

Západočeská univerzita v Plzni

Ústav umění a designu

Bakalářská práce

**INSTALACE VE VEŘEJNÉM PROSTORU – MÍSTO
UDÁLOSTI**

STŮJ TIŠE. LES VÍ, KDE JSI. MUSÍŠ MU DOVOLIT, NALÉZT TĚ.

Ivona Kovářová

Plzeň 2013

Západočeská univerzita v Plzni

Ústav umění a designu

Oddělení výtvarného umění

Studijní program Multimediální design

Studijní obor Intermedia

Bakalářská práce

INSTALACE VE VEŘEJNÉM PROSTORU – MÍSTO UDÁLOSTI

STŮJ TIŠE. LES VÍ, KDE JSI. MŮSÍŠ MU DOVOLIT, NALÉZT TĚ.

Ivona Kovářová

Vedoucí práce: Doc. Mgr. Milena Dopitová

Oddělení výtvarného umění

Ústav umění a designu Západočeské univerzity

v Plzni

Plzeň 2013

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen
uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2013

.....
podpis studenta

OBSAH

| | | |
|----|--|----|
| 1 | MÉ DOSAVADNÍ DÍLO V KONTEXTU SPECIALIZACE..... | 1 |
| 2 | TÉMA A DŮVOD JEHO VOLBY..... | 3 |
| 3 | CÍL PRÁCE..... | 6 |
| 4 | PROCES PŘÍPRAVY..... | 8 |
| 5 | PROCES TVORBY..... | 10 |
| 6 | TECHNOLOGICKÁ SPECIFIKA..... | 13 |
| 7 | POPIS DÍLA..... | 14 |
| 8 | PŘÍNOS PRÁCE PRO DANÝ OBOR..... | 16 |
| 9 | SILNÉ STRÁNKY..... | 17 |
| 10 | SLABÉ STRÁNKY..... | 18 |
| 11 | SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ..... | 19 |
| | A) Knižní a periodická literatura..... | 19 |
| | B) Internetové zdroje..... | 19 |
| 12 | RESUMÉ..... | 21 |
| 13 | SEZNAM PŘÍLOH..... | 22 |

Motto: „*Odvrhnout umění znamená ztratit něco nesmírně důležitého: kontakt, kontinuitu mezi svou existencí lidskou a svou existencí živočišnou, mezi svým živým duchem a svým živým tělem.*“¹

1. MÉ DOSAVADNÍ DÍLO V KONTEXTU SPECIALIZACE

Veškeré mé práce, které vznikly v rámci ateliéru Intermedií a i mimo něj, se mě osobně dotýkají. Chápu však, že ne každý umělec to má podobně. Někteří používají témata, která se dotýkají pouze společnosti, např. angažované umění.² Naopak já vkládám do svých prací osobní výpovědi, prožitky a zpovědi mého vnitřního světa a zároveň důsledky vnějšího. Pro mě osobně je umění sebevyjádřením, hledáním sebe sama. Pomocí tohoto uvědomění se snažím svými díly tyto pocity divákovi zprostředkovat a položit mu otázky, které by si i on sám pokládal o svém bytí. Bez otázek a snahy k jejich zodpovězení by umění mohlo zůstat pro němeho diváka nadále němé. Proto bych chtěla, aby mé práce, vůči divákovi byly aktivní. Snahu o určitou komunikaci často však divák nepochytí, odmítne možnou interakci, o kterou usiluji. „*Lidem se líbí díla, která stupňují jejich pocit bezpečí a zmenšují jejich životní úzkost, a nelíbí se jim ta, která se dotýkají jejich rozjitřených míst.*“³. Myslím si, že na vině je strach otevřít se sami sobě a druhým. Tento strach vychází z vlastní ostražitosti před vnějším světem a z obavy nepřijetí kolektivem, společností, čímž je potlačována individualita na úkor určité aktivity, kterou vysvětluje autor v článku

1 CHALUPECKÝ, J. *Obhajoba umění*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 130 ISBN 80-2020-322-2

2 Angažované umění neboli potické umění, řeší politické či sociální témata. Tento druh umění se umělce přímo nedotýká, nemusí problém poznat osobně. Chce většinou na daný problém upozornit a interpretovat jej divákovi určitým způsobem.

3 HAUSER, A. *Filosofie dějin umění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1975, s. 67.

založeném na myšlenkách N. Berd'ajeva: „...kráčet k sobě samému, budovat svou osobnost, a to ve vztahu k druhým, a přitom vytvářet takové podmínky, aby byla vzájemná komunikace sdílením, k čemuž je zapotřebí projasňovat vlastní existencí cestu všem,...“⁴

Tento strach mě však učí. Přináší mi co nejvíce prospěchu, neboť mi pomáhá nalézt cestu, jenž mě vede do stavu lidského uskutečnění a stavu osobního štěstí. „Umělecká díla jsou výzvy. Nevysvětlujeme je, ale vypořádáváme se s nimi. Vykládáme je podle svých vlastních cílů a snah a dáváme jim smysl, jenž vychází z našeho způsobu života.“⁵

4 ZEMÁNEK, L. *Od kořenů svobody k jejím hranicím*. In *Revue politika*, 2012. Dostupné z: <<http://www.revuepolitika.cz/clanky/1759/>>

5 HAUSER, A. *Filosofie dějin umění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1975, s. 7.

2. TÉMA A DŮVOD JEHO VOLBY

V tématu mé práce „*Instalace ve veřejném prostoru - Místo události*“ vyjadřuji vliv krajiny na nás samotné. Uchopuji je jako určité místo, jež se stává samotnou událostí. Místem, které na nás, na společnost, působí a opačným působením společnosti na krajinu. Tomuto vzájemnému působení se nelze vyhnout, neboť my jsme tím, čím je krajina; krajina je tím, čím jsme my. Za devastaci krajiny viníme však civilizační pokrok, ale viní jsme především my sami. Svým egoisticky účelovým chováním nás postihla ztráta krajiny vnější a zároveň mizí krajina vnitřní, jak tyto dva odlišné, vzájemně na sebe působící subjekty (krajina a člověk), nazval Cílek ve své knize *Krajiny vnitřní a vnější*.⁶ Na základě těchto domněnek o devastaci krajiny člověkem, jehož důkazem jsou mi fotografie⁷ umělce Edwarda Burtynskyho⁸, troufám si tvrdit, že tradiční hodnoty jako vztah ke krajině či k zemi, dnešní doba pohrdavě označuje za „sentimentální kýč.“⁹ Přestáváme mít potřebu jakkoliv tento vztah opečovávat, chránit. Stává se nucenou potřebou vykonávající ji jen tehdy, až tlak této potřeby přesáhne určitou hranici přijatelnosti.

Místo události také chápu jako osobní místo, intimní záležitost s nostalgickým nádechem dětství, dospělosti. Hezky o tom píše již zmiňovaný Cílek, jak determinovanost prostředí, ve kterém jsme se narodili a ve kterém se pohybujeme, ovlivňuje naše životy.

6 CÍLEK, V. *Krajiny vnitřní a vnější*. 2. vyd. Praha: Dokořán, 2007. ISBN 80-7363-042-3
Hlavním motivem knihy zůstává nutnost chránit krajinu nejen kvůli jí samotné, ale také kvůli sobě a vlastní duši, kterou Cílek nazývá právě krajinou vnitřní.

7 Viz. příloha 1

8 Edward Burtynsky je jedním z nejuznávanějších fotografů, který vyobrazuje „umělou“ krajinu zasaženou člověkem a jeho průmyslovou činností.

9 Ve smyslu výroby umělohmotných květin, stromků, náhražek za skutečnou krajinu. Vytváření umělé krajiny v důsledku industrializace a urbanizace.

Krajina se stává skrytou součástí naší osobnosti.¹⁰ Často zjišťujeme, že strom, který potkáme na výletě, je podobný stromu, pod kterým jsme dostali první pusu, zákoutí jedné uličky nám připomíná místo, kde jsme se narodili, krajina je podobná té, odkud pocházíme. Vracíme se v čase do dob, kdy nám bylo krásně. To mě vede ke zjištění, že od minulosti se nelze odpoutat stejně jako se nelze odpoutat od krajiny, která nás obklopovala a obklopuje. „*Nevíme, co budoucnost udělá s námi, ale víme, že les přežije v každém případě.*“¹¹ Les zůstane lesem, jen my budeme stále nalézat svou podobu, svou roli ve společnosti, která chce na nás působit. Sílu však nejvíce pociťuji z krajiny. Stává se mou osobní únikovou zónou, kam utíkám před vlastní každodenností. Je mi útočištěm před deziluzí, sociálním neklidem a nespravedlností lidí. Jakmile v ní naleznu harmonii a krásu, věčné hledání ztraceného ráje se mi stane pouhým mementem.

V umění mi nejde o krásu, jde mi především o problémy života, jenž mě vnitřně deformují. Krása se může stávat zbraní k boji proti skutečnosti. Souhlasím s názorem Hausera, že krásu uměleckého díla se stává čistým lákadlem „*lákavou odměnou, vnadidlem nebo úplatou, která nabízí pouze zárodek rozkoše a připravuje cestu k dosažení vlastního cíle umění, jímž je odstranění napětí v naší duši.*“¹² Chápu krásu uměleckého díla jako povrchní záležitost, kdy sám divák ji potřebuje jako nástroj k tomu, aby dílo mohl vnímat a rozumět mu. Bez tohoto nástroje se dílo stane pouhým cizincem v jeho zemi. Umění na mě působí jako určitý únik, neboť mám pocit,

10 CÍLEK, V. *Krajiny vnitřní a vnější*. 2. vyd. Praha: Dokořán, 2007. ISBN 80-7363-042-3

11 CÍLEK, V. *Jak to vidí Václav Cílek*. 1. vyd. Praha: Radioservis, 2010, s. 105. ISBN 80-6821-284-5

12 HAUSER, A. *Filosofie dějin umění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1975, s. 36.

že se vzdalují od všeho, co chápu jako realitu. Skutečnost je mi určitým způsobem nepřijatelná, různými prostředky se jí snažím pokořit, aby by mi byla více snesitelná a uchopitelná. Jen skutečnost přírody si nezaslouží ničí znásilnění. *„Doufám, že odpověď na otázku jaký smysl má příroda, nebudeme nikdy znát. Mnohem důležitější je tento smysl cítit. Nejedná se jen o vědění, ale možnost ztráty.“*¹³

13 CÍLEK, V. *Krajiny vnitřní a vnější*. 2. vyd. Praha: Dokořán, 2007, s.134. ISBN 80-7363-042-3

3. CÍL PRÁCE

„I v nejvěrnějším líčení přírody je obsažen prvek ireality a libovůle. Každé umělecké dílo je splněním nějakého přání, je dobytím důmyslného, zcela srozumitelného, ale jinak nepřístupného světa, jehož hrdinové žijí úměrně podle své povahy, založení a sil světa, v němž nepokrytě vystupuje smysl bytí, který ničím neohrožován dominuje všemu.“¹⁴ Cílem mé práce zůstává vnitřní pohnutka mé odevzdanosti ke krajině a vyjádření jejího nesmyslného znásilnění – deformace. Dále bych chtěla poukázat na konceptuální umění jako takové, které chápu, jako prostor pro vnitřní svět umělce, který je na základě podnětů zvenku, obrušován. Tak jako demonstroval tyto procesy ve své tvorbě například Sol LeWitt.¹⁵ *„Myšlenku pak považoval za jakýsi mystický prostředek k dosažení pravé podstaty umění.“¹⁶* K tomu sekunduje určitá tragika a triviálnost, jež se stává nejčistší formou umělcova uspokojení, které vykonává prostřednictvím uměleckého díla. Freudova psychoanalýza toto uspokojování vysvětluje na základě zážitků z minulosti, které si znovu ožíváme v situacích, kdy tyto zážitky můžeme využít jako cenné zkušenosti.¹⁷ Aristotelés chápal tragiku jako duševní očistu, morální hygienu duše¹⁸ a pomocí této katarze¹⁹ je utvářeno samotné umělecké dílo. Právě tragika má tu schopnost umělce nabudit a zároveň i varovat své diváky nad možnou hrozbou vnějšího světa, na základě zkušeností, kterými

14 HAUSER, A. *Filosofie dějin umění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1975, s. 51.

15 Viz. příloha 2

16 GILLEN, M. *Sol Lewitt*. In ArtMuseum, 2007. [online] Dostupné z <http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=1442>

17 FREUD, S. *Úvod do psychoanalýzy*. 2. vyd. Praha: Julius Albert Praha, 1945.

18 ARISTOTELÉS. *Poetika*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1996. ISBN 80-2050-295-5

19 Katarzní metoda – dramatické znovuprožití traumatického momentu, kdy se vytěsněné emoční reakce se mohou dostat do vědomí - využíval i C.G. Jung. Ten ji však záhy opustil, pro skutečnost, že řada traumat byla výplodem fantazie.

sám prochází. Proto, když se veškerá díla přímo umělce dotýkají, tím více získávají na opravdovosti a upřímnosti.

4. PROCES PŘÍPRAVY

Výběr tématu nebyl složitým činem. Náročnější bylo ujasnění si podoby samotného objektu. Původně jsem vycházela z alchymistického obrazu tantry, ve kterém nahý muž a žena stojí uprostřed tří geometrických obrazců²⁰ - čtverce, trojúhelníku a kruhu. Je to jeden z nejstarších rozborů sexuálního aktu. Čtverec znázorňuje dvě osoby, které mají dvě části – duše, myslící a citovou. Trojúhelník představuje druhé setkání dvou osob (základna), které se na krátký okamžik protnou (vrchol) v jedno tělo, v jednu duši. Kruh dovršuje setkání, které se stává bezčasovým. Stává se dokonalým setkáním, kdy propojenost se stává chvěním. *„Je to okamžik velkého stvoření. Pocit já, který byl dosud vnímán, se rozplynul. Myšlení se ztratilo, vy jste dosáhli jednoty.“*²¹ Geometrická tělesa jsem nakonec změnila v konstrukci vytvořenou pouze ze dvou čtyřstěnů, které jsou zaklesnuty do sebe. V klidové části vytvářejí krychli, v pohybové se krychle mění v šestistran. Díky konstrukci tyto obrazce nejsou na první pohled patrné, stejně tak jako nepatrnost propojenosti člověka s přírodou. Zato zjevná destrukce přírody člověkem je bohužel patrná skoro na každém kroku. Proto jsem konstrukci rozpohybovala plynulým pravidelným pohybem představující destrukci krajiny a i samotnou deformaci společnosti, která se vnějším třením samovolně poškozují. Samotný pohyb jako takový dává konstrukci dynamiku až agresí, jejímž úmyslem je nenechat nás v klidu.

Ve svých posledních pracích jsem silně ovlivněna minimalismem a celkovou geometrizací²². Díky ní mohu přetvářet

20 Viz. příloha 3

21 OSHO. *Tantra spiritualita a sex*. 1. vyd. Praha: Pragma, 1994, s.42. ISBN 80-8521-345-1

22 Viz. příloha 4

své myšlenky na jednoduché geometrické tvary, které je zjednodušují, ale žádají divákovo naprosté odevzdání. Ačkoliv se minimalismus jeví, že je oproštěn od osobního přístupu umělce, v dílech Ivana Kafky vidím opak. Jsou převážně zasazeny do krajiny - počítají s ní.²³ Jeho jazyk spočívá v kombinování privátních slovíček (formování vlastních myšlenek) s veřejnými výrazy (geometrie, veřejné předměty), které zdomácněly v soukromé mluvě. Výsledkem je řeč, která svým jednoduchým, minimalistickým pojetím chce oslovit diváka ke spolupráci. Geometrie, ale i krajina jsou důležitými prvky jeho tvorby, a proto je mi jeho vyjadřovací jazyk velkou inspirací, tak jako samotný land art.

Land art vychází z pradávnej přirozenosti, kultu k přírodě a její posvěcenosti. Tím, kdo směřoval prvními kroky k land artu, byl Robert Smithson, který vytvářel masivní konstrukce zasazené do krajiny.²⁴ Chápal umění jako určitou funkci v opravdovém životě a prostředí, které podléhá změnám působením člověka. Dosáhnout krásy přírody lze jen docílit nenarušením jejího *Genia loci*, „*ducha místa, ..., který neumíme pojmenovat, ale kvůli kterému se vracíme. Pojem genius loci může působit magicky a prchavě, ale ve skutečnosti je jednou z nejsilnějších esencí celé krajiny.*“²⁵ Landartisté se nesnaží přírodu ničit, chtějí s ní pracovat s ohleduplností a poukázat na zcela nové aspekty, které lze snadno přehlédnout.

23 Viz. příloha 5 a příloha 6

24 Viz. příloha 7

25 CÍLĚK, V. *Makom kniha míst*. 1. vyd. Praha: Dokořán, 2004, s. 10. ISBN 80-8656-991-8

5. PROCES TVORBY

Má tvorba prochází zdlouhavým procesem, který se stále vyvíjí. Je stejně tektonický jako příroda sama. Nikdy si nemůžu být jistá místem mého cíle a už vůbec ne tím, co se během cesty k němu přihodí. Tvorba mě naplno pohltí v případě, pokud se jí plně odevzdám. Stává se pak mým vlastním ostrovem ticha, kde docházím k sebepoznání. Dorůstám do přesvědčení, že umění je samotný život, pro který dýchám. Ne proto, že musím, ale protože chci. Od toho se odvíjí celkový přístup k tvorbě, jenž je mým důležitým postojem k umění vůbec. Tak, jak přicházím k umění, tak stejně umění přichází ke mně. Proces proto vnímám jako určitý postup k formování mé role umělce, což vede k samotnému procesu vytváření uměleckého díla. Samotným procesem bičuji sama sebe myšlenkami, jenž na mě tlačí, aby se uskutečnily. Nastává právě ta etapa sebepoznání, o kterém Schopenhauer tvrdil, že je jakýmsi „vykoupením“. Umělcova vina, kterou pociťuje, se zakládá na uvědomění, že *„...má umění kromě toho k dispozici celou řadu prostředků, které se hodí k tomu, aby nás smířilo s přísností našeho bytí.“*²⁶ Na druhou stranu může uklidňovat *„...už tím, že propůjčuje smysl a účel chaosu, hrozícímu, že nás pohltí.“*²⁷ Proto zalézáme do svého vnitřního světa, kde se cítíme bezpečni před touto vřavou. Proto by umění mělo být nejsvobodnějším činem, který můžeme spáchat. Ale je tomu opravdu tak, nebo jsme jen naivními snílky? Dle mého názoru umění má být svobodné a svoboda tvorby by měla být jedním z nejdůležitějších aspektů celého procesu. Proč se svazovat domněnkami, nejistotou a určitým

26 HAUSER, A. *Filosofie dějin umění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1975, s. 50.

27 Tamtéž, s. 50

omezením? Sama svoboda dává velký prostor pro naši individualitu a jejím nalezením pochopíme proč děláme umění. „Svobodné, účelem nevázané dílo je způsob, jak vyjádřit nejhlubší zájmy člověka, nejobsáhlejší pravdy jeho ducha.“²⁸. Neměli bychom se ohlížet nad tím, jestli naši sofistickovanost v tvorbě divák pochopí, (což může být právě tím omezením v mé tvorbě), ohlížením se nad zjednodušením formy na úkor upřímnosti v díle.

Tato divákova vzdálenost od umění se nejvíce projevila v expresionismu, později minimalismu a konceptuálním umění. Umělecká díla byla plná prožitků. „Paralelně k intelektuální cestě se začaly odkrývat i stezky další, aby daly možnost vyjádření lidským prvkům, jako například iracionalitě a nevědomí.“²⁹ Umělec byl nucen k experimentování, toužil po nových možnostech vlastní tvorby, aby co nejlépe podal divákovi své zkušenosti, vlastní pohled na svět, společnost. Tím, že umělec přijal roli „prostituta“, tím umožnil divákovi intimní pohled do svého světa. „Prodáváme“ své myšlenky, tak jako prostitut své tělo, jen s rozdílným účelem a záměrem, který by měl být čistý. Stáváme se veřejnými zpovědníky. Slavný italský režisér Federico Fellini jednou řekl: „Dělám tedy filmy tak, že vyprávím útržky ze svého života s upřímností, která je nepohodlná, protože má zpověď je přehnaná a snad i dotěrná.“³⁰ Stejně tak i umělec. Dále se shodneme, že umění musí zneklidňovat.³¹ „Film vytvořený skutečným autorem, odráží lidskou bytost a její ideje. Ten druhý, i když obsahuje hezké

28 CHALUPECKÝ, J. *Obhajoba umění*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 27. ISBN 80-2020-322-2

29 *Obrazová encyklopedie umění–20.století*. Praha: Slovart, 2009, s. 165. ISBN 80-7391-335-9

30 ZAORAL, Z. *Federico Fellini*. 98. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1989, s. 10. ISBN 80-7004-021-1

31 Viz. s. 1. Mé dosavadní dílo v rámci specializace

*scény, neukazuje nic a lidi jej mají rádi... Proč má některý komerční film úspěch? Protože diváka nezneklidňuje. Divák opouští kino se stejně zatemnělou myslí s jakou do kina vstoupil.*³² Na druhou stranu chci svým dílem dokázat, aby se ho každý divák bál, „*bojoval proti němu jako proti nebezpečnému svodu, jako proti scestí z dobrého, pokojného a schváleného života.*“³³ Čím jsem vhozena do spáru dilematu. Je pouze na mě, k čemu se podvolím. Tvorbě, která s nikým a ničím nebojuje nebo pravému opaku. Vezmeme-li však celé moderní umění, tak vehementně usiluje o novou formu, nová témata. Hledá pohnutky v současném životě a podřizuje se pouze samo sobě. Tyto základy nám položilo samotné umění 19. a 20. století. A proč „*sen, v který umění svět mění, nemá zůstat výlučným majetkem svého básníka..., aby vše to, co ostatní jen matně tuší v šeru svých nevědomí, byl schopen za ně a pro ně vyslovit v plném jasů bílého dne.*“³⁴ Nezapomejme se ostatními a jejich soudy, nejsou důležité pro náš proces tvorby. Zbytečně nás brzdí. Odhodme tedy zábrany a poddejme se umění tak, jak jej skutečně cítíme a jak jej chceme sami uchopit.

32 ZAORAL, Z. *Federico Fellini*. 98. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1989, s. 24.
ISBN 80-7004-021-1

33 CHALUPECKÝ, J. *Obhajoba umění*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 35.
ISBN 80-2020-322-2

34 Tamtéž, s. 145

6. TECHNOLOGICKÁ SPECIFIKA

U technologických specifik jsem převážně řešila možnosti pohybu. Spolupracovala jsem s prof. Ing. Miroslavem Byrtusem, Ph.D. z fakulty Aplikovaných věd, katedry Mechaniky a s Ing. Martinem Kosnarem z fakulty Strojní, katedra konstruování strojů. Začátkem byly nákresy³⁵, jak by mohl pohyb konstrukce fungovat. Zjišťování správných parametrů konstrukce, výběr takového materiálu, aby byl co nejjednodušší pro stabilitu a nepřerušovaný pohyb. Samotný pohyb jsme nakonec vedli kolejnicemi, na nichž byla přichycená konstrukce obou základů čtyřstěnů. Pomocí dvoufázového motoru se pohyb uskutečnil. Motor je umístěn do dřevěného podstavce, na kterém je umístěna celá konstrukce. Chtěla jsem docílit vizuální čistoty. Proto jsem skrytí motoru a veškerých tyčí, které vedou pohyb a drží stabilitu konstrukce, aby se nepřevrhla, řešila tímto způsobem. Dále jsem konstrukci chtěla mít rozložitelnou, pro lehčí manipulaci. Tento problém vyřešily spoje – kolena pro hrany konstrukce, které vznikly na zakázku u kováře, jenž mi je vyrobil na míru. Konstrukci jsem vytvořila ze stejně dlouhých tyčí základny (2 x 1,515 m a 2 x 1,485 m boční strany základů) a stejně dlouhých tyčí pro hrany (1,83715 m), které se do spojů zasunou. Tohle nám umožní kamkoliv konstrukci bez větších potíží převést, přenést, uskladnit.

Dalších technologických specifik si nejsem vědoma.

35 Viz. příloha 8

7. POPIS DÍLA

Svůj objekt³⁶ jsem pojmenovala částí básně od Davida Wagonera³⁷ *“Stůj tiše. Les ví, kde jsi. Musíš mu dovolit nalézt tě.”*³⁸ Reflektuje člověka jako součást přírody, zároveň odráží lidskou společnost deformující krajinu, zemi a samotného člověka, který podléhá vlivu davu. Mění se na ovečku, která ztratila punc své individuality. Vykonstruováním dvou čtyřstěnů zaklesnutých do sebe demonstruji jeho deformaci a naopak touhu po pocítění propojenosti s krajinou. Tuto devastaci a navrácení do stavu původní jednoty vyobrazuji pomocí pohybu konstrukce. V základní poloze jej přetváří do agresivnějšího (útočného) tvaru, jenž se neustále vrací do původní polohy a zase zpátky, tak jako člověk, když si uvědomí frustraci z poničené krajiny, vykáčeného lesa. Má tendenci chtít nápravu tohoto stavu. Jenže jeho náhlá aktivita změnit stav věci se opět promění v lenost. Na chvíli jej však postihne opět impuls této obnovy. Uvízne v kolotoči, ze kterého je těžké vystoupit. Pohybem dále demonstruji naléhavost nalezení harmonie mezi člověkem a přírodou.

Počítám s tím, že je velmi obtížné mé myšlenky v objektu rozpoznat, ale pokud se jen na chvíli divák ponoří do proměny

36 Viz. příloha 9

37 David Wagoner - Zbloudilý v lese
Stůj tiše. Stromy před a keře vedle Tebe
Nejsou ztracené. Kdekoliv jsi, to místo se nazývá Zde
A Ty s ním musíš jednat jako s mocným cizincem,
Musíš žádat o povolení znát a být poznán.
Les dýchá. Poslouchej. Odpovídá,
Stvořil jsem tohle místo kolem Tebe,
Když odejdeš, budeš se moci zase vrátit a říci Zde.
Žádné dva stromy nejsou stejné pro Havrana.
Žádné dvě větve nejsou stejné pro Střízlíka.
Když to, co strom nebo keř dělá, zůstává Ti skryto
Jsi určitě ztracený. Stůj tiše. Les ví
Kde jsi. Musíš mu dovolit nalézt tě.

38 CÍLEK, V. *Krajiny vnitřní a vnější*. 2. vyd. Praha: Dokořán, 2007, s.120. ISBN 80-7363-042-3

tvaru, může pocítit skutečnost, která jej zneklidní. Právě skutečnost je nesnesitelná v okamžiku, kdy se nás osobně dotýká a s vytrvalostí běžce nám klepe na dveře ve chvíli, kdy chceme být sami.

Tuto formu jsem volila proto, že jsem silně ovlivněná geometrií, která je všude kolem nás. Jednoduchost tvarů spadá do pozdějších dob neolitu, kdy byly využívány k bohaté ornamentice. Avšak antičtí filozofové chtěli zkoumat řeč tvarů, zabývat se otázkami vzájemných vztahů obrazců. Platón určil čtyřem tělesům; krychli, osmistěnu, čtyřstěnu a dvacetistěnu dokonce i symboliku v podobě živlů: země, vzduch, oheň a voda. Proto jsem volila k vyjádření určité destrukce čtyřstěny, které představují, na základě platónských těles oheň. V klidové části konstrukce můžeme shlédnout krychli, která symbolizuje zemi. Když se konstrukce – čtyřstěny svými základnami začnou pohybovat proti sobě, mění krychli na šestistěn. Hroty vrcholů obou čtyřstěnu procházejí skrz základnami druhého tělesa a symbolicky dotvářejí určitou představu o trýzni země člověkem. Tuto chladnost jsem nechala vyzdvihnout materiálem - železnou kulatinou, se kterou mám již zkušenosti z předešlé klauzurní práce. *„Běžně dnes potkáváme velké kovové předměty... snad proto jsme barevně otupeni... Dnes jsou všude kolem billboardy a velké plochy křiklavých barev, žijeme – na rozdíl od zkušenosti lidstva... v radikálně odlišných podmínkách. Jsme přesyceni lesklými kovy, zářivými barvami a ztrácíme schopnost vnímat jemné rozdíly.“*³⁹, což je důvod mé volby kovového materiálu.

39 CÍLEK, V. *Jak to vidí Václav Cílek*. 1. vyd. Praha: Radioservis, 2010, s. 102. ISBN 80-8621-284-5

8. PŘÍNOS PRÁCE PRO DANÝ OBOR

Nemohu mluvit o přínosu mé práce k oboru, ale mohu mluvit o tom, co by mohlo být všeobecným přínosem pro obor. Ačkoliv, jak tvrdí Freud, umění je určitý druh voyerismu a sám umělec je prachsprostým prostitutem, který má potřebu „prodávat“ se, jak už jsem zmiňovala. Jenže podle mého názoru přínosem není prodávat se za účelem zisku, dosažení úspěchu a uznání, neboť tohle nás samotné nejvíce svazuje a podkopává cestu k vlastní duševní obrodě. Jan Zrzavý naopak tvrdil, že u umělce je důležitá pokora, čím určuje svoji velikost, s čímž naprosto souhlasím, neboť: *„Kdo neusiluje o velikost, může ji právě tím v sobě uskutečnit, pak není, v čem by neobstál. ...nelze poznat meze jeho možností. Takovému lze svěřit svět, ten může obsáhnout zemi.“*⁴⁰ Rozumím tomu, že naše touha po úspěchu a zisku nesmí překročit náš vlastní stín, protože po jeho překročení se stáváme naopak jeho stínem. Dostáváme se na cestu, na které vlastní existenci začneme potlačovat stejně, tak jako vlastní individualitu. Přínosem pro mě zůstává nalezení své vlastní pravdy (názoru) i za předpokladu, že se můžu mýlit. Ale tyto omyly mě učí. Jsou potřebnými impulsy k zodpovězení si otázky: „Co přináším já osobně umění?“. Proto přínosem pro daný obor může být určitá sebereflexe, vyjádření mé individuality a upřímnosti mého objektu.

40 LAO' C. *Tao Te Ťing*. 3. vyd. Praha: DharmaGaia, 2003, s. 159-160. ISBN 80-8668-512-8

9. SILNÉ STRÁNKY

Silnou stránkou je určitě neustálá chuť pokračovat v tvorbě a tématu, který mě osobně oslovuje, nabývá na aktuálnosti. Nesnažím se jím úplně přesytit. Často v něm objevuji další skryté uličky, které mi před tím, byly skryty. Tyto uličky přináší jiné, diametrálně odlišné téma, což mi nedovolí, abych jej přivedla na úplnou hranici vyčerpanosti.

Jednou takovou uličkou jsem se dostala, až do finální podoby své bakalářské práce. Proto považuji za silnou stránku ponoření se do hloubky tématu a hledáním souvislostí, které nám mohou přinést nečekané začátky.

10. SLABÉ STRÁNKY

Přílišné ponoření do své vlastní ireality, tématu, přesycení se myšlenkami, můžou později vést k obavě, že svět začnu považovat za své vlastní „já“, jenž mi slouží pouze jako materiál k tvorbě. Mé práce jsou mými osobními výpověďmi vytvářející mi určité téma, které se snažím podat, pro někoho až egoistickým způsobem. Svých slabostí, jako v komplikovanosti podání tématu a snad i vlastní přesycenosti geometrií, jsem si vědoma. V mé práci však může být více slabých stránek, ale jejich přiznáním bych nabolourala rovnováhu svého konceptu.

Seznam použitých zdrojů:

a) knižní a periodická literatura

1. CÍLEK, V. *Krajiny vnitřní a vnější*. 1.vyd. Praha: Dokořán 2002. ISBN 80-7363-042-7
2. CÍLEK, V. *Makom kniha míst*. 1. vyd. Praha: Dokořán, 2004. ISBN 80-8656-991-8
3. CÍLEK, V. *Jak to vidí Václav Cílek*. 1. vyd. Praha: Radioservis, 2010. ISBN 80-6821-284-5
4. HAUSER, A. *Filosofie dějin umění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1975.
5. CHALUPECKÝ, J. *Obhajoba umění*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1991. ISBN 80-2020-322-2
6. LAO´C. *Tao Te Ťing*. 3. vyd. Praha: DharmaGaia, 2003. ISBN 80-8668-512-8
7. OSHO. *Tantra. Spiritualita a sex*. 1. vyd. Praha: Pragma, 1994. ISBN 80-8521-345-1
8. ZAORAL, Z. *Federico Fellini*. 98. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1989. ISBN 80-7004-021-1
9. KOLEKTIV AUTORŮ, *Obrazová encyklopedie umění – 20.století*. Praha: Slovart, 2009. ISBN 80-7391-335-9
10. JUNG, C.G. *Duše moderního člověka*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 1994. ISBN 80-7108-087-X
11. SCHOPENHAUER, A. *O vůli v přírodě a jiné práce*. 1. vyd. Praha: Academica, 2007. ISBN 80-2001-547-1
12. LANGPAUL, L. *Chvilky s Janem Zrzavým*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1978.
13. FREUD, S. *Úvod do psychoanalýzy*. 2. vyd. Praha: Julius Albert Praha, 1945.
14. ARISTOTELÉS. *Poetika*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1996. ISBN 80-2050-295-5
15. PLOTKIN, Bill. *Nature and the Human Soul*. 1. vyd. Novato: New World Library, 2007. ISBN 15-7731-551-0
16. KOMÁREK, Stanislav. 2. vyd. *Příroda a kultura*. Praha: Academia, 2008. ISBN 80-2001-582-2.

b) Internetové zdroje

1. CENTRUM PRO SOUČASNÉ UMĚNÍ. *Ivan Kafka*. In: Artlist. Databáze pro současné umění [online]. Dostupné z: <<http://artlist.cz/index.php?id=946>>

2. ZEMÁNEK, L. *Od kořenů svobody k jejím hranicím*. In: Revue politika, 2012. [online]. Dostupné z: <<http://www.revuepolitika.cz/clanky/1759/>>
3. GLEN, M. In ArtMuseum, 1997-2013. [online]. Dostupné z <<http://www.artmuseum.cz/>>
4. BURTYNSKY, E. In: *Edward Burtynsky*. [online]. Dostupné z <<http://www.edwardburtynsky.com/index.html>>

Resumé

I called my object: *Stand quietly. The forest knows where you are. You have to allow him to find you.* I was choose this name for my love of the landscape and the nature generally. Unfortunately we don't feel its impact on our state of mind and person. That why my work represents a destruction of the landscape by human. People transform the landscape on their own image. They don't allow it to recover. The landscape serves only to human purposes. To the convenience, to the profit. On the basis of this destruction is the object also deformed itself. The object is moving, changing, transforming from an initial shape to the shape which is more aggressive. This process is repeated. The more we realize this destruction the more we can find our way back to the nature. We see it as a part of our lives. We feel that the landscape is our mother and we are her children. It teaches us the first steps. It became our personal miracle. We feel its strenght. However, at the same time, we are afraid of it. And we want to humiliate our biggest fear! Deliberately I choose the subject to negative even though that I see more concern about the nature, countryside, where we live the last time. My work is just warning and awereness this destructive situation.

Seznam příloh:

Příloha 1

Edward Burtynsky: Rock of Age, 1991

Příloha 2

Sol LeWitt: 13/11 (1985)

Příloha 3

Tantrický objekt propojených tří geometrických tvarů: čtverce, trojúhelníku a kruhu

Příloha 4

Má klauzurní práce: Zlatý řez, 2012

Příloha 5

Ivan Kafka: Pro soukromou maxi potřebu II., 1979

Příloha 6

Ivan Kafka: Výstraha z milosti, 1992

Příloha 7

Robert Smithson: Spiral Jetty, 1970

Příloha 8

Nákresy k vlastní konstrukci

Příloha 9

Vizualizace konstrukce

Příloha 10

Nákres konstrukce bakalářské práce

Příloha 11

Vizualizace – zadní pohled konstrukce bakalářské práce

Příloha 12

Nákres – zadní pohled konstrukce bakalářské práce

Příloha 13

Vizualizace pohybu objektu

Příloha 14

Nákres spojů konstrukce bakalářské práce

Příloha 1

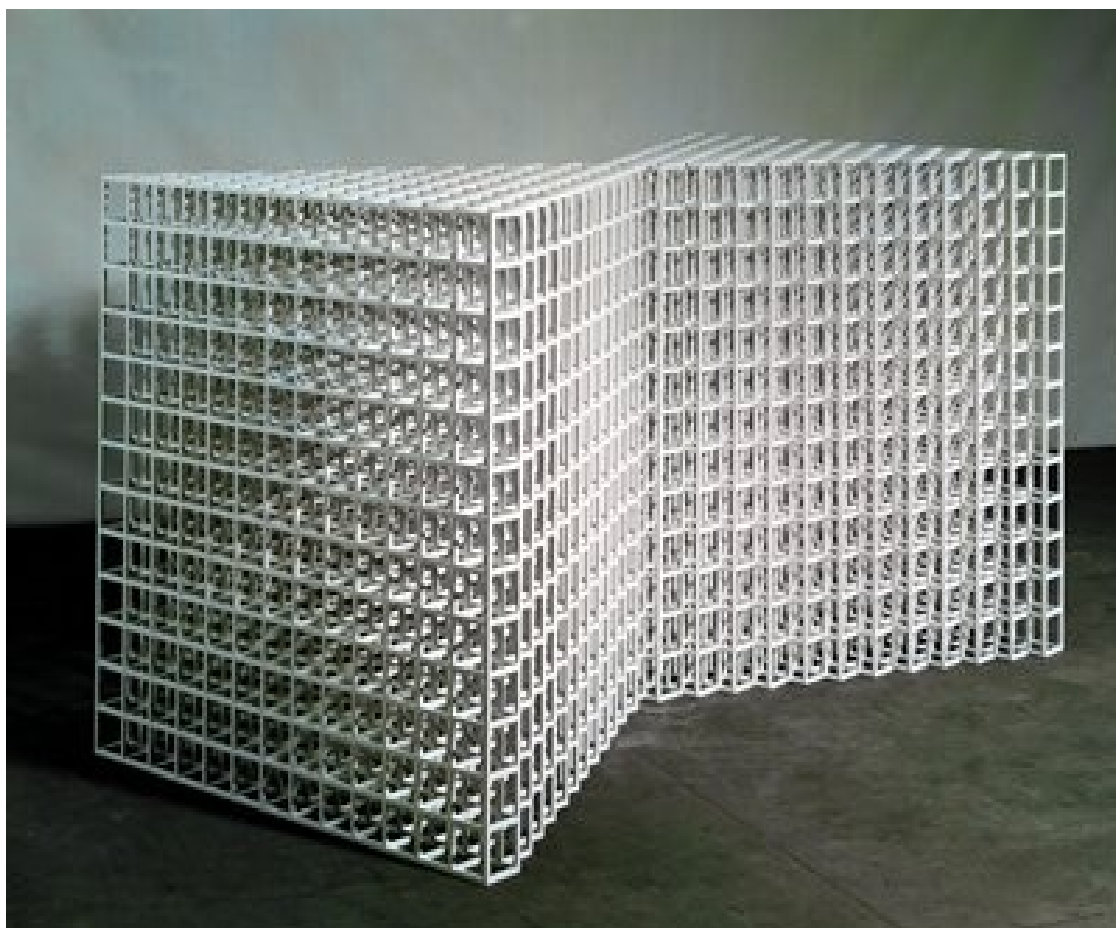
Edward Burtynsky: Rock of Age, 1992¹



¹ BURTYNSKY, E. *Rock of Age*, 1991. In: Edward Burtynsky. [online]. Dostupné z <http://www.edwardburtynsky.com/WORKS/Quarries/Vermont_Large_Images/ROA_15.htm>

Příloha 2

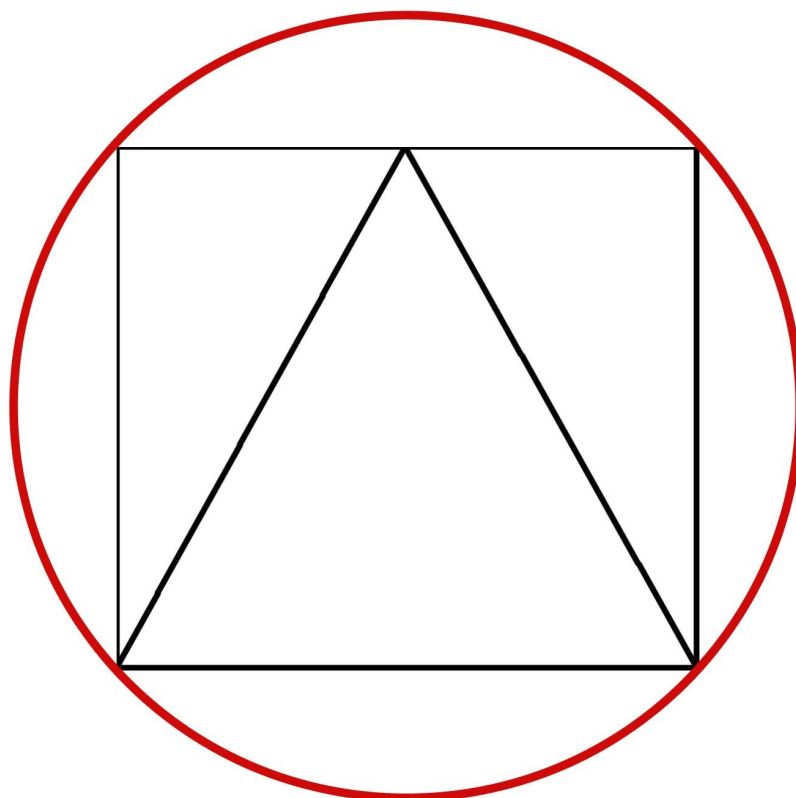
Sol LeWitt: 13/11, 1985²



2 SFMONA, *Sol LeWitt: 13/11*. 2000. In: SFMONA. [online]. Dostupné z <<http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/37446#ixzz1jCAiUagb> >

Příloha 3

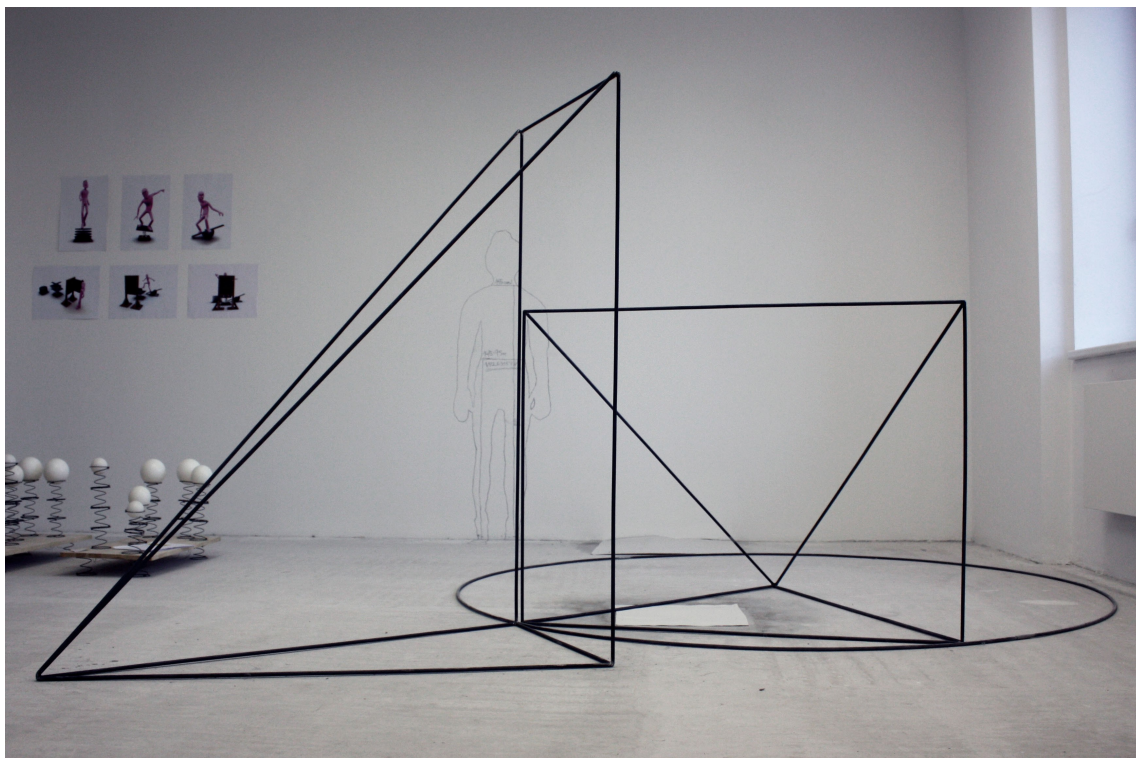
Tantrický objekt propojených tří geometrických tvarů: čtverce, trojúhelníku a kruhu³



3 Vlastní ilustrace

Příloha 4

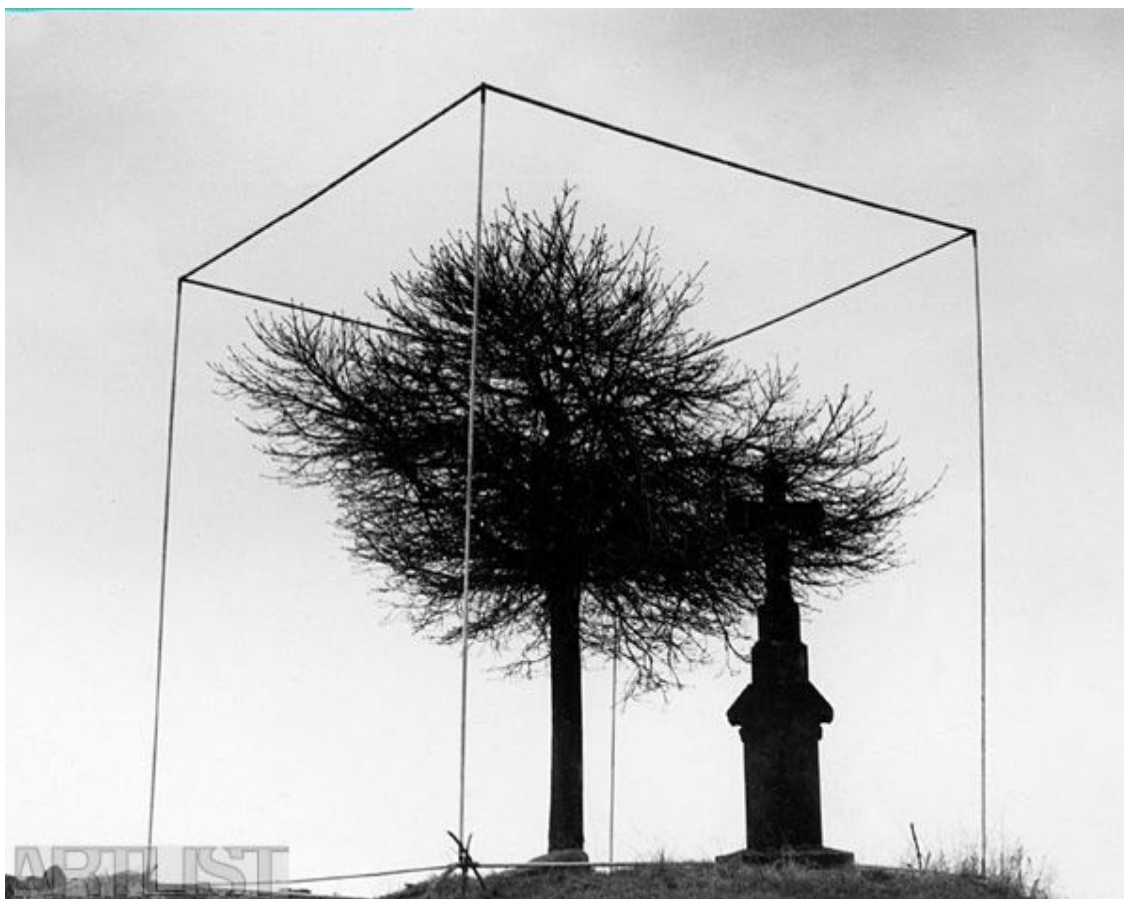
Ivona Kovářová: Zlatý řez, 2012⁴



4 Vlastní fotografie

Příloha 5

Ivan Kafka: Pro soukromou maxi potřebu II., 1979⁵



5 HLAVÁČEK, L. *Ivan Kafka: Pro soukromou maxi potřebu II.*, 2006-2012. In Arlist. Databáze současného umění. [online]. Dostupné z: <http://artlist.cz/index.php?id=1831>

Příloha 6

Ivan Kafka: Výstraha z milosti, 1992⁶



⁶ HLAVÁČEK, L. *Ivan Kafka: Výstraha z milosti*, 2006-2012. In: Arlist. Databáze současného umění. [online]. Dostupné z: <http://artlist.cz/index.php?id=1855>

Příloha 7

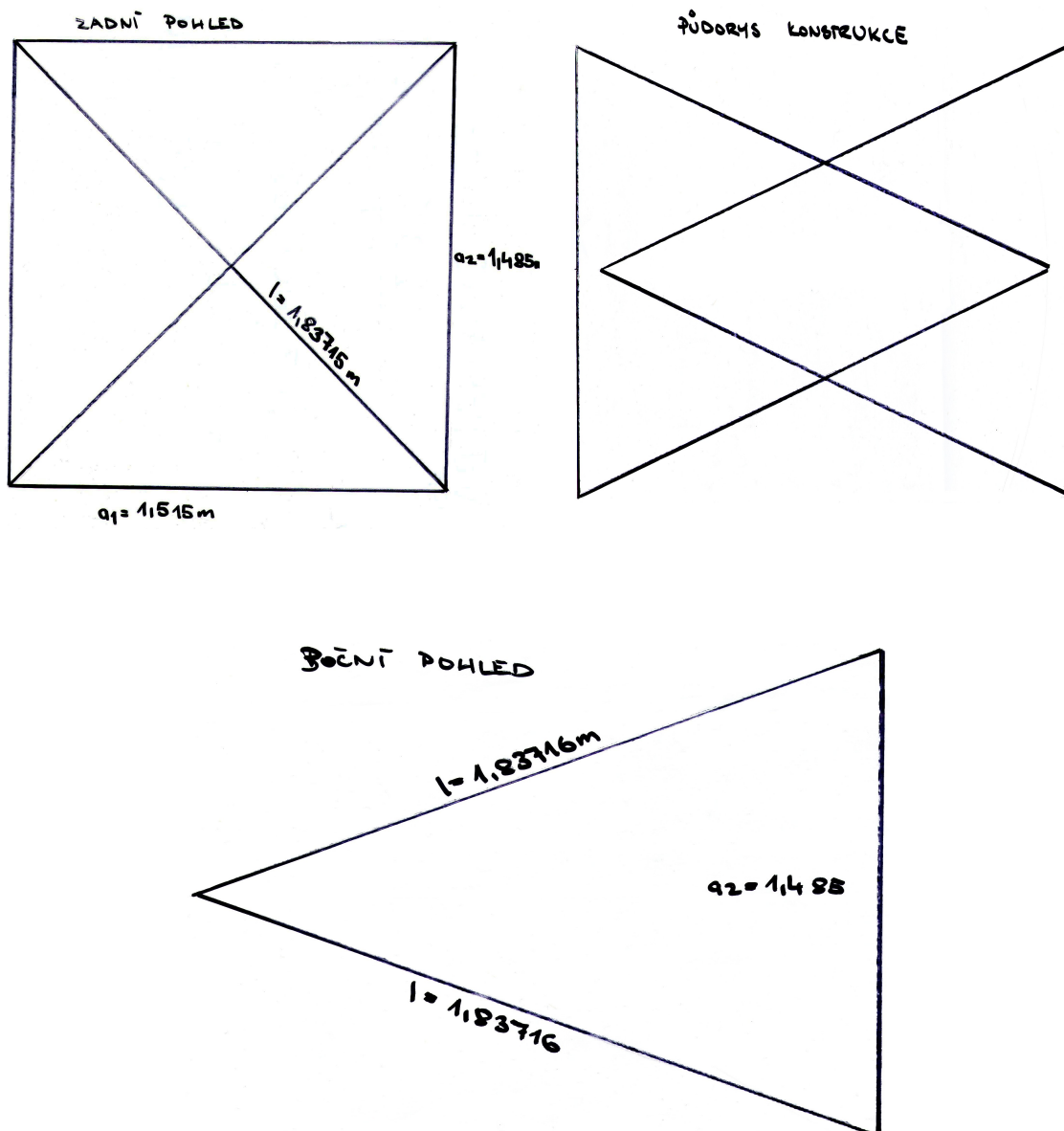
Robert Smithson: Spiral Jetty, 1970⁷



⁷ GLENN, M. *Sol Lewitt: Spiral Jetty*. In ArtMuseum, 2009. [online]. Dostupné z <http://www.artmuseum.cz/smer_list.php?smer_id=150>

Příloha 8

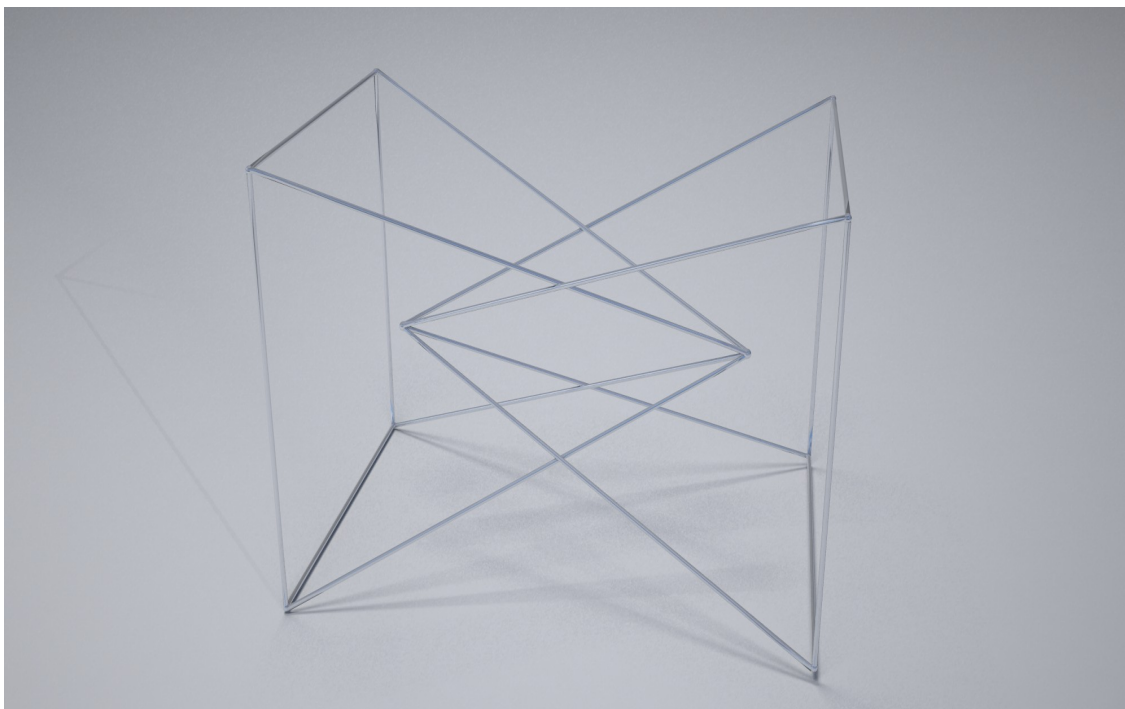
První náčrt objektu na bakalářskou práci⁸



⁸ Vlastní ilustrace

Příloha 9

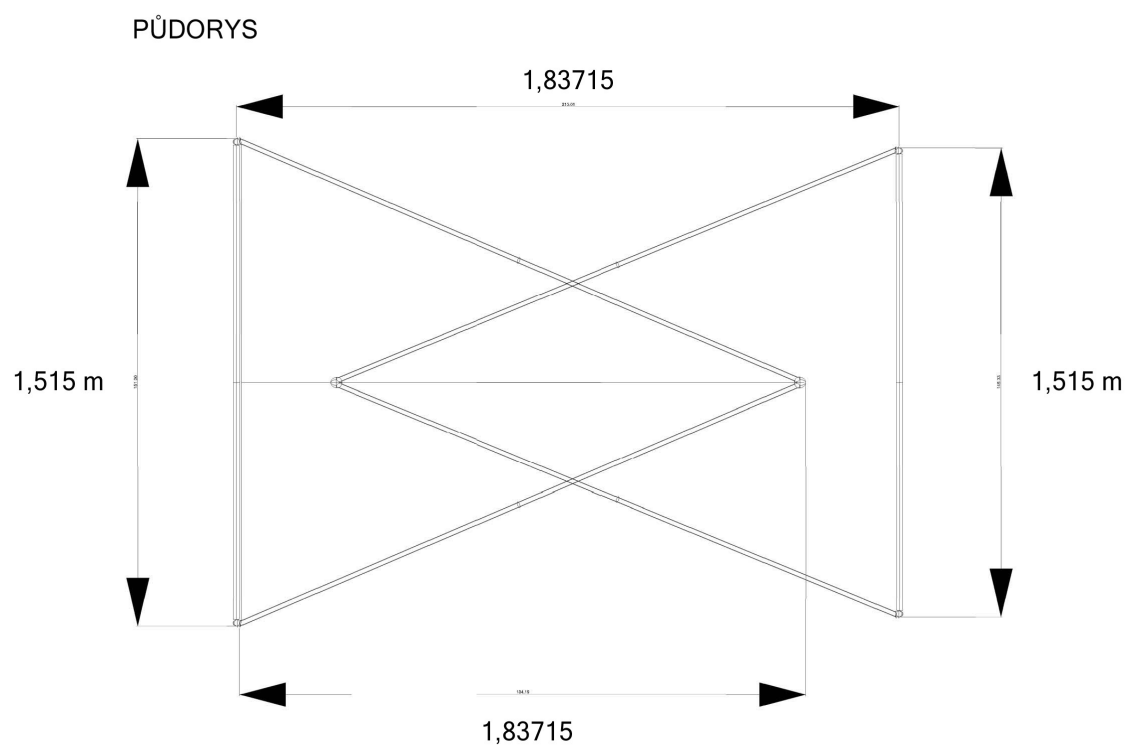
Vizualizace konstrukce bakalářské práce⁹



9 Vizualizace Bc. Michal Franče

Příloha 10

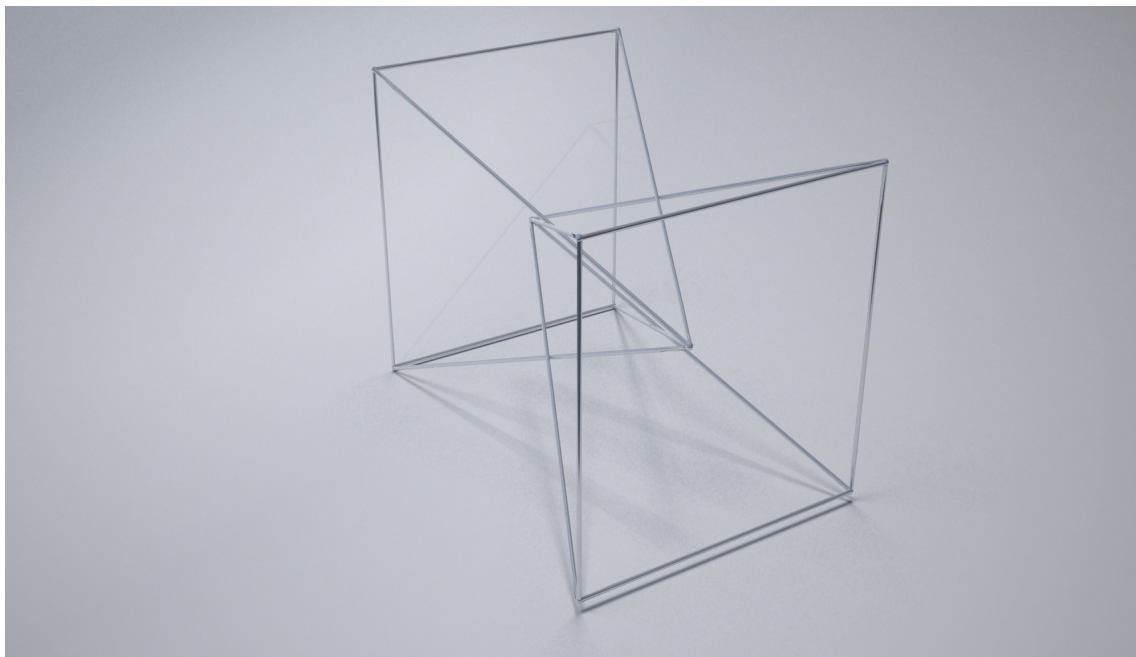
Nákres konstrukce bakalářské práce¹⁰



10 Vlastní ilustrace

Příloha 11

Vizualizace – zadní pohled konstrukce bakalářské práce¹¹

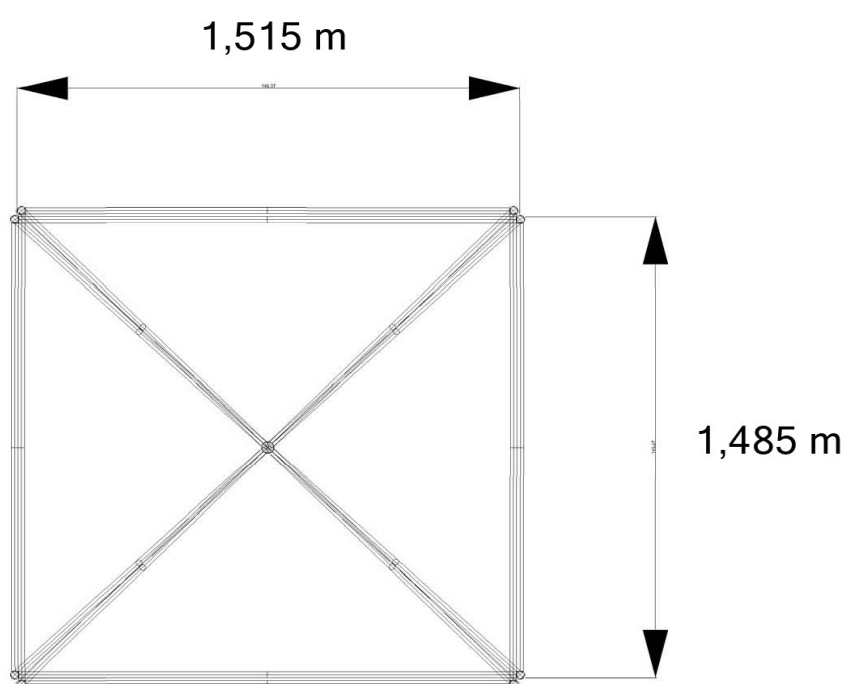


11 Vizualizace Bc.Michal Franče

Příloha 12

Nákres – zadní pohled konstrukce bakalářské práce¹²

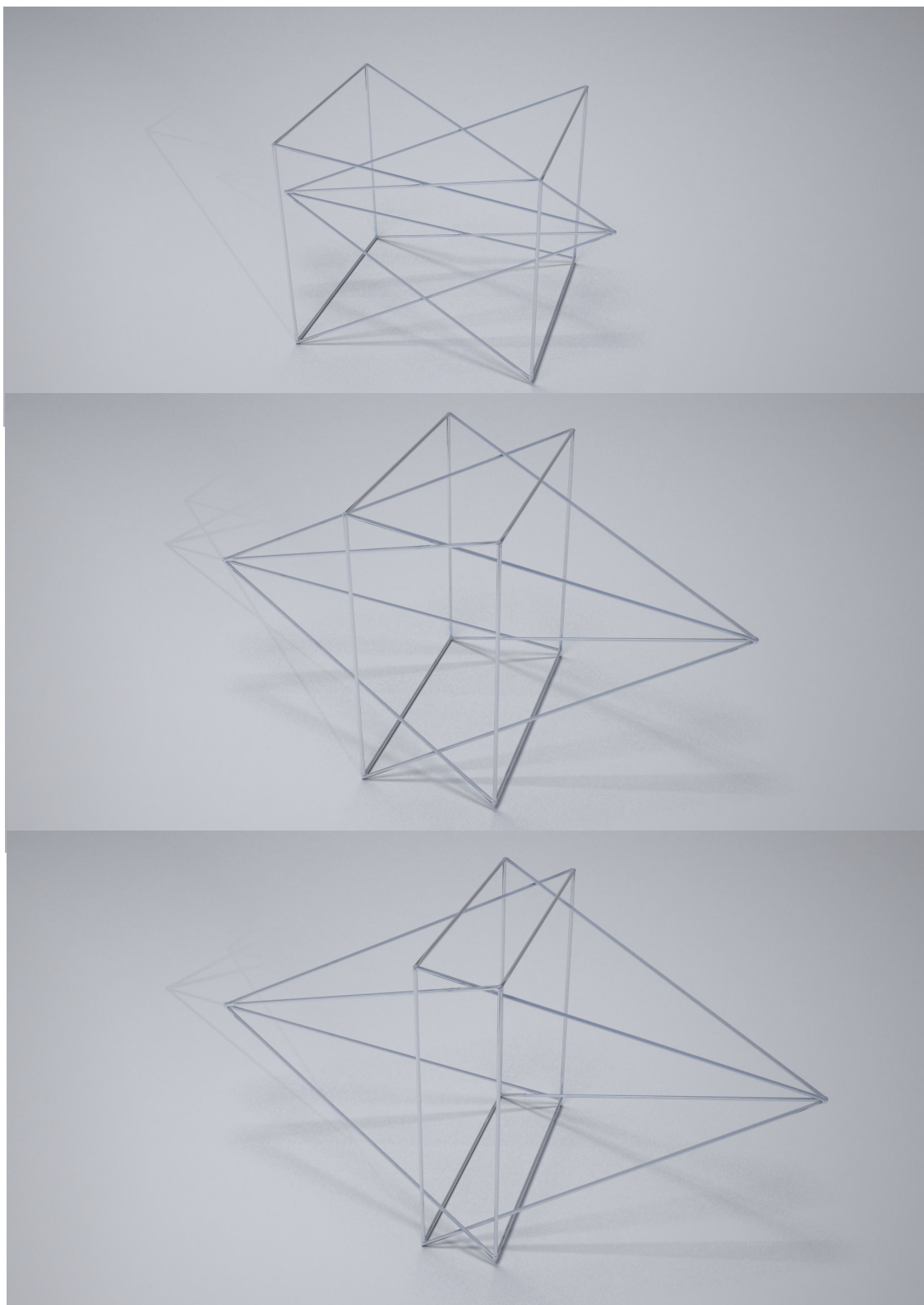
zadní pohled



12 Vlastní nákres

Příloha 13

Vizualizace pohybu objektu¹³



13 Vizualizace Bc. Michal Franče

Příloha 14

Nákres spojů konstrukce bakalářské práce¹⁴

