbu metodiky výtvarného vzdělávání na různých stupních a typech škol. Příklady děl jsou vybírány většinou z hlavního období konceptuálního umění, tedy z přelomu šedesátých a sedmdesátých let, ale i z relevantních děl pozdějších dekád, aby byla vidět kontinuita a aktuálnost výrazových prostředků tohoto typu umění. Jsou vybírána taková díla, jež výrazně tematizují fenomén času.

Druhá část práce má charakter metodiky pro vzdělávání. Navrhuji zde náměty inspirované konceptuálním uměním, přičemž jejich hlavním tématem je čas. Zabývám se zde podrobněji dvěma typy času – cyklickým (mytickým) a relačním časem. Cyklický čas je aktuální tím, že je více nebo méně skrytě přítomen v mýtech, k nimž se mnoho lidí obrací jako k určité jistotě v dnešním dynamickém světě, relační čas naopak představuje právě aktuální pojetí času jako dynamické strukturování událostí a jejich vztahů. Tato pojetí jsou zde konfrontována se svými protějšky v podobě času lineárního a univerzálního (absolutního).

Navrhuji zde náměty pro tvorbu (nejprve obecně jako možné východisko této tvorby a následně v několika konkretizacích) a konkrétní aktivity vycházející z experimentálního přístupu a metod konceptuálního umění, jež analyzuji z hlediska jejich gnozeologických a komunikačních funkcí, tak jak by mohly fungovat ve škole. Hlavním cílem metodické části práce je tedy navrhnout určitý, omezený okruh aktivit vycházejících z konceptuálního umění s ohledem na ukotvení jejich obsahu v rámci aktuálního stavu poznání, a jejich podrobný rozbor z hlediska možností poznání.

Zásadní práci zabývající se u nás konceptuálním uměním a jeho využitím ve vzdělávání představuje dílo Igora Zhoře, jenž na počátku devadesátých let uvedl do výtvarné pedagogiky konceptuální umění v rámci širší oblasti tzv. akčního umění. Jeho metodika nabízí systematicky zpracované široké spektrum námětů nejrůznějších aktivit; pokrývá v podstatě všechny stěžejní podoby akčního umění (a část umění čistě konceptuálního), tak jak vznikaly a proměňovaly se u nás i ve světě od šedesátých do osmdesátých let. Pokud jde o fenomén času, je tu důraz kladen například na gesto, akci, plynutí přírodních proměn, sledování přírodních rytmů. Na dílo Igora Zhoře v současné době navazují a dále jej rozvíjejí Vladimír Havlík a Radek Horáček, kteří integrují do

metodiky další progresivní přístupy konceptuálního umění, například rozmanitou práci s textem, novými médii, intermédii.¹

Z pedagogického hlediska je metodická část zaměřena především na střední školu, přičemž jsem si vědom toho, že adekvátní transformace podnětů konceptuálního umění do vzdělávacího obsahu je mnohem obtížnější u studentů či žáků podstatně mladších, o což se u některých aktivit také pokouším s oporou prací Jeana Piageta, v nichž se tento autor zabývá kognitivním vývojem a jeho periodizací.

¹ Viz zejména publikace ZHOŘ, I., HORÁČEK, R., HAVLÍK, V. *Akční tvorba*. Olomouc: Univerzita Palackého 1991, a FIŠER, Z., HAVLÍK, V., HORÁČEK, R. *Slovem, akcí, obrazem*. Brno: Masarykova univerzita, 2010.

1. Fenomén času v konceptuálním umění

1.1

Čas

Vytvořit smysluplný a čitelný obraz času je jedním z nejobtížnějších úkolů jak ve filosofii a vědě, tak ve snahách umělců. S pátráním po povaze tohoto fenoménu souvisí bezpočet nejrůznějších otázek, jejichž zodpovězení je často na hranici rozumových schopností. Ptáme se, co je čas, jak vypadá, jaké atributy mu můžeme přisoudit, kde a jakým způsobem ovlivňuje běh světa, jak se nám jeví, kde se nás dotýká... „Konkrétní“ představu o času máme dnes většinou jen na základě fungování fyzických hodin nejrůznějšího typu, jež udávají proměňující se číselné údaje jako informaci o přesně stanovených úsecích běhu času, kterými více nebo méně uvědoměle každý den procházíme. Na takto pojatém času jsou postaveny nejrůznější rozpisy a plány určující organizaci našeho dne, jeho dynamiku. V současnosti je každodenní běh života čím dál více určován těmito rozvrhy, pro všechno je daný určitý čas, kdy se má co dělat a po jakou dobu. V souvislosti s rozvojem dopravy a komunikace se například mluví o stále zrychlujícím se světě a životě, kdy rychlé střídání obrazů a událostí zapříčiňuje ztrátu autentičnosti lidského života, kdy mizí schopnost přimknout se k hodnotám přesahujícím osobní horizont člověka či společnosti.

Čas tedy můžeme považovat za vnější míru našeho každodenního života, již se objektivně řídíme. Anebo jej naopak přímo prožívat jako dynamiku naší autentické vnitřní zkušenosti. V tomto smyslu jej můžeme vnímat jako změnu a nepravidelnost průběhu našeho vědomí, jako rytmický průběh událostí před naším vnitřním zrakem. Vnímat jej jako hromadění či uplývání „našeho“ času, jako napětí mezi pohybem pravidelnosti a nepravidelnosti. Proměnlivost vnímání času zvláštním způsobem souvisí s intenzitou našeho prožívání nejrůznějších životních situací. S časem a časovostí je spojena například stálá nejistota doprovázející naši existenci, často neuvědomělý pohyb v rámci nejrůznějších a většinou bolestně uvědomovaných časových horizontů.

Ptáme se, jak autenticky prožívaná přítomnost souvisí s minulostí a budoucností. Tvoří-li spojitý proud, kdy jedno vplývá do druhého, nebo zda je možné je naopak přesně určit a izolovat. Kde se však potom nachází ta dělicí čára? Jakým způsobem můžeme prožívat přítomný okamžik? Existuje vůbec přítomnost? Je čímsi neuchopitelným a

pomíjivým, co se neustále ztrácí, nebo je naopak proměnlivým trváním? Může být ale něco trváním, když bez přestání mizí v minulosti a ještě není v budoucnosti?

Čas je všude přítomen, neustále na sebe bere nejrůznější podoby, někdy není patrný vůbec. Prochází však různými způsoby vším, mění věci, je podstatou událostí, fyzického i duševního pohybu. Jisté události zůstávají za námi, nemůžeme je už ovlivnit, zatímco na některých ještě dříve či později můžeme zanechat svůj otisk. To vytváří představu jistých „hranic“ času, které už v určité fázi jeho pohybu nelze překročit.

Často mluvíme o času v poněkud zavádějících metaforách a analogiích. Běžná představa je například taková, že čas je proud, jenž má jeden konkrétní, neměnný směr. To souvisí především s pojetím času jako dynamické veličiny, s tím, že jsou s pojmem času spojovány termíny plynutí a směr, jež evokují například obvyklou představu času jako řeky. Takováto elegantní představa času je však iluzorní, je založená na bezděčné analogii s dimenzionálním charakterem prostoru a pohybu. Ztotožňujeme prostě čas s pohybem, který nás neustále obklopuje, čas reprezentujeme linií.²

Celá tato zkušenost s časovostí naší existence se rozmanitými způsoby odráží ve všech rovinách jazyka. Už sama podstata jazyka, řeči, je časová. Dodržení přesného „časování“ jako slovosledu, rytmu, je důležité pro porozumění.³ Mluvíme o čase, časem, s časem. Jazyk je takto možno chápat rovněž jako jistý obraz času. Čas vlastně svým způsobem existuje tím, že se o něm a v něm mluví. Existuje v řeči. Jazyk, řeč jsou vlastně v jistém smyslu jeho potvrzením.

1.1.1 Míry času. Obraz času jako mechanismus

Snahy o vizualizaci času a jeho měření probíhaly v různých dobách a kulturách různými způsoby. Společným východiskem však vždy byla a dodnes je potřeba orientace v registrovaném proudu dění a ve více nebo méně pravidelných změnách v běhu světa a života, později pak stále složitější plánování a organizace společenského života, a s rozvojem vědeckého poznání nakonec i snaha o určování délek a charakteru času nejrůznějších fenoménů univerza i vesmíru samotného.⁴

²TALLIS, R. Draining the River and Quivering the Arrow. *Philosophy Now*. 2013, č. 95. [online]. [cit. 2013-04-10]. Dostupné na < <http://philosophynow.org/issues/95>>

³SOKOL, J. *Čas a rytmus*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 20-22.

⁴ V této souvislosti je třeba zmínit měření času založené například na určování postupného rozpadu radioaktivních atomů, díky nimž máme poměrně přesné ponětí o stáří Země a nejstarších procesech, jež ji

Nejprve se určování času odehrávalo s oporou o rytmus střídání dne a noci, jež má na život člověka bezprostřední vliv. Postupně však bylo nutné určovat delší časové úseky. Pozornost se přesunula k obloze a kosmickým úkazům. Nejvýznamnějším příkladem jsou tu pohyby hvězd a planet, zejména Slunce a Měsíce. Jejich vliv na podobu životního dění se postupně promítal do tvorby více či méně složitých kalendářů, jež představovaly jakési oficiální vtištění řádu cyklické podoby běhu života, kodifikovaly opakování pohybu hvězd a planet jako měřítko.

Mechanické odměřování běhu času se stále zpřesňovalo. Objevily se sofistikovanější a stále praktičtější metody měření; různě složité přesýpací nebo vodní hodiny, které pracují na shodném principu přelévání či přesypávání vlivem gravitace za určitou dobu, nahrazovaly postupem času rovněž hodiny sluneční, nástupce jednoduchého měření podle délky stínu vrženého gnómónem, jež ukazovaly čas stínem pohybujícím se po stupnici.⁵

Zásadní pokrok v měření času představovalo sestrojení mechanických hodin na přelomu třináctého a čtrnáctého století.⁶ Tyto hodiny představují už značně odlišné měření času, mnohem jemněji odstupňovaného. Čas získal precizní mechanickou podobu a byl stále více zpřesňován, respektive jeho přísně rytmická podoba.

Klíčovou událostí pro vývoj času jako měřítka bylo, v souvislosti se snahou o zefektivnění zejména železniční dopravy v devatenáctém století, zavedení jednotného standardizovaného času, a následně i rozdělení Země do dvaceti čtyř časových pásem, ve kterých platí totožný standardní čas.⁷ Tak vznikl skutečně univerzální model času, jenž znamenal potvrzení obrácení pozornosti člověka od přírody k vlastnímu, stále precizovanějšímu, modelu času.⁸

Stále větší progresivita v přesnosti určování času dovolila zbavit se závislosti na sledování kosmického pohybu a rytmu. Složitá konstrukce a mechanismy klasických hodin následovalo zkonstruování elektrických a elektronických hodin. V současnosti jsou vrcholem přesnosti měření času atomové hodiny, jež je možno chápat jako samostatné

formovaly. Odtud vedla přímá cesta k uvědomění možnosti měřit „věk“ vesmíru. PLESKOTOVÁ, P. *Tajemný rozměr čas*. Praha: Albatros, 1979.

⁵ Sluneční hodiny zobrazující nerovnoměrný pohyb skutečného slunce určují tzv. pravý sluneční čas, zatímco klasické moderní hodiny se řídí absolutně pravidelným pohybem pomyslného bodu, tzv. druhého středního slunce, po ekliptice. Čas řízený tímto bodem se nazývá střední sluneční čas. Tamtéž.

⁶ Tamtéž.

⁷ A Brief History of Time Zones. *Timeanddate.com*. [online]. [cit. 2013-05-29]. Dostupné na <<http://www.timeanddate.com/time/time-zones-history.html>>

⁸ SOKOL, J. *Čas a rytmus*. Praha: OIKOYMENH, 2004.

absolutní měřítko vytvářející určitou opozici či korekci přirozeného vesmírného času.⁹ Přírodní opora pro vnímání času se tak proměnila v umělý systém, původní obsah a forma času byly zastřeny sofistikovanou technologií založenou na nejnovějších fyzikálních objevech.

1.1.2 Proměny chápání času

Magický a mytický čas, náboženství

V průběhu času se lidské chápání a prožívání tohoto fenoménu proměňovalo v souvislosti s vývojem poznávacího modelu té které doby a kultury, jenž vždy závisel na konkrétních životních podmínkách, ve kterých probíhala existence společenství.¹⁰

Chápání času předhistorických a ve značné míře i starověkých civilizací bylo založeno na principu opakování a regenerace času. Čas těchto civilizací měl podobu cyklu, jenž se pravidelně vracel, v rytmu střídání let, měsíců, dnů a nocí. Tyto stále se vracející pravidelné cykly byly příležitostí pro potvrzení skončení stárnoucího a v jistém smyslu kvalitativně upadajícího času, a zároveň pro znovuoobnovení a přivítání času nově zrozeného. Lidé těchto starých civilizací díky tomuto pojetí do jisté míry zmírňovali své obavy z nevrátlosti událostí a pomíjivosti, neboť život spolu s časem byl v pravidelných intervalech vždy znovu tvořen.¹¹ Určité události se mohly stát archetypy, mýty, které měly potenciál aktualizovat vždy znovu v pevně stanovených obdobích mytický okamžik počátku. Vždy s „přehráváním“ archetypálního příběhu nově vznikal i čas. „Čas pouze

⁹ Tamtéž. Zkonstruování atomových hodin představuje zásadní zlom v dějinách měření času, jsou vlastně úplně novým typem času, zcela nezávislým na jakémkoliv vnějším měřítku. Přesnost těchto hodin počítáme na milióntiny sekundy za den. Atomové hodiny založené na rezonanci atomů cézia se staly základem pro novou definici času, jedna sekunda je zde popsána jako 9 192 631 770 cyklů záření césiového atomu za vteřinu. Cesium Atoms at Work. [online]. [cit. 2013-03-12]. Dostupné na <<http://tycho.usno.navy.mil/cesium.html>>

V souvislosti s takovouto striktní, vědeckou, fyzikální definicí času se nabízí otázka, můžeme-li takovýto „vteřinový“ způsob měření času použít i pro stavy vesmíru dávno minulé, kdy pohyby jako například kmitání atomových jader ještě neexistovaly, protože neexistovaly ani samotné atomy. Totéž platí o cyklických pohybech kosmických těles, kdy charakter času z nich odvozený nemusí vůbec odpovídat charakteru času takovému, jaký byl v dobách před vznikem těchto těles. KROB, J. In PRIGOGINE, I. *Čas k stávání*. Praha: KLP, 1997, s. 10 -11.

¹⁰ Poznávací model představuje komplexní strukturu aktuálního poznání a hodnot, které tvoří oporu existence konkrétní společnosti v dané době. VANČÁT, J. *Tvorba vizuálního zobrazení. Gnozeologický a komunikační aspekt výtvarného umění ve výtvarné výchově*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2002.

¹¹ ELIADE, M. *Mýtus o věčném návratu*, Praha: OIKOYMENH, 1993.

věcem umožňuje, aby se objevily a existovaly. Na tuto existenci však nemá žádný rozhodující vliv, protože se sám neustále regeneruje.“¹²

Ve starověku se objevují základy pro odlišné, lineární chápání času. Především Řekové se svým pojetím času stojí jakoby na rozhraní cyklického a nově se konstituujícího lineárního pojetí. Ohlížejí se už do minulosti jako kvalitativně odlišného období. Chápou čas jako postupné ubývání vzmachu lidstva v rozdílných „věcích“.¹³ Po nástupu křesťanství pak už máme co do činění s definitivním pojetím lineárního času vycházejícím z konkrétního „scénáře“, podle něhož svět směřuje k jasně definovanému, absolutně pojatému cíli.

Filosofie

Po zrodu filosofie se těžko uchopitelný, ale naprosto zásadní problém času stal přirozeně jedním z jejích hlavních témat. Platón například chápal čas v souvislosti se složitým pohybem kosmu, jenž podle něj principiálně souvisí s pohybem duše.¹⁴ Oba tyto pohyby ve svém celku představují opozici vůči bezčasí věčnosti, která představuje jakýsi ideální stav věcí. Čas je pohyb směrem k věčnosti a je počítatelný, což vychází z periodického opakování nejrůznějších cyklů, vycházejících z kosmického řádu.¹⁵ Konkrétní podoba různých konstelací planet a jejich pohybu tvoří jakési soukolí na měření času, jež je ve svém celku časovým obrazem věčnosti. V rámci takto pojatého, „modelového“ času nemůže existovat progresivita ve smyslu dějinného vývoje a nevratnosti událostí, jeho průběh je neměnný, pouze se opakuje.¹⁶

Aristoteles chápal čas jako veličinu, jež má svůj původ v pohybu, z čehož plyne možnost jej měřit. Hlavní role v Aristotelově pojetí připadá okamžikům, jakýmsi bodovým událostem, jejichž souhrn vytváří kontinuitu pohybu času, samotný základ jeho existence; čas je díky těmto událostem a jejich pořadí i délce jistým způsobem strukturován, můžeme rozlišovat, co bylo mezi konkrétními událostmi, jaké jsou mezi nimi vztahy. Čas tu vnímáme v případě, když registrujeme změny vymezené před událostí a po ní, čili dvěma konkrétními okamžiky.¹⁷

¹² Tamtéž, s. 62.

¹³ SOKOL, J. *Čas a rytmus*. Praha: OIKOYMENH, 2004. Viz také VANČÁT, J. Fotografie jako čarotvorný koncept. *Ateliér*, 2006, roč. 19, č. 21.

¹⁴ SOKOL, J. *Čas a rytmus*. Praha: OIKOYMENH, 2004.

¹⁵ Tamtéž.

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ Tamtéž.

S fenoménem času úzce souvisí naše paměť. To si jako jeden z prvních myslitelů uvědomoval sv. Augustin. Paměť u něj představuje základ našeho vědění, fenomén, jenž konstituuje naše poznání i komunikaci.¹⁸ Který tvoří vůbec základ možnosti projektovat vlastní lidskou existenci. Paměť je schopností či určitou duševní kvalitou, jež má schopnost podržet nejrůznější fenomény zkušenosti před vnitřním zrakem. Je schopností zpřítomňovat věci a události, vzpomenout či promyslet určitý časový úsek, jež můžeme nazírat a pracovat s ním, konfrontovat s jinými časovými úseky a především zařizovat se podle něj vzhledem k budoucnosti. Čas je podle Augustina existenčně závislý na dění ve světě, na událostech, vnímáme jej jako změny vztahů mezi událostmi. Existence času je úzce svázána s existencí světa, oba byly stvořeny společně.¹⁹

Problém času jako zásadní determinanty procesu lidského myšlení se objevuje v racionální filosofii Descartesově. Fenomén času je zde spojen s konstituováním našeho poznání, jež je zásadně závislé na pozornosti, již cíleně věnujeme nějakému předmětu, úvaze. Tato pozornost je výrazem autentické přítomnosti, v níž jedině můžeme myšlenkově uchopit a prověřovat řešenou otázku.²⁰

Ve filosofii poznání Immanuela Kanta je fenomén času a prostoru chápán jako vrozená forma myšlení, jež determinuje naše poznání. Čas je tu podmínkou veškeré naší zkušenosti, základem vytváření našeho vnitřního názoru.²¹ Podmiňuje reflexi našich vnitřních stavů, pocitů, myšlenek a v nich se zrcadlího vnějšího světa. Podle Kanta existují dvě základní fáze v procesu poznání, přičemž tou první je právě uspořádávání vjemů dvěma formami procesu vnímání – prostoru a času. Druhá fáze je konstruktivní, kdy se takto „rozpracované“ vjemy pořádají v myšlení a vytvářejí smysluplný koncept. Smysl časový i smysl prostorový jsou nám tedy dány, jsou to formy našeho nazírání na svět.²²

Se zásadními, nově formulovanými otázkami po povaze času přišel Edmund Husserl. Uvědomil si, že čas úzce souvisí s pohybem a obsahem našeho vědomí. Čas je koncentrován v aktuálním stavu myslí jako povědomí o přítomnosti založené na pamatování bezprostředně uplynulého, na jehož hranici vzniká představa o skutečné přítomnosti, jež předjímá aktuální budoucnost. Přítomnost je tu chápána jako ohnisko vzniku naší bezprostřední žité zkušenosti, jako podmínka konstituce našeho vnitřního času.

¹⁸ STÖRIG, H., J. *Malé dějiny filosofie*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2007, s. 175.

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ SOKOL, J. *Čas a rytmus*. Praha: OIKOYMENH, 2004.

²¹ Tamtéž.

²² Tamtéž.

Je nám v ní dáno dění a skutečnost, jež jsou jaksi živé, vykazují určitý potenciál dalšího nového poznávání.²³

Pro moderní chápání času měl klíčový význam filosof Henri Bergson. Podstatou času je podle něj permanentní růst a změna; tvůrčí pohyb projevující se jako kontinuálně se vyvíjející, proměnlivá a stále trvající melodie.²⁴ Toto plynutí se projevuje jako žité trvání, v němž se minulost produktivně vtiskuje do přítomnosti zakládající budoucnost, čímž vzniká stálý a nedělitelný proud dění, jenž navíc není pouze subjektivní; je součástí celkového vesmírného pohybu. Takovýto čas můžeme nahlédnout pouze skrze intuici. Podle Bergsona intuitivní myšlení odpovídá myšlení v trvání.²⁵ Intuice je zde stavěna do protikladu s intelektem, jenž vyjímá věci a jevy z proudu dění, aby je mohl pohodlně zpracovávat. Je praktický, ale vzdaluje nás od pravého poznání možného pouze duševní spoluúčastí na rozvíjejícím se proudu trvání. Pravé poznání vzniká na základě autenticky prožívané přítomnosti jako co nejšířší pozornosti věnované univerzalitě permanentně se proměňujícího života.²⁶

Věda

Zajímavé a do té doby po staletí netušené podoby času se objevují od konce osmnáctého století v přírodních vědách. Například v geologii odkrývající vrstvy Země jako hmatatelnou strukturu obrovských časových úseků tvořících bezbřehý rezervoár času světa na hranici lidské představivosti. Rozkrývání a popis této struktury nám ukazují podobu času nedatovatelného, představitelného pouze jako relace nezměrně dlouhých epoch vytváření světa a proměn života v něm. Počátky geologie jako vědy znamenaly naprosto nový pohled na minulost světa a její obsah.²⁷ Podobný dopad na proměnu poznání charakteru vývoje života na Zemi měla a má i biologie tematizující evoluční vývoj jako nesmírně dlouhý tvůrčí proces, kde čas funguje jako konstruktivní fenomén stojící v pozadí na první pohled zázračných podob a funkčnosti živých organismů.²⁸

Na naše současné, obecné pojetí času má zásadní vliv fyzika, jež se už ve svých počátcích začala zabývat problematikou času v souvislosti s pohybem. Klíčová pro naše současné chápání času je stále klasická mechanika, jmenovitě Newtonova teorie, jež

²³ Tamtéž.

²⁴ Tamtéž.

²⁵ BERGSON, H. *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003, s. 37.

²⁶ Tamtéž, s. 170.

²⁷ Srov. SOKOL, J. *Čas a rytmus*. Praha: OIKOYMENH, 2004.

²⁸ Srov. DAWKINS, R. *Slepy hodinař*. Praha: Mladá fronta, 2002.

zakládá představu univerzálního času jako neměnného a v podstatě nekonečného trvání, kde okamžik jakékoliv události má totožný průběh v minulosti i v budoucnosti; čas je tedy symetrický. Tento rovnoměrný, univerzální čas je platný pro veškeré formy bytí, je to čas jednotný, absolutní.²⁹ Toto pojetí času nazýváme také substančním, protože čas tu má svou vlastní samostatnou existenci. Z hlediska našeho poznání jde o jistý model času, který představuje jistotu, přesnost a předvídatelnost našeho poznání. Díky univerzálním zákonům definovaným Newtonem došlo ke spojení libovolně vzdálených pohybů kosmu s děním na Zemi v jeden principiálně stejným způsobem fungující mechanismus, kde pro všechny části, ať už jakkoliv rozdílné, platí všude a vždy stejné zákony.³⁰

Se stále intenzivnějším pronikáním vědy do sfér stále vzdálenějších přirozené lidské zkušenosti se objevují nové, mnohdy těžko představitelné (a v pojmech běžného jazyka i vyjádřitelné) podoby času. Univerzalistické pojetí času se například radikálně změnilo s příchodem speciální teorie relativity, jejímž měřítkem je absolutní veličina - rychlost světla, vzhledem k níž posuzujeme délku času v závislosti na pohybu konkrétních vztažných soustav a na pozici pozorovatele v jejich rámci.³¹ Čas, dosud jakoby oddělený od prostoru jako vnější měřítko, byl ve speciální teorii relativity integrován jako čtvrtá dimenze ke třem souřadnicím prostorovým v rámci společného prostoročasu. To má za důsledek skutečnost, že pohyb určité soustavy vyvolává v souvislosti s další pohybuující se soustavou prodlužování či zkracování času. Prostorová a časová složka intervalu dělicího jednotlivé události v rámci vztažných soustav je relativní, může být různá pro různě se pohybuující pozorovatele.³²

Díky novému pohledu na strukturu prostoru a času ve speciální teorii relativity vznikl nový pohled na fenomén přítomnosti oddělující minulost od budoucnosti. Zatímco v klasické fyzikální teorii vidíme přítomnost jako nekonečně malý časový interval, přítomný okamžik, v teorii relativity představuje přítomnost konečný časový interval, jehož trvání je závislé na vzdálenosti pozorovatele od zdroje světelného signálu.³³

Speciální teorie relativity tak přinesla zcela nové názory na problém času, například úvahy o možnosti vrácení se zpět v čase k různým událostem, jež jsou fixovány na jistých místech v prostoročasu, jež stále existují v neměnných prostoročasových smyčkách.

²⁹ BARTUŠKA, K. *Fyzika pro gymnázia. Speciální teorie relativity*. Praha: Prometheus, 2003.

³⁰ KROB, J., ŠMAJS, J. *Úvod do ontologie*. Brno: Masarykova univerzita, 1991.

³¹ BARTUŠKA, K. *Fyzika pro gymnázia. Speciální teorie relativity*. Praha: Prometheus, 2003.

³² Speciální teorie relativity. *Encyklopedie fyziky*. [online]. [cit. 2012-09-11]. Dostupné na <<http://fyzika.jreichl.com/main.article/view/658-specialni-teorie-relativity>>

³³ HEISENBERG, W. *Fyzika a filosofie*. Praha: Svoboda, 1966, s. 79.

V naprosto rozdíleném světě kvantové mechaniky se objevuje zcela jiný čas determinující události mikrosvěta elementárních částic a jejich průběhu, jenž je popsitelný pouze statisticky. Neexistuje zde totiž možnost pozorovat těleso vykazující spojitý pohyb v prostoru a v čase, jenž je možno bezpečně předvídat, vypočítat. Vzhledem k nemožnosti změřit u tělesa současně jeho polohu a hybnost, tedy zjistit přesné vstupní informace o stavu konkrétního systému pro další výpočty, jsme nuceni integrovat do našich výpočtů práci s náhodou a pravděpodobností, což znamená konec klasického determinismu.³⁴

Zásadní dopad na myšlení o čase má rovněž termodynamika rozvíjející se už od počátku devatenáctého století. Především druhý termodynamický zákon, jenž stanovuje směr, jímž se ubírají přirozené procesy a který nám říká, že proměněnou energii není možné vrátit stejným způsobem do výchozího stavu.³⁵

Přirozené procesy mají tendenci k neuspořádanosti, k dosažení rovnovážného stavu. Uspořádané systémy v rámci přirozených procesů podléhají entropii, což je veličina vyjadřující míru růstu neuspořádanosti systému, která vnáší do všech dějů šipku času, jednosměrnost, tedy nevratnost. Tato šipka času ovšem směřuje jak k návratům struktur do rovnovážného stavu, tak i k tvorbě nových komplexních struktur, neboť svět obsahuje jak řád, tak i neuspořádanost, chaos (typický nepředvídatelností).³⁶ Vesmír je tak navzdory vši pomíjivosti a nevratnosti některých procesů něčím, co se nepřetržitě proměňuje a vyvíjí, stává se. Toto stávání se je asymetrické, nemůžeme předvídat přesně budoucí děje.³⁷ Budoucnost tu tedy můžeme chápat jako otevřený prostor pro tvorbu nových událostí, nových komplexních struktur a jejich proměn.

Z hlediska filosofického náhledu tak už nahlížíme svět a vesmír nikoliv jako ve své podstatě stabilní bytí, jež můžeme v kterékoliv jeho podobě a v kterémkoliv stavu vyzdvihnout z proudu života a zkoumat, ale jako nekonečně strukturovaný proud kontinuálního dění, kdy každý náš úkon, každá událost v tomto dění má bezpočet netušených souvislostí s jeho dalším pohybem a vývojem.³⁸

³⁴ PRIGOGINE, I., STENGERSOVÁ, I. *Řád z chaosu*. Praha: Mladá fronta, 2001, s. 170.

³⁵ BARTUŠKA, K., SVOBODA, E. *Fyzika pro gymnázia. Molekulová fyzika a termika*. Praha: Galaxie, 1993.

³⁶ PRIGOGINE, I. *Čas k stávání*. Praha: KLP, 1997.

³⁷ PRIGOGINE, I., STENGERSOVÁ, I. *Řád z chaosu*. Praha: Mladá fronta, 2001.

³⁸ ŠMAJS, J., KROB, J. *Evoluční ontologie*. Brno: Masarykova univerzita, 2003, s. 189.

1.2 Konceptuální umění a jeho podstata

Pojem konceptuální umění nelze snad chápat přímo jako konkrétní umělecký směr, hnutí či metodu, nýbrž spíše jako jistý způsob myšlení a tvorby, vyznačující se velmi rozmanitým množstvím různých přístupů k umění a k realitě založených na novém chápání světa a umění a našeho vztahu k nim. Vrcholným obdobím konceptuálního umění byla doba konce šedesátých a téměř celých sedmdesátých let. Jde o umění, které staví na snaze vytvářet jisté podmínky pro nové druhy zážitků a způsobů přemýšlení, jež mají postihovat skrytou podstatu naší existence. Zvláště také podstatu umělecké tvorby; reflektovat skutečnosti, které stojí za tvorbou a které ji determinují, které tvoří dosud málo probádané pozadí našeho vnímání, chápání umění a komunikace o něm. Tento typ umění a jeho různé projevy zásadním způsobem proměnily naše rozumění samotné podstatě umělecké tvorby, statutu umělce a funkci umění.

Už v tvorbě Marcela Duchampa, jež bývá obvykle stavěna na samý počátek inspirací konceptuálního umění, je zřejmá snaha o přesunutí pozornosti od formálních vlastností uměleckého díla, jazyka, jímž dílo hovoří, k myšlence a funkci, čili k tomu co dílo říká, jak se prosazuje.³⁹ Umělce přestává zajímat, „co a jak“ je uděláno, do popředí se dostává otázka samotného fungování uměleckého díla v konkrétním kulturním a historickém kontextu. Na místo zjevu, tvaru, nastupuje myšlenka, idea, koncept. Uměleckým dílem se může stát pouhé poukázání na nějaký zásadní problém týkající se principů umělecké tvorby, může jím být nabídnuté řešení, definice, myšlenkový projekt, i jeho experimentální ověření, čin.

Materiálnost, čistota formy je nahrazována úsilím o precizní formulaci. Je zde tematizován vztah mezi uměním a myšlením samým. Myšlenka sama se stává „objektem“, funguje jako umělecký předmět, se kterým se dá různě pracovat. Který si vynucuje jisté způsoby zacházení a především opatrný přístup k sobě. Nejradiálnějším a ryzím typem konceptuálního umění se tak stává práce s jazykem, se slovem, kdy jsou zkoumány funkce a možnosti využití jazyka v konfrontaci s uměleckou tvorbou, jejím průběhem a reflexí.⁴⁰

³⁹ KOSUTH, J. Art after Philosophy. In OSBORNE, P. *Conceptual Art*. London: Phaidon Press Limited, 2002.

⁴⁰ Pro ilustraci nového přístupu k práci s jazykem v konceptuálním umění a jeho nově objeveného potenciálu z hlediska poznávání, zde cituji dva z nejvýznamnějších konceptuálních umělců zabývajících se ve svých pracích jazykem, Iana Burna a Lawrence Weinerja. „Artists are exploring language to create access to ways of seeing. Perception is no longer a direct and unified act, through language it has become fragmented and

Na první pohled se zdá mít konceptuální umění „destruktivní“ povahu, lze jej negativně vymezit jako zrušení objektivit uměleckého díla dané materiálem, fyzickou formou – identita uměleckého díla už tu není vázána na objektivně existující, hmatatelný objekt. Často bývá v souvislosti s konceptuálním uměním kritizována absence jistých pravidel hry. Kritika se týká i skutečnosti, že setkání diváka či účastníka s dílem bývá založeno na zprvu ničím nepodložené důvěře. Mnohým projektům a akcím jsou vytýkány nejasné hranice, neujasněnost konceptu, nedostatečné vymezení výrazových prostředků, což podle kritiků ústí do těžko postižitelné kvality děl a s tím související problematické interpretace.⁴¹

Dá se říct, že konceptuální umění představuje jakési přímé zkoumání reality na základě nejrůznějších experimentů, přičemž zde, podobně jako ve vědě, hraje významnou roli intuice. Tato díla mívají povahu sond do samotných principů fungování světa, podob a způsobů našeho vnímání tohoto světa, bez ohledu na jakékoliv zavedené metody a formální požadavky. Konceptuální umění postavilo naše chápání a poznávání do přímé konfrontace s vlastními mechanismy tohoto poznávání. Příznačné jsou tu znejistění a zneklidnění, které vyrovnávání se s tímto střetem doprovázejí. Po divácích se často vyžaduje vynaložení výrazného intelektuálního pohybu. Jde o jistý způsob vypořádávání se s nezvyklou situací, kdy její vyřešení posouvá diváka či účastníka takového díla dál, vyrovnání se s novou skutečností zakládá v jeho mysli nový objekt či nový způsob myšlení a pojmenovávání.

1.3 Proměny času v konceptuálním umění

Naše poznání je determinováno kategoriemi prostoru a času, jež představují základní existenční souřadnice našeho bytí. Moderní umění objevilo zcela nové prostředky k jejich vyjádření, udělilo jim nové možnosti prožívání a reflexe. Toto umění je z hlediska modelu

dispersed. Language reduces the role of perception and brings into use new material, areas for ideas and processes beyond previous perceiving.“ BURN, I. Dialogue. In OSBORNE, P. *Conceptual Art*. London: Phaidon Press Limited, 2002, s. 234.

(...)When you are dealing with language, there is no edge that the picture drops over or drops off. You are dealing with something completely infinite. Language, because it is the most non-objective thing we have ever developed in this world, never stops.“ WEINER, L. Art without Space. In OSBORNE, P. *Conceptual Art*. London: Phaidon Press Limited, 2002, s. 230.

⁴¹ KOZLOFF, M. The Trouble with Art – As – Idea. In ALBERRO, A., STIMSON, B. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. [online]. [cit. 2012-12-10]. Dostupné na <<http://uncopy.net/wp-content/uploads/2012/09/alberro-stimson-conceptualart.pdf>>

vnímání reality charakteristické otevřeností, dynamikou. Je pro ně typický důraz na procesualnost, reflexi nepředvídatelnosti a pluralitní myšlení.

Čas je jedním z klíčových témat konceptuálního umění. Není zde však přímo zobrazován, není chápán jako objekt uměleckého ztvárnění. Umělci s časem spíše rozličnými způsoby spolupracují. Více než kdy jindy nyní respektují jeho nejednoznačnost, efemérnost, neuchopitelnost, dbají na to, aby se kolem něho pohybovali opatrně, často jaksi mimochodem. Tato spolupráce ovšem vede více k jistým druhům intenzivnějšího prožívání skutečnosti díky bezprostřední participaci na více nebo méně patrném běhu času. Také proto konceptuální díla často můžeme chápat jako jisté experimenty bez předem odhadnutelného výsledku.

Celkově jde v rámci konceptuální tvorby o široké spektrum nejrůznějších přístupů, od „velkých“ landartových projektů reflektujících proces zanikání, přes subtilní pomíjivé skulptury či záznamy plynutí času, až po rozmanité pokusy o měření či vizualizaci rozličných časových projevů včetně například tělesného rytmu a pohybu člověka.

Zabývání se časem je tedy zásadní pro konceptuální umění, mezi jehož hlavní charakteristické momenty patří nemateriálnost, proces, dynamika, proměna, transformace. Umělci využívají nejrůznější metody tvorby při zpracovávání těchto momentů, jsou to často akce, proměnlivé instalace, intervence v konkrétních prostředích, záznamy, deníky rozličných forem, jejichž účelem je snaha přiblížit se tomu, co stojí za časem, respektive k času zbavenému formy. Umělci se snaží vstupovat přímo do pomyslného proudu času, nechávají jej na sebe působit. Svým způsobem mu občas připravují různé pastě, ve kterých může zanechat svou stopu, snaží se vytvářet experimentální podmínky pro zkoumání času.

Prostřednictvím takto zaměřeného konceptuálního umění se tvůrci i účastníci děl a projektů podílejí na zkoumání klíčového fenoménu náležejícího k podstatě světa, jež objevují novým způsobem, stejně jako svoji pozici v tomto světě. V následujícím textu jde o pokus postihnout různé typy a pojetí času, které se v konceptuální tvorbě objevují, způsoby, jakými s nimi konceptuální umělci pracují; a dále jak, jakým způsobem se tu projevují a konstituují tyto typy času jako nové, aktuální, možné poznání.

1.3.1

Linie v prostoru jako obraz času

Specifické integrování času do konceptuálního umění můžeme sledovat už v jeho počátcích v minimalistické tvorbě. Východiskem této tvorby je například uvažování o prolínání sochy a místa, z něhož posléze vyúsťuje pojetí části sochařské tvorby jako způsobu přemýšlení o pohybu. Socha se proměňuje ve strukturu odpovídající jistému způsobu reflexe dynamického aspektu reálného prostoru a existence v něm. Prostor tu funguje jako rámeček, možnost pro vymezení některé jeho části, v níž umělec hledá prostřednictvím vlastní intervence korespondenci se skrytým potenciálním dynamismem. Také však tento vymezený prostor může fungovat ve smyslu vnímání nebo vedení reálného pohybu fyzického i duševního.

Současný svět můžeme vidět jako stále strukturovanější mapu, jejímiž znaky jsou především různé typy linií. Životní prostor je v globálním měřítku vymezen lineární sítí, jež se stále více zhušťuje přímo úměrně vzrůstající dynamice současného světa, jehož jakýmsi principem se čím dál transparentněji stává trajektorie ve smyslu klasické mechaniky. Vizuální podoba světa ve stále větším měřítku odráží význam a možnosti pohybu člověka v něm (prvotní nahlédnutí smyslu linie, přímky, spočívá v uvědomění možnosti či reality pohybu).⁴² S tím souvisí v obecné rovině i potvrzování našeho v podstatě geometrického chápání času, jež se promítá do způsobu prožívání a chápání světa.⁴³

Linie tak představuje kontinuum prostoru i času, spojuje, vede. Je také výrazem hledání. Představuje dotek univerzálního času, symbol našeho chápání času jako lineárního pohybu, jedno či dvousměrného, což je podoba času takového, s jakým se nejčastěji setkáváme, podoba standardizovaného času, času reprezentovaného přímkami a úsečkami, jak je známe z nejrůznějších matematických a fyzikálních grafů.

Reflexi této podoby nahlížení času jako pohybu je možné vysledovat už například v minimalistické tvorbě Carla Andreho. Jeho díla jsou založena na skládání jednoduchých

⁴² Srov. AJVAZ, M. Je „zjednaný prostor“ subjektivní? In *Prostor a jeho člověk*, Praha: Vesmír, 2004, s. 221.

⁴³ Je pro nás přirozené, že čas reprezentujeme pomocí linie. Nejčastější představa je taková, že čas může být vyjádřen jednou přímkou bez počátku a konce. Otázkou je, zda je to „správná“ podoba času. Můžeme se například ptát, zda čas není naopak větvičím se proudem či více takovými proudy s různě se rozbíhajícími liniemi, kde bychom museli každý okamžik či naši pozici v jedné z nich posuzovat vždy ve vztahu k ostatním. The Topology of Time. Heslo Time. *Internet Encyclopedia of Philosophy*. [online]. [cit. 2013-02-05]. Dostupné na <<http://www.iep.utm.edu/time/>>

elementů (cihel, dřeva) do podoby linií – cest či tras vinoucích se přímo či v křivkách prostorem krajiny či interiéru galerie. Známé je jeho ideální pojetí sochy jako silnice či cesty, která nemá počátek ani konec, prostě se objeví a opět zmizí, a jediná možnost, která nám zbývá, je tento dynamický aspekt cesty akceptovat, sledovat ji naším vlastním pohybem; i svět jako takový nahlížíme z pozice neustále proměnlivé.⁴⁴

Lineární čas tedy souvisí i s aktuální žitou zkušeností, s dynamickým pohybem, jenž je v závislosti na vymezeném či právě vymezovaném prostoru soustředěně určitou dobu prožíván. To platí pro tvorbu Dennise Oppenheima, například akci *Time Line* (1968), kdy zanechal stopu své jízdy sněžnou plání na hranici mezi dvěma časovými pásmy. Vidíme tu příklad spojení mezi modelem času, konstruovaným, univerzálním časem a naším konkrétním individuálním prožíváním času daným v tomto případě pohybem.⁴⁵

Takovémuto pojetí času se přibližuje i Walter de Maria známý svými monumentálními „kresebnými“ zásahy do terénu nevadské pouště *Mile Long Drawing* (1968) či *Las Vegas Piece* (1969) (viz Příloha1). V prvním případě jde o vymezení prostoru dvěma rovnoběžnými křídovými liniemi dlouhými 1,5 kilometru, které můžeme chápat jako označení určitého velmi rozlehlého úseku prostoru ve smyslu cesty či trasy spojující diváka s horizontem. Shledáváme zde vlastně nejednoznačný odkaz k času, buď k aktuálnosti jeho abstraktního univerzálního pojetí v dnešní době, nebo snad naopak jako k měřítku reflektujícímu a označujícímu opakující se přírodní jev; měřítku podobnému astronomickým dílům historických civilizací.⁴⁶ Lze tedy tyto kresby také v jistém smyslu chápat jako dialog s původními obyvateli Ameriky o povaze a smyslu času.

Linie evokující čas a fungující výmluvně v symbolické i fyzické rovině jako propojení minulých éř, epoch a událostí se objevuje i v díle *Vertical Earth Kilometer* (1977), kdy umělec vetkl kovovou tyč vertikálně kilometr do země napříč geologickými vrstvami.⁴⁷

⁴⁴ KASTNER J., WALLIS, B. *Land and Environmental Art*. London: Phaidon Press Limited, 1998, s. 224.

⁴⁵ Tamtéž, s. 50.

⁴⁶ Můžeme tu vidět souvislost s často monumentálními díly a chápáním času starověkých civilizací. Typickým příkladem jsou peruánské pouštní liniové obrazce a čáry, které s velkou pravděpodobností sloužily jako měřítko pro určování polohy hvězd a planet, jako ukazatele směru východu a západu Slunce apod. COE, M., SNOW, D., BENSON, E. *Svět předkolumbovské Ameriky*. Praha: Knižní klub, 1997.

Podle Roberta Smithsona jde v dílech Waltera de Marii o směřování pozornosti k slábnoucí soudržnosti země. Má to souvislost s jeho interpretací motivu trhlin pouštního terénu, které považuje za integrální součást těchto de Mariových kreseb. Metaforická souvislost s fenoménem entropie je zde zřejmá. SRP, K. *Minimal, Earth, Concept Art*. Jazzová sekce 1982.

⁴⁷ KASTNER J., WALLIS, B. *Land and Environmental Art*. London: Phaidon Press Limited, 1998, s. 107.

1.3.2

Vnitřní čas. Pohyb a rytmus

V jedné z oblastí umění landartu se někdy setkáváme s časem přímo zakoušeným jako souznění fyzického a duševního pohybu na pěší cestě. Jde o čas prožívaný jako plynulý sled obrazů či událostí. Fenomén chůze je tu příkladnou manifestací korespondence duševního a fyzického rytmu. Je to pohyb pravidelný, autentický, individuální, jež je možné zvnějšku synchronizovat, například hudbou nebo různě stimulovaným rytmem okolí, jímž procházíme.⁴⁸ Příkladem konceptu pracujících s tímto typem „souznění“ jsou třeba krajinné projekty Václava Ciglera. V těchto projektech se projevuje výrazné zaujetí fenoménem pohybu člověka v prostoru nejrůznějšími způsoby modifikovaném, kde dochází ke střídání různých vněmů a zážitků, vizuálních a zvukových (snad vnímatelných i jako hudebních). Počítá se zde s korespondencí rytmů vycházejících z člověka samého a zároveň z jeho prostředí, jež vzájemně rezonují.⁴⁹

Tento moment je v mnohem střídmější variantě typický také pro akce Richarda Longa či Andy Goldsworthyho. Jako konstitutivní prvek „díla“ zde funguje rovněž nejen fyzický pohyb, ale také pohyb mysli a jeho souznění s proměňujícím se prostorem krajiny, jíž procházíme. Svoji úlohu zde často hraje rovněž moment opakování příznačný periodickými návraty do určitých míst, sledování jejich proměn. Poznání a procítění plynutí času a jeho vlivu na tvářnost krajinných detailů se zde konstituuje na základě opakovaných návratů do již známých míst, k určitým entitám. Moment kontempace, zamyšlení nad fenoménem času skrze přírodní elementy potkávané na cestě jsou příznačné například pro tvorbu Andy Goldsworthyho: „I revisit some stones, as I do places, many times over. Each work teaches me a new aspect of the stone's character. A stone is one and many stones at the same time – it changes from day to day, season to season.“ „I want to explore the space within and around the stone through a touch, that is a brief moment in its life. A long resting stone is not an object in the landscape but a deeply ingrained witness to time and a focus of energy for its surroundings.“⁵⁰

⁴⁸ Srov. SOKOL, J., *Čas a rytmus*, Praha: OIKOYMENH, 2004.

⁴⁹ Podle Václava Ciglera „...krajina může být proměňována se znalostí lidské psychiky, duševního libida tak, aby poskytla místa samoty a místa setkávání, prostory s kotli zvuků i s absolutními rovinami ticha (...). Chodce lze vést stěnami vody, živé zeleně nebo svislých kvetoucích ploch, clonami světla, mlhy nebo vůní. Krajinu před ním otvírat nebo ji jen dávkovat úzkými štěrbinami průhledů.“ CIGLER, V. In ZEMÁNEK, J. *Václav Cigler, Realizace – projekty – kresby*. Katalog k výstavě. Praha: Národní galerie v Praze, 1993, s. 14.

⁵⁰ GOLDSWORTHY, A. Stone, in KASTNER, J., WALLIS, B. *Land and Environmental Art*. London . Phaidon Press Limited, 1998 s. 220.

Patrný je tu zájem o určité krajinné elementy, jež uchovávají čas, ocenění jejich zvláštního významu, jenž vyplývá z pocitu jejich jisté symbolické paměti. Odkaz k dávným civilizacím, kde kameny hrály určující úlohu, nejen například při určování kosmických pohybů, ale i díky přisuzovanému magickému původu a účelu, je zde patrný. „Určitá skála se stane posvátná pomocí hierofanie nebo rituálu. Určitá skála se stane posvátnou, protože sama její existence je hierofanií: je nestlačitelná, nezranitelná, je něčím, čím není člověk. Odolává času, její realita se umocňuje trváním. Kámen, jedna z nejobyčejnějších věcí na světě, může být povýšen a označen za „drahý“, což znamená, že může být jen zásluhou své symbolické formy nebo svého původu nadán magickou nebo náboženskou silou: „povětroň“, o němž se předpokládá, že spadl z nebe, perla, poněvadž pochází ze dna oceánu.“⁵¹

Jinou variací na téma prostor v souvislosti s časem v umění landartu je tematizace pohybu člověka krajinou spojeného s vytvářením stopy, jež je otiskem pohybu a tedy jistým znamením existence. Svým způsobem jde o vymezení prostoru zviditelněním trasy, směru pohybu. Například Richard Long chápe chůzi jako základní metodu vzniku uměleckého díla, jež obohacuje i zakládá díky specifické individuální zkušenosti nové uvědomění zásadních fenoménů determinujících existenci člověka v krajině, jako je prostor, měřítko, čas, ale i volnost a svoboda.⁵²

Řetězení míst, jimiž autor prošel, zakládá časoprostorové vymezení pohybu, přičemž konkrétní místa, kde se zastavil, tu fungují jako jisté časové momenty, vytvářející záchytné body pro jeho uvědomování.⁵³

Uvědomování sepětí s krajinou, napojení na ni, je potvrzováno dalšími drobnými zásahy do krajiny, jež zviditelňují a potvrzují interakci s poutníkem, který vyjímá a označuje určité úseky prostoru, jímž prochází, například v konfrontaci s horizontem či monumentalitou okolní krajiny. V případě Richarda Longa jde o úsporné vymezení prostoru různými typy „stop“, jež někdy mají podobu statickou, uzavřenou, třeba kruh, čtverec, jindy dynamickou, symbolizující pohyb, kdy jsou reprezentovány různými typy

⁵¹ ELIADE, M. *Mýtus o věčném návratu*, Praha: OIKOYMENH, 1993, s. 10.

⁵² KASTNER, J., WALLIS, B. *Land and Environmental Art*. London: Phaidon Press Limited, 1998.

⁵³ Ve filosofické rovině popisuje fenomén cesty zakládající rytmus fyzického i duševního pohybu Josef Moural: „V situaci již dobře rozvinutého kvaziprostorového obstarávání je tedy vykonávání cesty směřované (cílevědomé) průběžné přecházení z jednoho blízkého okolí do dalšího (s tím předcházejícím se částečně překrývajícího), které je možné díky senzomotorickému zvládnutí pohybu v rámci bezprostředního okolí. Navíc tu přistupuje právě ona nasměrovanost na cíl, skládající se z *kam* a *kudy*... „Kam“ je přítom vědomím o místě, na něž se chceme dostat, a „kudy“/ „jak“ je více či méně podrobná a přesná představa o sledu blízkých okolí, jimiž je třeba projít.“ MOURAL., J. Prostor, soustava míst a cest, a orientace. In *Prostor a jeho člověk*, Praha: Vesmír, 2004, s. 86.

linií (viz Příloha 2). Tyto drobné citlivé zásahy realizované při cestě zdůrazňují autenticitu právě prožívaného, přítomného okamžiku, v němž dochází k intenzivnímu uvědomění a potvrzení skutečnosti, že jsem „právě teď a tady“.⁵⁴

Tato díla vytvářejí jistou opozici vůči vlivu dnešního klipovitého charakteru cest nejrozličnějšími dopravními prostředky, jež připomínají spíše nesouvislý sled filmových střihů vytržených ze souvislostí. Kontinuální proud dění, návaznost autenticky prožívaného času je nahrazována fragmentací času. Dlouhodobý horizont, v jehož rámci člověk buduje svou existenci, se proměňuje v sérii krátkodobých obrazů bez vzájemného sepětí. Naopak díky času strávenému na cestě, proměnám prostoru nahlíženým bezprostředně, měřeným vlastním tělem a pohybem, potvrzujeme svoji vrostlost do terénu, do prostoru a času.

Také Karel Adamus zachycuje ve svých pracích čas jako rytmus neboli základ, z něhož vůbec patrně vychází naše ponětí o čase.⁵⁵ Jako příklad lze uvést jeho peripatetické básně, vznikající v průběhu chůze krajinou.⁵⁶ Mají výrazný meditativní charakter, zviditelňují korespondenci fyzického i duševního rytmu. Zajímavé jsou z tohoto úhlu pohledu i jiné jeho akce, kdy se například pohyboval krajinou v nezvyklých prostředích a prostorech a vytvářel stopu nabarvenými písmeny upevněnými na svých podrážkách.⁵⁷ Jde zde o princip zviditelnění oné komunikace s krajinou již výše zmíněné.

Zajímavou analogii k dílům tohoto typu představuje Dennis Oppenheim a jeho akce *Sound Enclosed Land Area* (1969).⁵⁸ Setkáváme se tu opět s tematizací rytmu fyzického pohybu, tentokrát s důrazem na jeho (zaznamenanou) zvukovou složku, jež slouží jako dokument rytmu chůze vymezivší konkrétní prostor. Nahrávka představuje čas v podobě jakési ozvěny umělcových kroků mapujících určitou lokalitu, její tvar. Můžeme se zde ptát, jak rytmus pohybu přechází v symptom fyzické existence. V jistém smyslu jde o exaktní záležitost vzhledem k faktu měření, vlastně odměřování prostoru chůzí, vlastním pohybem.

⁵⁴ O cestě jako žité přítomnosti symbolizující v dílčích zážitcích autentičnost života a naději viz například THOREAU, H., D. *Chůze. Toulky přírodou*, Praha: Paseka 2010.

⁵⁵ Srov. Tamtéž.

⁵⁶ LASOTOVÁ, D. *Komentář k setkáním s tvorbou: Karel Adamus, Rudolf Sikora, Jan Wojnar*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2002.

⁵⁷ MORGANOVÁ, P. *Akční umění*. Olomouc: Votobia, 1999.

⁵⁸ SRP K. *Minimal, Earth, Concept Art*. Jazzová sekce 1982, s. 424.

1.3.3 Pomíjivost, proměna. Světlo a návrat k přirozenému času

Typické pro tzv. earth works jsou některé projekty Roberta Smithsona založené na architektonických intervencích v konkrétních, většinou přírodních, prostorech. V těchto dílech je často v monumentální formě reflektován čas jako neustálá proměna přírodního i umělého materiálu. Klíčovým je zde moment postupné proměny materiálu ztrácejícího svůj původní tvar, vracení se k podstatě prvotního chaotického pohybu částic. Je tu reflektována dualita přírody a civilizace, sjednocovaná společným fenoménem entropie. I v teoretických statích a esejích tohoto umělce, jež představují závažnou součást jeho uměleckého odkazu, se projevují analogie či přímo inspirace aktuálními vědeckými poznatky zejména z oblasti fyziky (termodynamika, kvantová fyzika) a geologie.⁵⁹ Více nebo méně výslovně tu pracuje s fenomény nevratnosti dějů za jistých podmínek, proměny energie, nepředvídatelnosti dějů a jevů. Jeho dílo je charakteristické hledáním souvislostí sil mikrosvěta a makrosvěta, v jeho projektech, ať už teoretických či realizovaných, vzniká monumentální obraz časového základu světa majícího v jistém smyslu až mytický charakter.

S momentem pomíjivosti a zviditelňováním vlivu přírodních procesů na lidské výtvořiny a jejich souvislostmi v poetičtější rovině je spojena například i tvorba českého autora Jiřího Tomana, jenž například do písku na břehu rybníka psal letopočet končícího či začínajícího roku, jež po určité době smyla voda, nebo tutéž akci provedl ve sněhu, v němž letopočet či nápis postupně roztál.⁶⁰ Vnímáme zde symbolický význam krajiny jako prostoru pro setkávání člověka s procesy, jež jej přesahují. „Vzájemná interakce přírodního fenoménu a zhmotnělého významu vedla ke zviditelnění děje, jenž jako jakási lyrická miniatura vypovídal o přírodě jako takové, o jejích proměnách v čase i o souvztažnosti člověka s ní.“⁶¹

V jistém smyslu opozicí vůči pomíjivosti výše zmíněné tvorby jsou díla tematizující proměny přirozeného světla, jež jsou výrazem cyklického času charakteristického pravidelným návratem počátku. Jde v nich o spojení s kosmem tematizací opakování přírodních cyklů. Americká umělkyně Nancy Holt například svými krajinnými instalacemi transformuje pohled diváka modifikací okolního prostoru, spojuje jej s ním. Například

⁵⁹ Srov. SMITHSON, R. Sedlina ducha: pozemní projekty. In SRP K. *Minimal, Earth, Concept Art*. Jazzová sekce 1982.

⁶⁰ *Dějiny českého výtvarného umění 6/1 1958-2000*. Praha: Academia, 2007.

⁶¹ Tamtéž, s. 250.

v díle *Sun Tunnels* (1973-76) vytvořila architektonickou instalaci z perforovaných válcovitých objektů v rozlehlé rovné krajině, jež vymezují a ovlivňují pohled diváka přítomného mezi objekty či přímo v jejich „interiéru“ během proměňující se světelné situace v průběhu dne.⁶² Koncept tohoto díla můžeme chápat jako snahu o napojení se na rytmus kosmu, jež vnímáme jako transformaci prostoru v důsledku neobvyklého způsobu vizualizace světelných proměn, jež do díla integrují intenzivní uvědomování času. Dílo tak svým způsobem odkazuje k dávným civilizacím a jejich kamenným stavbám určeným k vizualizaci a promítání kosmických pohybů, k vymezení pohybu světla, na jejichž základě se určoval běh času, jejichž sledováním byla ustanovována a aktualizována konkrétní období.

V souvislosti s tematizací času prostřednictvím proměn světla je možné zmínit pojetí Jamese Turrella, jenž rovněž vytvářel architektonické projekty konstituující podmínky pro nezvyklé sledování pravidelně se opakujících světelných proměn na základě pohybu Slunce a Měsíce⁶³. Ke svému pojetí světla jako klíčového výrazového prostředku řekl: „Light is a powerful substance. We have a primal connection to it. But, for something so powerful, situations for its felt presence are fragile. I form it as much as the material allows. I like to work with it so that you feel it physically, so you feel the presence of light inhabiting a space.“⁶⁴ Patrný je zde poukaz na formování procesu, jímž světlo splývá s prostorem a proměňuje jej. Světlo a jeho pravidelná proměna zde sjednocují diváka s prostorem, vytvářejí jednotnou základnu pro intenzivně uvědomovanou existenci, existenční pohyb. Divák pozorující proměny světla, pohyb téměř hmatatelných světelných elementů uvnitř Turrellových „observatoří“ je veden nejprve k bezděčnému hledání a posléze uvědomění prazákladního principu, z něhož vzešlo dnešní abstraktní chápání času a jeho měření (viz Příloha 3).

K objevování a uvědomování si běhu času, života, skrytých proměn, směřoval ve svých akcích také český umělec Eugen Briekcius. Připomeňme zde *Sluneční hodiny* (1970), skupinovou akci, v níž šlo o postupné zaznamenávání směru proměnlivé polohy stínu v průběhu dne. Tato poloha byla označována pomocí bílé pásky po každé hodině.⁶⁵ Součinnost účastníků akce byla postavena na soustředěném sledování a zaznamenávání přírodního úkazu, na vizualizaci jeho časového rozměru. Na základě takovéto spolupráce

⁶² KASTNER, J., WALLIS, B. *Land and Environmental Art*. London: Phaidon Press Limited, 2005.

⁶³ Tamtéž.

⁶⁴ TURRELL, J. *Mapping Spaces*. Tamtéž, s. 219.

⁶⁵ *Dějiny českého výtvarného umění 6/1 1958-2000*. Praha: Academia, 2007.

doprovázené zvýšenou vnímavostí k plynulé změně polohy Slunce během dne člověk prolíná své vědomí se základním procesem přírody. Dochází tu k sepětí člověka s přírodními cykly, k uvědomění si i určitého respektu vůči plynutí času a k přiblížení se jistému prvotnímu náhledu na čas, danému reflexí proměnlivé polohy Slunce vůči Zemi.

Odlišným způsobem pracuje se stínem Milan Maur. Přibližuje se podstatě času intenzivním sledováním proměn a pohybu stínů přírodních elementů, vizualizací fungování přírodních sil, respektuje dynamiku světelných proměn. V jeho kresbách a záznamech se střetává fragment vesmírného času, děje, jenž se opakuje beze změn s proměnlivými přírodními podmínkami (viz Příloha 4). Navíc v intenzivní souvislosti s vlastním časem autora, s jeho subjektivním časem.⁶⁶ Opět se tu střetáváme s momentem propojení, napojení se na skryté mechanismy fungování světa. „Velký“ vesmírný pohyb se promítá na zem jako konkrétní tvář času; je tu konfrontován buď se statickými prvky krajiny, se skálami či kameny, anebo s elementy dynamickými, živými, disponujícími vlastní pulzací a zdánlivě nepravidelným rytmem, jako jsou třeba větve stromů pohybující se ve větru. Specifickou formou zpodobení času jsou také například záznamy trajektorie pohybu mušek či motýlů.⁶⁷ I tady jde o zachycení části autentického přírodního rytmu. „Nikoliv již čas, rozfázovaný do několika sekvencí, jak je to vlastní formalizovanému vnímání času, na které jsme uvyklí, ale fragment kontinua procesu či děje.“⁶⁸

1.3.4 Událost a dokument

1.3.4.1 Čas jako slovo a číslo

Na zcela jiném základě oproti výše zmíněným typům umělecké tvorby stojí díla založená na reflexi institucionalizovaného času, představovaného jeho textovým vyjádřením nebo číselnými symboly využívanými v lidské komunikaci a každodenní organizaci. Mohli bychom takto chápané podobě času rozumět jako určité formě „signální“ soustavy, kterou máme stále na očích, a podle níž se více nebo méně uvědoměle každý den řídíme. Která nám vnucuje jistou představu o naší pozici v konkrétních časoprostorových souřadnicích i

⁶⁶ VALOCH, J. In *Milan Maur, Záznamy z přírody*. Katalog k výstavě. Brno: UVU, 1992.

⁶⁷ Viz tamtéž.

⁶⁸ VALOCH, J. Tamtéž.

o naší privátní či kolektivní minulosti, a která je automaticky integrována do naší budoucnosti v podobě každodenního plánování našich činností a našeho pohybu.

Prožitý čas můžeme fixovat v podobě slov, můžeme jejich pomocí vytrhnout fragment jistého dění a jeho zaznamenáním mu přidělit status dokumentu. V konceptuální tvorbě má takto zachycený čas podobu různých rozpisů, datových obrazů, záznamů, deníků.⁶⁹

Způsoby práce s „kódovanou“ podobou času se liší. Buď od takového typu či pojetí času vycházíme, máme jej jako jisté vnější měřítko, chápeme jej v orientačním smyslu. Nebo k němu nějak směřujeme, používáme jej jako dokument. V prvním případě dílo pracuje s rozpisem či jinou materiální podobou časového rozvrhu jako s východiskem, prověřuje tento rozpis a vztahuje k němu bezprostředně žitou zkušenost. Ve druhém případě jde o to, že tuto podobu času vyhledává jako poslední instanci možného zachycení, vizualizaci a zachování časového průběhu nějaké akce. V tomto případě takto fixovaný čas bereme jako danou věc, prověřenou, v níž je možné nalézt určitou jistotu, udělit díky ní konkrétní čitelnou formu, podobu určité události nebo akce.

Japonský konceptualista On Kawara po desetiletí dokumentoval svůj soukromý i veřejný historický čas formou nejrůznějších „adjustovaných“ dat, časových údajů, novinových zpráv tvořících formu jakýchsi deníkových záznamů. Je v nich patrná fragmentace individuálního i kolektivního historického proudu dění na krátké, dějově vzájemně prostoupené epizody. Například v sérii *I Read* (od 1966) šlo o každodenní systematické vytváření evidence konkrétních novinových zpráv, jež autor přečetl.⁷⁰ V těchto „denících“ se prolínají velké historické události s méně významnými, jež vzbudily zájem autora; obraz historie a jejího smyslu je tu fragmentární, obraz konkrétního, individuálního času je však konkrétní, v jistém smyslu představuje potvrzení existence „čtenáře“ v určitých časoprostorových souřadnicích. Velký dějinný čas se tu

⁶⁹ Obecně se do podoby těchto záznamů promítá nově založená existence člověka v moderní dynamické době charakteristické rychlostí střídání obrazů a slov. Tyto záznamy lze považovat za výraz snahy ukotvit se, orientovat. Jakoby ten čas zbrzdil, dát mu konkrétní podobu, jež by představovala čitelný systém, odhalila jednotný princip. Snaží se o popis doby z hlediska dočasné interakce subjektu s ní. Obrazně by se snad ve svém celku daly přirovnat k jakési mapě individuálního pobytu, pohybu v této době. V jistém smyslu jsou ověřováním existence na základě sebereflexe a komunikace. Je to tedy svým způsobem komunikace člověka, umělce, s jeho dobou, s aktuálními příběhy a problémy této doby, jež se promítají do konkrétního života. Samotná povaha díla je výrazně komunikativní, promlouvá k pomyslnému či konkrétnímu příjemci či čtenáři. Zároveň je výmluvným příkladem ukotvenosti umělce v rámci společnosti.

⁷⁰ Viz např. OSBORNE, P. *Conceptual Art*. London: Phaidon Press Limited, 2002.

napojuje na čas privátní, autentický.⁷¹ Jde tu o setkání vědomí jednotlivce s určitým výsekem dějinného času a pohybu.

S reflexí každodenního setkávání se s jistou znakovou podobou času souvisí i Kawarova mnohaletá tvorba datových obrazů, tematizujících konkrétní datum vzniku obrazu (viz Příloha 5). Umělcova práce zde spočívala v precizním zpodobení číselné či slovní, zkratkové formy data, vztahujícího se ke konkrétnímu dni, v němž byl tento obraz tvořen; v zachycení univerzální institucionální podoby tohoto dne, vždy s ohledem na závaznou jazykovou normu vztahující se k té které lokalitě, v níž se umělec zrovna nacházel a „psal“ svůj obraz. Spolu s tvorbou data jako výrazu je tu tematizován i časový horizont jednoho dne.

Známým příkladem Kawarovy tvorby je například i celé desetiletí trvající akce rozesílání lístků s přesnými časovými údaji o zahájení umělcova dne. Tato akce měla výrazný komunikační aspekt, upozorňovala v pravidelných intervalech na existenci autora tím, že udržovala jeho privátní čas v horizontu pozornosti jiných lidí.

Specifickým případem dokumentace založené na číslu či slově jsou záznamy většinou individuálních cest či poutí umělců. Například dokumentace týdenní cesty Hamishe Fultona – *Times of Lifts from London to Andorra and from Andorra to London* (1967) nám poskytuje obraz času spojený s pohybem v rámci konkrétního geograficky vymezeného prostoru (viz Příloha 6). Jde o záznamy přesných dat, časů a názvů míst, kdy a kde se stopujícímu autorovi podařilo nastoupit vždy další úsek cesty na trase z Londýna do Andorry a zpět.⁷² Vytvořený seznam časových údajů a odpovídajících lokací přesně mapuje náhodné časoprostorové souřadnice dané pohybem cestujícího. Je zde zachycena posloupnost náhodných intervalů, jež vytvářejí určitou opozici vůči standardizovanému času oficiálních jízdních řádů. Náhodné napojování se na univerzální čas, který tvoří neviditelnou kostru díla, zviditelňuje právě tuto akci. Jde tu tedy o konfrontaci neměnného univerzálního času v podobě přesných číselných údajů zachycujících náhodné události

⁷¹ V jistém smyslu můžeme tato díla vznikající v dlouhodobém časovém horizontu chápat jako zkoumání vztahů mezi událostmi náležejícími do struktury historického času v kontextu obrazu reflektovaného privátního času; jako určitý výzkum provázanosti různě dlouhých časových epoch. Můžeme tu snad vidět jisté spojení s pojetím času u filosofa dějin Fernanda Braudela, jenž rozlišil trojí typ historického času: čas dlouhého trvání, který je z pozice individuálního života nepostizitelný, čas konjunktur či krátký čas týkající se například proměn sociálních či politických struktur, a konečně čas velmi krátký, čas událostí, v němž se odehrávají individuální životy či politické události. *Filosofický slovník*. Olomouc: Olomouc, 1998.

⁷² OSBORNE, P. *Conceptual Art*. London: Phaidon Press Limited, 2002, s. 77.

v jeho rámci s časem představovaným různě dlouhými úseky mezi těmito událostmi a jejich pořadím. Tak vzniká jakýsi privátní, neopakovatelný jízdní řád.

Hamish Fulton je také známý především svými akcemi založenými na osamělém pěším putování krajinami. Zážitky z těchto putování vtěluje do textových a fotografických instalací založených na krátkých, heslovitých formulacích, jež vyjadřují jakousi osnovu prožitku determinovaného charakterem konkrétní krajiny a souvislostmi s duševním rytmem. Zásadní součástí textů jsou konkrétní informace o délce cesty, a celkové uspořádání textu a volba jeho výrazů evokují její dynamiku a rytmus. Jako příklady ilustrující možnost vyjádřit čas strávený na cestě slovy je možné uvést *Rock Fall Echo Dust (A Twelve and a Half Day Walk on Baffin Island Arctic Canada Summer 1988)*, textovou instalaci reflektující třináctidenní putování Kanadou, kde právě pojmy vyjadřující určité smyslově vnímatelné fenomény potkané a zakoušené ve vymezeném čase odkazují k dynamice fyzického pohybu a jeho reflexi (viz Příloha 7). Stejně tak například textový obraz *No Talking for Seven Days (Walking for Seven Days in a Wood January Full Moon Cairngorms Scotland 1993)*, jenž je rovněž svědectvím o časově vymezené události privátního času charakteristického kontemplací. Výmluvným je i záznam (kombinovaný tentokrát s fotografií) *Night Changing Shapes (A Continuous 106 Mile Walk Without Sleep, Country Roads Kent And Sussex, England 14 15 November 1991)*, kde zas můžeme vyčíst zkušenost vnitřního dynamismu a rytmu s rytmem vnějším, přírodním⁷³ (viz Příloha 8).

Obdobný přístup je možné vysledovat i u Richarda Longa, jehož texty představují často nejen záznam o pohybu, ale i o vytváření jakýchsi pomíjivých skulptur korespondujících s pohybem. Divák je tu svým způsobem vyzýván k vlastní konstituci konkrétní představy díla vzniklého na cestě. Důraz na časový rozměr akce a konkrétní tvorby v jejím průběhu obsahuje například text *Waterlines* (1989). Jde o záznam informující nás o skutečnosti, že autor podnikl cestu dlouhou 560 mil za dvacet a půl dne přes Španělsko a Portugalsko, od pobřeží Atlantiku k Středomoří. Součástí textu je lapidární informace o tom, že každý den označil část své trasy paralelní linií vody lité z láhve.⁷⁴

V těchto dílech je trochu zpochybněn jeden z typických rysů konceptuálního umění, totiž kompletní konstrukce v mysli umělce a poté její sdělení (či nesdělení) dál. Oba dva umělci absolvovali své pouti „skutečně“ a „komunikují“ jejich fyzickou i duševní podobu dál prostřednictvím média textu, ačkoliv mnohdy mimořádné fyzické výkony a zážitky

⁷³ Všechna tři zmiňovaná Fultonova díla viz KASTNER, J., WALLIS, B. *Land and Environmental Art*. London: Phaidon Press Limited, 1998.

⁷⁴ Tamtéž, s. 126.

z dlouhodobého pohybu krajinou a pobytu v ní, tak rozdílné od fragmentární a „klipovité“ povahy cestování dopravními prostředky, kdy je časové prožívání cesty omezeno například pouze na uvědomované zastávky v prostorech bez souvislostí, těžko divák může znovu prožít. Otázkou je, do jaké míry se může čtenář či divák ztotožnit s autorem, když nemá takovou vlastní autentickou zkušenost.⁷⁵

V konceptuálním umění se i samotný text často stává prostorem nejen pro myšlení, ale i pro fyzický pohyb, pro cestování a pohyb textem a v textu. Už od počátku šedesátých let někteří umělci vytvářejí textové instalace nutící diváka procházet specificky tvarovaným prostorem, kdy jejich pohyb, jeho traktování je ovlivňováno polohou, velikostí i významem a srozumitelností textů, do nichž často mohou sami zasahovat vlastními textovými intervencemi. Smysl textu se zde často vytváří průběžně, pohybem, tělesnou aktivitou. Čas se tu projevuje jako proces strukturování recepce a interpretace. Tematizován je zde často pohyb jako reakce na podobu a smysl čteného, pozorovaného.

Textové instalace, jež do dnešních dnů představují jednu z frekventovaných podob konceptuálního umění, pracují s různými rovinami textu a jazyka. Konstruktivními elementy jsou tu slova, věty, části textu, ale i dílčí morfémy v nejrůznějších kombinacích a vztazích. Texty pracují například s různou typografií, tvarem slov, jejich zrcadlením, osvětlením apod. Například velikost textu bývá často tak velká, že text návštěvníka doslova pohlcuje. Stejně tak umístění textů nutí diváka procházet takovýto text, třeba i opakovaně, číst jej v pohybu, nechat se jím doslova vést, což dodává recepci těchto děl výrazný časoprostorový rozměr, jenž akcentuje časovou formu jazyka. Připomeňme tu například díla Barbary Kruger, Maurizia Nannucciho, Jonathana Monka, či Jána Mančušky. Zejména v díle posledně jmenovaného je kladen důraz na příběh, například v instalaci s názvem *While I Walked...*(2003)⁷⁶ (viz Příloha 9).

1.3.4.2 Analýza času v médiu konceptuální fotografie

Specifický případ konceptuálního umění a jednu z jeho klíčových oblastí představují díla konfrontující realitu s technologií fotografie. Médium fotografie je s konceptuálním

⁷⁵ K podstatě, smyslu a funkci svých textů se Hamish Fulton vyjádřil: „All my walk texts are true. If they were not, the only person I could cheat would be myself. I have chosen to record the walks out of respect for their existence. The texts are facts for the walker and fiction for everyone else.“ FULTON, H. *Into a Walk into Nature*. Tamtéž, s. 242.

⁷⁶ MORGANOVÁ, P. Ján Mančuška. *Artist*. [online]. [cit. 2013-04-23]. Dostupné na <<http://artlist.cz/?id=188>>

uměním úzce spjato, neboť velmi dobře funguje ve své dokumentární podobě, podobně jako text, který bývá často v dílech konceptuálních umělců právě spojen rovnocenným způsobem s fotografií.

Z hlediska zkoumání času jsou však především zajímavá díla, kde nejde o čistou dokumentaci akce či nějakého projektu o sobě, ale o přímé a „konstruované“ prolnutí mechanismu a technologie fotografie s časovými proměnami reality. Konceptuální fotografie je typická, alespoň pro období, kdy se jako taková konstitovala, svou dokumentárně – analytickou povahou, seriálností, systémovostí.⁷⁷ Fotografické cykly či série jsou adjustovány často ve formě různých manuálů či katalogů, ve formě tabel striktně integrujících jednotlivé elementy fotografické série v určeném pořadí a uspořádání, či fotografických instalací nezřídka spojených s texty, přičemž toto pořadí a prostorové vztahy mezi fotografiemi či texty odpovídá principu či metodě vzniku těchto fotografií. Takto jsou pak fotografie prezentovány jako analytický materiál týkající se nejrůznějších jevů a dějů, a potvrzující či problematizující průběh těchto dějů v čase či naše vnímání tohoto průběhu. Časové rozpětí událostí, jež tyto fotografie zaznamenávají a analyzují, se pohybuje od drobných pohybových studií až po dokumentaci dlouhodobých dějů v horizontu let či dokonce desetiletí. Takovýmito přístupy získává konceptuální fotografie výzkumný charakter, funguje jako nástroj analýzy, reflexe a proměny chápání času.

V konceptuální fotografii jde svým způsobem o hledání možností funkčnosti fotografie, a mechanismu, na jehož základě vzniká, vzhledem k různým jevům fyzického světa. Umělci pracují například s unifikovanými záběry téhož místa ve stejných intervalech, experimentují s pravidelnou změnou expozičních parametrů, či naopak skrze stejně nastavenou expozici nechávají do série snímků otiskovat měnící se skutečnost ve stanovených počtech záběrů; analyzují průběh nějakého procesu momentkami vytvářenými v určitých časových úsecích podle předem určeného principu apod.

Přímým zachycením času a proměny místa v souvislosti s časem se zabýval ve svých sériích například Douglas Huebler. Vytvářel jistý typ dokumentace reflektující možnosti záznamu, vizualizace času, trvání, například v sérii *Duration Piece No.14* (1968), dvanácti fotografiích konkrétního místa moře za odlivu pořízených ze stejného úhlu pohledu v minutových intervalech.⁷⁸ V této práci dochází jakoby k synchronizaci několika pojetí či typů času. Střetává se tu měřený, striktní čas daný stanoveným intervalem, počtem a

⁷⁷ Srov. OSBORNE, P. *Conceptual Art*. London: Phaidon Press Limited, 2002.

⁷⁸ SRP, K. *Minimal, Earth, Concept Art*. Jazzová sekce, 1982, s. 218-219.

pořadím záběrů, jež jsou ještě potvrzeny doprovodnou textovou zprávou, s časem přírodním, cyklickým, jenž je zde pouze zdánlivě na první pohled tematizován. Je tu zachycen fragment cyklického času projevujícího se zde jako pravidelný pohyb moře, který se střetává se specifickým časem fotografie koordinovaným podle unifikovaného modelu času. Podoba fotografické série tak vzniká na průsečíku několikerého pojetí času a vypovídá o nejednoznačnosti našeho chápání a prožívání tohoto fenoménu.

Poněkud odlišné jsou například Hueblerovy záznamy pohybu provedené v konkrétním počtu záběrů v několika fázích po pravidelně se prodlužujících intervalech a následná manipulace s pořadím hotových snímků.⁷⁹ Jde tady o uvádění jednotlivých fragmentů zaznamenaného pohybu do různých vzájemných vztahů, jež vypovídají o relativitě dění, pohybu (viz Příloha 10). Uplynulé fáze se tu jakoby vracejí, ve výsledku mizí vliv unifikovaného času v podobě přesného načasování, zbývají jen vztahy mezi jednotlivými fázemi, u kterých můžeme jen odhadovat jejich původní pořadí. Dostáváme se tu mimo jiné k zamyšlení nad tím, kde jsou hranice událostí či dějů, jimiž můžeme strukturovat čas. Stejně tak můžeme takovýto dokument chápat jako pokus o konfrontaci determinismu s nepředvídatelností a náhodností.

Jan Dibbets například zkoumal souvislosti technologie fotografie s proměnou světelné situace v průběhu jednoho dne. V sérii fotografií s názvem *The Shortest Day at the Abbemuseum* (1970) konfrontoval stejný čas expozice s plynulou proměnou světelných podmínek během dne (v den zimního slunovratu), kdy pořizoval celkem osmdesát fotografií v desetiminutových intervalech skrz okno. Fotografická série byla prezentována jako tablo umožňující v jeden okamžik přehlédnout proměnu světla během dne od nejsvětější části po úplně tmavou.⁸⁰

Z hlediska času zde tedy opět pracujeme se vzájemnými vztahy několika jeho pojetí. Jde jednak o přirozený čas vizualizovaný proměnou slunečního světla, jednak o technický, přesný čas fotoaparátu daný jednotnou rychlostí závěrky a navíc probíhající v pevně stanovených intervalech.

V práci dalšího z konceptuálních fotografů, Johna Hilliarda, jsou důležitými principy především odrážení, zrcadlení, repetitivnost, fragmentace, práce s velkým množstvím dílčích snímků v sériích a v neposlední řadě důraz na souvislosti fotografie a krátkého textu. Pracuje výrazným způsobem s naším konstituováním představy času a prostoru

⁷⁹ Např. v *Duration Piece No. 4*. Viz OSBORNE, P. *Conceptual Art*. London: Phaidon Press Limited, 2002, s. 83.

⁸⁰ GRYGAR, Š. *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: AMU, 2004, s. 68.

v jejich souvislosti, zejména ve svých fotografických fragmentech.⁸¹ V jakýchsi obrazových grafech postavených na geometrických útvarech přiznává těmto fragmentům jisté možnosti řazení a souvislostí (viz Příloha 11). Tyto fotografie či jejich části zobrazují určitý časový moment v jednom konkrétním prostoru, jehož komplexní podobu musíme sami dovodit na základě analýzy obsahu dílčích fragmentů a jejich styčných bodů s ostatními. Během vytváření představy o komplexním dění, jež je fotografiemi naznačeno, můžeme odhadovat, co konkrétní situaci předcházelo na základě porovnávání a kombinování těchto časoprostorových elementů a jejich vztahů, což vytváří základ pro intuitivní reakci ve formě představy příběhu. Je tu opět patrná spojitost s relačním prostorem a časem, uváděním fragmentů prostoru a času do souvislostí tvořících událost.

Práce s náznakem, vytvářením sekvence jistého úseku času a jeho strukturováním pomocí technologie fotografie je patrná i v cyklech pracujících tentokrát s proměnou zaostřování objektivu v rámci stejného záběru, například v sérii *The Most Plausible Theory* (1977)⁸² (viz Příloha 12). Jde o tři fotografie stejného časoprostorového úseku, kdy každá z fotografií je zaostřena do jiného plánu obrazu, přičemž postupně nám tyto fotografie odkrývají simultánní dění v daném úseku. Opět jsme tu konfrontováni s určitým typem vyprávění majícím formu jakéhosi přepínání časových fragmentů v rámci jedné události.

Uvědomujeme si tu nejednoznačnost našeho vnímání a chápání skutečnosti, pořadí událostí, či pořadí fragmentárních úseků času, jež událost konstituují. O souvislosti a vztahu fotografie a zobrazovaného ve svém díle autor řekl: „Má práce vždy reflektovala relaci mezi technikou a obrazem, zpočátku prostřednictvím tautologického zahrnutí příčinné souvislosti do obrazu samotného. Vycházejí ze základních prvků fotografie témata jako čas, světlo a pohyb vyjadřují elementárním způsobem...“⁸³

⁸¹ John Hilliard, *Arbeiten 1993-1997*. L. A. Galerie Lothar Albrecht, Frankfurt. [online]. [cit. 2013-07-01]. Dostupné na <<http://lagallery-frankfurt.de/hilliard.html>>

⁸² WRIGHT, R. John Hilliard - *The Most Plausible Theory*. [online]. [cit. 2013-07-04]. Dostupné na <<http://robinwright.blogspot.cz/2010/05/john-hilliard-most-plausible-theory.html>>

⁸³ Cit. in GRYGAR, Š. *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: AMU, 2004, s. 68-70.

2. Funkce konceptuální tvorby ve vzdělávání

2.1 Úvod k metodické části

Gnozeologické a komunikační funkce

Tato metodická část je koncipována jako soubor dvou námětů a návrhů souvisejících činností využitelných ve vzdělávání, jež vycházejí z některých typických témat, metod a postupů konceptuálního umění. Jde o analýzu určitých principů konceptuální tvorby promítnutých do dílčích námětů z hlediska jejich gnozeologických a komunikačních funkcí. Navržené náměty a úkoly jsou rozděleny do dvou hlavních částí věnovaných podrobnějšímu „pozorování“ a hlubšímu zkoumání fenoménu času.

Náměty jsou formulovány jako širší a obecnější východiska autentických činností odpovídajících záměrům a činnostem konceptuálních umělců. Některé z návrhů těchto činností jsou podrobněji rozpracovány. Cílem námětů a z nich vyplývajících aktivit by v obecné rovině mělo být především vytváření nových záchytných bodů a spojů v celkové struktuře poznání. Z toho důvodu jsou nastíněny v rámci návrhů vždy i co možná nejširší souvislosti, jež mohou spolupracovat na proměně poznání skrze činnosti inspirované konceptuální tvorbou a podle nichž je možné i některé úkoly příslušně modifikovat. Jsou zde popsána východiska námětů, především z hlediska inspirací různých přístupů k fenoménu času v konceptuálním umění, a možné varianty či možnosti jejich využití ve výuce. Součástí návrhů jednotlivých témat i aktivit je tedy snaha zamyslet se nad jejich vlivem, jež mohou mít na proměnu gnozeologického přístupu individua ke skutečnosti, nad možnostmi progresivní proměny uvědomělých i mimovědomých strukturálních souvislostí vnímání reality.⁸⁴ Analýza námětů vychází z poznatků o strukturní úrovni interakce, jež se odehrává především v rovině fyzikální, psychické a sociální.⁸⁵

Cílem námětů je rozrušit stereotypy vázící se k dané tematické oblasti. Snažím se o to položením základů pro nově pojaté a strukturované způsoby vnímání. Z technického hlediska nejde v úkolech o jakékoliv poetické ozvláštňování či estetizování reality, ale o

⁸⁴Používaná terminologie viz VANČÁT, J. *Tvorba vizuálního zobrazení. Gnozeologický a komunikační aspekt výtvarného umění ve výtvarné výchově*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2002.

Vycházím zde z pojetí strukturního modelu výtvarného vzdělávání. Viz tamtéž.

⁸⁵ Tamtéž.

snahu stimulovat na základě nové autentické zkušenosti hlubší a komplexnější pohled na svět a na chápání našeho vlastního vnímání a vidění světa.

Formulace námětů není pojata striktně, jako jakýsi přesný návod na realizaci. Spíše jde o nástin možností uvažování o daném tematickém okruhu z hlediska symbiózy tzv. expertní umělecké tvorby s výtvarným vzděláváním a v jejich souvislostech s budováním poznání. Navrhované aktivity představují určitý komplex, mohou být realizovány samostatně i jako provázaný celek po sobě jdoucích navazujících úkolů. V tom případě by náměty dostaly intermediální charakter, který však podle mého názoru právě vyhovuje zkoumání fenoménu času. Více než o formulování jednoznačných pravidel pro konkrétní činnosti mi jde o zamyšlení nad způsoby práce s časem v tvorbě inspirované metodami konceptuálního umění, nad možnostmi stavby a formulace konkrétních činností a jejich interpretace v souvislosti s vazbami na téma času.

Struktura metodické části se skládá nejprve vždy z obecné charakteristiky pojednávaného typu času, dále z obecně formulovaného námětu, jeho cílů a východisek. Poté je námět specifikován ve třech konkrétních podobách zabývajících se konkrétním pojetím času.

Konkrétní návrhy činností vycházejí ze zamyšlení nad konkrétním vybraným tématem a nad jeho potenciálem z hlediska gnozeologických a komunikačních funkcí. Vycházím od zamyšlení nad obsahem a cílem aktivit, následuje navržení konkrétního postupu, činnosti či možných technických řešení. Dále je navrhován postup při dalším zpracování očekávaného výsledku aktivity, při jeho interpretaci. Klíčovou částí každého návrhu je pak pokus o podrobnější analýzu činností a jejich potenciálních výsledků v souvislosti s gnozeologickými a komunikačními funkcemi.

Umělecká tvorba a její gnozeologické funkce společně s funkcemi komunikačními se podílejí na konstituci mechanismu, jehož pomocí je, výrazným způsobem právě skrze kontakt s uměním, vytvářena struktura poznávacího modelu individua a společnosti v jejich interakci.⁸⁶ Pojetí umělecké tvorby je v rámci tohoto modelu chápáno jako dynamický proces proměňující strukturaci existence. Probíhá na poli individuální i společenské experimentální praxe spočívající například v tvorbě, ověřování či nových

⁸⁶ Na úrovni jednotlivce souvisí uplatnění gnozeologických funkcí mimo jiné s pozorností, vnímáním, myšlením, tvořením představ, fantazií, inteligencí a pamětí. V procesu poznávání se prolínají a doplňují. Důležitý je jejich rozvoj promítající se do neustálé progresivní restrukturační poznání. VANČÁT, J. *Poznávací a komunikační obsah výtvarné výchovy v kurikulárních dokumentech*. Praha: Sdružení MAC, 2003.

způsobech interpretace znaků.⁸⁷ Komunikační funkce v rámci tohoto pojetí pak chápeme především jako proces pojmenovávání a ověřování uvědomovaných hodnot reality, případně tvorby probíhající na jakémsi rozhraní, kde se jednotlivec spojuje s dalším jednotlivcem či společností ve vzájemném dialogu a kde dochází ke vzájemné informační výměně, což ústí do sdílení poznání, jeho růstu.⁸⁸

Předpokládaný estetický prožitek či transcendenční funkce (zprvu překvapivý přesah do oblasti poznání dosud neznámého)⁸⁹, stimulované konkrétními náměty zabývajícími se časem, jsou tu chápány ve smyslu otevření, nahlédnutí nových možností chápání fenoménu času v jeho různých podobách a v jejich vazbách ke skutečnosti a k poznávajícímu subjektu. V obecném smyslu k prožití či přímo uvědomění si jevů tvořících základy myšlenkové orientace v jevech světa, jako je například bipolarita, cykličnost, protikladnost apod. V souvislosti s tím se dále předpokládá vznik strukturně složitějších nových pohledů na svět a sebe sama, nových pojmů a s tím související větší komunikační extenze. Nové objevy, nově nabyté zážitky a zkušenosti by rovněž měly vést ke zvýšené ostražitosti vůči zkušenostem jiných, k hlubšímu uvědomění si a chápání společně sdíleného fyzického i duchovního prostoru.

⁸⁷ VANČÁT, J. *Tvorba vizuálního zobrazení. Gnozeologický a komunikační aspekt výtvarného umění ve výtvarné výchově*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2002, s. 9.

⁸⁸ VANČÁT, J. *Poznávací a komunikační obsah výtvarné výchovy v kurikulárních dokumentech*. Praha: Sdružení MAC, 2003.

⁸⁹ Tamtéž, s. 9.

2.2.

Jiný čas?

V postmoderní době je orientace v běhu světa svým způsobem ztížená v důsledku plurality názorů a přístupů k realitě. Zásadními proměnami prochází naše pojetí času.⁹⁰ V rámci současného poznávacího modelu se ustavuje jako zásadní čas relační jako protiklad univerzalistického přístupu k času. Na druhou stranu jsou však aktuální i alternativní přístupy v chápání času, vracející se k magickému času či k různým typům mýtů.

Na fenomén času můžeme nazírat z různých hledisek. Jakým způsobem souvisí s naší existencí a jejími různými projevy? Jak a kde se objevuje, čím se zviditelňuje? Jaké „míry“ se dají použít a co se skrze ně můžeme o času dozvědět? Existuje vůbec nějaký reálný čas, nebo je to jen iluze? Je možné považovat jej pouze za pohyb či změnu? Jaké existují obrazy času? Kde vyplouvá na povrch zpoza věcí? Jaké „typy“ času existují? Je čas jednosměrný, nebo má více „proudů“ ubíhajících různými směry? Jak se liší chápání a prožívání času dnešního člověka od lidí starověkých civilizací a co mají naopak společného?

Zabývám se zde dvěma typy času, porovnávanými se svými „protějšky“ - cyklickým versus lineárním časem a relačním časem versus univerzálním (absolutním). Nejde zde o snahu přesně formulovat pojednávané typy času podle terminologie filosofické či vědecké a podat jejich přesnou a vyčerpávající charakteristiku, ale spíše podle inspirace zajímavými přístupy z těchto oborů řešit tato vybraná pojetí času vzhledem k jistým důležitým rovinám, jež jsou pro ně charakteristické a jež jsou z dnešního úhlu pohledu důležité pro uvědomování podstatných aspektů časovosti lidské existence.

Cílem následujících kapitol je nastínit možnosti poznání souvisejícího s prožíváním a „myšlením“ daného času. Jde o to stimulovat myšlení a pohyb v konkrétním čase, který je či byl součástí poznávacího modelu odpovídajícího určitému stupni vývoje lidského myšlení. Aktivity v rámci námětů mají procesuální charakter, což odpovídá tématu a větší možnosti proniknutí do fenoménu času; umožňuje to na určitou dobu s jeho různými projevy splynout.

⁹⁰ Srov. VANČÁT, J. Fotografie jako čarotvorný koncept. *Ateliér*, 2006, roč. 19, č. 21.

2.2.1

Cyklický versus lineární čas

Pravidelně se opakující přírodní pohyby, jejichž sledování stojí v základu naší orientace v proměnách světa, představují prvotní příčinu vzniku pojmu času. Cyklicky se proměňující tvář životního prostoru promítnutá do uvědomělé organizace i reflexe života jako takového je prvním lidským uchopením fenoménu času, nahlédnutím možnosti frázovat životní pohyb jednotlivce i společnosti. Lidé už od počátku své existence strukturovali svůj život na základě uvědomovaného pravidelného střídání dne a noci, postupně pak i týdnů, měsíců, let. Pozorovali pohyb kosmických těles, jejich vzájemné vztahy, jež měly vliv na podoby bezprostředně obývaného prostoru.

Cyklický čas je ovšem přirozeným, původním časem, spjatým s tzv. magickým poznávacím modelem. Ten je charakteristický tím, že lidé řídící své životy v jeho rámci nerozlišují mezi realitou a symbolem.⁹¹ Všechny zásadní existenční úkony člověka zde mají podíl na transcendentní skutečnosti, jež vše zakládá. Skutečnost a veškeré zásadní dění v jejím rámci představují v tomto modelu opakování událostí, jež nastaly kdysi mimo čas a které tvořily mytický pravzor všeho konání a dění.⁹² „Toto vědomé opakování určitých paradigmatických gest je projevem původní ontologie. Nezpracovaný produkt přírody či předmět upravený člověkem získává svou *realitu*, svou *totožnost* jedině potud, pokud se podílí na transcendentní realitě. Gesto nabývá smyslu, *reality* jedině a výlučně tehdy, když reprodukuje prvotní úkon.“⁹³

Mezi úplně první pravidelné pohyby, jež byly zaznamenávány a jež stály u zrodu cyklického pojetí času, patří především „běh“ Slunce a proměnlivá tvářnost Měsíce, které se staly vzorem periodického opakování stvoření světa, a jejichž podoba je vtištěna do bezpočtu nejrůznějších solárních a lunárních mýtů, jež se na dlouhou dobu vepsaly do časové podoby lidské existence, jejich pravidelných proměn a pohybů.⁹⁴

Postupně se orientace podle polohy Slunce a Měsíce promítla do exaktnějších způsobů odměřování času. Především pohyb Země vůči Slunci představoval stále přesnější měřítko.⁹⁵ Nejdříve se konkrétní denní doba určovala měřením délky vlastního stínu,

⁹¹ VANČÁT, J. Fotografie jako čarotvorný koncept. *Ateliér*, 2006, roč. 19, č. 21.

⁹² ELIADE, M. *Mýtus o věčném návratu*, Praha: OIKOYMENH, 1993.

⁹³ Tamtéž, s. 10.

⁹⁴ ELIADE, M. *Mýtus o věčném návratu*, Praha: OIKOYMENH, 1993.

⁹⁵ Podle I. Prigogina nemáme v případě opakujících se pohybů planet nic co do činění s časem, protože tu není žádný vývoj, nedochází zde k reakcím měnícím směr času, na rozdíl od komplexních systémů, jimiž se zabývá třeba chemie. PRIGOGINE, I. *Čas k stávání*. Praha: KLP, 1997, s. 26.

k němuž se posléze přidalo určování ještě přesnějšího času pomocí směrového pohybu stínu.⁹⁶

Významným příkladem mimořádné pozornosti věnované pohybům vesmírných těles jsou třeba starověké a středověké jihoamerické civilizace. Výrazem tohoto zájmu je jejich sakrální architektura v podobě jakýchsi astronomických observatoří, pracujících například s vymežováním prostoru pro sluneční světlo apod.⁹⁷ Tyto observatoře – svatyně jsou výrazem uvědomění zásadního sepětí všeho dění na Zemi s pohybem vesmíru.

Postupem doby se však člověk vyvázal z času přirozeného, přírodního, z pravidelných změn a opakování. Postupně se prosadil jako zásadní složka poznávacího modelu (alespoň v naší kultuře) čas lineární, jenž předpokládá jeden, nevratný směr běhu času, v němž probíhá vývoj. S tím souvisí povědomí o nevratnosti času (alespoň toho ryze lidského) a vznik, či spíše potvrzení dějinnosti člověka a společnosti. Vzniká postupně i jiná vizualizace času. Čas získává podobu jakési repliky vesmíru, stává se vlastně modelem času osvobozeným od přírody.⁹⁸ V současné době se hodiny sice s naprostou přesností opakují, ale jsou již unifikovanými hodinami, abstraktní jednotkou, která dále postrádá přímou vazbu na konkrétní proměny okolního světa.

2.2.1.1 Pohyb světla a stínu jako proměna času a prostoru

Východiska, souvislosti a cíle návrhu

V návrhu je tematizován především cyklický čas, založený na prvotním přirozeném rytmu přírodních dějů, jež vnímáme jako periodické proměny, pravidelné střídání týchž momentů, období, případně příběhů. Jde o časový projev, jenž odkazuje svou smyslově vnímanou podobou na univerzální dění, kosmický pohyb. Tento pohyb ovlivňoval myšlení a chování lidí od prapočátků civilizace a promítal se do obrazu času jako větších či menších celků, v nichž se odehrával život a jimiž bylo ohraničeno a determinováno

⁹⁶ Je třeba uvědomit si podstatu změny polohy stínů, která závisí na konkrétní denní době i na ročním období. Od počátku dne do poledne se stíny zkracují a odpoledne do večera se opět prodlužují. Jejich délka přitom závisí na ročním období. Zároveň se stín pohybuje směrem od západu, přes severní stranu, až nakonec mizí na východě.

⁹⁷ COE, M., SNOW, D., BENSON, E. *Svět předkolumbovské Ameriky*. Praha: Knížní klub, 1997. Tyto stavby byly založeny na principu sledování světelných proměn a jejich přesné fungování a účel má dodnes nádech nejasnosti a tajemství. Jisté je jen to, že sloužily k určování či předpovídání jistých významných momentů souvisejících s přírodními proměnami ovlivňujícími život společenství. Tamtéž.

⁹⁸ SOKOL, J. *Čas a rytmus*, Praha: OIKOYMENH, 2004.

konkrétní chování a jednání – střídání ročních období, měsíců, dne a noci. Na toto střídání určitých období byly postupně vázány i konkrétní události, jež byly vždy znovu, když přišel „čas“, zpřítomňovány nejrůznějšími rituály, a tím byly čas i život jako takové vždy znovu obnovovány.⁹⁹

Zde se tedy budeme zabývat fenoménem, jehož reflexe stála na počátku lidského uchopení času a konstituování jeho rozličných pojetí, včetně dnešního pojetí a obrazu času jako přesné míry, díky níž máme kdykoliv, bez ohledu na konkrétní denní či noční dobu k dispozici ostrý obraz času. Dotkneme se tu jakoby ve zkratce momentu, kdy se pravidelně pozorovaný cyklický pohyb stal časem.

Cílem je zde zaměření se na zachycení původního, přirozeného pohybu v souvislosti s poznávacím modelem tzv. magického času. V tomto smyslu bude jedním z cílů námětu upozornění na „hmatatelnost“ konkrétního projevu cyklického času, jenž stál v počátcích formování lidské představy o časovém pohybu světa a života v něm, a jenž má schopnost stát se za určitých okolností (svou kvalitou v souvislosti s průběhem v čase) nositelem nejrůznějších významů překračujících dalece jeho fyzikální podstatu.

Současný člověk také prožívá svůj čas do jisté míry cyklicky, řídí se podle střídání dnů, týdnů, měsíců, ročních období, ale v základu, z existenčního úhlu pohledu (z pohledu aktuálního poznávacího modelu), představují tato střídání jen unifikované body na přímce času lineárního, jenž je tím podstatným fenoménem zakládajícím pro většinu lidí chápání času v dnešní době. V prožívání času se díky tomu dnes projevují ekonomické tendence, jež často souvisejí se subjektivně pociťovaným nedostatkem času.

Cílem tohoto námětu tedy bude nasměrování pozornosti k základním elementům času vznikajícím díky kosmickým pohybům, jež se pravidelně opakují. Především pak rámec jednoho dne daný úsvitem a soumrakem jako nejmenšího dílu či jednotky velkého cyklu přirozeného opakování. Smyslem by mělo být uvědomělé přidělení jisté hodnoty „jinému“ času, času v podobě opakující se významné události v konfrontaci s ubíhajícím a často ani neuvědomovaným profánním, všedním časem. Zásadní součástí aktivity by také mělo být zamyšlení nad atributy cyklického a lineárního času z hlediska tvořivého přístupu k životu žitému v tom kterém čase a dalších souvisejících existenciálních prvků, například fenoménu odpovědnosti vzhledem k uplývání času a jeho nevratnosti.

⁹⁹ ELIADE, M. *Mýtus o věčném návratu*, Praha: OIKOYMENH, 1993.

Postup, technika a varianty

Kresba, instalace

Návrh spočívá ve snaze o vytvoření kresby či prostorové instalace nebo jejich kombinace označením (vymezením) vržených stínů v konkrétním čase v konkrétním prostoru interiéru¹⁰⁰, který v tomto případě slouží jako složitě utvářené místo pro „promítání“ světla, jež se zde může formovat do nejrozličnějších tvarů. Pomocí jednoduchých prostředků (páska, lepenka, šňůra, křída, atd.) zaznamenáváme proměňující se tvar stínu, jeho hranici se světlem, po předem stanovených intervalech, nebo naopak intuitivně v nepravidelných intervalech, kdy můžeme souměrnost jednotlivých zaznamenaných intervalů odhadovat. Vymezit můžeme naopak i proměňující se tvar světelných skvrn, pokud tvoří například ostrůvky či větší různě strukturované útvary v zastíněné ploše. Všímací si tu proměn světelné konstelace v rámci interiéru, jenž představuje vymezený prostor pro světlo a stín (uvědomujeme si tu, že stín je časový příznak věci, že cokoliv vrhá stín, je pod vlivem času).

Může jít o akci trvající desítky minut, anebo můžeme sledovat a zaznamenávat stín či světlo až dokud se úplně nevytratí (pokud máme dostatek času). V tom případě by se akce přesunula do poněkud meditativní polohy, kde by šlo již o výraznější „splynutí“ s přírodním dějem. Proměnlivou součástí instalace se může stát i vlastní tělo aktérů či jeho část. Z technického hlediska jde tedy o prostorovou interpretaci proměňující se světelné situace.

Variantou akce by mohlo být dlouhodobější pojetí založené na pravidelných každodenních návratech ve stejný čas na stejné místo, kdy by bylo možné stále aktualizovat vytvořenou instalaci, anebo ji vytvářet opakovaně úplně znovu, podle aktuálních světelných podmínek daných proměňující se změnou kvality a směru světla, s postupujícím ročním obdobím například. Je zde možnost do instalace a „konstelace“ dále zasahovat, například při periodickém pravidelném návratu a sledování jejich proměn. Tento každodenní návrat by měl rysy jistého rituálu určitým způsobem zahajujícího vždy opakovaně konkrétní část dne, po určitou dobu.

¹⁰⁰ Akci je samozřejmě možné provést i v exteriéru nejrůznějšího typu, přírodního či urbánního. Zde navrhuji práci v interiéru z důvodu jisté komornosti a možnosti většího soustředění vzhledem k dalším variantám námětu. Jako inspirativní pozadí námětu zde můžeme využít například motivy výše zmíněných monumentálních starověkých staveb – observatoří.

Pohyb světelných proměn můžeme považovat za efemérní příznak času. Jejich sledováním, případně skrze pokusy o „manipulaci“ s nimi, se můžeme času více přiblížit, dotknout se jej. Jde o to všimnout si soustředěněji světelného pohybu a rychlosti těchto proměn, toho, v jakých zachytitelných intervalech probíhají. Sledováním proměn slunečního světla směřujeme pozornost ke kosmickému rytmu, jenž, propojený s naším vlastním biologickým rytmem, vytváří základ pro naše prožívání času a myšlení o něm.¹⁰¹

Zahajovací či motivační část úkolu by tedy proběhla jako upozornění na aktuální světelnou situaci v interiéru. Studenti by nejprve dostali za úkol hledat zajímavou světelnou konstelaci, s níž by pak dále pracovali podle výše uvedeného způsobu. Jejich pozornost by byla orientována na různou morfologii světelných skvrn v rámci prostoru, na identifikaci hranic, kde se stýká světlo a stín. Zamysleli by se nad kvalitou světla, jeho proměnlivou intenzitou, a jejími souvislostmi například s aktuální roční dobou. Zkoumali by směr světla a jeho prostorové i prostorotvorné souvislosti.

Východiskem může být aktuální prostorová konstelace konkrétního interiéru, kterou je možné v zájmu rozmanitosti světelné hry před zahájením akce i příslušně modifikovat (například zakrytím části oken, stavěním „překážek“ světlu), ve smyslu jakési přípravy prostoru pro koordinované přijetí světla. Aktivitu by bylo možné provést buď jako aktuální vymezení stínů v daný čas a poté sledovat postupnou proměnu, vymaňování stínů (světla) z označeného prostoru. Nebo zaznamenávat proměnu v určených intervalech a vymezený prostor tak dynamicky strukturovat, násobit. Světlo a stín tu můžeme chápat jako pozitiv a negativ téhož časového projevu.

Výsledek je možné dokumentovat fotograficky. V dlouhodobějším měřítku pak máme možnost srovnání, můžeme se vracet například ke konkrétním individuálním zážitkům spjatým s pravidelným a konstantním plynutím času jako opakování.

Slovo a světlo

Také by bylo možné jako variantu námětu navrhnout v jistém smyslu sémantizované pojetí, například na stěně či jiném objektu vytvořit či napsat určitou značku či slovo, na které by v určité denní době (nejlépe brzy ráno nebo před západem, konkrétně podle roční doby) svítlo slunce, či naopak, na které by dopadl stín. Nebo vysledovat jistou dráhu, kterou se světlo pohybuje, a umístit podle ní písmena či celá slova v určitém pořadí. Jejich

¹⁰¹ Viz SOKOL, J. *Čas a rytmus*, Praha: OIKOYMENH, 2004.

význam by byl každý den v konkrétní čas stále znovu aktualizován. Šlo by o vytvoření textové instalace, která by díky intervenci světla získala svůj význam.

Slova, k jejichž formulaci by žáci či studenti byli vybídnuti, by mohla být například vybírána ve formě nějakého vlastního jména či vzkazu pro někoho (vzkaz světlu, Slunci apod.) Významový okruh možných výrazů by mohl být vymezen například kvalitativní stránkou světla, například související s jeho pohybem, intenzitou, dobou působení v konkrétní části interiéru, jeho vztahem ke konkrétnímu prostoru; mohlo by jít i o abstraktní pojmy související s individuální reflexí běhu času, časových fenoménů apod.

Můžeme tu pracovat nejen s významovou stránkou slov, ale i s jejich tvarem, velikostí, polohou a orientací vůči pohyblivým světelným místům. Slova mohou světlo předcházet nebo být psána v jeho průběhu jako bezprostřední reakce na jeho pohyb.

Měřili bychom tu čas označením, „čtením“ slov světlem. Forma těchto slov (či vět) by se konstitovala v čase úměrném pohybu světla, případně střídáním jeho intenzity. Principiálně by tedy šlo o psaní, skládání slov a vět, i čtení plynoucím fragmentem světla či stínu.

Zadání by mohlo být formulováno jako nalezení místa pro konkrétní slovo, jeho místa „na světle“. Následně by proběhlo psaní či instalace slova nebo i kratšího textu (v úvahu by se mohl brát potenciální čtenář, hledač slova). V další fázi, některý příští den ve stejný čas, pak můžeme sledovat jeho „čtení“ světlem. V obou fázích je důležitý moment intenzivní pozornosti věnované slovu v souvislosti s proměnou světla, s časem, ústící do uvědomování jakési „posvátnosti“ slova.

Výrazy by ovšem měly být promyšleny tak, aby dotyk se světlem vytvořil zvláštní význam, například podtrhl uvědomování času. Šlo by tak v pravém slova smyslu o vytvoření slova, jež má zvláštní moc, získává magický nádech, stává se objektem, jež svůj význam doslova vyzařuje. V rámci interpretační části aktivity by pak bylo možné takto nově obohacené výrazy zhodnotit ve formě napsaného příběhu. Například o vzniku nějaké důležité části světa či civilizace, spolu s novým výrazem, novým slovem označujícím tyto části nebo jevy, předměty apod., po vzoru starých mytických vyprávění.¹⁰²

Vzhledem k tomu, že jazyk je také v jistém smyslu časový fenomén, jehož jednotlivé skladební prvky jsou „konstruovány“ pro vyjádření času a sama tato konstrukce v čase i

¹⁰² Inspirací tu mohou být mytická vyprávění starých kultur a civilizací shrnutá v knize *Prameny života, obraz člověka a světa ve starých kulturách*. Praha. Vyšehrad, 1982.

probíhá, mohli bychom v symbolické rovině tuto aktivitu chápat jako propojení času jazyka s časem kosmu a ptát se například, nakolik se oba tyto časy liší svou proměnlivostí, předvídatelností či nepředvídatelností svého pohybu apod.

Grafická partitura

Významově složitější variantou práce s proměnlivostí a pohybem světla by mohl být také pokus o vytvoření grafické partitury.¹⁰³ Akci by bylo možné formulovat jako provedení záznamu na čistý notový papír nebo do vybrané či nalezené hudební partitury nebo jednoduchého notového zápisu. Tento záznam bychom mohli provést buď jako co nejjemnější přenesení části světelného pohybu po vymezeném prostoru papíru, nebo také na základě čtení záznamu v konfrontaci s pohybem světla graficky označit, zdůraznit pouze jistý moment v „kompozici“, již by nám světelný pohyb „ukázal“ (viz Příloha 14).

Zadání by předcházela příprava ve formě vyhledání vlastní partitury (možno vyhledat na internetu a vytisknout, stejně tak i čisté notové papíry), se kterou by studenti chtěli pracovat. Další postup by spočíval v umístění partitury do „oblasti“ světla a v následném soustředěném obkreslování měnící se hranice světla a stínu, dokud by se nacházela ve vymezeném prostoru notového papíru nebo pouze po krátkce vymezenou dobu. Ač se mění tvary dané prostorovou konstelací, materiál světla a stínu a charakter jejich pohybu zůstávají konstantní, jsou jednotné ve všech částech prostoru.¹⁰⁴

Bylo by možné vyjít i do exteriéru a využít nějaký krajinný prvek (kámen, část stromu apod.) a zaznamenat proměnu jeho stínu v čase.¹⁰⁵ Do partitury by takto byl integrován dílčí „tvar“ času konkrétní entity (který však v jeho naprosté plynulosti zachytit nemůžeme). V partituře bychom tak zachytili fragment kosmického i našeho vlastního času v souvislosti s konkrétním prostorem, na kterém se toto setkání událo.

Vytvořené partitury či jejich vybranou část bychom se poté mohli pokusit provést hudebně, nebo se nad případnou realizací alespoň zamyslet. Tomu by předcházela diskuze a analýza nově vzniklého „hudebního“ zápisu (základy čtení notového zápisu, pokud

¹⁰³ Tzv. grafické partitury jsou velmi zajímavou a inspirativní oblastí umění na pomezí hudby, experimentální typografie a konceptuálního umění. Jejich tvorba spočívá například v záznamech pohybu nejrůznějších objektů, často v souvislosti s jejich zvukem, pohybu přírodních elementů; dále i ve vytváření vlastních grafických znaků a kompozic evokujících průběh skladby a kombinujících například slova s dynamickými kresebnými zásahy (viz Příloha 13). Významnými autory grafických partitur jsou například Milan Grygar, Dezider Tóth či Anestis Logothetis. Srov. *Partitury. Grafická hudba, fónická poezie, akce, parafráze, interpretace*. Jazzová sekce 1980.

¹⁰⁴ Samozřejmě obsahově lze partituru (i proces její tvorby) obohatit, pokud budeme brát v úvahu i význam a podstatu konkrétního předmětu či útvaru vrhajícího stín.

¹⁰⁵ Velkou inspiraci zde představuje dílo plzeňského umělce Milana Maura.

budeme brát v úvahu studenty na střední škole, jsou obecně známé, každý nějak chápe souvislost a podobu notového zápisu s časovou povahou a konstitucí hudby).¹⁰⁶

Ptali bychom se tu tedy, jakou hudbu může partitura evokovat, přičemž bychom brali v úvahu celkový rytmus, členění, dynamiku tvarů, jejich vzájemné vztahy. Pokusili bychom se nalézt klíč k vytvoření přesného, „závazného“ návodu pro eventuální hudební interpretaci, ke slovnímu popisu jednotlivých prvků a vztahů v „aktualizované“ struktuře grafického záznamu a přidělit jim hudební významy (například určit specifický typ rytmu, intervaly, tónové výšky atp.) Zkoumali bychom nové vztahy v partituře vymezené pohybem světla a jeho proměnou. Převodili bychom tak naši zkušenost do pojmů, které by co nejlépe odpovídaly našemu citění grafické partitury (poznání a charakter světelných proměn by tu tedy byl implicitně obsažen ve způsobu interpretace rytmu, melodie, harmonie, tempa apod.) Při analýze „notového“ zápisu by tak studenti vlastně do jisté míry interpretovali svůj zážitek s manipulací se světlem, s prostorem zhodnoceným dynamikou slunečního světla v určitou dobu.

V první části aktivity by tedy šlo o sledování rytmu světelné proměny napojené na vlastní duševní i fyzický rytmus, kdy bychom se snažili o co nejjemnější spolupráci se světlem. Ve druhé, interpretační části bychom se pak blížili poznání funkčnosti cyklického pohybu, jeho dynamické podstatě mající schopnost dát času význam.

2.2.1.2 Gnozeologické a komunikační funkce

Cyklický pohyb planet zakládající cyklický čas jako součást magického poznávacího modelu, takového, jak fungoval v archaických společnostech, je zde brán jako východisko k uvědomění jistých fenoménů majících dodnes závažný vliv na vnímání časovosti lidské existence a na orientaci v ní.¹⁰⁷ Tohoto uvědomění by mělo být v rámci námětu dosaženo

¹⁰⁶ Přesto by bylo žádoucí zamyslet se zde hlouběji nad tím, jak fenomén času souvisí s podstatou hudby, jak se obojí vzájemně prostupuje. „Čas je vlastně hudbou reálně znějící i myšlenou (respektive pohybem hudby) strukturován či artikulován (článkovan, členěn, tvarován), zároveň však hudba je strukturována nebo artikulována časem pomocí prostředků a nástrojů, jako jsou hudební rytmus, metrum, hybnost, takt, rytmický útvar...“ STEINMETZ, K. Pohyb, čas a prostor v hudbě. *e-Pedagogium* [online]. 2002, roč. 2, č. 1. [cit. 2013-03-20]. Dostupné na <<http://epedagog.upol.cz/eped1.2002/clanek03.htm>>.

¹⁰⁷ Vůbec jsou pro dnešní dobu charakteristické poměrně časté tendence vracet se k magickému času, k mytologiím starověkých či současných přírodních národů, což se promítá i do velkého zájmu nejen o cyklický obraz času na hvězdné obloze, ale rovněž o různé astrologické a alternativní teorie a přístupy, typické přisuzováním kreativních sil nejrůznějším přírodním objektům či jazykovým výrazům apod.

díky momentu aktualizace určitého úseku skutečnosti v rytmu střídání kosmického děje. Jde tu především o uvědomění významotvorného potenciálu konkrétního kosmického pohybu, jeho schopnosti vytvářet „příběhy“. Zároveň jde o zpochybnění či narušení jakési samozřejmosti lineárního času představovaného současným přesným odměřováním času a datováním událostí.

Vyvazujeme se zde z dějinného způsobu chápání času, jež je svým způsobem závazné a omezující. Děje se tak skrze prožívání jisté události mající rituální charakter, kde hraje klíčovou roli participace na světelném univerzálním pohybu. Člověk tu svým způsobem funguje jako součást univerzálního rytmu, když se snaží zachytit vizuální stopu času a synchronizuje s ním tak svou činnost. Prožívá tak alespoň na určitou omezenou dobu jakýsi pobyt v bezčasí.

V námětu a souvisejících aktivitách jde nejprve o intenzivní uvědomění vesmírného pohybu, proměnlivosti polohy Slunce, jež stojí na počátku naší zkušenosti se strukturováním času. Takto dochází ke srovnání přirozených cyklických proměn s fenoménem pohybu, který, když je měřený, strukturovaný, konstituuje čas takový, jak jej dnes známe.

V této souvislosti, zejména u mladších studentů, můžeme některé z aktivit směřovat k jejich uvědomění mechaniky zdánlivého pohybu Slunce. Pozorování světelného pohybu, krácení či prodlužování stínů doprovázíme otázkami týkajícími se pozice Slunce vůči Zemi. Můžeme zde začít otázkami po povaze pohybu, po jeho směru odpovídajícím zdánlivému směru pohybu Slunce, po plynulosti tohoto pohybu apod.

V této souvislosti se můžeme například ptát, v jakém smyslu vůbec můžeme interpretovat událost otáčení Země kolem své osy a její oběh kolem Slunce. Jde o události? Jaké nejmenší skladebné prvky tyto události mají? Dají se tyto pohyby vždy bezpečně předvídat? Nakolik se můžeme na tuto kosmickou „míru času“ skutečně spoléhat? A proč jsou tyto cykly dlouhé tak, jak jsou? Co by se stalo, kdyby byly delší či kratší?

Můžeme zkusit evokovat představu, že kosmický pohyb se zastaví. Jaké by to mělo důsledky pro vnímání a chápání světa? Jakým způsobem, podle čeho, by se měřil čas v době, kdy ještě neexistovaly dnešní hodiny? Studenti by mohli v této souvislosti přemýšlet, jaké cykly a cyklické pohyby (případně rytmy) znají, a které z nich by se daly případně použít jako míra času. Mohli by si zde uvědomit nesamozřejmost dnešní orientace v čase v kteroukoliv denní i noční dobu.

Každá zásadnější, zpravidla se zajišťováním existence spjatá událost dějící se ve světě a životě inspirovaných a měřených výhradně kosmickými cykly má rovněž magický charakter, protože zpřítomňuje a opakuje (po kosmickém vzoru) to, co už se někdy stalo, v době mimo čas, v době mytické, kdy veškeré dění dostalo svůj prvotní impuls.¹⁰⁸ V důsledku toho tedy tato observace a reflexe proměn konstatuje vlastně neměnnost, pevné usazení existence ve stálých, „prověřených“ základech. Na druhou stranu se tu však vždy svou účastí na novém počátku projevujeme svým způsobem tvořivě, když máme skrze vlastní aktivitu svůj podíl na opakujícím se ustavení obnoveného času.¹⁰⁹

V rámci námětu máme příležitost nahlédnout čas z bezprostřední blízkosti jako plynulý, svým způsobem majestátní pohyb. Díky této zkušenosti si můžeme uvědomit a nahlédnout naši prostoročasuovou pozici, to, že jsme součástí vyššího celku, který je permanentně v pohybu. Můžeme se pozastavit nad tím, jak dlouho už tento mechanismus „funguje“. A jak dlouho ještě bude.

Další otázku můžeme klást v souvislosti se zamyšlením, jakou povahu má individuální čas strávený touto činností, „napojený“ na čas univerzální. Nabízí se tu otázka měřítka času na základě konfrontace „malého“ subjektivního času s „velkým“ vesmírným časem. Dochází zde vlastně k vizualizaci určité podoby aktuální přítomnosti, okamžiku, jež se právě snažíme ohraničit. Je tento okamžik statický, či dynamický? Jaký vztah má k minulosti nebo budoucnosti? Splývá tu osobní okamžik, jenž je neopakovatelný, s okamžikem světla, jež jen zdánlivě uplyne, ale znovu se vrátí.¹¹⁰

Jde tu tedy rovněž o uvědomění efemérnosti našeho času. Náš čas je většinou autentický, jsme si vědomi jeho neopakovatelnosti. Naše existence je ohraničená, má jasný začátek a konec, události v jejím rámci představují body na vymezené časové ose. Dění, jehož důsledkem je proměna a pohyb světla, bude probíhat pořád stejným způsobem, náš čas poběží vždy jinak; uvědomujeme si tu tedy konečnost či omezenost našeho vlastního

¹⁰⁸ Eliade uvádí třeba příklad rybáře či kapitána lodi, který se každým vyplutím na moře stává po vymezenou dobu své „posvátné“ činnosti archetypálním hrdinou, jehož prvotní plavbu opakuje. Tamtéž, s. 28.

¹⁰⁹ Tamtéž.

¹¹⁰ V souvislosti s fenoménem opakování může být také zajímavé zamyšlení nad tím, co a kde je tu vlastně minulost a co a kde je budoucnost. Události v cyklickém čase se vlastně dějí jakoby samy před sebou, takže se můžeme ptát, kde v tomto pohybu lze najít konec a kde začátek. Místa událostí se nacházejí jakoby v kruhu, čas je svým způsobem uzavřený, není tu žádný vývoj. Srov. ELIADE, M. *Mýtus o věčném návratu*, Praha: OIKOYMENH, 1993.

Jde tedy v případě navrhovaných aktivit vlastně o jakési krátkodobé ponoření se do magického času, kdy je naše pozornost výhradně upoutána podobou proměn světelných podmínek během části dne, jimž je zde na základě realizace různých způsobů „spolupráce“ přisouzena symbolická hodnota.

času, který se pohybuje vedle toho kosmického jenom do určité vzdálenosti, který má však různě proměnlivý obsah, je tedy skutečným časem, na rozdíl od mechanicky se opakujícího pohybu vesmírných těles.

V rámci diskuze nad prožitou zkušeností s cyklickým časem můžeme položit otázku, nakolik které pojetí času dává člověku prostor pro autentickou existenci a tvůrčí přístup k ní. Lineární čas například představuje na základě prostorové analogie s motivem cesty možnost vývoje, možnost dojít nějakého cíle. Naopak však může také představovat možnost útěku, úniku před skutečností, před událostí, jež mne hrozí dostihnout. Představuje tedy možnost zamyšlení nad tím, kudy se může ubírat, jaký může mít tvar, jak se může větvit, kam až může vést, má-li konec a začátek, nebo je-li nekonečnou linií, trasou. Můžeme v případě cyklického času také mluvit o cestě?

Který z těchto časů tedy poskytuje větší jistotu a oporu existence? Je to cykličnost, se svým bezčasím, s jistotou, že přijde nový začátek, že se v zásadě nebude dít nic nového? Nebo naopak lineární čas slibující konečné řešení, jistotu uzavření nejisté profánní existence, kde však je velká míra odpovědnosti za autenticky prožitý čas?

Studenti na střední škole už by měli být schopni reflektovat a srovnávat rozmanité způsoby pojetí času, uvědomit si souvislosti s vesmírným pohybem, případně i s příběhy a událostmi, jejichž opakování, pravidelné zpřítomňování, je příznačné například pro starověké civilizace.

Vzhledem k tomu, že studenti této věkové skupiny disponují již schopností diferenciované experimentace, kombinování¹¹¹, mohou úkoly různě modifikovat, vymýšlet různé varianty vymezení stínů, reflexe světla, vybírat a spojovat adekvátní prostorové úseky, promýšlet různé způsoby interakce se světlem.

Jsou schopni předjímat průběh „události“ a modifikovat příslušně své činnosti podle něj. Jejich vnímání a poznání už není vázáno pouze na působivou formu a její konstituování, ale jsou schopni jí přisoudit i adekvátní obsah. S tím souvisí například schopnost představit si existenciální pozici lidí v jiných epochách, vcítit se do ní, propojit svoji osobní zkušenost se zkušeností, jak ji známe z dávných dějin lidstva.

Aktivitu lze uplatnit i u mladších žáků kolem deseti let.¹¹² Graficky zachycený posun času mohou chápat jako jeho zvláštní projev, změnu, kterou dříve neuvědoměle registrují

¹¹¹ PIAGET, J., INHELDEROVÁ, B. *Psychologie dítěte*. Praha: Portál, 2010.

¹¹² V tomto věku se rozvíjí schopnost konkrétních operací, což znamená, že děti začínají chápat příčinnost a mají schopnost pojmenovávat vnější příčiny jevů. Na základě logiky už jsou schopny například pochopit

jen v globálním měřítku pomalého postupného stmívání a prodlužování stínů. Tady vidí přímou souvislost s časem, jenž se jim zjevuje v neobvyklé podobě. Zaznamenávají až překvapivou rychlost proměn, konkrétní, „hmatatelný“ pohyb projevující se minutu za minutou. Objeví příznak cyklického času vedoucí k uvědomění si pravidelnosti opakování, jistého rytmu. Měli by být schopni pochopit, že stín není jen absencí světla nebo naopak, ale může být symbolem či znakem proměny času.

Akce by se daly realizovat i s ještě mladšími účastníky, ve věku okolo šesti let. Klíčovou roli u dětí tohoto věku hraje přímá zkušenost, učí se metodou pokusů a omylů, nechápou ještě příčinné vztahy. Typická je zde skutečnost, že dítě se zabývá pouze předměty a vztahy, jež může názorně uchopit, a nedává ještě věci do souvislostí. Je schopno všimnout si různých stavů a seskupení předmětů, ale nereflktuje transformace.¹¹³ Například pohyb většího úseku světla může pro ně znamenat delší čas, déle trvající pohyb. Mohou si tu tedy právě prakticky vyzkoušet a uvědomit, že tento světelný pohyb na různých místech prostoru probíhá stejným tempem, že všechny jeho projevy na různých místech, tedy často tvarově rozrůzněné, mají jednotný původ, jehož povaha jim ovšem zatím zůstává skryta. V tomto věku, jenž je obdobím názorného myšlení, dítě vnímá čas jako vázaný na konkrétní předměty a jejich pohyby,¹¹⁴ takže poznání v rámci námětu může být i příspěvkem k poznání rovnoměrného „pohybu“ času.

Vnímáním specifického pohybu určitého světelného elementu je dítě přímo konfrontováno s jeho proměnou, jež mu probíhá takřka pod rukama. Dá se předpokládat, že na mimovědomé úrovni se zde již může konstituovat poznání jednotného principu konkrétní proměny v souvislosti s mechanismem pohybu slunečního světla.

Dotýkání se světla, manipulace s ním, snaha zachytit jej, vedou k otázkám, jež mohou otevírat pole pro pozdější nové poznání a zkušenost. Například se dítě může ptát, kam se světlo pohybuje, kde má svůj cíl. Odkud přichází. Proč má jistý konkrétní tvar, apod.¹¹⁵

Jednoduchá varianta obkreslování stínu na vymezené ploše stimuluje smyslové poznávání, registrování jistých kvalit, například tvaru světelných skvrn, jejich intenzity a proměnlivosti. Pro žáky ve stadiu názorného myšlení je typické úplné zaměřování

stálost počtu či množství a také podstatu konkrétních událostí. Okolo deseti let ale ještě nemají schopnost abstrakce.

KOHOUTEK, R. Kognitivní vývoj dětí a mládeže. *Psychologie v teorii a praxi*. [online]. [cit. 2013-04-12]. Dostupné na <<http://rudolfkohoutek.blog.cz/1003/kognitivni-vyvoj-deti-a-mladeze>>.

¹¹³ PIAGET, J., INHELDEROVÁ, B. *Psychologie dítěte*. Praha: Portál, 2010.

¹¹⁴ PIAGET, J. *Psychologie inteligence*. Praha: Portál, 1999.

¹¹⁵ Je také užitečné si zde uvědomit, že pojem času u dítěte v tomto věku spočívá hlavně na konkrétním obsahu, který trvá po určitou dobu, přičemž však například pomíjí faktor rychlosti. Tamtéž.

pozornosti na jeden konkrétní znak skutečnosti či situaci, se kterými jsou právě ve styku, přičemž zásadní důležitost má manipulace s předměty.¹¹⁶ Chytání a dotýkání se části světla, snaha zastavit je upozorňuje na jistou novou dynamickou skutečnost, jež přesahuje osobní horizont dítěte, avšak umožní mu novým, možná citlivějším způsobem všimat si subtilních proměn svého bezprostředního okolí.

U starších studentů je možné pracovat už i s nejrůznějšími významy slov vypovídajících o jejich zkušenosti s časovými projevy a jejich interakci s nimi. Je tu již možné zacházet například s různými metaforami, asociacemi apod. popisujícími jejich objevy v oblasti zkoumání cyklického kosmického pohybu jako času. Rozšiřuje se tu pole pro nové významy slov spadajících do tematického okruhu opakování, pohybu, pravidelnosti, stability, souvislého pohybu a souvislosti těchto aspektů s existencí.

V některých aktivitách dochází k narušení konvence platných znaků, jako slov a not. Je možné s těmito studenty diskutovat o dalších možnostech uplatnění nově se objevivších významů a neobvyklých souvislostí těchto znaků, jež prošly „zkouškou časem“.

2.2.2 Univerzální a relační čas

Mezi základní pojetí času patří tzv. relační (či relativní) čas, jenž má svůj protipól v absolutním či univerzálním pojetí času.¹¹⁷ Jde v principu o rozdíl mezi pojetím času jako absolutní, samostatné entity, jednotného měřítka, jež můžeme přikládat ke každé události jakoby zvnějšku a takto identifikovat časovou existenci této události, a pojetím, kdy každá událost a vztahy mezi nimi teprve čas konstituují. Univerzální pojetí času je postaveno v jistém smyslu na představě jakési konstrukce, jež determinuje „tvar“, uspořádání a vztahy mezi událostmi, jež se na ni nevyhnutelně napojují určitým, předem daným způsobem. Tyto události a vztahy mezi nimi můžeme odebrat, aniž bychom ovlivnili tvar samotné konstrukce, na rozdíl od času relačního, kde události konstrukci samu vytvářejí. Čas v relačním pojetí se tak podobá strukturovanému proudu různě se k sobě vztahujících elementů, bez jejichž existence by vyschl. Relační pojetí můžeme řešit v souvislosti se subjektivním časem a náhledem na svět, a z hlediska „vědeckého“ jako rekonstrukci minulého ve všech jeho vztazích.

¹¹⁶ PIAGET, J., INHELDEROVÁ, B. *Psychologie dítěte*. Praha: Portál, 2010.

¹¹⁷ Srov. např. KROB, J., ŠMAJS, J. *Úvod do ontologie*. Brno: Masarykova univerzita, 1991.

Jestliže výrazem absolutního, univerzálního času je přesné datování událostí, přidělování jejich jednoznačné pozice na časové ose, jež má pevně stanovený svůj počátek, osnovu determinující řazení událostí dalších, pak v případě relačního pojetí času „pracujeme“ pouze s lokalizací událostí podle vzájemných souvislostí, podle toho, která se stala dříve a která později, bez potřeby nějakého pevného počátečního bodu.¹¹⁸ Jde v něm o postihování proměn událostí vzhledem k předčasnosti a následnosti.

Relační čas představuje neustálou změnu, proměny vztahů mezi událostmi a jejich následky. Není postaven na skutečnosti, že všechno dění se neustále propadá do minulosti a ztrácí se v ní, ale na neustálé tvůrčí proměně a vzájemném působení všeho dění, a vlivu jedné události na druhé.¹¹⁹ Například postupné rozpadání dávno opuštěného domu, kdysi vybudovaného a obývaného lidmi nepředstavuje striktně počitatelnou časovou změnu probíhající od přesně určeného počátku po definitivní konec, a následné uplývání celé této události rozpadu stále hlouběji do minulosti. Změna v rámci relačního času je tu dána výhradně jednotlivými fázemi proměny, konkrétními podobami splývání trosek s okolní krajinou či například otisky různých povětrnostních vlivů do struktury rozvalin.

Univerzální čas platí všude, na všech místech, pro všechny; determinuje veškeré dění. Relační čas je struktura, která se stále vyvíjí, je nepředvídatelná. Není jednotná ani homogenní. Všude se něco děje, vlivem jistých podmínek, v tomto smyslu je to místní záležitost. Nikdy nevíme, jaký vliv kde na co může mít, co se může na sebe navázat. Je složitým řetězcem souvislostí mezi událostmi.

Relační čas můžeme volněji chápat v souvislosti s naším myšlením, se strukturováním našeho vnitřního času, jenž je částečně založen na uvědomování si naší vlastní časovosti. Ta se tvoří jako řada více nebo méně důležitých událostí, jež dávají našemu životnímu běhu od jeho počátku tvar, tvar myšlený či vzpomínaný. Mimo jiné skrze něj posuzujeme i hodnotu a „naplňování“ našeho života, jeho pomalý či rychlý běh. Nejde však jen o naše vlastní události, nýbrž i o události dějinné, které se nějak dotýkají našeho života, pronikají do něho a ovlivňují jej, vytvářejí jeho kontext, a stejně tak i všechny ostatní události, o kterých jsme se kdy dozvěděli, reflektovali je, a které mají vliv na náš život i na naše utváření představ o světě takovém, jaký je v čase.

Relační čas se takto ukazuje jako schopnost strukturování dat a událostí, jako jistá schopnost myšlení, jejíž funkcí je uspořádávání sféry dřívějších událostí vzhledem k

¹¹⁸ Does Time Require Change? (Relational vs. Substantial Theories). HesloTime. *Internet Encyclopedia of Philosophy*. [online]. [cit. 2012-10-02]. Dostupné na <<http://www.iep.utm.edu/time/>>.

¹¹⁹ Tamtéž.

aktuálně prožívaným. Myšlenkovým pohybem v prostoru této struktury se nám ve smyslu jeho délky vyjevuje vždy jisté konkrétní pole prožitého času, uvědomovaného díky událostem, chápaným z hlediska jejich důležitosti jako určité milníky na cestě. Můžeme zde využít analogii pohybu fyzickým prostorem, když pracujeme například s pojmy vzdálenosti, směru, vracení se, proudu, hromadění událostí. Důležitá je tu otázka vzdálenosti jednotlivých událostí od sebe a prostoru mezi nimi, jenž je tvořen dalšími událostmi či jejich částmi, které zase překračují hranice k událostem jiným. Příběhy tvořené událostmi se tak různě překrývají, někdy plně, někdy jen částečně. Tvoří větší celky, delší období, v jejichž rámci jsou zahrnuta jiná období, v těch zase další atd. Pro lepší představu si můžeme připomenout práci s časem v geologii, její rozlišování různých ér, epoch, period, období, jež dohromady vymezují pole pro přiřazování a uspořádávání jednotlivých časových elementů, událostí a jejich vztahů.

Relační pojetí času se v různých podobách a souvislostech objevuje ve filosofii i vědě už od starověku. Prvním filosofem, definujícím čas pomocí pojmů předčasnosti a následnosti, byl Aristoteles. Důležitým pro něj byl pojem změny, bez které čas nemůže existovat.¹²⁰ Setkáváme se tu vlastně s exaktní podobou času odvozeného z fenoménu pohybu, neboť čas je podle Aristotela pohybem, jenž je možné měřit, vždy vzhledem k tomu, co bylo dříve a co později.¹²¹

Podle Leibnize prostor a čas představují ideální systém vztahů. Současnost je v rámci tohoto systému aktuální konstelací prostorových vztahů, situací. Čas a prostor jsou konstituovány výhradně vztahy objektů či událostí k jiným objektům a událostem.¹²² Toto pojetí je v rozporu se známým univerzálním modelem prostoru a času, tak jak jej popsal Isaac Newton.

V souvislosti s relačním pojetím je možné zmínit fenomén času jako fenomén subjektivního vědomí jeho proudu, jenž existuje jako aktuálně žitá přítomnost. Například Edmund Husserl se zabýval souvislostmi časových vztahů konstituujících tento subjektivní proud času, ve kterém jedině čas můžeme nahlížet. S autenticitou našeho života zásadně souvisí pojem přítomnosti, právě prožívaného okamžiku, k němuž se úzce pojí právě minulé s aktuálně očekávaným.¹²³ Důležitou roli zde však hraje i možnost vracení se

¹²⁰ SOKOL, J., *Čas a rytmus*, Praha: OIKOYMENH, 2004.

¹²¹ Tamtéž.

¹²² Leibniz: Metaphysics. *Internet Encyclopedia of Philosophy*. [online]. [cit. 2013-05-03]. Dostupné na <<http://www.iep.utm.edu/leib-met/>>.

¹²³ SOKOL, J., *Čas a rytmus*, Praha: OIKOYMENH, 2004.

k minulým událostem ve vzpomínce, díky níž nahlížíme souvislosti a horizonty jednotlivých časových úseků. „Nahlížením časových míst se můžeme s evidencí přesvědčit, že každé aktuální teď je jedno a že konstituuje jedno časové místo, i když je vyplněno množstvím předmětů. Různá časová místa navzájem oddělují „vzdálenosti“, jež mají povahu veličin, pro něž platí uspořádání, které je asymetrické a tranzitivní: je-li bod A po bodu B a bod C po bodu B, je bod C nutně po bodu A.“¹²⁴

Proti mechanistickému, univerzálnímu času a jeho dělení souvislého proudu dění na abstraktní fragmenty bez souvislostí vystupoval Henri Bergson. Události v čase podle něj nejsou předvídatelné, vše se neustále znovu a znovu vyvíjí a roste. Hlavní roli přitom hraje změna, její pohyb, jenž je nedělitelný.¹²⁵ Čas tu má tedy přiznanou svoji reálnou existenci v podobě neustálého tvůrčího dění a proměny. Díky tomu není již patrná bariéra mezi přítomností a minulostí, pokud se odehrávají jako uvědomovaná souvislost v mysli subjektu. V určitém smyslu tak je přítomnost expanzí jak do minulého, tak budoucího, což je možné díky intenzivní pozornosti věnované autentickému životnímu dění.¹²⁶

V moderní fyzice se rovněž určitým způsobem pracuje s relačním časem v rámci obecné i speciální teorie relativity, neboť se zabývají časy pohybu objektů, jež se různým pozorovatelům různě jeví. Událost v teorii relativity je totožná s konkrétní pozicí v čase a prostoru.¹²⁷ Čas tu tedy neexistuje jako samostatná míra událostí, ale závisí vždy na vzájemných vztazích v rámci prostoročasu. Vzájemný časový poměr mezi událostmi závisí na vztažné soustavě (platí v nich stejné fyzikální zákony), ve které k události dochází, z hlediska jejího pohybu vůči jiné vztažné soustavě. Čas tu opět není klasickým objektivním měřítkem, jemuž by bylo veškeré dění striktně podřízeno, ale proměnlivou veličinou mající podobu konkrétních momentů odehrávajících se v prostoročasu.¹²⁸

Relační čas je tedy na událostech a vztazích mezi nimi doslova existenčně závislý. Uvědomujeme si jej jako hledání hranic a horizontů časových úseků, jež nám pomáhají orientovat se v minulém dění, zpřítomňovat minulé struktury prožitého času. Například víme, že něco musí být v určité pozici mezi jistými událostmi, protože je podmíněno něčím, co je ve strukturách dřívějších. Bez něčeho, co už je, by nemohlo být něco dalšího. Zpřítomňujeme si nějaký časový úsek díky události, již zařadíme do jeho kontextu

¹²⁴ Tamtéž, s. 154-155.

¹²⁵ BERGSON, H. *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003, s. 158-159.

¹²⁶ BERGSON, H. *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003.

¹²⁷ BARTUŠKA, K. *Fyzika pro gymnázia. Speciální teorie relativity*. Praha: Prometheus, 2003.

¹²⁸ KROB, J., ŠMAJS, J. *Úvod do ontologie*. Brno: Masarykova univerzita, 1991.

tvořeného souborem dalších událostí, jenž hraničí s dalšími časovými úseky atd. Vystupují zde navíc ze skrytosti nejrůznější existenciální vazby, díky nimž můžeme určité časové úseky nějak označit vzhledem k jejich pozici a hodnotě v naší osobní historii. Tyto vazby souvisí například s naším věkem, aktuálním poznáním, sociální skupinou, jejíž jsme součástí, proměnou našich ideálů, atd. Na základě chápání a hodnocení těchto vazeb můžeme například konkrétní časové úseky, jež jsou těmito vazbami tvořeny, „vidět“ a pojmenovávat, rozlišovat časové celky jako události, stavy, období dlouhá či krátká apod.

2.2.2.1 Pohyb v příběhu

Východiska, souvislosti a cíle návrhu

Vzhledem k přesahům relačního pojetí času do různých oblastí poznání (fyzika, filosofie, psychologie, literatura), a tím i různým jemným odlišnostem v jeho chápání, přesněji v chápání nejrůznějších časových fenoménů, jež se k němu váží, není zde pojetí tohoto typu času bráno nijak exaktně ve smyslu přístupů a definic těchto oborů. Ty spíše tvoří východisko a inspiraci k volnějším uvažování na téma času a jeho souvislostí s lidskou existencí a poznáním.

Relační čas je v jistém smyslu schopností strukturovat události ve vědomí, utvářet vztahy mezi nimi, rozlišovat jejich hodnotu, přemýšlet o nich, vytvářet v tomto smyslu příběh, orientovat a pohybovat se v něm.¹²⁹ V myšlenkovém vytváření obrazu světa často přecházíme od jedné události ke druhé. Uvádíme věci do vztahů, do souvislostí, skládáme je ve smysluplnou strukturu blížící se jakémusi modelu prožitého času v krátkodobém či dlouhodobém měřítku. Uvědomujeme si dosah i přesah konkrétní události jako časový pohyb. Jsme nuceni neustále udržovat pozornost v čím dál složitějším a strukturovanějším obsahu. Relační čas představuje dění, v němž se musíme orientovat, vymezovat v něm svou existenci, protože není abstrakcí; musíme jej „vidět“, rozšiřovat v jeho rámci svou pozornost k autenticky prožívaným časovým aspektům světa.

Z hlediska konceptuálního umění je námět volně inspirován seriální fotografií a konfrontací fotografie a textu. Východiskem námětu je interpretace fotografie (či fotografického cyklu), jež je zde brána jako dokument určité události. Klíčová část námětu je pak založena na interpretaci uvedeného cyklu ve formě textového objektu, jenž je jistou

¹²⁹ Srov. například SOKOL, J. Čas a rytmus. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 229-234.

metaforou relačního času ve smyslu organického růstu obsahu, který se „ukládá“ v různě obsažných vrstvách a který můžeme rekonstruovat na základě odkrývání těchto vrstev, dovozování či dohledávání, která událost přecházela jiné události a která naopak následovala. Jako základní element v námětu tedy stojí událost zakládající formování příběhu. „Právě příběh je privilegovaným místem, kde se odehrává celé bohatství časových extází a časových postojů jako trpělivého čekání a napětí, naděje a zklamání, odvahy a opatrnosti, rozpomínání a odhalování nebo rozvrhování a očekávání.“¹³⁰

Postup, technika a varianty

Fotografie jako událost

Aktivité by předcházelo zamyšlení a diskuze nad tím, co je událost, čím vším událost může být.¹³¹ Jaké má „rozměry“? Jak poznáme hranice události? Jak je důležité pořadí událostí? Co se děje s událostmi v čase? Jaký mohou mít události vzájemný vliv? Může existovat událost bez souvislosti s jinými událostmi? Jako příklad můžeme využít fotografii, film, pohled z okna apod. a snažit se identifikovat dílčí události a jejich různé vztahy.

Následovala by vlastní fotografická práce studentů. Ve skupinách (3-5 lidí) by dostali za úkol pořídit dokumentaci jakékoliv události v podobě série fotografií, přičemž událost by nebyla omezena délkou či obsahem. Mohla by být relativně uzavřená či otevřená. Autoři by měli volnost v interpretaci a identifikaci toho, co všechno může událostí být.

Úkol by byl formulován jako výzva k zachycení, zdokumentování jakékoliv „nalezené“ události, již se stanou svědky. Dostali by přesně určený čas (asi 30-45 minut), v kterém by se vypravili do terénu a hledali událost, již by museli zachytit v určitém stanoveném počtu snímků, jež by tvořily sérii, o níž by věděli, že potom bude prezentována ostatním. Omezený a poměrně krátký čas by je nutil všimnout si spíše drobných událostí majících charakter jemných změn.

Práci by tedy dominoval moment hledání a promýšlení, snaha zorientovat se v okolním dění. Tvůrci by si museli klást otázky po povaze události, čím událost je, jaké může mít

¹³⁰ Tamtéž, s. 289.

¹³¹ Událost je tu považována za jednotku struktury času. Je typická tím, že se na ni nedá aplikovat jasné pravidlo, nepodléhá žádnému zákonu. Je něčím, čemu je vyhrazeno právo „stávání se“; něčím, co se mohlo stát i nemuselo. Ke „statickému“ relačnímu pojetí se tu připojuje aspekt nestability, proměnlivosti. Důraz je kladen na „konstruktivnost“ času tvořeného událostmi, vzdáleného od jakéhokoliv „rovnovážného stavu“.

podoby, což by museli promýšlet v nejrozmanitějších souvislostech určitého časového úseku, z něhož by jistý časový moment vyzdvihovali. Události by mohly představovat pohyb lidí či dopravních prostředků, jakékoliv dění na ulici, či jen například proměnu světelné situace, pohyb padajícího listí apod. Šlo by o to, aby studenti objevili a pojmenovali dílčí momenty jistého dění či jeho určitý úsek, a nazvali je událostí. V určeném čase by tedy byl realizován fotografický dokument (blížící se povaze konceptuální seriální fotografie).

Po skončení této práce by se fotografie vytiskly a chronologicky adjustovaly v podobě série (počet sérií by závisel na počtu skupin). Nejprve by však byl každou skupinou prezentován jeden vybraný snímek. Ostatní studenti by zkusili dovodit, odhadnout, o co na snímku jde, jaká může být případná návaznost na další fotografické fragmenty události, co předcházelo, co následuje. Orientovali by se podle různých aspektů v obraze, podle kompozice a její dynamičnosti, podle světelné situace, podle orientace na konkrétní obrazový plán apod. (Pokud by se aktivita realizovala u starších a technicky znalých studentů, mohli by samozřejmě uvědoměle pracovat s kreativními možnostmi nastavení fotoaparátu, znalostmi kompozice, vlivem světla apod.)

Otázky kladené studentům při interpretaci fotografie by byly formulovány tak, aby směřovaly k odhalování nejjemnějších zachycených detailů, které lze považovat za události mající průběh v čase. Zamyslí se nad posloupností událostí konstituujících děj v konkrétním obrázku. Například vycházejí od konkrétního místa, prostorové situace, světla, výrazu či gesta postav atd. Odhadují, kde jsou hranice segmentu události, kde se nějaký jednoduchý děj stává událostí a kde souhrn událostí může už zakládat jisté období atp. Kolik takových časových úseků může být ve fotografii přímo zachyceno a které ji přesahují. Kolik fotografií stačí ke konstituci události jako dokumentu. Kolik jich chybí a kolik je jich navíc.

Dále by diskuze probíhala jako vzájemné porovnávání celých fotografických sérií, kdy by studenti zkusili zařazovat vizualizované časové úseky do širšího kontextu. Zamýšleli by se například nad pokračováním zachycených událostí, zkusili by najít a pojmenovat společný a jejich tvorbou sjednocený úsek času. Zamýšleli by se tedy nad svým vlastním časem stráveným hledáním události a jejím fotografováním jako nad událostí v širším časovém úseku.

Při zamyšlení nad povahou tohoto vizuálního materiálu v souvislosti s jeho vytvářením si studenti vytvoří základ pro hlediska chápání relačního pojetí času a souvisejících

časových fenoménů, především na základě hledání a pojmenovávání jistých nenápadných detailů, jež mohou indikovat zařazení události na její správné místo v časové posloupnosti a vůbec nazvat jisté dění událostí.

Kniha a její metamorfózy

Aktivita by byla založena na kolektivním vytváření, psaní a souběžném čtení „knihy“ chápané jako organicky se rozvíjející a rozrůstající objekt.¹³² Kniha ve své formě i obsahu by tu fungovala jako proměnlivý příběh, ve kterém jde o různé řazení událostí a jejich vliv na sebe navzájem, o jejich vznikání a zanikání v čase a prostoru.¹³³

Východiskem by bylo zamyšlení nad fotografickým cyklem (souborem vytvořených sérií – událostí) vzniklým v předchozí aktivitě.¹³⁴ Studenti by nejprve společně vybrali a definovali určitý počet událostí inspirovaných konkrétním fotografickým cyklem (sérií), které by považovali za zajímavé, za část nějaké větší události mající potenciál tvořit základ příběhu. Poté by tyto události ve stručné podobě napsali každý na zvláštní papír jednotného formátu, na jednu jeho stranu. Tyto papíry by se pak podle časového pořadí událostí slepily k sobě tak, aby vytvořily strukturu skládatelného leporela, základ „knihy“ obsahující fragment nějakého časového úseku. Tím by byl položen základ pro pokračování aktivity.

Ta by poté probíhala v několika kolech. Na počátku každého kola by si každý student (žák) vymyslel jakoukoliv událost buď předcházející, nebo následující vzhledem k fragmentu příběhu zapsaného v základu knihy v jakémkoliv časovém horizontu, přičemž tato událost nemůže být přímo z těch, které jsou už zahrnuty v základu výše popsaném. Tuto událost by zapsal na jeden list papíru, jenž by sloužil jako základní element knihy, ve smyslu formální a zároveň obsahové části.

Zároveň by šlo o to vyjádřit událost co nejstručněji, stačí v jedné úsporné, přesně formulované větě. Tato stručnost by kontrastovala s dalším rozvíjením příběhu,

¹³² Inspirací k této části námětu je motiv Knihy z románu Zlatý věk od Michala Ajvaze. Jde o „cestopisný“ román popisující kulturu obyvatel fiktivního ostrova v Atlantickém oceánu. Jediným literárním dílem zde je Kniha, jejíž proměny, neukončenost, rozplývavost, jsou obrazem života a myšlení tamějších obyvatel. Kniha má formu leporela z velmi tenkého papíru, do něhož aktuální čtenáři mohou vlepat své doplňující texty reagující na vývoj příběhu, jednotlivých epizod, chování postav apod. Původní příběhy se tak různě větví, mění, mizí pod nánosy nových, objevují se noví vypravěči a nové vyprávěcí perspektivy atd.

¹³³ Šlo by tu o uvědomění možností růstu komplexnosti a charakteru určitého dění, k němuž by fotografie byla odrazovým můstkem. Čas vycházející z fotografie by byl svým způsobem zviditelněn proměnami textu a manipulací s ním.

¹³⁴ Studenti by byli vyzváni k formulování základních uzlových bodů konkrétního děje, čímž by položili základ pro rozvedení příběhu v dalších krocích směrem do minulosti (co konkrétní „epizodě“ předcházelo) a do budoucnosti (kam bude příběh směřovat). Rovněž by se pokusili o odhad délky intervalů mezi konkrétními událostmi vymezující jejich hranice.

umožňovala by větší rychlost jeho rozvíjení a větvení, bez například nějakých lyrizujících pasáží apod.

Poté by si studenti postupně předávali vždy v nově určeném pořadí vytvořený základ knihy a připojovali nově vytvořené listy s texty tam, kam by podle nich patřily. Události předchozí či následné by se umísťovaly (lepily) horizontálně buď před již hotový „korpus“ leporela či za něj. Šlo by tedy o kontinuální reakci na text a jeho vývoj, kdy bychom se z časového hlediska událostí konstituujících příběh pohybovali po ose předčasnost, současnost a následnost.

Nejprve by šlo vlastně spíše o hru, skládku textu, nepřiliš závazné promyšlení toho, kam by se ten či onen dílčí text hodil, spoje v příběhu by byly do značné míry nahodilé, jednotlivé události či jejich fragmenty by ještě nemusely spolu výrazně souviset.

Ve druhém kole už by však příběh narostl a začal by postupně vzbuzovat zájem, takže by vzrostla i motivace prosadit si tu „svoji“ variantu, své směřování děje. Měla by vzrůstat motivace něco sdělit, což by se projevilo v progresivním vývoji příběhu. Inspirační zdroj fotografie se postupně vyčerpá, bude přítomen jen jako skrytý základ. Zanikne v příběhu z nových událostí, které na sebe budou strhovat pozornost. Nezměněn zůstane pouze kolektivně vytvořený základ. Ten bude brzy jen jedním z mnoha časových míst, od něhož se bude měřit „před a po“.

Důležitým momentem v tvorbě knihy by byla možnost zasahovat v dalších kolech do její struktury například přeřazením určité epizody, pokud by dle názoru aktuálního čtenáře - autora nepatřila na to „správné“ místo, a chtěl ji nahradit událostí jinou, což by učinil například odstřížením vybraného listu a vlepáním nového, přičemž původní text by přemístil jinam nebo i úplně vyřadil (proces by bylo nutno vyzkoušet a najít vzhledem k typu žáků i časovým možnostem nejlepší možnou variantu, z níž by vycházela i přesná formulace úkolu).

Výsledná forma knihy by se tedy střídavě skládala do podoby leporela usnadňujícího jednak snadnou manipulaci při četbě a úpravách, a jednak by evokovala události jako organicky se vyvíjející časovou jednotu. Takto by se kniha více nebo méně rychle rozvíjela v aktuálním čase přímo úměrně rozvíjení příběhu skládaného dohromady určitým počtem vpravěčů, jejichž pohledy na věc by se mísily, posilovaly či naopak rozcházely.

Postupně se bude kniha spojovat a opět rozpojovat, jak bude přijímat stále více obsahu a proměňujících se vazeb příběhu. Svým způsobem by šlo o jakousi evoluci knihy – příběhu. Některé varianty by byly progresivní, některé by už v zárodku byly zlikvidovány. Události

integrované v knize ve svých souvislostech jakoby představují vyvíjející se organismus, který se pohybuje proměnlivým prostředím, v němž vznikají „mutace“, které se mohou vyvinout v hlavní linii příběhu, či významný opakující se motiv apod. Jde tu o průběh dějství, jež se svými dílčími konflikty postupně mizí a na jeho základech vyrůstají dějství nová.

Knih jako objekt by zde nepředstavovala jakýsi zásobník slov, či „prostor“ pro zapisování. Skládala by se z elementů – textů, jež by se buď staly natrvalo součástí knihy, nebo by po určité době zmizely. Šlo by o tvar z událostí a časových úseků reprezentovaných textem. V každém novém kole budou mít aktéři - čtenáři - tvůrci v ruce cosi jiného než v kole předchozím (z hlediska stavu příběhu minulého), ale stále ve stavu zrodu, přístupného proměnám.

Vznikala by čím dál složitější struktura vycházející z elementárního bodu, výchozí události představované fotografickým zachycením konkrétního okamžiku. Tak by vznikala proměnlivá topologie příběhu (z hlediska jeho relativní ukončenosti či neukončenosti, množství dalších linií a směrů příběhu) i knihy (z hlediska její délky), jež by měnily směr, v němž by si vyměňovala jistá časová místa svou pozici, čímž by byl zdůrazněn moment promýšlení předčasnosti a následnosti událostí.

Poroste objem událostí, budou vznikat části příběhu neustále zahrnované do dalších částí a vyšších celků příběhu. Mohou se objevovat paralelní příběhy, které mohou spolu kolidovat, u nichž nebude přesně určitelná jejich pozice v rámci celkového příběhu, což bude vyžadovat opět další doplnění nebo naopak destrukci, reinterpretaci některého z předcházejících textů. V každém kole se ke každému studentovi dostane vždy příběh trochu jiný, než na jaký reagoval v dílčím textu, jenž už má připravený. Musí tak znovu hledat místo pro svůj text.

Čas by tak v jistém smyslu studenti sami tvořili, sám by jim rostl před očima ve formě organicky se rozvíjejícího textového útvaru, v němž by nebyly žádné mezery. Pravidelnost a univerzálnost jednotlivých kol by kontrastovala s organicky se rozrůstajícím tvarem času zcela jiného.

Po skončení tvorby knihy by následovala diskuze o vytvořeném. Roli by tu hrála paměť snažící se vybavit si střípky událostí z minula. Šlo by o snahu reflektovat tvorbu na základě toho, jak se příběh měnil. Vzpomínat si na to, co se na scéně kdy objevilo a zase zmizelo atd.

Knihy a její proměny by se dále mohly stát veřejně přístupnou záležitostí. Mohlo by na ní pracovat velké množství lidí v dlouhodobém horizontu, kdy by se dále měnil nejen text, ale i samotná forma knihy nabídnutá k jakékoliv tvůrčí (či destruktivní) reakci. Vytváření knihy už v této fázi nemusí nutně vykazovat pravidelnost ve „standardizované“ formě tvořící leporelo, v pravidelně se opakujících cyklech, ale může probíhat živelnějším způsobem. Mohly by se objevovat (například při nedostatku jiného materiálu) i různé jiné intervence do textu, jeho přepisování, přelepování, doplňování jinými materiály atd. Texty by například mohly být doplňovány poznámkami, glosami. Návraty ke knize by tak byly vždy překvapivé.

Instalace – text jako cesta

Možným pokračováním předchozí aktivity námětu by mohlo být vytvoření prostorové textové instalace z příběhu (či alespoň z jeho hlavní dějové linie nebo nějaké zajímavé části), jež by tvořila další formu jeho interpretace. Určitá událost či fragment příběhu by se rozepsaly na dlouhé pásy papíru, lepenky apod. a různými způsoby rozvinuly v daném prostoru. Těmto událostem či fragmentům příběhu bychom přidělili určité tvary a kvality (např. větší či menší transparence) či délky například pomocí různě dlouhých pásů papíru, lepenky, průhledné fixační fólie, prořezávání slov do daného materiálu atd. s ohledem na charakteristiku konkrétního období či nějak významného úseku času v příběhu. Mohli bychom tu pracovat například s různě velikými částmi napsaného textu podle významu té které události, s tvarem této textové linie nebo s jeho polohou znesnadňující pohyb i čtení. Text by místy mohl být kumulován v malém prostoru a někde naopak rozvinut do velké délky. Úměrně malé ploše pro klasické psaní textu by zde vzrůstala především jeho linearita. Svým způsobem by tak expandoval do prostoru.¹³⁵

Aktivitu by bylo nejlépe provést ve skupinách, z nichž každá by pracovala s vybraným příběhem či úsekem jeho času. Každá skupina by při tvorbě mohla postupovat z jiného směru, až by se nakonec sešly v určité části prostoru a tam instalaci spojily v jeden celek, tak, aby se události propojily ve „správném“ pořadí.

Poté by studenti procházeli tímto labyrintem vinoucím se v nejrůznějších křivkách a časoprostorových smyčkách a snažili se zorientovat v „prostoru“ příběhu, zkoordinovat jej se svým pohybem. Svým pohybem v prostoru by vnímali časový charakter příběhu, přímo úměrně jejich pohybu by příběh byl znovu vytvářen, čten. Příběh či událost by byly

¹³⁵ Inspirací k tomuto námětu je dílo Jána Mančušky a dalších tvůrců pracujících s textovými instalacemi.

kontinuální, mohli bychom se k jednotlivým úsekům textu – času vracet a srovnávat je s následujícími pasážemi.

Mohli by vytvořit plán, mapu průběhu instalace, vyznačit ji ve formě trasy s označením rychlosti pohybu či s upozorněním na významnou část příběhu. V mapě by mohly být doplňující informace k textu. Mohla by se stát jeho integrální součástí, nejen vysvětlivkou a návodem.

Součástí akce by mohlo být pozvání dalších účastníků bez znalosti prvotního příběhu, kteří by mohli procházet instalaci a snažit se tento příběh „projít“ a poznat.

2.2.2.2 Gnozeologické a komunikační funkce

Relační čas je tu tedy prezentován prostřednictvím prvku pravidelné změny ve vytváření určité významové struktury; prostřednictvím aktivit majících charakter předem neohrazeného a nepředvídatelného postupného procesu hromadění událostí spolu s jejich stále novým čtením. Jde tu o progresivní pohyb v produkci a zároveň recepci a interpretaci fotografického cyklu a textu, založených na zachycení události a vytvářejících příběh; událostí chápaných jako struktura jistých úseků času v jejich vzájemných vztazích, jež jsou jako takové stále znovu ověřovány.

Principem aktivit jsou neustálé pokusy o nacházení možných vztahů mezi událostmi, proměn příběhů stávajících se součástí dalších příběhů, vztahů mezi časovými úseky, jež se integrují do rámce dalších časových úseků atd. Čas se tu vyjevuje ve své nestejnorodosti, nerovnoměrnosti a především v závislosti na „materiálu“ vztahů mezi událostmi, jimiž je tvořen.

Z hlediska poznání je cílem námětů a aktivit, aby jejich účastníci prožili, promysleli relační čas v jeho souvislostech s myšlením a konstituováním vědomí o světě a životě na základě orientace mezi událostmi a pozorování vztahů mezi nimi. V jistém smyslu by tak měli nahlédnout čas jako možnost skladby (záměrné či podvědomé) a uspořádávání reflektovaného vnějšího i subjektivně vnitřního dění. Cílem je tedy uvědomění si reálnosti času a vlastního tvůrčího potenciálu v něm. Pokud čas existuje reálně, je to výzva pro autentický život.

Měli by být přivedeni k uvědomění nejednoznačnosti času reprezentovaného především jeho absolutním či univerzálním pojetím, na které člověk v podstatě nemá svým myšlenkovým ani fyzickým pohybem vliv. Tady by konkrétní aktivita fungovala jako

autentický čas se vši jeho nerovnoměrností a nevypočitatelnou kreativitou. Například každý zásah do knihy by byl vlastně událostí, jež by se podepsala na celkovém vyznění všech souvislostí mezi událostmi ostatními.

Důležitá je tu rovněž konstituce schopnosti udržovat postupně ve vědomí čím dál širší výsek času se všim jeho obsahem, protože se tu setkáváme s pořádáním nestejně dlouhých úseků času, jejichž průběh a vztahy se různě mění.

Díky novému způsobu myšlení v intencích relačního času také dochází mimo jiné ke konstituci určité osobní perspektivy nahlížení času charakteristické jistotou, schopností a uvědomovanými možnostmi v pořádání událostí, jejich strukturování do smysluplného a funkčně chápaného celku. Schopnost tímto způsobem organizovat znamená vidět vztahy, umět zařazovat věci a události do odpovídajících úseků času.

Chápání vzájemných poměrů mezi elementy relačního času vytváří schopnost rytmického pohybu mezi událostmi, kdy je posilována přesnost a velikost rozpětí naší orientace napříč co nejširším polem událostí a jejich vztahů. Jde tu o schopnost uvědomit si událost, pojmenovat ji, zjistit její vztahy k jiným událostem a zařadit je na adekvátní místo v pomyslném proudu času. Projevuje se tu tedy schopnost myslet jakoby plasticky, schopnost vidět události a jejich vztahy ve všech směrech, ve více úrovních, jako různě obsáhlé časové vrstvy, jež uspořádáváme vzhledem k sobě navzájem. Jde také o pochopení neukončenosti, nedefinitivnosti časového aspektu existence, v němž není možné izolovat jednotlivá dění a jevy.

Díky výše zmíněným aktivitám by se měli jejich aktéři ze subjektivního hlediska naučit chápat události jako místa v životě, jež mají kromě své „váhy“ také jistou pozici ve struktuře osobního času, osobní historie.

Poznání vyplývající z aktivit by se mělo promítnout i do uvědomění tvorby jako přidávání „mého“ času k jeho širšímu proudu reprezentovanému obecně sdílenými událostmi různě hodnocenými. Můžeme se tu ptát, jak například navazuje vnější čas, čas historických událostí, na čas individuální či naopak. Jak a co všechno zahrnuje vůbec náš osobní čas, co všechno je možné v něm vypátrat.

Uvažování o vztazích mezi událostmi v širších souvislostech může mít i jistý existenciální nádech vyplývající z uvědomované neustálé proměnlivosti událostí a jejich vztahů, na něž však z hlediska naší vlastní, osobní historie nemůžeme mít už žádný vliv, vnímáme tuto naši osobní historii v jejím úhrnu jako nepatrnou epizodu v kontextu historie „velké“.

Díky snaze umístit událost do souvislosti příběhu je tematizován fenomén horizontu událostí, vytvářející jejich styčné plochy. Jak můžeme tyto dílčí časové úseky charakterizovat a pojmenovat? Jde například o okamžik, událost, úsek, epochu? Jak bychom mohli určitý konkrétní časový úsek pojmenovat? Vzhledem k jakému kontextu časových vrstev například můžeme určit jeho povahu a délku?

Zajímavá je v této souvislosti otázka počátku konkrétního časového úseku a jeho samostatnosti v celkovém kontextu dění. Kterou část příběhu můžeme identifikovat jako počátek? A vzhledem k čemu, k jaké další události, části příběhu, můžeme tento počátek určit? Studenti se tu uvědomují možnost orientace pomocí určování hranic příběhů a jejich styčných bodů, kdy se snažíme identifikovat hraniční uzly, kde lze vystopovat směr času, kudy se může či mohl ubírat.

Na základě přemýšlení v relačním čase máme vlastně příležitost vytvořit si jistou schopnost vlastní proměnlivé chronologie jako tvůrčího protějšku absolutní chronologie univerzálního času. Neoperujeme zde s čísly a přesnými počátky a konci různých období, naopak zde manipulujeme autenticky s „materiálem“, jež vždy originálně uspořádáváme, což dělá naši spolupráci s časem autentičtější.

Uvědomíme si tu, že každá událost sice mizí v minulosti, ale je jakoby stále skrytě přítomna v současnosti i budoucnosti, protože založila podmínky pro změnu jiných událostí, stále probíhají nějaké reakce na ni. Uvědomíme si tu důležitost pozice člověka jako součásti kontinuálního dění a jeho nezastupitelnost v něm díky tomu, že má svým jednáním vždycky nějaký vliv na své okolí, jež může ovlivnit například setkáním s někým jiným, proneseným slovem apod.

Závěr

Tato práce ukázala možnosti uvažování nad konceptuální tvorbou zabývající se časem z hlediska jejich gnozeologických a komunikačních funkcí. Cílem bylo srovnat a analyzovat vybraná konceptuální díla vzhledem k jejich práci s fenoménem času, identifikovat, jakým způsobem a s jakými typy času pracují, a následně využít poznatky z této analýzy při návržení námětů využitelných ve škole z hlediska jejich gnozeologických a komunikačních funkcí. To se ukázalo jako obtížný úkol především vzhledem k mimořádně složitému a obsáhlému tématu času, v němž bylo nejprve nutné se alespoň rámcově zorientovat.

Konceptuální umění představuje nejrůznější přístupy k fenoménu času, pracuje s jeho různými pojetími, kdy jednak integruje historické přístupy k tomuto fenoménu a jednak reflektuje nejnovější vědecké poznatky. Pracuje se soukromým i veřejným časem, subjektivním, vnitřním časovým pohybem i časem vnějším; opírá se o univerzální čas, ale na druhé straně pracuje s časem jako vztahy mezi událostmi, reflektuje čas jako proměnlivost a změnu.

Výsledkem zkoumání konkrétního typu či typů času v rámci konkrétních děl je rozdělení konceptuální tvorby na díla pracující s linií a tematizující ji jako symbol pohybu a univerzálního času, dále na díla tematizující souvislost pohybu a tělesného rytmu, díla zabývající se univerzálním cyklickým pohybem, jenž zakládá cyklický čas, a konečně díla reprezentující čas jako dokument, v nichž se mimo jiné objevuje relační pojetí času jako protiklad k času absolutnímu, univerzálnímu. Díky této analýze se ukázalo, jaké podoby mohou mít různá pojetí času, jak se mohou prolínat a jakým způsobem se poznání pramenící z kontaktu s těmito konceptuálními díly vztahuje či může vztahovat k existenčním fenoménům současné doby.

Při tvorbě metodické části jsem vyšel ze dvou konkrétních pojetí času – cyklického času a relačního času. Tato pojetí jsem zpracoval v konkrétních námětech využívajících postupy konceptuální tvorby zabývající se časem, přičemž jejich zpracování v jednotlivých námětech je volnější, akceptující nutné přesahy k jiným podobám času v rámci naší existence.

Jako východisko pro poznání ve sféře cyklického času jsem pojal pohyb slunečního světla během dne, jenž je prazákladním principem našeho uvědomění možnosti měřit a

chápat čas. V souvislosti s opakovanou prostorovou interpretací pohybu světla a dále jeho konfrontací s jazykovými a hudebními znaky a symboly si všímám toho, jak se fenomén plynulého a opakovaného kosmického pohybu může podílet na genezi určitého významu a nabýt tím symbolické hodnoty.

Východiskem pro návrh námětu zabývajících se relačním časem je uvědomění jeho podoby jako vztahů mezi událostmi. Typický pro něj je moment změny, kreativity, můžeme ho chápat jako schopnost strukturovat prožité, orientovat se v dění. Pracuji zde s různě strukturovanou událostí jako základem pro tvorbu příběhu reflektovaného v médiu fotografie a jazyka, jež se mi díky studiu konceptuálních přístupů jeví být vhodným instrumentem k práci s relačním časem ve vzdělávací praxi.

Varianty námětů obsahují zárodky dalších jejich modifikací. Nabízí se například využití nových médií, fotografie a videa. Je možno pracovat se záznamy času právě jejich prostřednictvím, čímž by se mohly objevit nové významy a vrstvy možného poznání.

Navrhované náměty mají univerzální charakter, technicky jsou nepřilíš náročné a s drobnými modifikacemi využitelné na různých typech středních škol, ale i na škole základní. Mám s podobnými aktivitami jistou zkušenost z pedagogické praxe na střední škole, již jsem absolvoval v rámci studia.

Jsem si vědom toho, že další možnosti a vůbec funkčnost metodiky by bylo třeba prověřit v praxi, z níž by mohly vyplynout nové otázky a podněty pro uvažování nad využíváním konceptuální tvorby v oblasti vzdělávání.

Summary

The thesis outlines the possibilities of using some of the conceptual art principles and methods in education. The main theme the thesis deals with is time, that features specific realm of conceptual art. The main attempt is to capture and analyse conceptual art dealing with time in light of its gnoseological and communication functions.

The first part includes a concise review of important and influential concepts of time in religion, philosophy and science. The knowledge obtained from these subject fields was important for the analysis of selected conceptual art works. These art works were divided into four areas, whereas its borders are not strictly delimited. The first group represent works dealing with line as a symbol of motion and universal time. Next are presented works dealing with the relation among physical motion and somal rhythm, and works inquired into cyclic spatial motion that establishes cyclic time. The last, fourth area characterizes art works that represent time as a dokument; among others, in these art works appears the relational concept of time as an opposite to absolute and universal time.

The results of analytic part of the thesis are exposed to the methodic part focussed on education, where I try to apply some of the conceptual art methods to the transmission of selected concepts of time in form of educational motives for secondary school students. These educational motives are based on the confrontation of cyclic and linear time, and relational and universal time.

Prameny a literatura:

- AJVAZ Michal, *Zlatý věk*. Praha: Hynek, 2001.
- ALBERRO, A., STIMSON, B. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. [online].
- AUERBACH, E. *Mimesis*. Praha: Mladá fronta, 1998.
- BARTHÉS, R. *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*. Praha: Fra, 2005.
- BARTUŠKA, K. *Fyzika pro gymnázia. Speciální teorie relativity*. Praha: Prometheus, 2003.
- BARTUŠKA, K., SVOBODA, E. *Fyzika pro gymnázia. Molekulová fyzika a termika*. Praha: Galaxie, 1993.
- BERGSON, H. *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003.
- COE, M., SNOW, D., BENSON, E. *Svět předkolumbovské Ameriky*. Praha: Knižní klub, 1997.
- DAWKINS, R. *Slepý hodinář*. Praha: Mladá fronta, 2002.
- Dějiny českého výtvarného umění 6/1,2*. Praha: Academia, 2007.
- ELIADE, M. *Mýtus o věčném návratu*, Praha: OIKOYMENH, 1993.
- Filosofický slovník*. Olomouc: Olomouc, 1998.
- FIŠER, Z., HAVLÍK, V., HORÁČEK, R. *Slovem, akcí, obrazem*. Brno: Masarykova univerzita, 2010.
- GABLIK, S. *Selhala moderna?* Olomouc: Votobia, 1995.
- GRYGAR, Š. *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: AMU, 2004.
- HEISENBERG, W. *Fyzika a filosofie*. Praha: Svoboda, 1966.
- KASTNER J., WALLIS, B. *Land and Environmental Art*. London: Phaidon Press Limited, 1998.
- KROB, J., ŠMAJS, J. *Úvod do ontologie*. Brno: Masarykova univerzita, 1991.
- LASOTOVÁ, D. *Komentář k setkáním s tvorbou: Karel Adamus, Rudolf Sikora, Jan Wojnar*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2002.

- Milan Maur, *Záznamy z přírody*. Katalog k výstavě. Brno: UVU, 1992.
- MORGANOVÁ, P. *Akční umění*. Olomouc: Votobia, 1999.
- OSBORNE, P. *Conceptual Art*. London: Phaidon Press Limited, 2002.
- Partitury. Grafická hudba, fónická poezie, akce, parafráze, interpretace*. Jazzová sekce 1980.
- PIAGET, J. *Psychologie inteligence*. Praha: Portál, 1999.
- PIAGET, J., INHELDEROVÁ, B. *Psychologie dítěte*. Praha: Portál, 2010.
- PIJOAN, J. *Dějiny umění 12*. Praha: Knižní klub, 1998.
- PLESKOTOVÁ, P. *Tajemný rozměr čas*. Praha: Albatros, 1979.
- Prameny života. Obraz člověka a světa ve starých kulturách*. Praha. Vyšehrad, 1982.
- PRIGOGINE, I. *Čas k stávání*. Praha: KLP, 1997.
- PRIGOGINE, I., STENGERSOVÁ, I. *Řád z chaosu*. Praha: Mladá fronta, 2001.
- Prostor a jeho člověk*. Praha: Vesmír, 2004.
- SLAVÍK, J. *Umění zážitku, zážitek umění*. Praha: UK, 2011.
- SOKOL, J. *Čas a rytmus*. Praha: OIKOYMENH, 2004.
- SRP, K. *Minimal, Earth, Concept Art*. Jazzová sekce 1982.
- STÖRIG, H., J. *Malé dějiny filosofie*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2007.
- ŠMAJS, J., KROB, J. *Evoluční ontologie*. Brno: Masarykova univerzita, 2003.
- THOREAU, H., D. *Toulky přírodou*. Praha: Paseka, 2010.
- VANČÁT, J. Fotografie jako časotvorný koncept. *Ateliér*, 2006, roč. 19, č. 21.
- VANČÁT, J. *Poznávací a komunikační obsah výtvarné výchovy v kurikulárních dokumentech*. Praha: Sdružení MAC, 2003.
- VANČÁT, J. *Tvorba vizuálního zobrazení. Gnozeologický a komunikační aspekt výtvarného umění ve výtvarné výchově*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2002.
- ZEMÁNEK, J. *Václav Cigler, Realizace – projekty– kresby*. Katalog k výstavě. Praha: Národní galerie v Praze, 1993

ZHOŘ, I., HORÁČEK, R., HAVLÍK, V. *Akční tvorba*. Olomouc: Univerzita Palackého 1991.

Elektronické zdroje:

<http://philosophynow.org/>

<http://www.timeanddate.com/time/>

<http://tycho.usno.navy.mil/cesium.html>

<http://artlist.cz/>

<http://lagallery-frankfurt.de/hilliard.html>

<http://robinfwright.blogspot.cz/2010/05/john-hilliard-most-plausible-theory.html>

<http://www.iep.utm.edu/time/>

<http://fyzika.jreichl.com/main.article/view/658-specialni-teorie-relativity>

<http://rudolfkohoutek.blog.cz/1003/kognitivni-vyvoj-deti-a-mladeze>

<http://epedagog.upol.cz/eped1.2002/clanek03.htm>

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

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

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

Seznam příloh

1. Walter de Maria, Las Vegas Piece, 1969. Zdroj: KASTNER J., WALLIS, B. *Land and Environmental Art*. London: Phaidon Press Limited, 1998.
2. Richard Long, A Line in the Himalayas, 1975. Zdroj: KASTNER J., WALLIS, B. *Land and Environmental Art*. London: Phaidon Press Limited, 1998.
3. James Turrell, Skyspace, 1975. Zdroj:
<http://mth5bt.files.wordpress.com/2011/11/skyspace-738906.jpg>

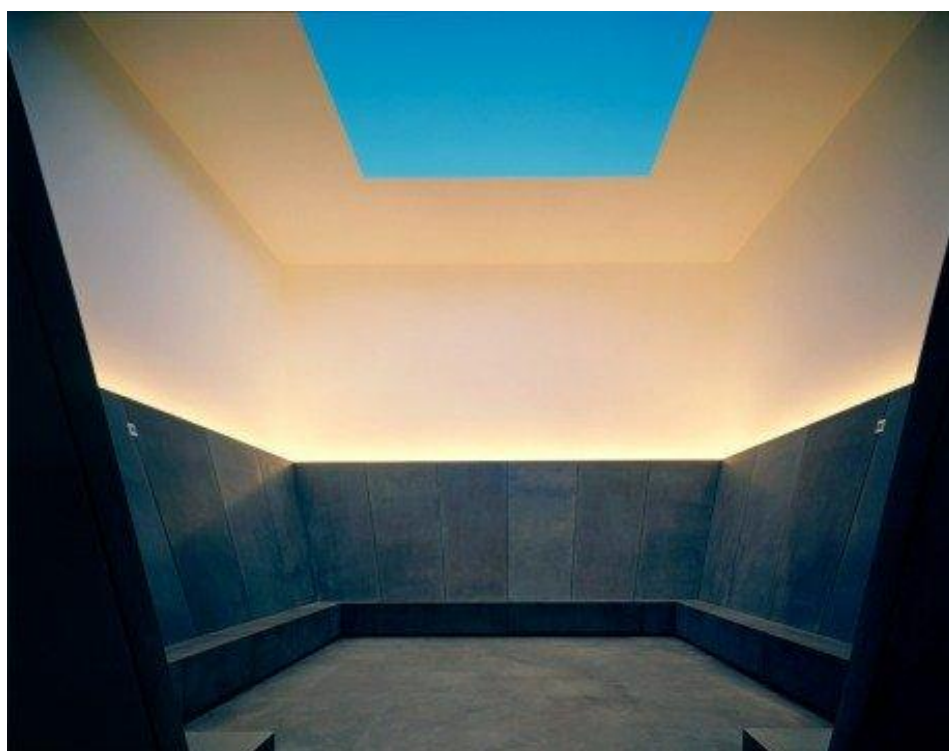
James Turrell, The Sky Peshier, 2005. Zdroj:
http://reduxartcenter.files.wordpress.com/2012/02/jamesturrell_walker1.jpg
4. Milan Maur, Obkreslování stínu, 1990. Zdroj: *Milan Maur, Záznamy z přírody*. Katalog k výstavě. Brno: UVU, 1992.
5. On Kawara, Date Paintings, 1973. Zdroj: OSBORNE, P. *Conceptual Art*. London: Phaidon Press Limited, 2002.
6. Hamish Fulton, Times of Lifts from London to Andorra and from Andorra to London, 1967. Zdroj: OSBORNE, P. *Conceptual Art*. London: Phaidon Press Limited, 2002.
7. Hamish Fulton, Rock, Fall, Echo, Dust, 1988. Zdroj: KASTNER J., WALLIS, B. *Land and Environmental Art*. London: Phaidon Press Limited, 1998.
8. Hamish Fulton, Night Changing Shapes, 1991. Zdroj: KASTNER J., WALLIS, B. *Land and Environmental Art*. London: Phaidon Press Limited, 1998.
9. Ján Mančuška, While I Walked..., 2003. Zdroj: <http://www.meyer-riegger.de/bilder/5mancus.jpg> a <http://www.kunstverein-bs.de/index.jsp?NAV=34&LNG=DE&DOC=224>
10. Douglas Huebler, Duration Piece No.4, 1968. Zdroj: OSBORNE, P. *Conceptual Art*. London: Phaidon Press Limited, 2002.
11. John Hilliard, Cause of Death? 1970. Zdroj:
<http://harrietbaggley.files.wordpress.com/2013/03/screen-shot-2013-03-04-at-21-43-39.png>

John Hilliard, Having Arrived, 1974. Zdroj:
http://isd1imthanavanichnaree.blogspot.cz/2011/03/blog-post_21.html

12. John Hilliard, *The Most Plausible Theory*, 1977. Zdroj:
<http://s824.photobucket.com/user/robfrancis/media/TheMostPlausibleTheory.jpg.html>
13. Anestis Logothetis, Pavel Rudolf, Dezider Tóth, *Grafické a konceptuální partitury*. Zdroj: *Partitury. Grafická hudba, fónická poezie, akce, parafráze, interpretace*. Jazzová sekce 1980.
14. Příklady vlastní práce studentů tercie osmiletého gymnázia, 2012. Archiv autora.

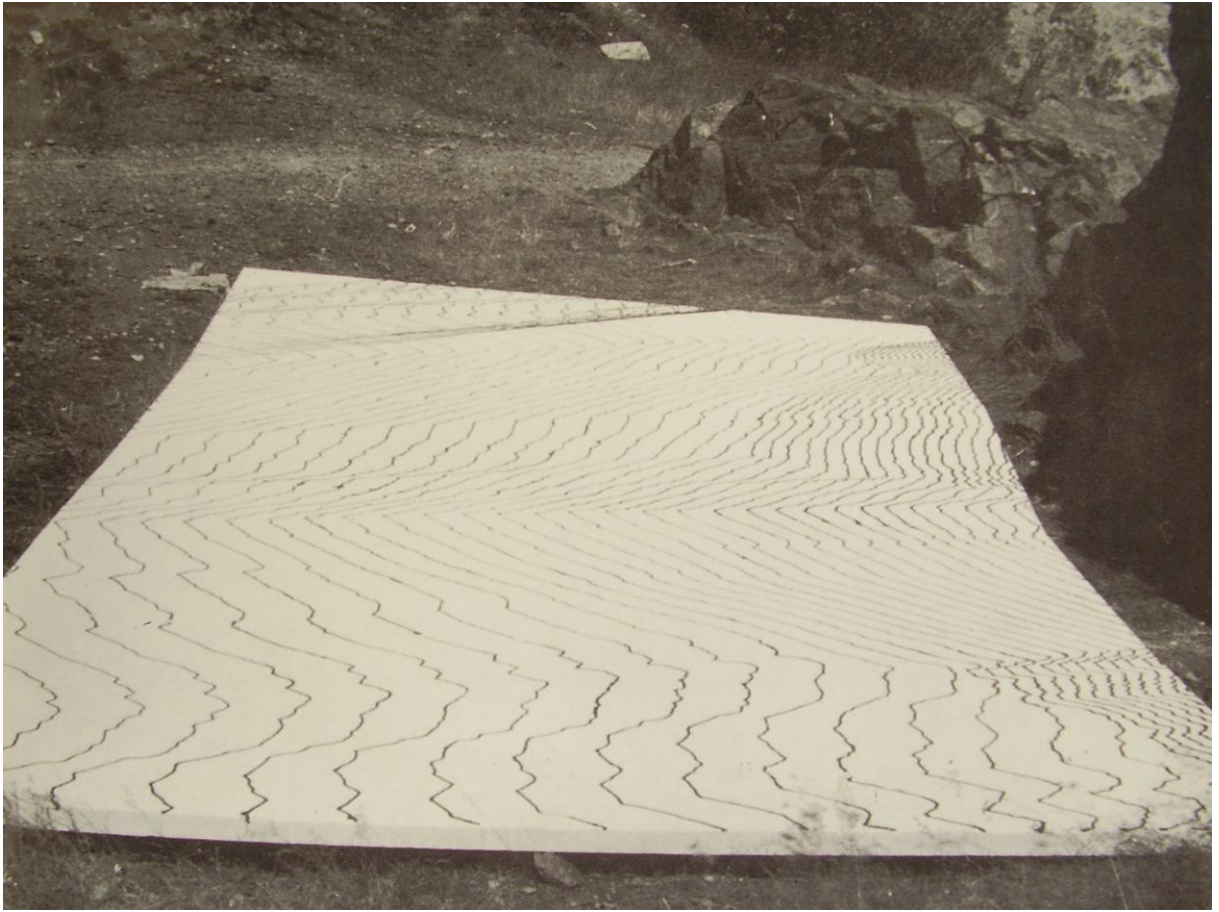








22. srpna 1990 jsem vrátil skále u Starého Plzeňce kámen, který jsem nosil týden při sobě, a pak obkresloval stín, vrhaný touto skálou.
Kresba na plátně, 250 x 500 cm





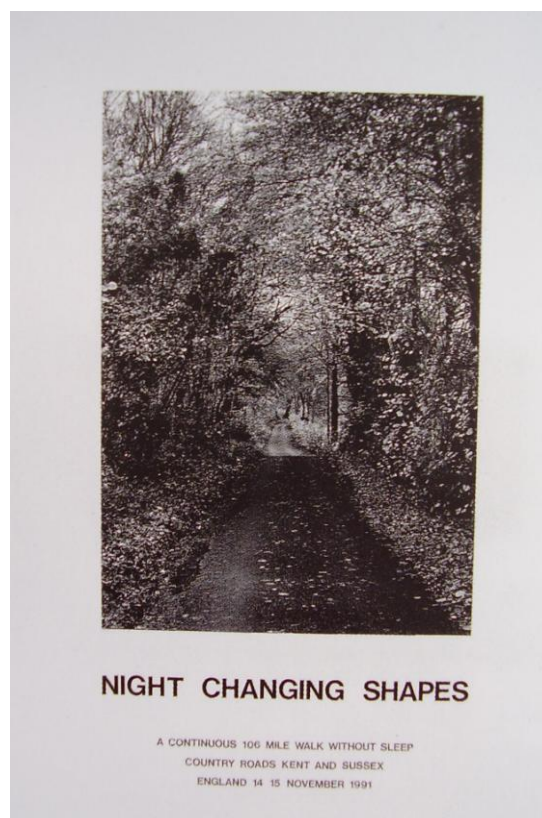
Times of Lifts from London to Andorra and from Andorra to London

<u>England</u>		
London	8.30a.m.	April 9th
Lydd Airport	10.15a.m.	April 9th
Lydd Airport	11.00a.m.	April 9th
<u>France</u>		
Le Touquet Airport	11.20a.m.	April 9th
Le Touquet Airport	11.30a.m.	April 9th
1 km. south of Etaples	1.25p.m.	April 9th
Montreuil	1.40p.m.	April 9th
Montreuil	2.2p.m.	April 9th
4 kms. south of Beauvais	3.50p.m.	April 9th
4 kms. south of Beauvais	3.50p.m.	April 9th
Paris	7.15p.m.	April 9th
Paris Port D' Clichy	7.18p.m.	April 9th
Paris Port D'Orleans (metro)	7.50p.m.	April 9th
Paris Port d'Orleans (bus)	8.00p.m.	April 9th
Outskirts of Paris Route N20 to Orleans	8.30p.m.	April 9th
Outskirts of Paris Route N20 to Orleans	9.25p.m.	April 9th
Patrol Station on Route N20 to Orleans	10.00p.m.	April 9th
Patrol Station on Route N20 to Orleans	10.30p.m.	April 9th
Unmarked Area on Route N20 to Orleans	11.00p.m.	April 9th
Unmarked Area on Route N20 to Orleans	11.15p.m.	April 9th
5 kms. south of Orleans	11.50p.m.	April 9th
5 kms. south of Orleans	5.40 a.m.	April 10th
Sallris	6.20a.m.	April 10th
Sallris	8.20a.m.	April 10th
Chateauroux	9.50a.m.	April 10th
Chateauroux	10.15a.m.	April 10th
89 kms. north of Limoges	10.40a.m.	April 10th
89 kms. north of Limoges	12.20p.m.	April 10th
Toulouse (centre)	8.50p.m.	April 10th
Toulouse (centre)	9.20p.m.	April 10th
Toulouse (outskirts)	9.30p.m.	April 10th
Toulouse (outskirts)	11.5p.m.	April 10th
Saverdun	11.45p.m.	April 10th
Saverdun	7.30a.m.	April 11th
Saverdun (outskirts)	7.40a.m.	April 11th
Saverdun (outskirts)	7.45a.m.	April 11th
France/Andorra frontier	10.00a.m.	April 11th
<u>Andorra</u>		
Pas de la Casa (bus)	11.45a.m.	April 11th
Andorra (centre)	12.50p.m.	April 11th
Andorra (centre)	4.05p.m.	April 11th
Encamp	4.10p.m.	April 11th
Encamp	4.30p.m.	April 11th
Pas de la Casa	5.20p.m.	April 11th
France/Andorra frontier	5.45p.m.	April 11th
<u>France</u>		
Crossroads of Bourge Madame and Ax les Thermes	6.05p.m.	April 11th
Crossroads of Bourge Madame and Ax les Thermes	6.35p.m.	April 11th
Ax les Thermes	7.00p.m.	April 11th
Ax les Thermes	7.25p.m.	April 11th
Tarascon	7.55p.m.	April 11th
Tarascon	8.10p.m.	April 11th
Tarascon	8.30p.m.	April 11th
Unmarked area north of Tarascon	11.30p.m.	April 11th
Unmarked area north of Tarascon + 8 kms	12.30a.m.	April 12th
Toulouse	11.50a.m.	April 12th
3 kms. north of Toulouse	12.30p.m.	April 12th
Montauban	5.50p.m.	April 12th
Montauban	6.45p.m.	April 12th
Cahors	9.20p.m.	April 12th
Cahors	12.15a.m.	April 13th
Brive	10.25a.m.	April 13th
Brive	11.5 a.m.	April 13th
Userche	12.00	April 13th
Userche	8.10p.m.	April 13th
Paris	9.00p.m.	April 13th
Paris Port d'Orleans (metro)	9.05 p.m.	April 13th
Paris (Clignancourt)	10.10p.m.	April 13th
Paris (Clignancourt)	10.30p.m.	April 13th
Paris outskirts	6.30a.m.	April 14th
Paris outskirts	7.10a.m.	April 14th
Beauvais	8.45a.m.	April 14th
Beauvais	9.50a.m.	April 14th
Abbeville	11.25a.m.	April 14th
Abbeville	12.15p.m.	April 14th
Wailly Beauchamp	1.10p.m.	April 14th
Wailly Beauchamp	1.20p.m.	April 14th
Montreuil	3.25p.m.	April 14th
Montreuil	4.00p.m.	April 14th
Boulogne	4.40p.m.	April 14th
Boulogne	5.05p.m.	April 14th
Calais	6.10p.m.	April 14th
Calais	7.05p.m.	April 14th
Gravelines	7.10p.m.	April 14th
Gravelines	7.30p.m.	April 14th
Dunkerque	2.28a.m.	April 15th
Dunkerque (car ferry)		
<u>England</u>		
Dover	6.10a.m.	April 15th
Dover	6.55a.m.	April 15th
Dover	9.05a.m.	April 15th

Příloha 7



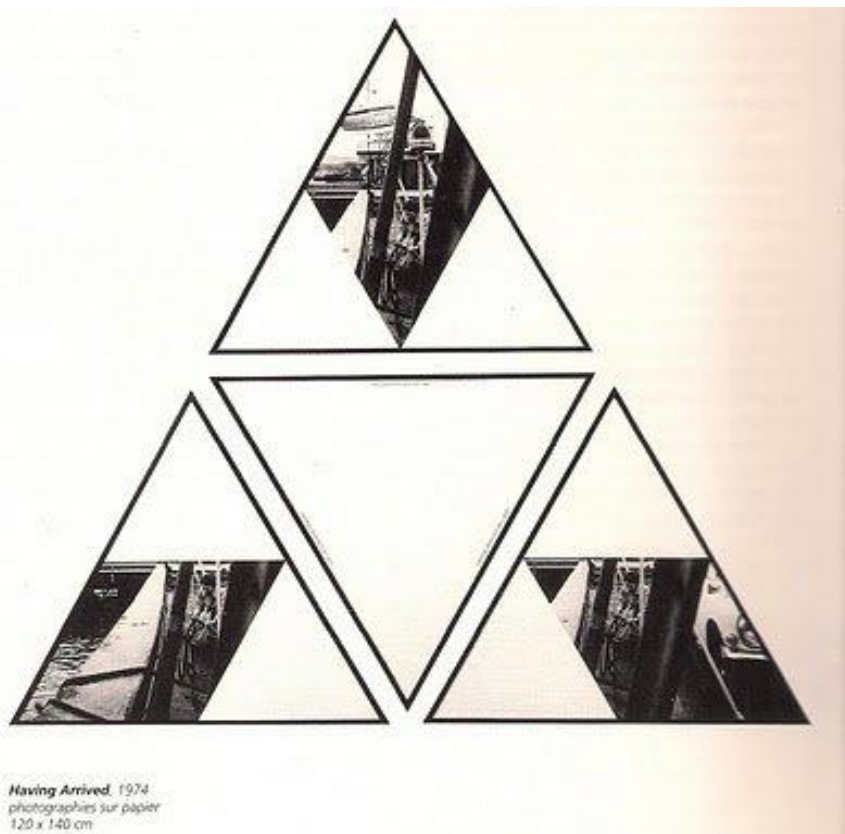
Příloha 8









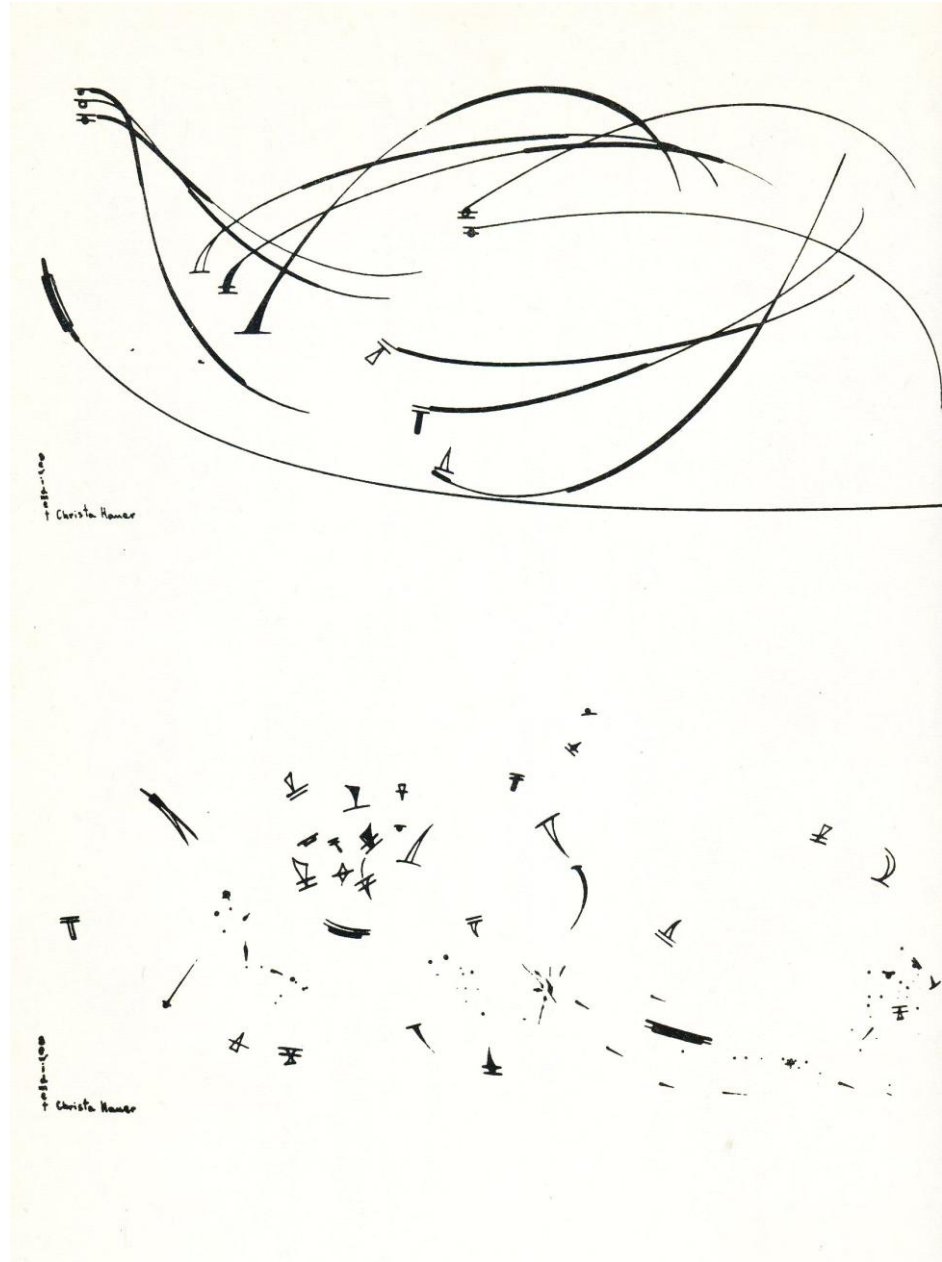


Having Arrived, 1974
 photographies sur papier
 120 x 140 cm

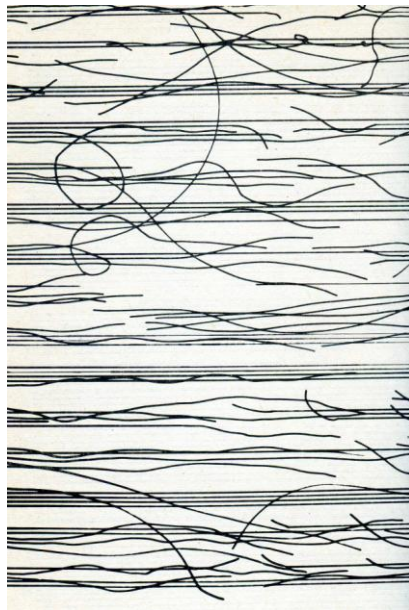
Příloha 12



The second photograph in this series was made in 1965. It is a study of light trails in a dark sky. The first photograph in this series was made in 1964. It is a study of light trails in a dark sky. The third photograph in this series was made in 1966. It is a study of light trails in a dark sky.



A page of handwritten musical notation on aged paper. It features ten staves of music. The top four staves are in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. The bottom six staves are in a key with two flats (Bb and Eb) and a common time signature. The word "Andante." is written above the fifth staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *p*. There are several annotations consisting of lines connecting notes across different staves, likely indicating voice leading or specific performance instructions. At the bottom of the page, there is a printed line: "COLLECTION LITOLFF No 853" and a handwritten signature: "P. Krumpholtz 179".





No. 1 Moderato

II *p*

mf

II *p*

mf

(+ Princ 8) *f*

1. (-Princ 8) 2.

Wälzer No. 1
D.C.

