



OBJEKT A MATERIÁL

V UMENÍ A EDUKÁCIÍ

Timotej Blažek a kol.

OBJEKT A MATERIÁL

V UMENÍ A EDUKÁCIÍ

Timotej Blažek a kol.

Publikácia vznikla v rámci projektu IGA Pdf – „Objekt a materiál v umení a edukácii“, 4260/43414011/31.

Oponenti:

Mgr. Petra Šobáňová, Ph.D.

PaedDr. Katarína Sokolová, PhD.

Autorský kolektív: Timotej Blažek, Jozef Žilinek, Olga Badalíková, Emília Rigová, Kristýna Španihelová, Hana Stehlíková Babyrádová

Objekt a materiál v umení a edukácii / Timotej Blažek a kol.

-- 1. vydání. -- Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2015.

-- 200 stran

ISBN 978-80-244-4775-9

7.038.544 * 7.01:111.852 * 7.036/.038 * 72/76.023 * 37.036

- objekty (umění)

- estetika

- moderní umění

- výtvarné materiály

- umělecká výchova

- kolektivní monografie

7.01/.09 - Umění [21]

1. vydání

© Timotej Blažek a kol., 2015

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2015

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní, správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

ISBN 978-80-244-4775-9

Obsah

| | |
|---|-----|
| Na úvod | 5 |
| Umenie a jeho interpretácia v analytickej estetike | 7 |
| 1 Elementy z analytickej estetiky | 7 |
| 2 Analytická interpretácia | 15 |
| 3 Simulakrum v umení | 22 |
| Socha – objekt – bytosť | 25 |
| Metalepsa ako možná výtvarná stratégia pri koncepcii umeleckého diela (metalepsa ako typ zámeny vyjadrenej v objekte) | 55 |
| 1 Čo to je metalepsa | 56 |
| 2 Metalepsa ako prezentácia intersubjektívnej (ne)skutočnosti | 59 |
| 2.1 Metalepsa – fikcia, alebo mimezis? | 59 |
| 2.2 Metalepsa a jej vzťah k informácii | 61 |
| 2.3 Objekt ako jazyk mnohonásobnej interpretácie | 62 |
| 2.4 Metalepsa ako spôsob reprezentácie | 63 |
| 3 Metalepsa využívajúca objekt ako paralelu na zvýraznenie kritickéj udalosti | 66 |
| 4 Záver | 75 |
| Ľudský príbeh materiálu | 77 |
| 1 Príbehy vpísané do dreva | 78 |
| 2 Drevený šperk | 80 |
| 3 Kostí | 89 |
| 4 Výroba šperkov z kostí | 92 |
| 5 Koža | 100 |
| 6 Zdobenie ľudskej pokožky | 100 |
| 7 Ľudská koža v mytológii | 103 |
| 8 Zvieracia koža v histórii a mýtoch | 104 |
| 9 Šperk a koža | 106 |
| 10 Perie | 113 |

| | | |
|---|---|-----|
| 11 | Mytológia vtáčieho peria | 114 |
| 12 | Šperk z peria | 116 |
| 13 | Príbehy vpísané do materiálu | 123 |
| 14 | Záver | 128 |
| „Materia prima“ jako zdroj klíčové ideje díla a základního principu edukace | | 129 |
| 1 | Úvod | 129 |
| 2 | Typologie přístupu k vnímání a zpracování různých druhů hmoty / materiálu ve výtvarném umění | 135 |
| 3 | Psychologické aspekty výtvarných přístupů k materiálu | 141 |
| 4 | Souvislost obsahu díla s jeho materiálovým původem | 142 |
| 5 | Senzibilita a materiál | 143 |
| 6 | Procesualita a materiál | 144 |
| 7 | Závěr | 145 |
| Objekt a ikonológia materiálu v tvorbe a edukácii Rozhovory s vybranými umelcami a pedagógmi | | 147 |
| | Mgr. art. Karin Patúcová–Lunterová, ArtD. | 149 |
| | prof. Miroslav Brooš, akad. mal. | 155 |
| | Mgr. art. Emília Rigová, ArtD. | 164 |
| | Martin Papcún | 171 |
| | Záver | 175 |
| | Resumé | 177 |
| | Summary | 179 |
| | O autoroch | 181 |
| | Literatúra | 185 |

Na úvod

Picassova Gitara, Duchampových 50 cm³ parížskeho vzduchu, Eminovej Postel', ale aj artefakty z populárnej kultúry ako hračky, suveníry alebo akýkoľvek artefakt, ktorý si môžeme kúpiť v obchode; veci, ktorými sa obklopujeme – to všetko sú objekty, či už v zmysle sochárskej podkategórie, alebo priestorového telesa, ktoré nemá ambíciu spadať do kategórie umenia.

Ak vnímame objekt v jeho najširších konotáciách, nemožno opomenúť samotný pojem kultúra, ktorej je súčasťou. Bonstigl (1996) delí kultúru na materiálnu – hmotnú, ktorú tvoria objekty a artefakty, a nemateriálnu – nehmotnú, tvorenú hodnotami a myšlienkami spoločnosti, teda aj takými, ktoré sú spojené s artefaktom alebo jeho substanciou. Objekt je svojou hmotou súčasťou materiálnej kultúry, ktorá má mnohoznačný význam. Pojem hmotná kultúra je heterogénny a nejednoznačný. Kader uvádza toto: „Štúdium materiálnej kultúry popisuje všetky artefakty, minulé aj súčasné, veľké aj malé, krásne aj škaredé, cenné aj zbytočné, jednoduché aj komplexné, vyrobené ručne aj priemyslovo, ktoré sú vytvorené, užívané, pretvárané ľuďmi.“ (2003, s. 20) Thomas Schlereth svoj pohľad na definovanie materiálnej kultúry neupriamuje len na „veci“, „artefakty“ alebo „objekty“, pretože „... užíva formálnu a funkčnú hodnotu jednotlivých objektov spolu s ďalšími relevantnými historickými informáciami na zistenie hodnotových systémov jednotlivých komunít alebo spoločnosti, definovaných geografiou a časom“. (Houseová, 2011, s. 56) Susanne Kuchlerová a Daniel Miller „...idú za hranice objektu a kultúrnych artefaktov tým, že berú do úvahy aj prchavé, imaginárne, biologické a teoretické aspekty, pretože vizuálne formy sú symboly, reprezentujúce nehmotné či spirituálne názory. Používanie technológií viedlo k vytvoreniu ďalšej kategórie, ktorá vyžaduje, aby boli do úvahy brané aj obrazy“. (Houseová, 2011, s. 56) Pojem hmotnej kultúry, teda aj materiálnej kultúry, sa vzťahuje na celú škálu materiálnych činností ľudí a ich výsledky, od pracovných nástrojov, predmetov dennej potreby, obydliá po umelecké objekty, autorsky upravené ready-made. Objekty sú teda fyzické prejavy ľudskej mysle a kultúry; tiež znaky z kultúry, ktoré možno dešifrovať. (Marshall, 2011, s. 108) Nachádzajú sa v určitom priestore a istý priestor samé vymedzujú, dotýkajú sa našich zmyslov, čím vyvolávajú porozumenie, prihovárajú sa k nám skrz svoju formu a materiál, z ktorého sú zhotovené. Existujú v rôznych sociokultúrnych väzbách, sú pre nás dôkazom ľudskej existencie. Na objekt možno nahliadať ako

na neohraničené pole presahov medzi umením a životom, substanciou a významom, medzi dimenziami plochy a priestorového telesa, až po samotnú dematerializáciu. Neohraničené pole objektu a jeho presahy sú potenciálom pre edukáciu, ktorá sa zaoberá problémami každodenného života. Možno ich využiť v rámci rôznych miest vo vzdelávacom obsahu, ktorý sa zameriava na rastúci záujem o skúmanie predmetov každodenného života a okolitého sveta.

Ako popisuje Nancy Houseová, umenie má rôzne zámery – didaktické, náboženské, prináša pôžitok aj krásu, podobne ako snaha dadaistického hnutia negovať všetok zmysel umenia. „Nezávisle na zámere umelci / dizajnéri začleňujú materiálnu kultúru svojej doby do svojho diela a súčasne ovplyvňujú budúce prostredie materiálnej kultúry.“ (Houseová, 2011, s. 57) Podľa Lefebvra umelec dáva význam všedným veciam. „Štúdium materiálnej kultúry môže zahrňovať každý aspekt ľudskej predstavivosti, tvorivosti, tvorby a interpretovať ich reálne prostredie. Premýšľa o objektoch rovnako ako o názoroch a ideách, ktoré sú objektom reprezentované, o objektoch s politickou a sociálnou symbolikou, ako o osobnom vyjadrení, objektoch a jeho používaní a účelovosti.“ (Houseová, 2011, s. 57)

Kniha Objekt a materiál v umení a edukácii je jedným z výstupov ročného výskumného projektu katedry výtvarnej výchovy Pedagogickej fakulty Univerzity Palackého v Olomouci (hl. riešiteľ Timotej Blažek). Objekt a materiál sa stal pre nás predmetom skúmania z rôznych pohľadov, a to z pohľadu kunsthistorického, pedagogického a filozofického, zhrnutých v kapitolách Umenie a jeho interpretácia v analytickej estetike, Socha – objekt – bytosť, Metalepsa ako možná výtvarná stratégia pri koncepcii umeleckého diela (metalepsa ako typ zámeny vyjadrenej v objekte), Ľudský príbeh materiálu, „Materia prima“ ako zdroj kľúčovej idey diela a základného princípu edukácie, Objekt a ikonológia materiálu v tvorbe a edukácii. Publikácia vznikla ako kolektívne dielo viacerých autorov a nemalou časťou prispeli aj oslovení umelci a pedagógovia, ktorí v realizovaných rozhovoroch vytýčenú tému obohatili. Verím, že prostredníctvom tejto publikácie prispejeme k otvoreniu zaujímavej témy objektu a materiálu v širšej významovej rovine, v rôznych vedných kontextoch.

Timotej Blažek
22. 5. 2015

Umenie a jeho interpretácia v analytickej estetike

Jozef Žilinek

1 Elementy z analytickej estetiky

Ludský produkt, ktorý bude mať tendenciu stať sa umeleckým dielom, by mal zrejme mať isté vlastnosti, mal by spĺňať isté podmienky. Nemyslím ani vnútorné ani vonkajšie kvality daného diela, nakoľko nezastávam ani realistickú, ani antirealistickú pozíciu, ale umelecké dielo chápem ako funkciu hodnoty. Arthur C. Danto však chápe podstatu umeleckého diela na základe okolností, kontextu, v ktorom sa dielo nachádza či vzniklo, a toto prostredie nazýva umeleckým svetom. No nie som ani zástancom teórie Georga Dickieho, ktorý tvrdí, že kritik umenia dielo z vlastného rozhodnutia vyhlási za umelecké alebo ho galerista vystaví v galérii, čím sa stáva etablované, spoločnosťou prijaté, kedy ide o spoločenskú objednávku, dopyt po tom, čo spoločnosť vníma, chápe či ocení ako umelecké. Z tohto je zjavné, že každá historická doba chápe, resp. môže chápať rôzne diela rôzne. Túto teóriu ponúka Jerrold Levinson. Historické hľadisko obsahuje tiež tézu, že iba z odstupu času možno poznať umenie. To by znamenalo, že aktuálnu tvorbu by sme nemohli za umenie považovať či označiť, resp. so značnými problémami, čo však nepovažujem za dostatočné a presvedčivé zdôvodnenie oprávnenosti tejto teórie. To, čo je však podstatou či akousi skrytou esenciou umeleckého diela, podľa mňa buď neexistuje, nakoľko sa nám to dodnes nepodarilo objaviť, alebo by sme mali na túto úlohu rezignovať z dôvodu, že ide o zle položený cieľ, čo napokon odporúčajú napríklad Morris Weitz či Timothy Binkley. Poznáme tri základné paradigmy umenia: mimetickú (Platón), formalistickú (Kant) a expresivistickú (Tolstoj), v rámci ktorých existuje viacero jednotlivých teórií umenia. Nakoľko si nemyslím, že podstatu umenia by sme odhalili v dokonalej nápodobe reality, žiaľ ani v umeleckej forme, ktorá kladie isté podmienky na každú umeleckú tvorbu, čo by mi však bolo najbližšie v rámci tradičných koncepcií, no už vonkoncom nie v skúmaní zážitku, ktorý by umelecké dielo malo vyvolať, či skúmaní subjektívneho prežívania, preto ich považujeme za nedostatočné a navyše aj prekonané. To však neznamená, že sa nevyskytujú dodnes, resp. že by sme sa s nimi nemohli stretnúť. No žiadna z nich dostatočne a uspokojivo nevysvetlila podstatu umenia. Z tohto dôvodu som presvedčený, že pri skúmaní a interpretácii umeleckého diela by sme sa mali sústrediť na vysvetlenie témy, ktorú dané umelecké dielo spracúva a nám ako divákovi predkladá, a na skúmanie prostriedkov (umeleckého jazyka), pomocou

ktorých dané umelecké dielo vzniklo. Dôležitá sa tak stáva analýza a logická interpretácia umeleckého diela. Pri analýze, a teda interpretácii, sa úplne odhliada od subjektu, ktorý dané dielo hodnotí, klasifikuje a vytvára si k nemu vzťah – či už pozitívny, alebo negatívny. Estetika podľa môjho presvedčenia by mala vedome od subjektu odhliadať, aby bola objektívna a tak aj vedecká. Ak by sme chceli vysvetliť podstatu umenia a odpovedať tak na otázku, čo je umenie, navrhujem, aby sme skúmali jeho hodnotu. Tu už samozrejme vystupuje subjekt, nakoľko hodnotenie umeleckého diela so sebou nesie istý mentálny potenciál a schopnosti recipienta dielo hodnotiť.

Z tohto pohľadu, kedy umenie chápeme ako funkciu hodnoty, považujem za samozrejmé, že umelecké dielo musí jeho autor v prvom rade zamýšľať ako umelecké dielo, teda vlastnú tvorbu musí považovať za umenie. To, či ním je, to je už iná otázka. Predpokladám, že je prirodzené uvažovať, že aj jeho tvorba by mala byť kritikmi vnímaná a chápaná ako umelecké dielo, teda aj ostatnými percipientmi, no nie ako to navrhuje inštitucionálna teória umenia. Stanovovanie podmienok umenia považujem za mylnú cestu, ktorá vedie iba ak do slepej uličky prinajmenšom z toho dôvodu, že umenie sa vyvíja, čo závisí aj od kreativity umelca. Za umelecké dielo považujeme napríklad ready-made „Sušiak na fľaše“ z roku 1916 či ready-made „Fontána“ z roku 1917 od Marcela Duchampa. Navyše, samotný umelec nemusí vedieť, že vytvoril umelecké dielo (napríklad preto, že ho za také nepovažuje či ho tak nezamýšľal). Nepochybne isté kvality umeleckej tvorby sú však potrebné na to, aby sme vôbec mohli odlíšiť umenie od neumenia. Týmto kritériom sú podľa mňa práve umelecké hodnoty. Hodnotné samozrejme môžu byť aj diela, ktoré považujeme za remeslo. Tie sa taktiež vyznačujú technickou zručnosťou a tak svojou hodnotou, no ide o iný typ hodnoty. No ak je za hodnotu považovaná napríklad estetická funkcia a tá je vedome ako manifestácia nového umenia popieraná či deformovaná, aj takýto prejav možno považovať za umenie, nakoľko sa tu z estetickéj funkcie stáva hodnotou antiestetická či anestetická funkcia diela.

Umenie od počiatkov 20. storočia nastavuje iné kritériá svojej tvorby. Môžeme povedať, že počnúc avantgardnými smermi v umení už nehľadáme tradičné estetické kvality, ako je napríklad kompozícia, perspektíva, kolorit atď., lebo títo avantgardní umelci zamerali svoju pozornosť na vedomé vyčlenenie sa z rámcov tradičnej estetiky či umenovedy. Druhým cieľom a zároveň dôsledkom avantgárd je taktiež vymaniť sa spod hodnotenia umeleckého diela, pričom sa sústreďuje na to, aby sa človek začal správať kriticky voči svetu, a teda aj umeniu. Treba poukazovať na to, že treba hľadať, skúmať, prijímať teorémy, axiómy, postoje na základe vlastného premysleného postoja, nie tak, že by to bolo vopred dané, stanovené. Ak takýmto spôsobom budeme pristupovať k avantgardnému umeniu, pochopíme a odhalíme aj jeho zmysel. Ako inak si vysvetlíť napríklad maľby „Čierny štvorec na bielom pozadí“ z roku 1913 či „Suprematická kompozícia“ z roku 1915 od Kazimíra Maleviča? Umelecké dielo tak už nie je nevyhnutne estetickým objektom.

Estetický postoj v analytickej estetike existuje, no neexistuje primát estetickéj funkcie v umeleckom diele. Niektoré teórie analytickej estetiky nie sú esencialistické, t. j. nehľadajú „svätý grál“ umenia, ale sústreďujú sa na odhalenie podstaty umenia cez jeho vlastnosti, ktoré robia dielo umeleckým dielom a vzťahy k recipientovi. Ide nielen o kognitivistické teórie analytickej estetiky, ale aj o funkcionalistické a ďalšie. Analytický postoj však môžeme uplatniť nielen na staré umenie, modernistické či avantgardné, ale aj na súčasné, v čom vidím neoceniteľný prínos analytickej estetiky. Ide o novú perspektívu, ktorá je oslobodená od nezmyselných debát o esencii, forme či zážitku umenia ako jeho jediného zmyslu. V interpretácii vizuálneho umenia ako jeho vysvetlenia preferujem analýzu častí, poskytnutie ich významu, analýzu celku s jeho významom, analýzu témy a problémov, ktoré dané umelecké dielo prináša. Odpadá tak aj kategória vkusu, nakoľko vkus je schopnosť rozlišovať krásu pri estetickom zážitku s umeleckým dielom. Vkus však neškolení či necvičení jednotlivci pri vnímaní umeleckého diela buď nenadobudli, alebo bol nedostatočný oproti odborníkom. Umenie tak bolo doménou vyvolených, čo však prinajmenšom od počiatku 20. storočia neplatí. Aj o toto išlo umelcom avantgardy, no nielen im. Ak usilujeme o estetický zážitok, tak potom preň samotný. Už nie je chápaný ako vysvetlenie umenia. Estetický zážitok v analytickej estetike nie je pojmom v centre našej pozornosti. To však neznamená, že ako analytický estetik ho pri vnímaní umeleckého diela nemôžem zažívať. Dielo, aby bolo umeleckým dielom, už nevyhnutne nie je nositeľom estetických kvalít, hoci neznamená to ich absolútnu neprítomnosť. To sa týka aj už zmienených diel Duchampa či Maleviča a mnohých ďalších. Hodnotou môže byť tiež zámer autora vytvoriť umelecké dielo, ktoré bude dlhý čas považované za umelecké dielo, teda umelec netvorí dané umelecké dielo iba pod tlakom módy či nejakého (umeleckého) trendu, ale tvorí ho so zámerom hodnoty aj do budúcnosti. Kto stanovuje či definuje hodnotu, je iná otázka, no domnievam sa, že laická odpoveď by mohla byť, že kritik umenia. To by sme potom umenie, ale aj umelecké dielo chápali inštitucionálne ako George Dickie, ktorý nás však nepresvedčil o tom, že tomu tak naozaj je, nakoľko nevie vysvetliť napríklad prvé umenie, ktoré by evidentne nemal kto ohodnotiť vzhľadom na aké umenie, keďže umenie a žiadne umelecké dielo ešte neexistovalo. Zastávam preto názor, že hodnotiť umenie môže každý zorientovaný človek. Dielo, ktoré má myšlienku (význam) a je vytvorené s úmyslom byť umeleckým dielom (čo je taktiež jeho hodnotou), je nielen podľa Dickieho umeleckým dielom. Stačí, ak dielo považuje aspoň jeden zorientovaný človek za umelecké dielo, ide o umelecké dielo. Na to, aby sme niektoré umelecké diela ocenili, a teda videli v nich hodnotu, musíme sami niečo prežiť, aby sme tú hodnotu v diele uchopili a ocenili. Najlepšie to azda môžeme ilustrovať na dielach konceptuálneho umenia, lebo inak hodnotu nemajú, nakoľko nejde o estetické objekty v tradičnom zmysle slova. Toto je to, čo treba vedieť, aby sme aj takéto diela chápali ako umelecké diela. Ako inak pochopiť performanciu s názvom „Ako vysvetlíme obrazy mŕtvemu zajacovi?“ z roku 1965 či

projekt „7 000 dubov“ z roku 1982 od Josepha Beuysa?! Podľa inštitucionálnej teórie umenia hodnotíme kultúrny kontext jednotlivého (umeleckého) diela. Zážitok v zmysle tejto teórie evidentne nie je podstatou umenia, lebo nehodnotíme umelecké dielo a jeho vzťah k recipientovi – nakoľko konceptualizmus chápe umelecké dielo primárne ako myšlienku (koncept), ktorú si vytvára každý recipient vo svojej mysli – ale kontext, či ako by povedal A. C. Danto, svet umenia, v ktorom sa dielo vyskytuje. Takéto umelecké dielo môžeme stále vnímať esteticky, hoci je to irelevantné. Umenie sa už neobmedzuje len na estetické objekty. Umenie tak môže byť vyjadrené (sprostredkované, poskytnuté) napríklad sémanticky, takže umelecký význam nehľadáme vo fyzickom objekte, ale v mentálnom. To je už cieľom, a teda zmyslom diel Maleviča či Duchampa. Umelec, keď tvorí umenie, dielo so zámerom, že bude umeleckým dielom, používa určité umelecké konvencie, výtvarný jazyk. Otázka „čo je umenie“ z pohľadu analytickej estetiky je irelevantná, či dokonca zle položená, nakoľko odpoveď na ňu analytickú estetiku nezaujímá, keďže nehľadá podstaty, esencie umenia. Tiež je irelevantné, ako umenie chápe kritik či recipient. Zastávam názor, že umelecké dielo je tak dielo, za ktoré ho jej autor považuje, ako umelecké s tým, že umenie je funkciou hodnoty. Týmto sa vedome odkláňam najmä od inštitucionalizovanej koncepcie G. Dickieho, dôsledkom čoho je aj irelevantnosť otázok typu „kto je umelecký kritik“ alebo „akú úlohu má teoretik umenia pri hodnotení akéhokolvek diela“. Rozlišujem umenie a jeho vlastnosti od umeleckého diela a jeho kvalít. Hoci považujem za dôležitú tvorivú činnosť umelca a proces tvorby umenia, ktorý je predmetom záujmu aj analytickej estetiky, umelecké dielo neskúmam ani vo vzťahu k recipientovi, ani vo vzťahu k jeho tvorcovi, ale vo vzťahu k jeho hodnote. Dôvodím, že pod umeleckým dielom od počiatku 20. storočia nemá zmysel hľadať či očakávať objekt, umelecké dielo, ale skôr nápad, myšlienku, posolstvo, ktoré sa stáva umeleckým dielom, ak tak bolo zamýšľané jeho autorom. Úplne iná je otázka, či dané umelecké dielo je hodnotné. Hodnotné dielo by zrejme malo mať posolstvo. Umelecké dielo je dielom, ktoré tak môže byť vytvorené napríklad na základe prijatej a akceptovanej konvencie umeleckej praxe či samotným umelcom. Každý umelecký druh, žáner, štýl má isté charakteristiky a pravidlá tvorby, ktorých sa umelec istým spôsobom pridrižiava, hoci v negatívnom zmysle, keď reaguje kontradiktoricky (estetika – antiestetika: napríklad realizmus – surrealizmus). Podľa A. C. Danta za umelca považujeme človeka, ktorý je vo svete umenia etablovaný. Zrejme študent, ktorý by prevracal hodnoty napríklad tak, ako to urobil Duchamp, by nebol akceptovaný. Je to intuitívny argument. Keďže Duchamp vystavoval ready-mades ako umelecké diela, bolo to v čase, kedy bol etablovaným umelcom, ktorý si mohol dovoliť takúto zmenu estetiky. Svojím novým pohľadom chcel povedať a umelecky predstaviť nové myšlienky. Duchamp tak zaviedol novú koncepciu klasifikácie umeleckých diel. Umelecké diela okrem iného oslobodil od estetického hľadiska, posudzovania, ktoré sa tak stalo irelevantné. Kategória krásy prestala byť kľúčová a určujúca. Umelecké dielo je dielo, ktoré je tak klasifikované,

akceptované v príslušnej umeleckej praxi, nie na základe vlastností diela, ale svojím postavením v kontexte, t. j. vo svete umenia, v prostredí, v ktorom sa nachádza. A toto prostredie W. Welsch charakterizuje pomocou pojmov estetika, anestetika, antiestetika a neestetika. Nie všetko umenie je teda estetické. Práve citlivosť umelca, ktorý reaguje na skutočnosť, môže na vyjadrenie svojho posolstva použiť ako anestetiku, antiestetiku, prípadne neestetiku, čím vznikajú mnohé nové umelecké prejavy typické pre celé 20. storočie. Hodnotíme predovšetkým myšlienku, nie ich spracovanie.

Na umelecké dielo nemožno hľadať ako na fyzický predmet, hoci ním je, ale ako na súbor vlastností. Ak chceme určiť, či nejaké dielo je umeleckým dielom, musíme pochopiť jeho vlastnosti, ktoré tvoria jeho kvalitu, musíme odhaliť jeho myšlienku. Ak dielo nemá iné než svoje fyzické vlastnosti (ako napr. byť plátnom, byť farbou atď.), nejde o umelecké dielo. Ale ak dielo má aj iné než fyzické vlastnosti, t. j. vyjadruje nejakú myšlienku, potom nech by vyzeralo akokoľvek, môže ísť o umelecké dielo. Čo však môže dráždiť, je fakt, že potom takmer všetko je, resp. by mohlo byť, umením. Na to by som odpovedal, že v princípe áno. No zároveň dodávam, že treba odlišovať kvalitu jednotlivých umeleckých diel. To je však už iná problematika, ktorej sa budem venovať na inom mieste. Môžem však predostrieť, že hlavný rozdiel je v tom, či umelecké dielo vyjadruje iba myšlienku, alebo má aj posolstvo. Predpokladám, že je prirodzené myslieť si, a teda intuitívne, že ak umelecké dielo osloví malý okruh ľudí, ako napríklad Cézannov akvarel „Mlyn na rieke“ z rokov 1900–1906, zrejme nie je také hlboké, ako keď osloví veľký okruh ľudí, ako napríklad Cézannova olejomalba „Kúpajúce sa ženy“, vytvorená okolo roku 1906. Umelecké dielo teda vzniká v našej mysli. Ak percipient nepochopí, že to, čo vníma, je umeleckým dielom, nikdy ho nebude vnímať ako umelecké dielo. Ako som už uviedol, zastávam názor, že umelecké dielo je tak dielo, za ktoré ho jeho autor považuje ako umelecké s tým, že umenie je funkciou hodnoty. Umelecké dielo ako analytický estetik neskúmam ani vo vzťahu k recipientovi, ani vo vzťahu k jeho tvorcovi, ale práve vo vzťahu k jeho hodnote. To je v rozpore s Dantovou teóriou, v ktorej tvrdí, že „to, čo napokon vytvára rozdiel medzi škatuľou Brillo a umeleckým dielom škatuľou Brillo, je nejaká teória umenia. Je to teória umenia, ktorá zaraďuje dielo do sveta umenia a oddeľuje ho od sveta fyzických objektov, ktorým v skutočnosti je (v zmysle je odlišnom od umeleckej identifikácie). Samozrejme bez teórie by sme to nechápali ako umenie či ako svet umenia, rovnako ako tomu je aj pri histórii v súčasnej newyorskej maľbe“. (Danto 1964, s. 581) „Bez teórií umenia a histórií sveta umenia by jednotlivé diela neboli umeleckými dielami.“ (Danto 1964, s. 584). Umenie však musí poskytovať niečo viac než zážitok.

V umení nehľadám nevyhnutné či postačujúce podmienky pre každé dielo, aby bolo považované za umelecké dielo. Ak by istý výpočet podmienok bol považovaný za nevyhnutné podmienky, samotný pojem umenia by sa nemohol vyvíjať spolu s umením, a teda takýto pojem by bol v konečnom dôsledku neužitočný a nefunkčný. Samotné

dostačujúce podmienky sú irelevantné zasa z toho dôvodu, že by išlo o neuspokojivú definíciu umenia. Ako som sa snažil ukázať, inštitucionalistická teória umenia by sa zrejme uspokojila s aspoň jednou nevyhnutnou podmienkou. Ak chceme pod pojem umenie subsumovať akúkoľvek umeleckú tvorbu, musí byť tento pojem buď otvorený (čo má zasa iné svoje riziká, pričom bude veľmi obtiažne uspokojivo vysvetliť, čo je to umelecká tvorba) – alebo sa tohto esencialistického projektu vzdáme, čoho som zástancom. Keby sme uvažovali v tejto línii, za jednu z podmienok by sme mohli považovať už zmienený umelecký zámer autora, ako aj to, že dané dielo má myšlienku. No ak by dielo síce myšlienku nemalo, ale bolo by napríklad remeselne, technicky zvládnuté, nešlo by o umelecké dielo. Navrhujem zamerať sa radšej na tému, problém, ktorý umelecké dielo ponúka. Nad tým sa ako percipienti môžeme zamýšľať, čo považujem za relevantný obsah aj samotnej interpretácie umeleckého diela.¹ Preto nech by podmienky boli akékoľvek a bolo ich koľkokoľvek, je to irelevantné. Nemali by sme stanovovať podmienky umeleckého diela, ale analyzovať jeho vlastnosti, aby sme tak dospeli, ak vôbec, k jeho hodnote. Preto si viem skôr predstaviť skúmanie vlastností, rysov, kritérií umeleckého diela, ale nie jeho podmienok. Kritériá na tvorbu umeleckého diela budú nepochybne rôzne a viaceré. To, čo robí z diela umelecké dielo, je záležitosť výskytu istého množstva vlastností, ktoré má umenie spoločné aj s inými oblasťami ľudskej činnosti. Kritériá výberu vlastností môžu byť rôzne.

Na porovnanie s analytickým myslením poskytnem prehľad tradičných hodnôt umeleckého diela, ktoré môžeme rozdeliť na umelecké a estetické.

Umelecké hodnoty diela:

1. remeselne, technicky zvládnuté dielo;
2. originalita diela, tvorivá imaginácia diela;
3. formálna komplexnosť a koherentnosť diela;
4. jednotná myšlienka diela, intelektuálny obsah diela;

Estetické hodnoty diela:

5. dielo sprostredkúva emócie;
6. estetická funkcia diela (krása), estetické vlastnosti diela;
7. posolstvo diela, komplexný význam diela;
8. zámer autora vytvoriť umelecké dielo (esteticky pôsobiť, pôsobiť na zmysly, rozum, cit a intelekt súčasne).

¹ O podmienkach na umelecké dielo píšem vo svojej štúdii Poznámky ku klasickej estetike skúsenosti v umení, pričom pripomínam, že ide o klasickejšiu estetiku, esencialistické vymedzovanie umenia, ktoré odmietam. Namiesto toho navrhujem sústrediť sa na analýzu a význam tém a problémov, ktoré umenie ponúka či prezentuje.

Domnievam sa, že hlavnou funkciou umenia už nie je estetická funkcia, ako tomu nasvedčujú estetické teórie do 60. rokov 20. storočia, a teda ani nadobúdanie rôznych foriem zážitkov – či už etických, epistemických, metafyzických či akýchkoľvek iných. Tiež v umeleckom diele už nebudeme hodnotiť estetické vlastnosti diela a klasifikovať ich umeleckú hodnotu. Zastávam názor, že analytická estetika skúma, analyzuje vlastnosti diela, ale nehodnotí ich. Tiež odhaľuje, popisuje hodnotu diela, ale neklasifikuje ju. Neexistuje teda žiadna hierarchia či typológia hodnôt, na základe čoho by sme umelecké dielo zaradovali do vyššej či nižšej kategórie umenia. Navyše, estetické vlastnosti a hodnoty vedome popierajú už avantgardné (kubizmus, dadaizmus atď.) či neoavantgardné umelecké smery (konceptualizmus, ekologické umenie atď.). Odmietajú nielen koncepciu krásy či pôvodný pojem krásy, ale aj jeho náhradu v podobe zážitku, vlastnosti a hodnoty. Preto zastávam stanovisko, že estetika má iba analyzovať a popisovať tému a problémy, ktoré umenie, umelecké dielo, umelec prináša, a nehodnotiť, neklasifikovať, nehierarchizovať diela. Estetické hodnoty sa nachádzajú aj mimo umeleckého diela, napríklad v prírode, aj preto túto podmienku nemožno považovať za dostatočnú či nevyhnutnú. Navyše, po avantgarde už žiadne estetické hodnoty nie sú nevyhnutné. Preto je nevyhnutné skôr to, aby umelecké dielo malo intelektuálny obsah. To, aby bolo vytvorené so zámerom byť umením, popiera napríklad dadaizmus či už praveké umenie.

Nepochybujem však, že umelecké dielo má hodnotu. Tá môže v recipientovi vyvolať (estetický) zážitok, čiže subjektívny pocit, na základe ktorého k danému umeleckému dielu máme buď pozitívny, alebo negatívny vzťah. Hodnota umenia však podľa mňa nespočíva v tom, že pomocou umeleckého diela môžeme nadobudnúť (umelecký) zážitok. Hoci estetický zážitok je nevyhnutne podmienený vlastnosťami umeleckého diela, ide o rýdzo subjektívny pocit. Pomocou vnímania vlastností umeleckého diela môžeme nadobudnúť zážitok, ten však vôbec nemusí priamo súvisieť s vlastnosťami umeleckého diela, nakoľko pri ich vnímaní môžeme prísť na myšlienku, ktorú považujeme za hodnotu. A práve v tomto ponímaní, v chápaní umenia ako funkcie hodnoty, vidím zmysel umenia a dôvod jeho skúmania. Je zrejmé, že pomocou umenia – či už priamo, alebo nepriamo – môžeme získať aj subjektívny zážitok, ale ten je pri skúmaní umenia irelevantný. Prospešné to môže byť napríklad v prípade skúmania recipienta, to však nepovažujeme za úlohu estetiky. Nepopieram, že pragmatickým, expresivistickým či recepčným prístupom sa dozvieme niečo o svete alebo o sebe, keďže sme jeho súčasťou. Takéto poznanie sveta je triviálne v tom zmysle, že umenie nič nové nevytvára, iba popisuje už známe fakty stavu sveta. Nové môžu byť pre daného recipienta, preto môže nadobudnúť hodnotu pre neho, no nemožno tvrdiť, že umenie prináša nové poznatky, nakoľko daný umelec iba vyjadruje a sprostredkúva to, čo už známe je či bolo. Umenie teda netvorí, ale sprostredkúva poznanie. No spoznávanie samého seba či zameranie na recipienta prenechávam skôr psychológii, nie estetike.

Nie som ani zástancom estetického kognitivismu, skôr prívržencom tézy, že hodnota umenia spočíva v jeho schopnosti sprostredkovať myšlienku, ktorou dané umelecké dielo recipienta zaujme, na základe ktorej si aj vytvoríme pozitívny alebo negatívny vzťah k danému umeleckému dielu. Posúdiť však, ktoré diela sú potom umením, je nemožné. A to je dôvod, prečo je lepšie vzdať sa snahy umenie hodnotiť a hierarchizovať. Poznanie v umení môže mať nanajvýš vplyv na intenzitu nášho subjektívneho zážitku.

Význam umenia vidím v tom, že je prostriedkom na získanie hodnoty. Umenie teda chápem ako prostredníka na získanie hodnoty, pričom hodnota umenia spočíva práve v tom, že je sprostredkovateľom niečoho (prostriedkom na niečo), čo má hodnotu. Hodnota umenia nespočíva teda v tom, že sprostredkúva zážitok či poznanie (o svete či sebe). Nejde tiež o hodnotu umenia ako takého. To nevyklučuje skutočnosť, že si umenie neceníme pre neho samé, no jeho hodnota spočíva v niečom inom. Nezaobdávajme, že zážitok estetického uspokojenia či krásy však zažívame aj mimo umenia, mimo umeleckých diel, napríklad pri skúmaní hviezdnej oblohy alebo v móde, preto hodnotu umenia či umeleckého diela nehľadám v ňom samotnom. Navyše, estetické kvality a ich estetickú hodnotu vedome popiera umenie od počiatku 20. storočia, z toho dôvodím, že takýmto prístupom by sme nedokázali vysvetliť hodnotu všetkých týchto umeleckých smerov. Hodnota umenia je potom v tom, že je funkciou hodnoty.

Hodnota umenia teda ani nespočíva v ňom samotnom ako takom, t. j. v objekte, ale v jeho funkcii (v matematickom zmysle). V tom je jedinečnosť, nenahraditeľnosť a hodnota umenia ako sprostredkovateľa, čo nie je ničím podradným, nepodstatným, zameniteľným. Je pravda, že oceňujeme vlastnosti umeleckých diel, ale ak sa bližšie na ne pozrieme, zistíme, že ich neoceňujeme pre ne samotné, ale pre to, čo poskytujú, sprostredkujú. Teda to, čo pomocou nich až následne získavame. A keď chceme vyjadriť isté vlastnosti, odkážeme na to umelecké dielo, ktoré nám ich sprostredkovalo. Hodnotu nechápem normatívne (v zmysle inštitucionálnej teórie umenia), ale ako súbor kvalít, ktoré danú hodnotu spoluvytvárajú. Hodnotu nechápem ako normu a hodnoty umenia ako súbor noriem, ale ako kvality, ktoré spolu tvoria hodnotu, čiže ju chápem ako matematickú funkciu, ktorá priraďuje isté kvality umeleckému dielu. Potom funkcie, ktoré sú súčasťou umenia, sú umelecké funkcie, napr. funkcia vyvolať zdesenie pri konceptualistických dielach Damiena Hirsta, funkcia vzbudiť túžbu po osobnej skúsenosti s iným človekom pri expresionistických dielach Oskara Kokoschku, funkcia návratu k plastickému stvárneniu prírodných vzťahov, pokus vyjadriť imanentný poriadok v neoplasticizme Mondriana atď. Vlastnosti nie sú funkciami, ale prispievajú do funkcie ako jej argumenty (v matematickom zmysle) a v tom je ich hodnota (význam). Umelecké hodnoty odlišujem od estetických hodnôt.

Estetické hodnoty nemajú, resp. nemusia nijako súvisieť s konkrétnym umeleckým dielom, no dané dielo si ich môže osvojiť. Nie sú však princípom tvorby hodnoty umeleckého diela nevyhnutne, zatiaľ čo umelecké hodnoty súvisia vždy len s ume-

ním, no samozrejme, že nie s každým umeleckým dielom. Estetické hodnoty sa môžu týkať aj oblastí mimo umenia, napríklad s prírodou, spoločnosťou, nakoľko emócie môže sprostredkovať aj tragická či radostná správa, krásna môže byť aj hora, ktorá vzbudzuje nadšenie a vnímame ju pre ňu samú než pre jej možnosť prísť napríklad kratšou cestou z bodu A do bodu B, ďalej posolstvo, komplexný význam poskytuje aj lekárske odporúčanie, a napokon zámer, t. j. pôsobiť súčasne na zmysly, rozum, cit a intelekt nájdeme pri stavbe vlastného rodinného domu. Estetické funkcie môžeme nájsť v umení a môžu s ním súvisieť, no treba ich odlišovať od umeleckých funkcií, za ktoré považujeme technickú dokonalosť umeleckého diela, jeho originalitu, formálnu koherentnosť a komplexnosť a napokon intelektuálny obsah umeleckého diela. Tieto funkcie sú zabezpečené súborom vlastností, kvalít, ktoré umelecké dielo má. Hodnota umeleckého diela je teda zloženou funkciou.

2 Analytická interpretácia

To, čo je umenie, podľa A. C. Danta určuje teória umenia. (Danto 1964, s. 572) Tvrdí, že pomocou nej dokážeme ako percipienti odlišiť umelecké diela od bežných výtvorov. Domnievam sa, že by sme mali už upustiť od akejkoľvek tradičnej, t. j. esencionalistickej formy teórie umenia – či už mimetickej, alebo formalistickej, alebo expresivistickej (funkcionalistickej, recepcnej či inej), a teda neriešiť už dokonalosť napodobňovania, umeleckosť formy, nadobudnutie zážitku, ale mali by sme sa sústrediť výlučne na analýzu a význam tém, ktoré umenie rieši, a na analýzu a význam jeho problémov. Ako inak než novou teóriou umenia možno vysvetliť avantgardné a neoavantgardné smery a štýly 20. storočia, ako napríklad maľby Paula Cézanna, nehovoriac o geometrickej abstrakcii či konceptualizme?

Analytická estetika nehľadá žiadnu esenciu či zdroj tvorby, ako tomu bolo doteraz v rámci uvedených troch hlavných paradigiem. Keby sme uvažovali v rámci nejakej mimetickej teórie umenia, čo by na Cézannovom akvareli „Mlyn na rieke“ (1900–1906) bolo umelecké? Veď ani mlyn ani rieka nie je zobrazená verne či dokonalo, dokonca máme problém vidieť vodu či mlynské kolo. V rámci tejto teórie by jeho akvarel určite nebol považovaný za umenie. Keby sme uvažovali v rámci ľubovoľnej formalistickej teórie umenia, chýbala by nám dokonalosť formy jednotlivých objektov, nakoľko tie Cézanne iba naznačuje či zobrazuje povrchno, náznakovito. Mnoho vecí, detailov si musíme jednoducho domyslieť. O akej forme potom hovoríme?! Aj v rámci tejto teórie by dané umelecké dielo nebolo umeleckým dielom, iba ak pokusom oň. Dôvodili by, že ide o nepodarok. Keby sme uvažovali nad týmto umeleckým dielom cez nejakú expresivistickú teóriu umenia, chýbal by nám nejaký prezentovaný zážitok umelca, ktorý nám chce sprostredkovať, či ťažko by sme zrejme ako recipienti



Obrázok 1 Paul Cézanne, Mlyn na rieke, 1900–1906 (archív Jozef Žilinek)

zažívali nejaké vzrušenie či očarenie z niečoho, čo nie je ani poriadne zobrazené. Ako získať niečo – zážitok – z niečoho, čo už na prvý pohľad vyzerá ako nedokončené?! Jediná možnosť je odpovedať tak, že je na samotnom recipientovi, ktorý by musel byť natoľko vnútorne motivovaný, aby v diele videl aj to, čo nikto iný nevidí, čo nikto iný nevníma, čo nikto iný nechápe. Myslím, že takýto prístup je najčastejším druhom, s ktorým sa stretávame aj dnes, kedy niekto poučuje toho druhého práve z dôvodu, že nie je dostatočne empatický, otvorený, poučený, ako vnímať a chápať umenie. Ale tak to nie je. Takýto postoj je nielenže chybný, ale aj povýšenecký, lebo buď nejaké dielo je umením a vieme prečo, alebo ním jednoducho nie je. Ani táto paradigma to žiaľ neodhaľuje. Preto vznikla nová paradigma, v rámci ktorej hovoríme o analytickej estetike. Tá dokáže jednako vysvetliť, prečo sú umením všetky formy starého umenia, ale aj tie nové.

Na internete môžeme dnes nájsť takmer všetky významné svetové či domáce umelecké diela. Nejde však o ich originály, nakoľko tie sú v jednotlivých galériách, múzeách, súkromných zbierkach či inde, ale virtuálny priestor nám ich dokáže sprostredkovať ako reprodukcie. Na niektorých webových stránkach si dané umelecké dielo môžeme priblížiť až do najmenších detailov, ako to napríklad poskytuje Slovenská národná galéria v Bratislave. Nemáme však priamu skúsenosť s týmito dielami, ale pomocou technológie virtuálnej reality. Túto technológiu využívajú aj niektorí umelci, no zrej-

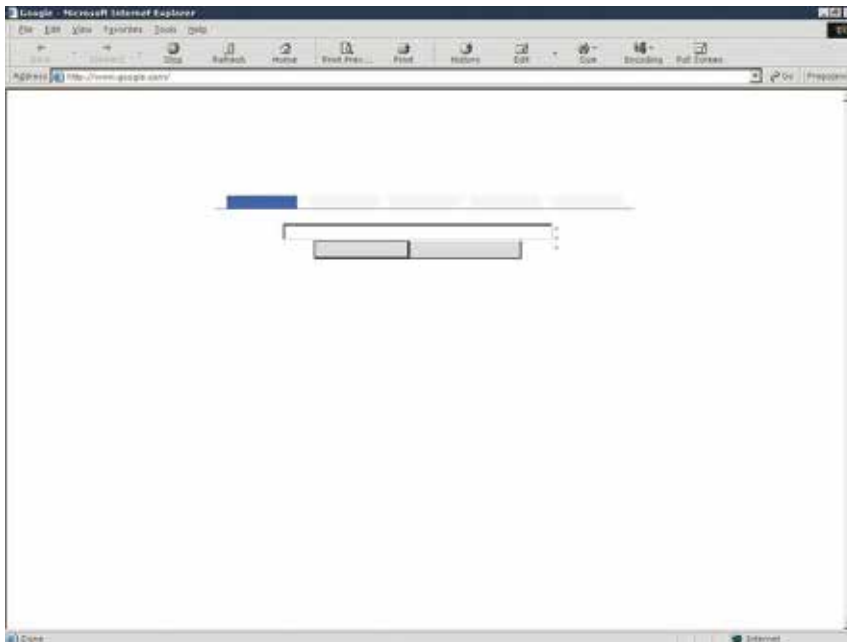
me architekti najčastejšie. Za takéto, t. j. reprodukované umenie môžeme považovať aj pozeranie opery, baletu, divadelnej hry v televízii či počúvanie hudobného diela z CD nosiča atď. Nové médiá, a teda aj samotný internet ako taký poskytuje nové druhy umenia, napríklad multimedialne predstavenie. Nové médiá taktiež využívajú staré médiá, akými sú napríklad maľba, kresba atď., z čoho kombináciou vzniká napríklad počítačové umenie.

Podľa Waltera Benjamina pri vnímaní reprodukcie umeleckého diela strácame, nevnímame jeho auru. No to podľa neho nemá vplyv na estetické vnímanie umeleckého diela, nakoľko dielo vnímané ako také isté. Čo nepochybne stráca, je jeho umelecká hodnota. Ale ak chceme nadobudnúť estetický zážitok, je to možné aj pomocou reprodukcie umeleckého diela. Preto nové médiá a komunikačné technológie ako sprostredkovateľov umenia Benjamin podporoval.²

Marshal McLuhan zavádza pojem globálna dedina, čím má na mysli, že odrazu je všetko vďaka médiám akoby na dosah ruky. A tak sme sa ocitli v dedine, ktorá je všade okolo nás, ktorej sme súčasťou vrátane umenia. Médium považuje za toho sprostredkovateľa myšlienky, posolstva. Dôležitejšia je štruktúra (médiá alebo umeleckého diela) než obsah. Aj Marek Kvetán svojím dielom „WWW“, 2000, ktorému sa budem venovať, poukazuje práve na túto problematiku. Auru jeho dielo nadobúda ako originál, tak (digitálna) reprodukcia, sprostredkovateľom diela samozrejme môže byť aj internet či iné médium, no sprostredkovateľom myšlienky, posolstva je primárne umelecké dielo, preto je dôležitá jeho štruktúra, spôsob, ako sprostredkovať význam než samotný obsah. Takto vnímam význam (posolstvo) uvedenej Kvetánovej práce s tým, že samotný autor pokladá rovnakú otázku ako McLuhan, kto, respektíve čo je sprostredkovateľom myšlienky, posolstva, hodnôt. McLuhan poukazuje najmä na to, že najmä umelci chápu možnosti nových foriem – ako myslenia, tak aj umeleckej práce pomocou nových technológií. Kvetánove dielo nie je nositeľom dôležitého obsahu, ale formy, z čoho možno dôvodiť, že chcel poukázať na nové médiá ako sprostredkovateľov myšlienok. Význam umenia je v jeho funkcii byť sprostredkovateľom. Nové médiá podporujú vzájomné spojenie, komunikáciu medzi recipientmi, čím vzniká oná globálna dedina, ktorej súčasťou sme aj podľa Mareka Kvetána. Nerozlišuje medzi krásnym a masovým umením, nakoľko tento rozdiel sa stiera a umelec ho chápe už ako irelevantný. Pointou jeho diela je správa, že médium (počítač, internet a iné) môže meniť vnímanie človeka a umelec musí recipienta svojím dielom zaujať, aby ho vnímal, a keď ho vnímať začne (nové médiá), mení jeho vnímanie.

Jean Baudrillard chápe recipienta dokonca ako úplne strateného mimo fyzického sveta, ktorý je úplne pohltý, a teda súčasťou iba virtuálneho (neexistujúceho)

2 Možno najvýznamnejším médium v tomto zmysle bola fotografia a film, ktoré sa postupne stali samostatnými umeleckými formami.



Obrázok 2 Marek Kvetán, WWW: Google, 2000 (archív Marka Kvetána)

sveta. Recipient žije vo svete svojich predstáv, k čomu napomáha práve internet a médiá. Jeho vplyv a túto odlúčenosť mimo reality umelecky spracúva a na zamyslenie ponúka aj Marek Kvetán. Baudrillard však na rozdiel od Kvetána má skôr pesimistický pohľad na svet internetu a počítačov. Súčasné umenie (samozrejme, že nie celá umelecká tvorba) podľa Baudrillarda je hyperreálna, čiže skutočnejšia než samotná realita. Umelecké dielo predstavuje vymyslenú skutočnosť tak, že sa zdá, že to, čo ponúka, je pravda, realita, pričom pri porovnaní a skúmaní reality sme sklamaní, že realita je iná. Zažíva z nej rozčarovanie, sklamanie, nakoľko hyperreálne umenie sme ochotní akceptovať viac, a teda skôr než realitu samotnú. No Baudrillard ju odlišuje od simulácie, ktorá je iba náhradou či kópiou reality. Simulácia nás až tak nešokuje, hoci nás môže rovnako dobre zmiast. Nové médiá rád označuje za obscénne, nakoľko ako recipienti im veľmi ľahko (a radi) podľahneme. Považuje ich za falošné a túto črtu chápe ako ich (charakteristickú) vlastnosť, nakoľko zobrazenie predchádza samotnú realitu. Médiá zobrazujú aj to, čo neexistuje. Takto sa simulácia môže stať hyperrealitou.

Rovnako aj počítačové umenie je novým médiom. Jeho základnými rysmi sú hypertextovosť, interaktivita a multimediálnosť. Umelecká webová stránka je viac než len webovou stránkou obsahujúcou množstvo údajov, nakoľko dáta, ktoré obsahuje, sú ako vizuálne, tak aj auditívne, čím vzniká multimediálnosť projekcie / výstupu. Ak do nich aktívne vstupuje aj recipient, ťažko týmto lákadlám odolať, nakoľko môžu

podporovať recipientovu kreativitu. Realita je tak nahrádzaná nerealitou, ktorá ponúka na jednom mieste a v jednom čase viac podnetov. Interaktivita vytvára, či skôr zabezpečuje fungovanie onej globálnej dediny.

Marek Kvetán sa venuje multimedialnej tvorbe a novým médiám, kde napríklad pomocou c-printu (chromogenetickej tlače), čiže tlače z farebného negatívu či digitálneho fotoaparátu, predstavil aj svoje dielo „WWW“, 2000. Aj tento projekt sa vyznačuje neokonceptuálnym myslením a zmyslom pre experiment. Vo svojej tvorbe uplatňuje tiež princípy manipulácie, transformácie a apropiácie. Túto sériu tlačí vytvoril z pohľadu nezainteresovanej osoby, ktorá je otvorená pluralite interpretácií. Umelec na svojej web stránke uvádza, že toto dielo odkazuje na mechanizmy digitálnej manipulácie. Predstavuje z odstupu a s jemnou iróniou virtuálny priestor internetových stránok pätnástich významných a úspešných amerických spoločností. Kvetán pomocou výtvarného jazyka definuje ich charakteristiku, rozoznávací znak. Prvou je internetový vyhľadávač Alta Vista z roku 1995, dnes už nefunkčný, na ktorom pracoval tím, ktorý dnes pracuje pre Google. Kvetán ukazuje základnú grafiku web stránky bez akéhokoľvek obsahu. Rovnako, a teda aj bezobsažne zobrazil aj káblovú televíziu spoločnosť CNN založenú v 1980, potravinársku spoločnosť CocaCola fungujúcu od roku 1886, internetovú obchodnú a aukčnú spoločnosť eBay z roku 1995, internetový portál Excite z roku 1995, spoločnosť Google založenú v roku 1998, ktorá sa preslávila svojím internetovým prehliadačom, iný internetový prehliadač Hot Bot z roku 1996, internetový prehliadač a portál Lycos z roku 1994, softwarovú spoločnosť Microsoft založenú v roku 1975, ktorá je svetovým gigantom na poli operačných systémov a počítačov, ďalej hudobnú spoločnosť MTV založenú v roku 1981, americkú a kanadskú Národnú hokejovú ligu (NHL) založenú v roku 1917, digitálnu spoločnosť zameriavajúcu sa na zábavu UBL z roku 1994, internetový komunikačný program a protokol peer-to-peer ICQ z roku 1996, internetový prehliadač Web Scrawler z roku 1999 a napokon internetový portál Yahoo! z roku 1994.

Pätnásť tlačí odкрýva základnú formu web stránok mediálnych, internetových spoločností. Nie sú ľahko identifikovateľné, no možno ich identifikovať podľa nevyhnutného názvu konkrétnej tlače. Diela odkazujúce na Alta Vista, Google, Hot Bot, Web Crawler sústreďujú pozornosť na pole pre vyhľadávanie, diela odkazujúce na CNN, Lycos, UBL, eBay, Excite, ICQ, NHL zaujmú svojou štruktúrou, CocaCola svojou žiarivou červenou farbou, Yahoo!, MTV, Microsoft ľahkou ovládateľnosťou web stránky, a teda ľahkého prístupu k nim. Kvetán vizualizuje svoju stratégiu aproriovania základných vlastností týchto spoločností, ktorých pôvod je známy. Dáva známemu objektu nový význam. Pomocou známych výrobkov, ktorých fundamentálne vizuálne znaky Kvetán apropiuje, vznikajú nové výrobky, tentokrát originálne diela, ktorých posolstvo vnímam ako varovné. Poukazuje na prílišnú adaptáciu konzumenta sveta médií, ktoré sú viac než našou každodennosťou, kde rozdiely aj medzi samotnými

výrobkami, ponukami sa stierajú. To podčiarkuje schematickosť umeleckých diel, ktorých posolstvo je ihneď rozpoznateľné.

Dnes sme denne atakovaní miliónmi rozličných blikajúcich obrázkov, bannerov, skečov, reklám, sloganov, ktoré ponúkajú veľmi veľa informácií či dezinformácií, ktoré nám prinášajú všetky médiá. Ich posolstvo, úlohu či bežné prejavy, správanie teda skúma Marek Kvetán vo svojom cykle „WWW“, 2000. Aktuálne je internet najvplyvnejším médiom, ktoré ponúka asi najviac informácií naraz, ktoré ani nie sme schopní prijímať a spracúvať. Manipulujú naším vedomím a podvedomím, schopnosťou usudzovania a kritického premýšľania. Digitálne médiá využívajú rafinovanú hru psychológie na masy. Keď Kvetán obnažil web stránky svetových spoločností sprostredkujúcich tok informácií, uvedomíme si ich nudnú geometrickú konštrukciu. Nezabúdajme, že v jednoduchosti je krása, a to vedia aj mediálni giganti, čo aj úspešne využívajú. Práve táto myšlienka je primárnou hodnotou cyklu Kvetánových tlačí. Na otupovanie nielen zmyslov, ale aj rozumu treba neustále upozorňovať a takáto umelecká forma je na to viac než vhodná, jasná a transparentná. Manipulácia častokrát vedie k totalite. To, že je zaodetá do esteticky podnetného a lákavého šatu, posilňuje jej vplyv, čo nie každý môže byť schopný odhaliť. Preto umenie môže aj v tomto probléme byť prostriedkom, ktorý účinne zdvihne svoj varovný prst. Kvetán zmenil funkciu web stránok, kedy v umeleckom diele poukázal na možnosť manipulácie s estetickými vlastnosťami, čo by nám ani nemuselo prísť na um. Kvetán nám umožňuje lepšie, jednoduchšie zamerať sa na pravú podstatu každej spoločnosti. Tým, že web stránkam odobral obsah, upriamil našu pozornosť práve na formu a štruktúru, na bazálny jazyk komunikácie s recipientom. Pomocou výtvarného jazyka zdôraznil ich zmysel tak, ako ho chápe umelec. Môžeme tak premýšľať nad novými otázkami a podnetmi, ktoré z jeho série vyplývajú. Dielo nepúta pozornosť na seba pre seba samo, ale pre svoj obsah, ktorý je spracovaný umelecky.

Kvetán sa venuje multimedialnej tvorbe ako videoumeniu, inštaláciám, publicartu, novým médiám, ktoré sa vyznačujú neokonceptuálnym umením a zmyslom pre experiment. Skutočný artefakt, reálne web stránky umelec pozmenil natolko, že abstrahoval ich obsah, čím zmenil ich vizuálny prejav a jazyk. Odkrýva ich podstatu. Upozorňuje nás na to, že sa stávame zmanipulovanými konzumentmi médií, sme závislí od informácií a ich sprostredkovateľov, odhaľuje ich banálnu podstatu zaobalenú zložitou štruktúrou, ktorá však chce na recipienta, a teda konzumenta, najmä zapôsobiť, zmanipulovať ho, napokon odhaľuje komunikačný defekt medzi ľuďmi, najmä medzi sprostredkovateľmi informácií a ich prijímateľmi. Poukazuje na to, že ide o propagandu. Dôležitý je text, ktorý je nositeľom odkazu, ktorým nás médiá zväzujú. Keďže tento text Kvetán odstránil, odhaľuje holú podstatu, povrchnosť a banálnosť, ktorá je jadrom web stránky. Takáto odhalená web stránka dokonca nemá ani estetické kvality, nakoľko nás ničím nevie ani upútať či nám sprostredkovať myšlienku. Komunikačný

defekt tak spočíva aj v tom, že „komunikácia“ je jednostranná, od médií ku konzumentom, nie opačne, ani navzájom. Web stránky obsahujú vlastné logá, pomocou ktorých ako konzumenti médií môžeme rozoznať jednotlivé spoločnosti a ich výrobky, rôzne obrázky, reklamné bannery a samozrejme hypertext, ktorý je nositeľom informácií. Každá doména je niečím špecifická, aby sa odlišila od každej ďalšej, nakoľko si všetky navzájom konkurujú. No ak sa pozrieme pod ich povrch a uvedomíme si ich podstatu, ako nám to ukazuje Marek Kvetán, zároveň si uvedomíme, že aj samotný konkurenčný boj je len propagandou a klamom, nakoľko sa navzájom vo svojej podstate nelíšia. Je to len ďalší trik jednotlivých spoločností, ako sa zahrávať s konzumentmi médií, aby predali svoj tovar. Webová identita sa tak stratila. To, čo ich spája, je reklama. Kvetán ukazuje len pôvodné plošné zafarbenie jednotlivých políčok, plôch, štruktúr každej web stránky s príslušnou základnou farbou, čo môže z formálnej stránky pripomínať diela neoplasticizmu. No tu nejde o skúmanie vzájomných vzťahov medzi farbami a líniami. Umelec ponecháva rozmiestnenie tvarov a farieb web stránok, vo svojom zobrazení ponecháva taktiež ich hornú lištu s typickým okienkom na vyhľadávanie informácií. To je ich nevyhnutnou súčasťou, hlavným nielen rozoznávacím, ale aj funkčným znakom. Toto okienko sa tak stáva symbolom komunikácie, manipulácie, dezinformácie virtuálnej reality. Bežné objekty každodennej potreby rovnako ako web stránky vyňal z ich funkčnej väzby a premenil ich na objekty umenia, pomocou ktorého odhaľuje ich skrývaný pravý zmysel. Ako umelec transformuje privlastnené diela reality a virtuálnej reality do novej kvality. Spracúva túto „realitu“ ako umeleckú matériu, ktorej dáva vlastný, hlbší zmysel, ktorým sa kriticky stavia voči spoločnosti, voči konzumu informácií sprostredkovaných rôznymi médiami. Hovorí o strate prirodzenej komunikácie, poukazuje na našu závislosť od informačných médií a technológií. Odhaľuje človeka ako konzumenta reklamných artefaktov, ktorý sa automaticky, nekriticky spolieha na médiá, ktorým tak dáva moc nad sebou samým. Tým, v istom zmysle, prestáva existovať (ako slobodná, nezávislá, rozumná bytosť). Dnes človek prijíma toľko informácií, že už nie je schopný si ich dlhodobo udržať. Iný problém je, že ich je toľko, že ich nemôže ani všetky prijať a spracovať. Človek sa spolieha na virtuálnu realitu či internet, kde si zvykol získať všetky informácie veľmi rýchlo a pohodlne, pričom zároveň prestal skúmať ich hodnotu a relevanciu. Kvetán vo svojom cykle prezentuje základ web stránky, na ktorom je následne spoločnosťou vybudovaný jej imidž. Ukazuje pracovnú plochu, na ktorej jednotlivé spoločnosti pracujú so svojím tovarom využívajúc prvky reklamy. No umelecké predstavenie samotného grafického prevedenia každej web stránky odhaľuje skutočnosť, že web stránky neponúkajú nič exkluzívne. Skôr naopak. Plochy rôznych tvarov, veľkostí, základných farieb ukazujú svoj povrch ako podklad pre propagandu. Význam Kvetánovho cyklu spočíva v odhalení jednoduchosti a banálnosti jednotlivých internetových domén, ktoré sa skrývajú za sloganmi a sľubmi. Za cenu predaja, reklamy, trhu, pôsobenia na konzumenta strácajú, prinaj-

menšom prekrývajú dokonca aj vlastnú identitu. Web stránka však prezentuje svoju jednoduchosť, prístupnosť, poriadok, čím zdôrazňuje a posilňuje svoju silu, ktorá má v konzumentovi vzbudiť (hoci aj falošné) pocity istoty, spoľahlivosti, profesionálnosti. Tejto firemnej logike sú podriadené aj logá, bannery, prezentácie či iné pútače našej pozornosti, len aby oslovila konzumenta. Potom Kvetánovo dielo „WWW“ o to viac hovorí o kríze identity, či už našej osobnej, ale dokonca aj firemnej, internetových (virtuálnych) spoločností. Kvetán umelecky deformuje skutočnosť, aby nám ukázal pravý význam celosvetovej internetovej pavučiny dobre známej ako WWW (worldwide web), čo je celosvetový hypertextový internetový informačný systém. Umelecké dielo tak jasne poukazuje na komunikačný defekt.

3 Simulakrum v umení

Pojem simulakrum prináša Jean Baudrillard, ktorý ním označuje simulovanú skutočnosť. Tá sa stáva skutočnou skutočnosťou vtedy, keď nie sme schopní odlíšiť tieto dve úrovne vnímania a prežívania reality. Môžeme doplniť, že ide o dôsledok najmä moderných technológií a médií. Nejde o kópiu reality, ale o novú realitu, tzv. hyperrealitu. Počítače, televízia, internet sú zrejme najvýznamnejšími médiami, ktoré dokážu skutočnosť deformovať či ponúkať inú skutočnosť, ktorej sme ako konzumenti dokonca ochotnejší viac veriť ako tomu, čo je naozaj skutočné. Problematika simulakra súvisí teda so vzťahom medzi recipientom, konzumentom a skutočnosťou, pričom tento vzťah nie je rovnocenný, nakoľko médiá majú akoby navrch. Je to kvôli ich neustálej prítomnosti, ktoré istým spôsobom napodobňujú a zobrazujú realitu. Teória mimézis sa predovšetkým zaoberá zobrazovaním estetických kvalít, nie anestetických či antiestetických, atď. Nakoľko súčasné vizuálne umenie neprodukuje iba estetické diela, ale aj anestetické či vedome antiestetické, na analýzu a vysvetlenie aj súčasnej vizuálnej umeleckej produkcie budem aj naďalej využívať prístup analytickej estetiky, nakoľko napríklad Platónova teória umenia chápe mimetický princíp ako princíp zrkadlenia, akéhosi otrockého napodobňovania. Dnes sa už takmer nestretáme s dokonalou ilúziou skutočnosti. Na porovnanie: Aristotelova teória umenia chápe mimetický princíp odlišne, kedy do umeleckej tvorby prispieva svojím vkladom aj samotný umelec, ktorý sa stáva príčinou vzniku umeleckého diela, a teda v konečnom dôsledku hodnotíme jeho umeleckú kreativitu. V súčasnom vizuálnom umení však vyniká práve simulácia, ktorá nielenže stiera, ale vedome popiera hranice, a teda rozdiel medzi skutočnosťou a simulovanou skutočnosťou. Umelecké dielo už nie je ani reflexiou reality, ani nepredstiera realitu (ako napr. avantgardné umenie), ani nepredstiera nerealitu, resp. neprítomnosť reality (napr. postmoderné umenie), ale podľa Baudrillarda už nemá žiadny vzťah k realite, čo možno vnímať ako negatívne zistenie. Simulácia je akýmsi prelína-

ním sa reality, nakoľko nie je jasná hranica medzi realitou a jej simuláciou, pričom nie je obmedzovaná fyzickými možnosťami, napr. priestorom, vecami (substanciou) atď. Simulakrum nie je kópiou či napodobením reality, ale simulakrum sa stáva realitou, a teda pravdivým ako hyperrealita. Znak sa stáva predmetom, ktorý pôvodne zastupoval. Preto Baudrillard chápe simulakrum ako kontradikciu ku skutočnosti a k jej zobrazeniu. Simulácia má schopnosť projektovať samu seba, čo je základom hyperreality. Žiaľ, zmysel sa tak stáva zmyslom sám pre seba. Simulakrum sa preto nevzťahuje k žiadnej skutočnosti, nejde o žiadny druh nápodoby. Realita je nahradená simuláciou seba samej, dôsledkom čoho je len predstieraná, navyše nereálna realita. Simulakrum tak nemá nič, na čo by odkazovalo. Simulakrum nahrádza realitu aj v tom zmysle, že v dôsledku simulakra sa na samotnú realitu zabúda. Pomocou moderných technológií dokážeme vytvárať kópie v digitalizovanej forme, čoho dôsledkom je reprodukcia s rovnakými estetickými kvalitami a tak aj estetickými vlastnosťami ako originál. Môžeme to chápať ako výhodu, nakoľko z recepcného hľadiska získavame rovnako esteticky hodnotné dielo, ale z umeleckého hľadiska je zrejme, že ide o hodnotovo odlišné diela. Originál tak vždy zostáva originálom, technológie nám slúžia iba na estetickú recepcnú úroveň, nie umeleckú hodnotovú, nakoľko pripomenúc koncepciu W. Benjamina – iba originálne diela majú auru, akúsi kvalitu autenticity. Kópie sa tak stávajú bežnými, neumeleckými dielami. Baudrillard kópie vnímal negatívne, ako niečo, čo našu kultúru degraduje, čo prirovnával k elektronickej narkóze. Za kópie možno považovať aj klony, ktoré považuje za posledné štádium simulácie tela, kedy je jednotlivec redukovaný na svoj vlastný genetický vzorec. No vo vytváraní početných mediálnych obrazov však neexistujú v pravom zmysle ani napodobeniny ani kópie, ale dochádza k prekrytiu reality nereality, či dokonca fikciou, ktorá narúša lineárnosť. Ak by mala spoločnosť takto napredovať, alebo byť v područí simulakrier, dospeli by sme k totalitnej spoločnosti, kde by existovala jedna indiferentná a amorfná masa jednotlivcov. Takáto spoločnosť by bola riadená automanipuláciou a autoseduciou (sebazvádzaním), teda bola by necitlivá a bezduchá. Produkcia rovnakého je zhubná. Z tohto dôvodu treba byť kritický a citlivý aj k médiám, aby sme sa ako spoločnosť vyhli možným nežiaducim dôsledkom. Média nás zaťahujú do spleti informácií, až máme pocit, ako hovorí Paul Virilio, že nám stále niečo uniká. Nakoľko informácie sú podávané médiami veľmi rýchlo, človek ich všetky nestíha ani sledovať ani spracúvať, a tak má neustále pocit, ako by mu niečo unikalo. Rýchly tok informácií človeku spôsobuje výpadky či medzery vo vnímaní, a tak si skutočný svet čím ďalej tým viac nahrádza vytváraním vlastnej predstavy toho, čo sa stalo. Z tohto dôvodu Virilio nazýva človeka piknoleptickým subjektom. Baudrillard pripomína, že už nie je dôležité, čo sa stalo, ale čo je medializované, nie ako sa to stalo, ale ako to je medializované. Média neprezentujú skutočnosť, ale vytvárajú vlastnú skutočnosť, pričom ako konzumenti médií už nevieme vždy medzi nimi rozlíšiť. Jedine živé vysielanie by mohlo spadať do mimetickej teórie zrkadla. Vidíme svet, ktorý je za

hranicou zrkadla, je reálny, identický s našim. Zrkadlenie (či už v podobe televízie či internetu) však poskytuje ilúziu reality, nakoľko ide o odraz, hoci verný, zrkadlový. Za iný typ simulácie Baudrillard považuje aj maliarsku techniku trompre-l'oeil (techniku zrakového klamu), kedy zobrazené objekty v skutočnosti neexistujú, nakoľko pomocou nej maliari vyvolávali dojem väčšieho priestoru, napríklad ilúziou okien a dverí. Analogiu dnes vidíme v hyperrealizme, ktorý nevychádza zo skutočnosti, ale z reprodukcie tej skutočnosti, ktorú nám poskytujú médiá ako televízia, internet, ale aj fotografia či iný obraz. Opäť dochádza k deformácii skutočného, autentického. Hyperrealizmus ako umelecký smer priamo nadväzuje na Baudrillardovu postmodernú filozofiu, kedy sa stráca rozdiel medzi realitou a ilúziou, medzi objektom a jeho zobrazením. Ide o opätovnú duplicitu skutočnosti pomocou nejakého média, kedy sa hyperrealita stáva (novou) skutočnosťou, no pre ňu samotnú. Tým, že zobrazuje samú seba, vytráca sa nielen subjekt, ale aj samotný objekt. Reálne je tak to, čo môže byť rigidne (industriálne) napodobnené. Hyperrealita sa nachádza za (re)prezentáciou, presahuje realitu v tom zmysle, že ju podľa Baudrillarda nachádzame napríklad aj v politike, sociológii, ekonomike atď., a tak ide o nekonečnú hru. Realita už nie je vzorom, je iba jednou z možností, jednou z mnohých realít, akou je aj virtuálna realita. Virtuálna realita predstavuje realitu zdanlivú, simulovanú, neprirodzenú, hoci v istom zmysle opäť skutočnú. Za virtuálnu realitu však vo vizuálnom umení môžeme chápať už perspektívu, vďaka ktorej starí renesanční majstri zobrazovali skutočnosť presvedčivo, reálne. Pojmom virtuálna realita však Janor Lanier pomenúval nové médiá, najmä počítač, ktorý umožňuje zachytenie a sprostredkovanie reálneho pohybu v reálnom čase, interaktívne simulácie a audiovizuálne vnímanie virtuálneho sveta. Virtuálny svet je hyperrealistický. Pomocou technických zariadení ako špeciálnych okuliarov s počítačovými monitormi namiesto skiel môžeme zažívať skutočný pohyb – či už vo vzdialenom, alebo dokonca fiktívnom svete. Ide o teleprezenciu, ktorá môže byť pasívna, aktívna či interaktívna, kedy si prostredie môžeme nielen pozerať, meniť ho, ale môžeme sa v ňom aj pohybovať. Virtuálna realita tak dokáže skutočnosť verne kopírovať, ale aj vytvárať jej klony či porovnateľné iné reality. V tomto zmysle virtuálnu realitu môžeme chápať ako iný druh či vyšší druh hyperreality. Prežívanie takejto reality, virtuálnej reality, je však prežívaním sprostredkovaným, teda je simuláciou.

Socha – objekt – bytost

Olga Badalíková

Proměna tvarosloví a zejména koncepce prostorových vztahů v sochařské tvorbě je v rámci dějinného vývoje spojována se společensko-historickým prostředím, stejně jako filozoficko-estetickým nazíráním, v jehož rámci byla jednotlivá díla utvářena. Současně je však vnímána v souvislosti s posláním, pro něž byla určena, a zároveň je definována, ale též diferencována materiálem, velikostí, umístěním v prostoru, daným tématem a zejména tvůrčím potenciálem příslušného autora.

Sledujeme-li tyto posuny sochařského vyjadřování ve vývojové linii, je patrné, že zejména ve středověku socha úzce souvisela s chrámovým prostorem, od něž se počala zřetelněji uvolňovat v průběhu renesance. Výrazná změna v pojetí sochařské tvorby započala v průběhu 18. století, kdy socha již nebyla tvořena především pro architektonický celek a stávala se volným uměleckým objektem, často prezentovaným v nově budovaných muzejních expozicích. V oblasti námětu byla v průběhu historie vedle ornamentiky a abstraktních prvků preferována lidská figura či motiv zvířete. Jejich zpodobení ovlivnila jednak jejich symbolická funkce, jednak umělecký výraz odpovídající příslušnému dobovému nastavení. Alex Potts v publikaci *The Sculptural Imagination* (2000) upozorňuje na proměny, jež podle něj nastaly poté, co bylo otevřeno Museo Pio-Clementino ve Vatikánu. Na popud papeže Pia VI. (1775–1799) zde byly vytvořeny prostory zamýšlené jako živočišný svět v kameni. Právě zde byl vytvořen předpoklad pro pojmání sochy jako skutečně autonomního uměleckého díla. Skulptury v tomto muzeu byly tvořeny po celé 18. století mnoha umělci, z nichž k nejvýznamnějším patřil Francesco Antonio Franzoni (1734–1818), jenž se specializoval na mytologická témata a mnohdy využíval pro své práce antické fragmenty.

Zásadní význam pro budoucí podobu moderní plastiky měly v této době také estetické teorie, zabývající se otázkou vymezení uměleckých druhů. Známa Lessingova studie *Laokoón*, publikovaná v roce 1766 a řešící vztahy mezi vizuálním uměním a literaturou, vytvořila základ pro systematické bádání v oblasti percepce uměleckého díla. Pozoruhodná esej *Sochařství* německého filosofa Johanna Gottfrieda Herdera (1744–1803) a později *Estetika* Georga Wilhelma Friedricha Hegela (1770–1831) (Hegel, 1935) přispěly k erudovanému vnímání uměleckého objektu. Problematickou roli sochařství v umění 19. století pak shrnul Walter Horatio Pater (1839–1894) ve své studii *Renesance* (1873) (Pater, 1873). V oblasti teorie tak byly učiněny základní kroky



Obrázek 3 Antoine Louis Barye, Turecký kůň (Cheval turc), datace: neuvěděna, postříbřený bronz, 29 × 30 cm (foto archiv Walters Art Museum)

pro cestu k novému sochařskému výrazu, které na konci 19. století završil svým dílem August Rodin.

Překvapivé poznatky a provokativní evoluční otázky, které otevřel po polovině 19. století Charles Robert Darwin (1809–1882), byly rovněž impulsem k hledání adekvátních tvůrčích koncepcí pro většinu uměleckého světa. Darwinova evoluční teorie a bouřlivý ohlas, který ji provázal, poukázaly na skutečnost, že se vědecký aspekt stává nutnou součástí našeho života. Od počátku byla tato teorie chápána jako protiklad biblického výkladu stvoření, jako rozkladný element staletých jistot, „jako by vývojová teorie nebyla jen výkladem výskytu určitých jevů, nýbrž zároveň metaforou o významu člověka a světa – takže tvrzení, že lidský živočich se vyvinul z předcházejících forem života, jako by ohrožovalo přímo smysl lidského bytí“ (Kohák, 1994, s. 34)

Konfrontace výsledků pozitivistického bádání s filozofickými systémy předchozích údobí se celá desetiletí odvíjela na pozadí vypjatých diskusí a společenských konfliktů. Zatímco filosofové 17. až 19. století usilovali o odhalení gnosís, tedy skryté pravdy samotné skutečnosti, pozitivismus odmítá kauzalitu, tedy představu, že po-

mocí vědy se lze dopátrat pravé podstaty jsoucna. Pozitivismus vychází z daností, tedy faktů, a omezuje vědu a filozofii na jevovou skutečnost, neusiluje tedy o její rozkrytí, ale popisuje ji. Místo jistot však přináší opět jen pravděpodobnosti. Přírodověda, která původně vycházela z metafyzických předpokladů, právě pod vlivem pozitivismu svá bádání značně modifikovala. Všechny tyto střety nacházely adekvátní odezvu v uměleckém vyjadřování, kdy jak v malbě, tak i v sochařském výrazu inklinovali mnozí umělci k naturalismu. Umělci vnímali, že klasicistním formalismem a odtržením umění od skutečnosti se vytratil také smysl pro přesvědčivé umělecké vyjadřování. V oblasti malby bylo z tohoto hlediska převratné a signifikantní dílo Arnolda Böcklina *Boj kentaurů*, prezentované na světové výstavě ve Vídni v roce 1873. Malba postrádá epickou stránku mytologického příběhu a soustřeďuje se na střet samotných kentaurů. Ačkoli právě Böcklinův obraz je spojován s posilováním moderního naturalismu, je nutno poznamenat, že zásadní konflikt nové koncepce s dřívějším idealismem se v oblasti plastického vyjadřování a dané tematiky rozvinul v třicátých letech 19. století.

V době dobývání světa a darwinovských teorií o selekci, stavících na boji o přežití, vyústila touha po napětí a exotice v masivní umělecký proud čerpající svůj ikonografický program jednoznačně ze zvířecí říše. Silné umělecké hnutí, vyznačující se poměrně jednotnými stylovými východisky, souvisí s francouzským sochařstvím, v jehož rámci byla vytvořena pro četnou drobnou bronzovou plastiku se zvířecím motivem specifická terminologie. V tomto období se poprvé setkáváme s pojmem animalistické sochařství nebo též sochaři animalisté, který zahrnoval dobu mezi lety 1830 až 1890.³

Termín „animalistické sochařství“ zahrnoval jak specifické tvarosloví, tak i vyhraněnou námětovou rovinu uměleckého díla. Počátky silné tradice francouzského animalismu lze spojovat s Pařížským salonem z roku 1831. Tehdy sochaři Antoine-Louis Barye, Christophe Fratin a Alexandre Guionnet vystavili několik plastik se zoomorfní tematikou. Většina umělců byla silně ovlivněna právě osobností Antoine-Louise Barye (1796–1875), který měl jednoznačně přední postavení mezi animalisty, tvořícími zejména v bronzu. Když v roce 1832 Barye vystavil svou plastiku *Lev drtící poraženého hada*, rozpoutal tvrdou kritiku. Jeho kompozice překročila dosavadní etické normy, neboť nepředstavovala ani hrdinnou smrt ani arkadické soužití zvířat, ale agresi síly a lstivosti odpovídající dobové mentalitě. Dramatická sousoší byla tvořena s citem pro epická zobrazení (*Jaguár trhá krokodýla*, 1831). Zvíře se postupně stává nositelem mravních hodnot a nejen součástí alegorických výjevů. Touha animalistů ukázat zvířata taková, jaká skutečně jsou, a zachytit jejich charakteristické rysy také

3 Zejména diskuse rozvíjející se okolo roku 1830 mezi Etienneem Geoffroyem de Saint-Hilaire (1772–1844) a jeho žákem Georgesem Cuvierem (1769–1832) podnítila hlubší zájem o zoologii. Neméně přitažlivá byla pak možnost přímého studia živé zvěře, jež umožňovala pařížská *Jardin des plantes*, založená v roce 1635.

znamenala dodržet obecné pravidlo, to je zabránit projekci vlastních či obecně lidských emocí do podoby objektu a ponechat mu jeho přirozenou vitalitu.

Barye nadřadil skutečnost ideálu a vytvořil polaritu mezi oficiálním sochařským projevem a animalistickou plastikou. Právě francouzští animalisté vyvedli akademické sochařství z jeho retardujících výkonů a podnítli širokou kritickou diskusi o budoucí podobě nejenom animalistické plastiky. Jejich inovující tvorba přiznávala zvířeti vlastní výpovědní sílu založenou na jeho přirozeném pudovém světě. Do sochařství první poloviny 20. století vnesli tito umělci nový impuls, který později částečně integrovala také oficiální plastika. V dlouhé vývojové řadě zvířecího žánru vytvořili vlastní stylový proud.⁴

Radikální proměna sochařství 20. století souvisí s dílem dvou umělců, kteří nikdy zcela neopustili mimetickou rovinu tvarosloví. Rodinův dynamický výraz těla, extrovertní tvarosloví prostupující prostor, světlo, vnášející do plastiky nepokoj, analytické zkoumání modelu a schopnost pohybem těla vyjádřit každé hnutí lidské mysli, tvoří jeden z pilířů moderního sochařství. Jeho protipólem je dílo Maiollovo, založené na tektonické sevřenosti a pevné blokivosti. Rodin však svým ojedinělým projevem akceptoval a současně definitivně překonal klasické ideály. V mnohém mu byl vzorem Michelangelo, vycházel ale především z vlastní premisy, totiž že tělo se stává skutečným odrazem lidské duše. Tím, že se ve svých posledních plastikách zaměřil na fragmentární části lidské figury a vytvořil z nich autonomní plnohodnotná sochařská díla, otevřel prostor pro tvorbu pohybující se mezi klasickou sochou a objektem.

Postupná ztráta víry v determinismus, tedy kauzální souvislosti přírodních procesů, silně ovlivnila nejen filozofické nazírání, ale následně též tvůrčí myšlení, které bylo navíc podníceno novými poznatky Sigmunda Freuda a jeho metodou hlubinné psychologie, kterou na přelomu století předložil v publikaci Výklad snů (1900). Posílení individuálních stránek osobnosti znamenalo také zřetelnou diverzifikaci uměleckého výrazu. Převratným způsobem vstoupilo do umění dílo Franze Kafky (1883–1924) Proměna, 1915, a později Hermanna Hesseho (1877–1962) Stepní vlk, 1955. Oba umělci posunuli hranice mezi snem a realitou, dematerializovali vnější a zhmotnili vnitřní prožitky, přičemž součástí jejich uvažování byly pohyblivé hranice mezi lidským a animálním světem.

Umělecké vyjadřování počátku 20. století je tedy provázáno s dobovými filozofickými i estetickými teoriemi a je čitelně propojeno s vnějšími konflikty světa. Nové zhodnocení umění primitivních národů a přírodního fenoménu vůbec ovlivnily biogenetické poznatky Ernsta Haeckela (1834–1919) s jeho předpokladem, že dějiny rodu

4 V evropském kontextu nedostatečně zastoupená česká animalistická plastika konce 19. a počátku 20. století (jakkoliv zdařilá) postrádá zásadní vývojovou závažnost tvorby Baryeho a jeho žáků. Z velké části je soustředěna na reprezentativní funkci a jen ojediněle se koncentrovala na zachycení přírodního elementu v jeho živočišnosti.

odrážejí dějiny člověka. Teorie Friedricha Nietzscheho (1844–1900) o původnosti, instinktu a o vitalitě jsou pak přijímány jako perspektivní cesta, následující po řecko-latinské tradici. Sochařství, stejně jako jiné umělecké druhy, odráží tuto aktuální vazbu a souběžně zkoumá a integruje do svého výrazu prehistorické umělecké projevy, umění africké i tichomořské, stejně jako předměty každodenní potřeby. Dochází k radikalizaci a zároveň k sublimaci sochařských tvarů, které se stávají uvolněnějšími, dynamičtějšími a je v nich patrná silná životní energie.

Socha, ačkoliv je pevně usazena v zemi a umístěna v definovatelném prostoru, naznačuje něco mnohem obsáhlejšího, než je ona sama, mimo fyzický čas. Wilhelm Worringer (1881–1965) v knize *Abstrakce a vcítění* (2005) chápe sochařství jako umění, které zachází s prostorem, jenž nás obklopuje a do nějž zároveň náležíme i my sami. Schopnost umělce s tímto prostorem pracovat pak spoluutváří působivost samotného díla. Výpovědní síla prostorového projevu je podle něj v sochařství 20. století také ovlivněna rozporem mezi tendencí k abstrakci a snahou zachytit skutečnost. Tyto dva základní principy tvoří výchozí impulsy tvůrčího potenciálu první poloviny 20. století, přičemž Worringer považuje za nemožné oddělovat od sebe abstraktní geometrii a organickou formu, protože obě jsou jednou a toutéž podstatou bytí.

S odstupem doby lze vysledovat dvě časové fáze, v nichž dochází v evropské plastice 20. století ke skutečně podstatným významovým i výrazovým inovacím. První souvisí s obdobím nastupující moderny mezi lety 1906–1916. O půl století později, mezi lety 1960–1970, pak přináší nové podněty silná vlna anglosaských vlivů. Pohyb nastal především v tehdejšímu centru uměleckého dění, v Paříži. Ze sochařského výrazu se ztrácí narativnost, anatomická přesnost, umělec se neomezuje jen na plastické modelování, mizí jednota materiálu, ale i důraz na estetickou kvalitu a řemeslnou virtuozitu. Potřeba autenticity přerostla v potřebu autonomního uměleckého výrazu. Plastika stále dynamičtěji prostupuje okolní prostor, prohlubují se konkávní a konvexní tvary, zvyšuje se expresivita díla. Objevují se nová sochařská témata, doposud preferovaná malbou, jako zátiší, a skrze ně vstupuje do umění nový pojem – objekt.

První desetiletí 20. století, jak známo, je dobou převratných stylových proměn. Základní premisu, že umění je dohoda, přinesl Marcel Duchamp (1887–1968). Ironickou skepsí a nihilismem zcela potlačil romantizující tendence, ale i emoce, umělecký rukopis či autobiografické stopy. Thomas McEvelley považuje změnu, která nastala u Duchampa okolo roku 1914, za srovnatelnou se zlomem mezi modernou a postmodernou. Jeho práce označil za systematickou kritiku nebo též za dekonstrukci příznivců Kanta a dosavadní teorie a estetiky výtvarného umění. (McEvelley, 1999, s. 63)

S novými tvůrčími principy se postupně vyhranily tři cesty, po kterých se rozvíjí sochařský projev a které lze rámcově charakterizovat směřováním ke konstruktivis-



Obrázek 4 Meret Oppenheim, Snídaně v kožešinách / Déjeuner en fourrure 1936, hrníček 10,9 cm, podšálek 23,7 cm, lžička 20,2 cm, výška 7,3 cm, porcelán, kov, kožešina (foto Janine and Jim Eden)

mu, surrealismu a k organické koncepci či vitalismu. V duchu konstruktivistických tendencí vzniklo Tatlinovo (1885–1953) dílo⁵ nazývané Letatlin (1932), vycházející z biodynamické energie ptačího letu. Na Tatlinovo dílo navázal Panamarenko (1940) svými variantami mýtu o Ikarovi. Okolo roku 1930 přichází tedy proměna estetiky a tvarosloví, umožňující s využitím oceli a různorodého materiálu preferovaného avantgardou vzájemné pronikání objektu a prostoru. Uplatňována je technika koláže, montáže, práce s odpadem a šrotem, což se stalo inspirací také pro mnohé artefakty sedmdesátých let.⁶

Surrealismus se potýkal s problémem, jak vyloučit racionální kontrolu a pracovat s fenoménem náhody v sochařství, a to do chvíle, kdy surreální předměty získaly

5 Kluzák označovaný také jako vzdušný bicykl, pokus o létající stroj, rekonstruován z roku 1991, Jürgen Stieger, Kassel.

6 Panamarenko (pseudonym Henri Van Herwegena) vytvořil například Unbilly, 1976–79, kov, umělá hmota, styropor. Touto cestou vznikají později také plastiky Jeana Tinguelyho (1925–1991) a gigantické kovové stavebnice Bernarda Luginbühla (1947–1989), kdy umělec z průmyslově zhotovených částí strojů – vrtulí, čepů a svorníků, montuje do podivných siluet figury slona, žirafy či buldoka.

symbolickou funkci a kdy se snaha zachytit snový prožitek promítla do reálných prostorových objektů. I v plastice je tak uplatňována příznačná metafora, ambivalence a tabuizovaná témata, úzce spjatá s freudovským výkladem snů. Odpor k narůstajícím politickým tlakům se navíc projevuje snahou o postižení zla, často skrze monstrózní bytosti nebo ironizací odvrácených stránek lidského jednání. Pod vlivem učení Sigmunda Freuda se uplatňuje v tvůrčím vyjadřování motiv vnitřního zvířete jako odraz zasutých přetlaků a tísní. Zobrazení zvířete coby metafory negativního, bizarního či neuchopitelného dění je častou součástí jejich artefaktů. Umělci v souladu s vlastní kreativitou sledují skryté dynamické roviny své osobnosti, přičemž stále pozorněji naslouchají potřebám svého těla. Rozkrývání animální složky psychické konstrukce rezonuje s archetypálními představami a stává se zdrojem nevyčerpatelného tvůrčího potenciálu.

Snídaně v kožešinách (1936) Meret Oppenheimové (1913–1985) vzbudila pozornost na výstavě *Fantastic Art, Dada, Surrealism*⁷ především svou sexuální ambivalencí, konotacemi s orální erotikou, směsí přitažlivosti i znechucení. Umělkyně pracuje – jak je v surrealismu časté – s organickým materiálem, v tomto případě se zvířecí kožešinou. Výsledný artefakt je mimo jiné dokladem Picassovy invence, který umělkyni k tomuto dílu částečně přivedl.⁸ Thomas McEvelley přirovnává Meret Oppenheimovou k umělcům postmoderny. Snídaní v kožešinách nepřináší autorka do umění 20. století obraz či sochu, ale artefakt a s ním též změnu paradigmatu, které je v rozporu s formální kantovskou estetikou. Pocit satisfakce je v tomto díle nahrazen ironií a odstupem, čímž spojuje dadaistické prvky s postmodernou tak, že podle tohoto teoretika umělkyně ještě přesáhla Marcela Duchampa. (McEvelley, 1999, s. 38) Záměrné distance dosahuje umělkyně ve svých artefaktech také pomocí samotného názvu, jako je tomu v případě objektu nazvaného *Moje chůva* (1936), představující dámskou obuv – upravenou jako pečené kuře – servírovanou na míse.

Biomorfnní tvary, které lze nalézt již v secesní vegetativní morfologii a které vycházejí z analogie sil růstu, tvoří základ další z podob sochařského meziválečného projevu. Na počátku 20. století je toto tvarosloví ovlivněno úvahami francouzského filozofa Henriho Bergsona (1859–1941), publikovanými v roce 1907, který preferuje pojmy „tvořivý vývoj“ a „hybná síla“⁹. Evoluční proces (růst v přírodě) a umělecká tvorba (tvůrčí puzení) vycházejí podle něj ze stejného základu. Tato filozofie navazuje na myšlenky Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho, které jsou zcela rozdílné od ideí osvícenství i racionalismu. Upřednostňují intuici, schopnost vcítění a prožívání.

7 *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, Museum of Modern Art, New York 1936.

8 V rozhovoru s Danielem Spoerriem vzpomíná Meret Oppenheimová na setkání s Picassem a Dorou Maarovou v *Café de Flore* nad šálkem, který zahřívala v kožešině. Na Picassův impuls pak později vytvořila tento objekt. (Levy, 2004, s. 81)

9 Též „élan vital“ – životní vzmach, hybná síla, impuls, podnět, vnitřní stimul.

Výchozí vědou, na níž staví své filozofické úvahy směřující k organické skutečnosti, je biologie. Francouzský sochař Henri Gaudier-Brzeska (1891–1915) svým článkem z roku 1914 „Nutnost organických tvarů“ ovlivnil celou řadu mladých sochařů. Náleží k nim Hans Arp (1887–1966) tvořící organické objemy jako novou symboliku formy, umění plně nabitě dynamikou, jež by se mohlo stát ekvivalentem růstu a proměn přírody. Věří stejně jako Brancusi v jednotu člověka a přírody, v nový způsob života. Je nepřítelem rostoucí technické civilizace. Také své básnické dílo vytváří jako varovné příběhy, které vypovídají o ekologických otázkách doby. Postupnou eliminací a tříbením tvarů hledá základní přírodní formy.

Totalitní systémy první poloviny 20. století v Rusku a v Německu přispěly k posílení Paříže jako tvůrčího centra. Později pak toto prvenství převzal Londýn a ve čtyřicátých letech pod vlivem válečných událostí se koncentruje kulturní dění do New Yorku. Silné umělecké impulsy meziválečného období utvářejí podobu plastiky hluboko do druhé poloviny 20. století. Prostupují je vlivy surrealismu, abstrakce i expressionismu, stejně jako návraty k veristickému tvarosloví. V umělecky převratných šedesátých letech se výrazně proměňuje koncepce prostorového utváření. V souvislosti s nově se formujícími tvůrčími principy lze hovořit o kulturní evoluci, kdy klasické druhy umění jsou na jedné straně nahrazovány audiovizuálními prostředky, na straně druhé se vzájemně prostupují a intermediálně koncipovanými instalacemi působí na širší spektrum lidských vjemů.

Sochařství šedesátých let se rozvíjí v několika liniích. První zasahuje oblast Jižní Ameriky, Anglie, Francie, Holandska, Německa a Itálie. Je zahrnuta pod tzv. „nové tendence“ a čerpá ze sblížení umění jak s technickým světem, tak i s přírodou. Patří sem skupiny ZERO (Düsseldorf), GRAV (Group de Recherche d'Art Visual), vzniklá v Paříži v 60. letech, jejíž umělci byli podněcováni světlem, kinetikou a strukturami. Další z výrazných sochařských linií je inspirován Duchampovu tradici a pracuje s ready-made. Tyto umělce rovněž fascinuje městský folklór, rostoucí konzumní způsob každodenní existence či masmediální manipulace. Odtud se odvíjejí projevy nového realismu, pop-artu, včetně užití asambláží. Třetí ze zmíněných tendencí, minimalismus, zcela nově určuje vztahy mezi vnímatelem, uměleckým dílem a prostorem. Na tyto směry navazuje rozvoj akčního umění (happening, performance, environment a event). Vedle nově se formulujících uměleckých postupů vychází řada umělců z tradičního tvarosloví a čerpá z celé širě meziválečného uměleckého hnutí osobitým sochařským projevem.

Velmi silně v poválečném období doznávaly vlivy surrealismu, které zůstaly po dnes přítomny v rozličných podobách, zejména u starší umělecké generace. Uvědomělé přijetí pudovosti a snaha o její vyjádření je sice příznačná pro umění surrealismu, i když tato cesta byla nastoupena již v novověku a rozvinula se s projevem romantismu a symbolismu. Převratné psychologické teorie, zejména Carla Gustava Junga, měly da-



Obrázek 5 Alberto Giacometti, Kočka / Cat (1951, bronz, 29 × 80,5 × 13,5 cm)
(<http://www.fotopedia.com/items/flickr-256580015>)

lekosáhlý vliv na výtvarné vyjadřování a probudily trvalou potřebu nahlížet na lidské konání a reflektovat skutečnost rozšířeným polem vnímání po celé následující období. V nově otřesených jistotách se otevírá nedozírný prostor pro průnik do intuitivního myšlení, uplatnění ústupu dovnitř, do hloubi vlastního bytí, k animálním rovinám své existence. „Nadměrné množství symbolů zvířat v náboženstvích a v umění všech dob nezdůrazňuje jen důležitost tohoto symbolu, ale poukazuje také na to, jak je pro člověka důležité integrovat psychický obsah symbolu, tj. instinktu,“ připomíná Vlastimil Tetiva (1999). Daniela Hodrová přirovnává návrat dovnitř, zniterňování animálních složek osobnosti ke Komenského Labyrintu a hovoří o cestě z „labyrintu světa“ vnějšího do „ráje srdce“ prostoru vnitřního. (1994, s. 186)

V poválečném období lze vysledovat proměnu v pojetí plastiky v tvorbě Alberta Giacomettiho (1901–1966), který byl vnímavý především k polaritní struktuře člověka a vyjadřoval obavy z blízkosti antihumánní exscesivity. Jeho ranému dílu je přisuzován svět snů a iracionálna a současně snaha vyrovnat se s prostorovými vztahy. V roce 1945 vychází v Paříži publikace Maurice Merleau-Pontyho, vztahující se k výzkumu „fenomenologie vjemů“, která, podle Reinolda Hohla, zásadně Giacomettiho ovlivnila.

V jeho tvorbě pak lze hovořit o „fenomenologickém realismu“, který vede umělce ke zmenšování formátu plastik, ztrátě tělesnosti až k postupnému rozpadu. Racionální systémy kubismu nahrazuje umělec prožitkem.¹⁰

V Giacomettiho díle se objevuje zřetelná symbolika sebereflexe, jak je tomu v případě jeho bronzové plastiky *Pes* z roku 1951. Inspirační souvislosti umělec komentuje: „Jsem to já, jednoho dne jsem viděl na ulici sám sebe právě takto. Byl jsem pes.“ (Kultermann, 1972, s. 43) Jako otrhaného, vyhublého, zuboženého a osamělého tvora vnímá tedy Giacometti sebe sama. Toto ztotožnění rezonuje s umělcovou plachostí a introvertním založením. V subtilnosti drobných bronzových plastik je zřetelný jeho fenomenologický postoj, kdy umělec je přesvědčen, že životní velikost neexistuje, a ztenčuje formy téměř na hranici jejich postižitelnosti. Postupné poznávání vlastní animality se tak stalo příležitostí k umělecké interpretaci psychických obsahů v kontextu novodobého sebenazírání. Znamená též rozkrývání iracionální složky psychické konstrukce.

Ústup od estetizace, práce s nalezenými předměty a použitým materiálem, vzor Dubuffetův se promítl do sochařské tvorby umělců preferujících zájem o životní realitu, sociální problematiku a společenská témata. Umělci rezignovali na estetickou kvalitu díla. Zatímco v průběhu padesátých let minulého století evropské sochařství dospělo ke značnému posunu rozvíjením konstruktivistických tendencí a v plastice také doznávaly vlivy surrealismu, na americkém kontinentě se umělci vyrovnávali nejen s ozvuky evropských uměleckých hnutí, ale též s rostoucí mediální šíří a s novými komunikačními systémy, vlastním ironickým komentářem nové reality. Proměnila se tak nejen výrazová, ale také ikonologická struktura artefaktu. V intencích nových souvislostí se zásadně rozšiřuje repertoár sochařského materiálu. Jsou opouštěny klasické techniky a východiskem nové tvůrčí koncepce se stává užití všeho, co je součástí každodenního světa. Syntéza realistické a surrealistické tradice, obnovená ready-made, včetně všech dostupných materiálových prostředků a tvůrčích postupů, vyústila v mnohvrstevnatý tvůrčí proces.

Odklon od plastického ztvárnění reality a snaha o abstraktní vyjádření je další z cest, jak nahlédnout do mimosmyslového světa a jak pracovat volně s výrazovými prvky, které neodpovídají žádné vnější zkušenosti. Podle Carla Gustava Junga: „Ne-předmětné umění čerpá obsahy hlavně „zevnitř“. Toto „nitro“ nemůže odpovídat vědomí, neboť vědomí obsahuje odrazy obecně viděných předmětů, které nutně musí vypadat tak, jak odpovídá obecnému očekávání.“ (1990, s. 149) Převaha těch prvků v uměleckém díle, jež neodpovídají žádné vnější zkušenosti, ale pocházejí z nitra, které je za vědomím, tvoří základ abstraktního uměleckého vyjadřování.

¹⁰ Giacometti svůj vztah ke kubismu komentuje známým výrokiem: „Místo šesti stran kostky, kterou znám, zobrazuji čtyři strany kostky, kterou vidím.“ (Scheckenburger, 2004, s. 488)

Abstraktní projevy v prostorovém utváření se vyznačují širokou škálou výrazových možností. S existenciálními pocity počátku padesátých let minulého století souvisí rozrytý povrch plastik, jejich rozbrzdění, použití strukturovaného materiálu jako hlíny, keramiky a rezivějících kovů. To vše je spojováno převážně s projevy informelu. Tvůrčí princip povrchového drásání a tvarové střídmosti má čitelné ozvuky jak v malbě, tak i v sochařství. Znamená osvobození se od formalismu, tvůrčí spontaneitu, užití syrového materiálu. Na druhé straně zejména v sochařství může snaha vyprostit se ze systému reprodukovatelného zprostředkování vyrůstat z víry v racionální uchopení světa a směřovat k úsilí dobrat se k jasným a srozumitelným principům a objemům. Konstruktivně syntetizující vnímání pak staví nikoliv na nitru, ale na prostorových vztazích, na rytmu linií a hran, na elementárním tvaru. Před umělci stojí zejména problém, jak převést reálný, organický objekt do anorganického tvaru. Plastice s figurální symbolikou tak bývá přisouzen zejména pohyb, který je často provázen vstupem diváka do prostoru.

Wilhelm Worringer považuje lidskou potřebu abstrahovat za „snahu jednotlivý objekt vnějšího světa, pokud vzbudil obzvláštní zájem, vysvobodit z jeho souvislosti s ostatními věcmi a z jeho závislosti na nich, vytrhnout ho z toku dění, učinit ho absolutním“. (Worringer, 2001, s. 37) Potřeba abstrahovat reálné vjemy provází umělecký vývoj od starověku. Bývá spojována s touhou po absolutnu a nachází krásu v krystalickém, anorganickém tvaru. Na první pohled se tak mnohdy dostává do rozporu s vlastním námětem tvorby. Ve skutečnosti je však projevem respektu k dokonalosti objemů a linií a také specifickou formou oprostěného nazírání.

V průběhu šedesátých let 20. století se umělci začali vymaňovat z výchozích dogmat moderny specifickou formou nových výrazových prostředků. Oproti individuálnímu sochařskému rukopisu byl uplatňován neosobní projev, seriálnost a modulární systémy, které umožňovaly doposud neužívané technologie. Umělci se rovněž vyrovnávali s rostoucími mediálními možnostmi, digitálními technologiemi a s novými komunikačními systémy. Na konci šedesátých let převažuje snaha o dematerializaci díla, a to skrze prostorové instalace, videozáznamy i směřování ke konceptuální tvorbě. Nové chápání hmoty přináší novou estetiku.

Objevují se materiály jako guma, pryskyřice, vosk, plasty, vláknité sklo, textil, které se uplatňují v tvorbě Evy Hesse, Magdaleny Abakanowicz či Josepha Beuyse. V roce 1962 vstupuje do umění pojem intermediální tvorba. O rok dříve naznačilo tuto cestu hnutí Fluxus – ironická a utopická hra na proměnu světa.¹¹ Ožívování pomíjivých věcí, nestabilita, pohyb, anarchie, hravost a svoboda, to vše přináší krizi objektu. Neotřelé postupy jsou uplatněny zejména v procesuálním umění, které souvisí s uvolňováním energie. Uměleckým dílem se stává videozáznam, ale i myšlenka. Nové možnosti jsou

¹¹ V Japonsku již v polovině padesátých let započala experimentální tvorba umělecké skupiny GUTAI, která se stala základem právě pro hnutí Fluxus.

>> Obrázok 6 Pino Pascali, *Past / Trap* (cyklus *Reconstructions of Nature*), ocelová vlna, 1968
(foto Marie-Lan Nguyen)

provázeny celou širší morfologických proměn, ale též tápáním a dlouhodobou krizí identity. V samotném hnutí Fluxus se součástí některých „events“ (událostí) stávají vedle lidí zvířata. Jsou však spíše hravými spoluaktéry jednotlivých aktivit v duchu přesvědčení George Maciunase (1931–1978), že potěšení z Fluxu musí být jednoduché, nenáročné, zábavné a má se zabývat nedůležitými věcmi, které nemají věcnou ani institucionální hodnotu. Veškeré použité rekvizity mají být zbaveny významu. Tvořivou zásadou je pohyb jako protest proti neměnnosti.

Koncem šedesátých let, s rozpadem tradičně pojímané plastiky, se projevuje odklon od civilizace směrem k přírodě. Právě na konci šedesátých a počátkem sedmdesátých let je rozvíjena práce s prostými materiály, v nichž je nacházena nová poezie, jak ji objevuje ve svých instalacích polský umělec Tadeusz Kantor (1915–1990). Příroda – zvířata, rostliny i nerosty a minerály – se stala znovunalezeným objektem pozornosti pro hnutí *Arte Povera*, související s uměleckou skupinou spisovatele Umberta Eca *Grupa 63*. K jejímu okruhu patřil také Germano Celant (1940),¹² který od roku 1967 kolem sebe soustředil umělce pracující s tzv. „chudými materiály“, přesahujícími doposud užívanou materiálovou hierarchii. Upozornil na skutečnost, že „umělci *Arte Povera* jsou osloveni biomorfickými a ekologickými problémy života“. (2000, s. 89–90) Jedinou cestou je pro něj *Guerilla War* proti systému. Celant nesouhlasí s obchodem s uměním, a považuje proto za nutné soudobé umění tvořit z materiálů nízké kulturní hodnoty. (Celant, 1967, s. 3) O něco později David L. Shirey¹³, v reakci na Benátské bienále 1968, navazuje na jeho tezi: „Umění je zde pouze pro obchodníky prezentující ty umělce, kteří jim vynášejí, poněvadž, jak víme od Machiavelliho, umění je jen pro bohaté a pro kulturní elitu. Toto Bienále není nic jiného než monstrózní mezinárodní show pro tyto kšeftaře. Umění musí být pro všechny.“ (Shirey, 1968, s. 93)

Působení *Arte povera* se z iniciativy Germano Celanta rozvinulo zejména v letech 1967–1970. V návaznosti na Josepha Beuyse umělci přecházeli od materiálové fantastičnosti ke kritickým metaforám a vizuálním inscenacím kombinujícím odpadky s fragmenty antických odlitků (Giuseppe Penone, Pistoletto). Výstava *Land Art-Arte Povera-Conceptual Art* v Turíně, kde umělci pod vlivem rostoucích ekologických tlaků užívali papír, dřevo a přírodní zdroje a přikláněli se k přírodní energii, opět obrátila zájem odborné kritiky k evropskému uměleckému dění. Hnutí *Arte Povera* je tak

12 Do Celantova uskupení náleželi umělci Giovanni Anselmo, Alighiero Boetty, Piero Gilardi, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Emilio Prini a Gilberto Zorio.

13 David L. Shirey, bývalý umělecký kritik pracující pro *Newsweek* a *The New York Times*, působí na *School of Visual Arts* (New York City).



spojováno také s ukončením kulturně-politických nesouladů mezi Evropou a Amerikou, které započaly v šedesátých letech, kdy v roce 1964 obdržel Robert Rauschenberg první cenu na bienále v Benátkách. Zároveň započal jeho komerční úspěch v evropských galeriích, ale též velká kritika amerického umění evropskými teoretiky. Velká skupina amerických umělců zúčastněná na výstavě Documenta v Kasselu byla naopak vysoce ceněna americkými teoretiky. (Williams, 2000, s. 67)

Na benátské bienále z roku 1968 navázaly dvě další diskutabilní výstavy, které proměnily tvářnost prostorového vnímání. *When Attitudes Become Form*¹⁴ byla připravena roku 1969 v Bernu kurátorem Haraldem Szeemanem, který představil okolo 120 prací od 69 umělců z Belgie, Velké Británie, Holandska, Itálie a USA. Objekty byly vystaveny v muzeu i okolí Bernu. Výstavu provázely široké kritické ohlasy převážně komentující prezentaci jako chaos. Nicméně zde byla potvrzena nutnost hledání historických perspektiv a nezastupitelnost teoretického vyhodnocení a odborné literatury, sledující vztah a souvislosti s předchozím výtvarným děním. Následná výstava *Op Losse Schroeven*¹⁵ konaná v Amsterdamu v roce 1969, rozvinula k této problematice další diskuse.

Schopnost umění zaujmout naši pozornost cestou velkých stylových proměn se vyčerpala, a tak vedle řady jiných inovací nastává potřeba učinit součástí artefaktu nejen lidské tělo a rozličné fragmenty makro- i mikrosvěta, ale též přírodu, včetně mrtvých i živých zvířat. Stejnou měrou, jak z galerijních prostor mizela klasickými postupy utvářená plastika, počala narůstat přítomnost živých bytostí. Vedle marginalizace zvířete ve skrumáži užitkových předmětů a jeho fragmentalizace se jako silný emocionální podnět objevují živé bytosti. Jejich integrace do uměleckého projevu prošla několika stadii. Počátky happeningů a performancí nejsou zcela jasné, jelikož mnoho projektů nebylo dostatečně zdokumentováno a z počátku byly provázeny pochybnostmi teoretiků o začlenění takového typu projevů do rámce umělecké tvorby. Mnohé z raných performancí a happeningů navíc obsahovaly velmi dramatické aspekty. Zejména body art, vnímající tělo z pohledu fenomenologie jako „pole událostí“, usiluje o rituální prožitek těla mnohdy drastickými prostředky. Přinejmenším však bylo zřejmé, že umělci pracující se svým tělem netvoří svá díla bez etických prožitků. Šedesátá léta dvacátého století především přinesla do prostorové tvorby touhu uvést skrze akci znovu do pohybu lidskou mysl. Snaha transponovat skutečnost a vytvořit ji tak autentickou, jak je v lidských silách možné, je sice příznačná již pro díla Josepha Cornela, Roberta Rauschenberga či Edwarda Kienholze, nyní však byla umocněna realitou.

Souběžně se sochařským výrazem pátrajícím po afinitách s podivuhodnostmi přírody se začíná vyčleňovat role zvířete směrem k jeho přímé prezentaci již v průběhu 16.

14 *When Attitudes Become Form* (Bern Kunsthalle, 22. března – 27. dubna 1969)

15 *Op Losse Schroeven* (Stedelijk Museum, Amsterdam, 1969)



Obrázek 7 Carolee Shneemann
Pohled těla / Eye Body, 1963, akce
(<http://www.flickr.com/photos/libbyrosof/2239769534/sizes/o/in/photostream/>)

století. Zřetelná integrace živých bytostí nastala v šedesátých letech 20. století, kdy se znovu stává aktuální myšlenka kunstkomor, a to nejen jako historického fenoménu, ale jako jistého předobrazu dnešního světa. Mezi pojetím reálného zvířete v manýrismu a žijícím zvířetem jako součástí prostorové instalace konce 20. století je však dlouhá cesta. Zásadní změna pojmání role zvířete coby objektu v prostoru je souběžně provázena podstatným posunem v jeho ikonografii. V průběhu tisíciletí se měnila symbolika zvířete v dlouhých časových úsecích, v souvislosti s příslušnými kultovními rituály. V šedesátých letech 20. století však nastala souběžně celá řada radikálních posunů. Zvířete, ať živého či neživého, je užíváno jednak jako nositele symbolu, jednak jako partnera v rámci příslušné akce, jindy jako anonymní masy nebo organického materiálu. Souběžně se v umělecké tvorbě stále jasněji projevují obavy o zvířecí existenci. Jak připomněl Erazim Kohák: „Ve svém samozvaném „boji s přírodou“ jsme zvítězili na celé čáře a odpovědnost za poraženou přírodu padla na nás.“ (Kohák, 1993)

Jedním z prvních dochovaných záznamů dokumentujících účast živého zvířete v prostorové akci či instalaci jsou fotografie z roku 1963. Je zde zachycena autorka performance Tělo oka, 36 transformačních (1963), Carolee Schneemann (1939). Zvířata, živá i neživá, jsou častou součástí prostorové tvorby Josepha Beuyse, ale i plakátů, dokumentujících jeho akce¹⁶. Když Beuys vystavil živé zvíře, znamenal tento čin zásadní změnu proti tehdejší globální abstrakci směrem k nové realitě, která měla řadu podob až po performance. Akci nazvanou Jak naučit mrtvého zajíce rozumět obrazům (1965) pojednal jako fiktivní komunikaci mezi umělcem a mrtvým zajícem: „Tím, že vedu dialog se zvířetem, říkám lidem, že je to možné – vést dialog se zvířetem, že je to mož-

¹⁶ Wendelin Ren, Joseph Beuys, Pflanze, Tier und Mensch (ze sbírek Museums Schloss Moyland), katalog výstavy, Schweningen, Regensburg, Trollhättan, Gmünd 2000–2001.

né i s rostlinami, i se zemí a se vším okolo nás.¹⁷ Umělec byl přesvědčen, že i „neživé zvíře si zachovává více intenzivní schopnosti vnímat umění než mnohá lidská bytost se svým tvrdohlavým rozumem“.¹⁸

Umění je pro Beuyse cestou vedoucí ke společenské proměně.¹⁹ Výchozí premisou je přesvědčení, že umění je zde proto, aby udržovalo a rozvíjelo existující smyslový systém, tvůrčí potenciál lidstva. Nikoliv však cestou intelektu, ale celou lidskou bytostí. Zvíře pak v jeho tvorbě představuje krystalizační moment, bytost dávných entit, k nimž se neustále vztahuje. V této souvislosti lze nejspíše akceptovat názor Hanse Dietricha Hubera, že Beuys změnil úhel pohledu na uměleckou historii jako žánr. Její metody a analýzy posunul směrem „k systémově teoretickému přístupu, který by ve vědecké praxi integroval umělecké dílo, člověka a svět“. (Huber, 1997, s. 18)

Do šedesátých let 20. století nebylo zvíře deklarováno jako umělecký objekt. Postupně je však samozřejmostí přítomnost zvířete v happeningu, performancích, instalacích i akčních projevech všeho druhu, a to v mnohačetných formách prezentace. Zvíře se stává protihráčem, metaforou vykořisťování organické i anorganické přírody, stejně jako metaforou podprahových složek lidského jednání. Smyslem těchto raných akcí však bylo především překonat muzejní fetišismus a statický model umělecké komunikace a postavit přírodní, neovladatelný element proti tradiční struktuře galerijní instituce. Je nepochybný rozdíl mezi jezdeckým pomníkem doby baroka a živou jezdkyní, jak ji později předvedla Marina Abramovic v akci nazvané Hrdina (2000) nebo Vlasta Delimar jako Lady Godiva (2002).

Drastické metody apelu jsou příznačné pro fenomén vídeňského akcionismu, který má své počátky rovněž v šedesátých letech 20. století a jehož mezní vyjadřovací prostředky jsou spojovány s krajně konzervativním rakouským prostředím a se stáletým podhoubím přetvářky a falešné morálky. Členové tohoto uskupení se zaměřují na jungovské chápání vnitřního ustrojení člověka a pracují se symbolikou zvířete ve smyslu archetypálních afinit. Své inscenace uchovávají v podobě filmů, fotografií a videozáznamů, přičemž čerpají z tradice vídeňské filmové avantgardy. Otto Mühl (1925) v akci z roku 1970 nazvané Oh Sensibillity násobí sexuální afinity mezi člověkem a zvířetem v návaznosti na častá ikonografická klišé a využívá živou labuť jako provokativní prvek v konfrontaci s nahým ženským tělem.

Zejména rakouský akcionista Hermann Nitsch (1938) se zaměřil na pudovou rovinu vnímání, jejíž energii „uvolňuje“ prostřednictvím Divadla orgií a mystérií (OMT – Orgien Mysterien Theater). Prostředkem a zároveň ústředním objektem

17 Beuys o umění, Úryvky z televizní debaty v pořadu „Club 2“ vysílaného 27. ledna 1983 na ORF Vídeň „O neporozumění umění“, in: Revue Labyrinth, č. 3–4, roč. 1998, s. 159.

18 Motiv zajíce je častý také na řadě jeho plakátů, viz: Isabel Siben, Joseph Beuys, Plakate / Posters, katalog výstavy München, Hamburg, Heidenheim 2004–5.

19 Podrobněji viz Hellevi Rebmánová, Neviditelná skulptura (O Josephu Beuysovi), Olomouc 1998.

Nitschových rituálů se stalo zvíře jako oběť. Zejména v osmdesátých a devadesátých letech se ve vztahu k Nietschovu dílu rozvířila hladina protichůdných názorů. Nitsch je inspirován jak antickými mýty, tak i křesťanskými rituály, které mísí v podívanou, záměrně oscilující mezi Dionýsem a Kristem. Ve svém pobuřujícím synkretismu čerpá rovněž z barokní vizuality, kterou uplatňuje při svých orgiastických akcích plných agrese a strachu. Za pomoci rituálů usiluje Nitsch o zpochybnění hranic mezi skutečností a představou. Přes veškeré historické konotace nelze jej označit za eklektika. Přestože v několika svých akcích ukřižoval mrtvá zvířata v kompozicích odvozených z obrazů Rembrandta, Lovise Corintha, Chaima Soutina či Francise Bacona, nekoncepuje svá díla v návaznosti na jejich výchozí významovou rovinu. Cíleně přivádí ke krajnosti tzv. „Ekelfaktor“. Nahá lidská těla pokrytá zvířecími vnitřnostmi a krví mají blíže k sadomasochistické sexualitě než k očistné katarzi a zvíře je zde spíše prostředkem k posílení teatrálního účinku než proponovaným smyslem vlastních akcí.

Kombinací rituálních symbolů (krev, víno, kříž či máry) a patetickými výklady o ochraně přírody dosahuje Hermann Nitsch a jeho následovníci kontraproduktivních výsledků a burcuje zejména rakouské ochránce zvířat ke společným výtkám a protestům. Nitsch tak dosahuje žádoucí, i když negativní mediální popularity. Současně však rozvíjí užitečný diskurs o ochraně zvířat jako o etické sebereflexi člověka. Znovu se dramaticky projevuje konflikt mezi dvěma neslučitelnými systémy. Na jedné straně je žádoucí maximální využívání zvířete jako utilitárního spotřebního zboží, na straně druhé je zřejmá rostoucí potřeba zachovat přirozenou rovnováhu živočišných druhů a vnímat zvířata jako respektované bytosti.

V souvislosti s preferováním těla se v akční tvorbě sedmdesátých let rovněž rozvíjí konfrontace člověka se zvířetem. Stále naléhavější se však stávají především ekologické otázky jejich vzájemného vztahu. Princip aropriace uplatňují umělci, kteří iniciují součinnost se zvířaty a zároveň přejímají spoluúčast na roli člena zvířecí komunity, případně se stávají živými plastikami v součinnosti se zvířaty. Rakouský umělec Richard Kriesche (1940) vytvořil v roce 1973 na náměstí svatého Marka v Benátkách performanci, při níž své tělo oděné do vojenské uniformy obklopil holuby a předvedl tak živou plastiku posetou ptáky, symbol tohoto města. V roce 1974 se v galerii René Block americký umělec Mark Thompson (1950) v akci nazvané Ponoření, Pokus s včelí královnou (1974) nechal obalit včelím rojem. Tvůrčí sebereflexe tak získala další, i když poněkud bizarní parametry.

Snaha o propojení uměleckého prožitku s přírodou a o zakomponování zvířecích projevů do širších vztahů vedla k vytvoření akustických environmentů, jako byl koncert cvrčků, kdy Timm Ulrichs přenesl živé cvrčky do Státní opery v Hamburku (1972) a společným vystoupením usiloval o Gesamtkunstwerk, respektive o tzv. totální umění. V téže době Oswaldo Maciá (1960) vytvořil svůj koncert z hlasů 2000 ptáků

z celého světa. Různými variacemi ptačího zpěvu se snažil dokázat, jaké schopnosti jsou nám nedostupné. Název akce Něco se děje nad mou hlavou (Something Going On Above My Head, 1999–2010) znamená metaforické vyjádření pocitu, přesahujícího naše vnímání, které nespočívá jenom v našich očích a uších, když posloucháme tyto zvukové vjemy, ale jež zároveň aktivuje naše tělo. Maciá touto formou relativizuje logocentrické myšlení západního světa.

Od drobného hmyzu pokračuje prezentace zvířete coby živoucího a pohyblivého uměleckého objektu. Americký tvůrce Dennis Oppenheim (1938) v roce 1971 v akci nazvané Protection v Boston Museum of Fine Arts vypustil dvanáct policejních psů. Tuto akci natočil na film, aby zdokumentoval bezmoc a dezorientaci zvířat v cizím, umělém prostoru.²⁰ V jiných souvislostech koncipoval vstup velblouda do galerijního prostoru Marcel Brodhaers (1924–1976), umělec belgického původu. Pro svou pařížskou retrospektivu nazvanou L'Angéus de Daumier (1975) vytvořil zimní zahradu a na její otevření přivedl do Palais de Beaux-Arts velblouda a prošel se s ním Paříží. Výchozí myšlenkou této akce byla filiace mezi exotickým zvířetem, které bylo přivezeno umělcem (jako jedním ze tří králů) do Paříže (Meky) a na vrchol uměleckého snažení, do Palais de Beaux-Arts. Významová absurdita těchto spojů měla vyjádřit despekt ve vztahu k uměleckým institucím.

Okolo roku 1970 uplatňuje Robert Smithson pojem „site sculpture“, kdy místo jako takové může být rovnocenné plastice. Umělci pracují se zemí, s ohněm, s přírodními živly. Pohybují se mezi dvěma póly. Jednak je to drastická intervence do krajiny, ale také touha čerpat z přírody, vrátit jí její magičnost. Do obřích projektů amerických umělců vstupuje fauna v podobě symbolů, jak je tomu ku příkladu u Michala Heizera (1944) a jeho Pěti obrazových vršků (1985) s piktogramy želvy, ryby, potápníka, hada a žáby, případně v díle 3025 kůží (1973) Waltera de Marii (1935). Umělci land-artu v evropských zemích vycházejí z omezených prostorových možností. Více než konečná podoba díla je často důležitý proces vzniku, vztah k materiálu, prostoru a prožitku času. Zvíře se zde jeví spíše jako otisk či prostředník, preferována je myšlenka, koncept.

Období postmoderny formující se v průběhu sedmdesátých let je provázeno vyjatou politickou situací a definitivní společenskou deziluzí. Thomas McEvilley připomíná, že moderismus je dnes chápán jako údobí, které vynalezlo univerzální pravdu a mělo jasno v tom, jak jí dosáhnout. Naopak dnešní doba je k takovému přesvědčení skeptická a pátrá po přesně nedefinovatelných možnostech uměleckého projevu. Ideology modernismu dříve prosazovaný mýtus o historii jako o progresivní cestě vzal za své s rozpadem kolonialismu po druhé světové válce. Pojem post-koloniální pak teoretik přirovnává k pojmu postmoderní, neboť v těchto letech, podle McEvilleyho,

20 Obdobné akce byly pak součástí mnoha projevů video-artu.

došlo také v kultuře k převratným změnám, které se neodehrály v celých dějinách umění. (McEvelley, 1999, s. 32)

Cesta od klasického sochařského projevu přes využití netradičních materiálů k různým formám ozvláštnění přírodního prostředí je cestou od zachycení viditelné skutečnosti k symbolu vyjádřeného v mnoha rovinách. Tradiční vyjadřovací prostředky nepostačují, jednotný model uměleckého slohu již dávno vzal za své a také umělecké styly se atomizují. Na jedné straně je umělci vnímána celá tíže společenské a ekologické krize, na druhé straně povětšinou plně využívají nové výrazové prostředky, tedy výtvarné současně civilizace, která svět flóry i fauny ničí. V sedmdesátých letech se definitivně vytrácí ucelený styl jako určující periodický znak, který s konečnou platností odezněl s koncem avantgardy. Mnohdy společná výchozí myšlenka je provázena zcela odlišným a protichůdným výtvarným vyjádřením. Od minimalismu, který určil nové vztahy mezi vnímatelem, objektem a prostorem a odkázal naše vnímání na sebe sama, dospívají umělci k jinému pojetí prostoru. Zájem o rytmus, kompozici, objem a materiál je vystřídán zájmem o směřování, o pole či střed. Plastika je tvořena jako místo hledání, tápání, nebo naopak klidu a bezpečí. Stává se metaforou současnosti, tedy místem, kde je vnímatel vtažen, pohlcen, osloven, jak potvrdila přehlídka soudobého umění Dokumenta VI v Kasselu roku 1977. V těchto letech sochařství definitivně překročilo hranice třírozměrného prostoru a začalo se věnovat instalacím, v nichž umělci kumulovali objekty, představy a myšlenky.

S nastupující postmodernou se ústředním tématem stává preferování těla a jeho orientace v prostoru, prožitky, stopy a vzpomínky. Fyzická zkušenost se v plastice proměňuje ve fikci, ilustrativnost, principy obraznosti. Prosazuje se narativnost, hravost, vtíp, sebereflexe, ironická distance. Roli mýtů vytlačila a jejich úlohu v životě nahradila racionální věda. Objevují se proto individuální mytologie utvářené prožitky z dětství. Konec sedmdesátých let lze rovněž charakterizovat zásahy na pomezí intimity. Americký sociolog Richard Sennett ve své sociologické studii hovoří o „tyranii intimity“, kterou na konci osmdesátých let dovedla do krajnosti mimo jiné Kiki Smith (1954). Pokud v daných souvislostech přemýšlíme o prostorovém vyjadřování, vybavujeme si často řadu mimouměleckých konotací, mnohdy překrývajících samotné umělecké dílo. Plastika se stává místem orientace v prostoru a je zaměřena na předimenzovanou účelovost, což dokládá také Documenta VIII v roce 1987. Provází ji hravost a výpravnost (viz Sijah Armajani, Richard Artschwager, Susan Solanová).

Zatímco v předchozích letech v Americe rychlá teoretická reflexe přispěla k figurativním sochařským principům a přiklonila se k land-artu, nyní se rozvíjí opět evropská centra, a to především Paříž, Düsseldorf a Milán. Velká část italských umělců byla ovlivněna teoretickými úvahami Achille Bonito-Olivi (1939) a vytvořila takzvanou transavantgardu jako alternativu meziválečného avantgardního hnutí. V roce 1980 vystavil s velkým ohlasem své plastiky na bienále v Benátkách jeden z jejích pro-

tagonistů, Mimmo Paladino (1948). Jeho práce byly silně poznamenány dojmy z Brazílie, kde jej inspirovaly rozdílné vlivy: na jedné straně vypjatý katolicismus, na straně druhé animismus. Paladinovo umění je postaveno na evokaci klasické ikonografie v liniích křesťanské a latinské kultury a na esenci současného uměleckého vyjadřování. Vytváří zvláštní koexistenci tragiky a humoru, což je patrné na plastice nazvané O. T. z roku 1985, kdy zavěsil na stěnu vedle kříže skelet koňské hlavy.

Postmoderní plastika nabízí široké materiálové možnosti, koláže a kombinace, které daly zcela rozdílný výraz plastikám Nicolý Hickse, Kendry Haste, Bernarda Vié, Hyltona Stockwella či Davida Gilhoolyho. Mladá německá generace přicházející z akademií v Düsseldorfu, Hamburku a v Mnichově především konstruuje plastiku jako prostor pro představy provázené skepsí (Thomas Schütte, Reinhard Mucha, Katarina Fritsch). Spojování kolektivních a individuálních mytologií, extroverze, snaha zachovat si odstup od výdobytků civilizace a znovuobnovit dialog s divákem jsou signifikantními znaky, promítajícími se do prostorových objektů postmoderního projevu. Přestože kupříkladu sochařka Katarina Fritsch (1956) inklinuje k realistické formě, nežívá ji jen pro prezentaci sochařských dovedností, ale přitahuje ji zachycená skutečnost a možnosti významových ambivalencí. Distanc a polarita humoru a ironie charakterizuje toto tvůrčí směřování.

Pluralita výrazových prostředků odráží celou škálu rozličného vnímání a umožňuje uplatnit pestrost tvůrčích metod i obsahů. Umělecké dění osmdesátých let 20. století, v souladu s postmoderními návraty do historie, přineslo také znovuobjevení tajemství Wunderkammer, a tedy pokus o encyklopedický pohled do světa přírodních kuriozit. „Zhruba před polovinou osmdesátých let se začínají objevovat snahy přiblížit umění a přírodu v bizarních instalacích, v mnohém inspirovaných právě kunstkomorami 16. století.“ (Bredekamp, 2000, s. 14) Tyto tendence pak přetrvávají hluboko do devadesátých let, zejména v díle Damiena Hirsta, Marka Diona, Bruce Naumanna i řady dalších umělců. Ironickou konfrontaci noblesního muzejního prostředí s prapůvodním světem předvedl v devadesátých letech také Ital Maurizio Cattelan (1960), a to performancí nazvanou Vstup na vlastní nebezpečí. Ničeho se nedotýkejte, nejezte, nekuřte, nefotografujte, nevcházejte se psy, děkujeme (1994).²¹ Umělec přinutil návštěvníky přihlížet pod křišťálovým lustrem newyorské galerie setkání umělce s oslem, přičemž, jak připomněl Francesco Bonami, touto konfrontací posunul sebe i osla do role výstavního exponátu, přičemž i on sám se cítil v roli zvířete, nacházejícího se v nepatřičném prostředí. (Bonami, 2003)

Umělkyní, pro niž jsou zvířata součástí většiny jejích performancí, je Maryna Abramovič (1946), která se svým přítelem Ulayem (1943) vytvořila v roce 1978 performanci ve vídeňské jezdecké škole nazvanou Císařský krok. Oba aktéři se společně

21 Daniel Newburg Gallery, New York, 1994



Obrázek 8 Maurizio Cattelan, Pozor. Vstup na vlastní nebezpečí. Ničeho se nedotýkejte, nejezte, nekuřte, nefotografujte, nevěchávejte se psy, děkujeme / Attenzione. Entrate a vostro rischio. Non toccare, non dare da mangiare, vetato fotografare, vietato l'ingresso ai cani, grazie. 1994, performance, instalace, živý osel, křišťálový lustr (foto Lina Bertucci)

svázali dlouhými provazy s bílým lipicánem. Kůň i umělci tak byli závislí na každém vzájemném pohybu, všichni nesvobodní, odkázáni jeden na druhého se snažili vlastní silou ovládnout společné pole. Ztráta svobody a potřeba součinnosti v širokém kontextu vztahů patří k nejsilnějším principům tvorby Maryny Abramovič. Politický kontext vnesla do svých akcí v roce 2000, kdy uspořádala performanci nazvanou Hrdina. Projížděla krajinou na koni s bílým vlajícím praporem, aby připomněla kapitulaci své země (Srbska) po občanské válce. Pro Marinu Abramovič je charakteristické její silné osobní nasazení, které se promítá také do řady jejích intervencí v podobě snahy o záchranu řady živočišných druhů. Právě v sedmdesátých letech začala s hledáním vlastní umělecké identity skrze symboliku zvířete, které rozvíjí dodnes.

Na jedné straně si umělci stále více uvědomují skutečnost, že v přetechizovaném světě je společnost zvířete jedním ze základních vztahů nabízených lidské osamělosti. Na straně druhé začínají chápat vlastní nekontrolovanou expanzi na úkor ostatních bytostí. Zpočátku je zvíře spíše prostředníkem sdělení širších obsahů, postupně se stává ústředním motivem tvorby, přičemž je v něm stále více koncentrována všeobecná

morální skepse. Již na počátku sedmdesátých let, když Wolf Vostel (1932) po vzoru Rauschenberga přivedl do kolínského Kunstvereinu krávu, vrcholí souběžně také protesty proti využívání živých zvířat v umělecké tvorbě.²² V intencích zprofanovaného pojmu svoboda v umění se zvíře přes protesty ekologů stává hercem či součástí instalace, kde je však často zachycena jen jeho trýzeň.

V roce 1984, na benátském bienále nazvaném *Dalla natura dall'arte, dall'arte dalla natura*, vyvrcholila v uměleckém projevu kritická reflexe ekologické problematiky. Na tomto bienále byla také vystavena řada děl ze sedmdesátých let od umělců Menashe Kadishama, Marcela Broodthaerse, Antonia Paradisa nebo Janise Kounellise, kteří se navracejí k magii, k zázrakům rostlinného světa a k neodvratitelnosti jeho rozpadu, k jeho pomíjivosti a neuchopitelnosti. Amnon Barzel, komisař izraelského pavilonu na tomto benátském bienále, označil umění osmdesátých let jako projev vysoce sofistického Duchampova vlivu. Právě Duchampův koncept *ready-made* umožnil ještě masivnější vstup reálného zvířecího prvku do prostorových objektů. Nová koncepce *ready-made*, založená na synkretické bázi, se začala rozvíjet koncem šedesátých let, kdy souvisela se specifickým pohledem na svět, a to s přispěním uměleckých hnutí *pop-artu* a *neorealismu*, který znovu přinesl do výtvarného umění pohled na skutečnost. V osmdesátých letech se dostává *ready-made* do další fáze s obnoveným principem *metonymie*, kdy detail nebo část zastupují celek. Umění zaměřené na výpověď věcí umožňuje nespočet přístupů také v práci se zvířaty.

Stále obtížněji lze určit, kdy je zvíře v umění prezentováno jako objekt a kdy jako materiál a kde se nachází etická hranice mezi jeho použitím a zneužitím pro samotný tvůrčí projekt. Proti zneužívání zvířat a jeho mechanizaci vystupují umělci jako Kiki Smith, Lothar Baumgarten, Berline Bruyckere nebo Bruce Naumann²³ mnoha deformovanými skrumážemi lidských a zvířecích těl. Prohlubující se rozkol mezi rozvinutou civilizací a přírodním světem reflektují umělci mnohdy za použití brutálních výrazových prostředků. V roce 1962 Japonec Ay-O (1931) spojovaný s hnutím *Fluxus* v *Gordon Gallery* v *New Yorku* položil živé kuře pod gilotinu. Akce trvala tak dlouho, pokud kuře nevykrvácelo. Poukazování k utrpení zvířat skrze jejich obětování souvisí s rituálním obřadem, který v historických souvislostech má mít za následek povznesení oběti, jež se tak proměňuje v božskou bytost. Oběť je nabízena bohům a stává se prostředkem komunikace mezi bohy a lidským světem, což ji činí posvátnou. Ještě dále postoupila ukrajinská umělkyně *Nathalia Edenmont* (1970). Zvířata sama

22 Vostel o patnáct let později použil ještě dramatičtějšího emotivního ataku, když zvířata jako mrtvé rekvizity tvořila součást jeho instalace *Endogenní deprese* (*Endogene Depression*, 1985).

23 Problematice zvířete byla věnována londýnská výstava nazvaná *Animals* a doprovodný katalog s textem *Christiane Schneider*, viz *Animals Looking at Use*, in: *Animals*, katalog výstavy, *Haunch of Venison*, London 2004.

zabíjí, preparuje a instalace doplňuje konzumními objekty²⁴. Rysy Nitschových OMT má akce anglického umělce Paula McCarthyho (1945). Instalace Bossy Burger (1991), zobrazující výrobu diskutované speciality McDonalda řetězce, evokuje krvavé orgie rakouského akcionisty. McCarthy se domnívá, že „část prací referuje o mém soukromí, o zapomenutých a potlačených vzpomínkách. A pojednou se objeví v mých akcích. Teprve jejich opakováním poznávám, že tyto vzpomínky existují, ale není mi vlastně jasné, jak se mne týkají. Jsou to specificky moje traumata, možná ale ještě něco jiného, co jsem zažil osobně nebo prostřednictvím medií“. (Rugoff, Stiles, Pietranto, 1996, s. 26) Umělec, řazený k hnutí transgressive art²⁵, spojuje rituál oběti s vlastními prožitky a nevědomými obsahy.

Vyhraněný postoj k otázkám prohlubování globální krize zaujal americký umělec Mark Dion (1961), jak je zřejmé z jeho velké prostorové instalace nazvané *Asfalt a peří*. Na sochařském bienále v Münsteru v roce 1999 postavil vedle dřevěného kola, do něhož byla kdysi vplétána lidská těla, holý kmen stromu bez listů, posázený vycpanými havrany. Evokuje tak pocit panství temna a bezútěšnosti. Mark Dion je přesvědčen, že moderní umění je blízké džungli. Obě oblasti jsou ukázkou těsné koexistence rozličných tvarů a přírodních forem v rámci společného prostoru. Jen džungle je ekologičtější. Specifickou formu krajního protestu proti nadužívání zvířete jako materiálu vnesla do prostorové tvorby Jana Sterbak²⁶ (1955) v performanci *Vanitas: Šaty z masa pro albínskou anorektičku* (1987)²⁷. Jana Sterbak si oblékla tyto šaty z masa na otevření své výstavy v Montrealu na nahé tělo a později je nechala vysušit, takže z masa vznikl křehký patchwork. Pro jejich proměnu využila klasické konzervační postupy, přičemž sledovala tzv. „druhou smrt“ zvířete, skrze jeho maso coby textilní materiál. Umělkyně pracovala s motivem memento mori a zároveň připomněla, že mezi dočasností lidského a zvířecího těla není rozdíl, že pokud se kůže zvířete stává ochranou, a tedy druhou kůží člověka, děje se tak za cenu jeho života. Navazuje tak na dílo Meret Oppenheimové či Salvatora Dalího ze šedesátých let, kdy uvádí živočišnou materii do nových kontextů. Zároveň kontrast šatů ze zvířecího masa a nahého těla je dáván do souvislosti se ženou a s masem jako s materiálem určeným ke konzumaci. Umělkyně sleduje závažná společenská témata a iritující formou se snaží o vymezování proti postmoderní distanci, dematerializaci, jasnosti a humoru. V jejím případě se nejedná

24 Nathalia Edenmont, švédsko-ukrajinská fotografka, která od roku 1991 žije ve Stockholmu. Svou identitu skrývá.

25 Transgressive art odkazuje na umělecké formy, které si kladou za cíl překračovat hranice společenského a zejména etického vnímání.

26 Jana Sterbak, narozena 1955 v Praze, odešla s rodiči po okupaci Československa v roce 1968 do Kanady.

27 S masem jako s materiálem pracuje mimo jiné rovněž Thomas Lehnerer v práci *Červená je přeci jenom barva krve / Rot ist das nur noch die Farbe des Blutes*, 1993, maso a ocelová tyč instalace, Alte Polizeidirektion, Baden-Baden.



Obrázek 9 Oleg Kulik, Šílený pes n°1 / Mad Dog n°1, 1994, fotografie performance
(foto archiv Olega Kulika)

o body-art, tedy ne o umění těla, ale umění o těle zraňovaném a zneužívaném. Tento oděv má pro umělkyni emocionální a symbolickou hodnotu ve smyslu konfrontace života a smrti.

Ztotožnění, jako cestu k pochopení zvířecího osudu, zvolil Oleg Kulik (1961) v akci nazvané Vzteklý pes neboli odložit tabu chráněné jedním Kerberosem (1994)²⁸, kdy sám, nahý a přivázaný na řetěze bušil hlavou do čelního skla auta. Jeho marné a nesmyslné počínání nám dává poznat neutěšenou roli zvířete ve střetu s civilizací. Záměrem umělce je upozornit na vytváření bariér mezi lidmi a okolním světem. Posunem z přirozeného postoje na ruce a kolena, a jak sám říká, „vědomým opuštěním lidského obzoru“, se přibližuje emocionalitě čtyřnohých bytostí. Záměna rolí potvrzuje, že v předem prohrané bitvě o právo na životní prostor jsou oběti na obou stranách. Zatímco zvíře se stalo obětí člověka, člověk se stal obětí sebe sama. Za manifest

²⁸ Kerberos (latinsky Cerberus) je v antické mytologii zobrazován jako trojhlavý pes, který střeží vchod do podsvětí, především před vstupem živých.

nových sil a myšlenek považuje Oleg Kulik dílo ruského teoretika a umělce Anatolije Osmolovského (1969), který se věnuje vztahu mezi umělcem, jeho tvorbou a společností. V roce 1992 Osmolovsky prezentoval v Regina galerii v Moskvě instalaci nazvanou Leopardi vtrhli do chrámu, ve které se někteří levharti potulovali galerií mezi uměleckými díly. Osmolovsky převzal titul své výstavy z textu francouzského filozofa Jeana Baudrillarda.

Na přelomu tisíciletí se umění znovu a hlouběji obrací k aktuálním celospolečenským problémům, jak je patrné také z mnoha performancí a prostorových objektů (Robert Longo, Hans Haacke, Ilja Kabakov) sledovaných nejen odbornou veřejností. Obecně však lze stále stěžít v tomto období nalézt společné umělecké směřování, je však čitelně ovlivněno měnícím se vztahem mezi člověkem a stávajícím světem. Přírodu jako nalezený objekt užívá anglický sochař Andy Goldsworthy (1956), řazený také mezi umělce land-artu. Pro jeho tvorbu jsou příznačné výchozí tvary – kruhy, linie a spirály – spojené s tématy jako čas, dřevo a kámen. Barva je pro něj „druh energie“ vyzařující z jednotlivých objektů. Jedním z jeho nejvýznamnějších projektů jsou Sněhové koule uprostřed léta (2000), kdy umělec připravil 12 sněhových koulí ze sněhu zmrazeného ve Skotsku. Každou z koulí naplnil jinou zeminou a také listím s větvemi z různých lokalit Anglie a nechal ji zvolna se rozpadat v novém prostředí. Goldsworthy sleduje proces času a změny, prchavost přírody ve vztahu k rozpínající se civilizaci, zejména k neutěšenosti velkoměst a k vytlačování nižších živočišných druhů z jejich přirozeného prostředí.

Také již zmíněná kanadská umělkyně Jana Sterbak vytvořila v roce 2005 video nazvané Čekání na velkou vodu, nebo též Aqua alta, vycházející z prostředí Benátek²⁹. Tuto videoinstalaci prezentovala na International Biennale of Contemporary Art, pořádaném Národní galerií v Praze. Aqua alta je název užíváný pro záplavy postihující podzimní Benátky. Pohled na situaci koncipovala z pohledu psa, který měl připoutány k tělu tři kamery, takže výsledkem byla klikatá cesta městem v době záplav, a to očima zvířete. Projekci doprovázela hudba na barokní cembalo Alexe Weimanna. Zmíněné videoinstalaci předcházela video-projekt s názvem Odsud tam (2003), vytvořený na obdobném principu pohybu psa s kamerou, tentokrát v Montrealu. Tomáš Vlček tuto video-instalaci Jana Sterbak považuje za kritiku metajazykových jevů v umění: „Uvedením psa Stanleyho jako spolutvůrce videoprojektu Jana Sterbak naznačila, že odstup od konvencí komunikace je také pokusem o získání odstupu od sebe... Stanley se stal agentem „nulového stupně“ rukopisu umění.“ (Vlček, 2005, s. 22)

Umělci využívají reálné zvíře jako médium a v tomto smyslu s ním nakládají. Jednou z umělkyně, která hledá širší způsoby jejich prezentace a otevírá tak nové cesty našemu poznání, je americká umělkyně Diana Thater (1962). V její tvorbě jsou zvířata

29 Autorka v roce 2003 na 50. benátském bienále zastupovala Kanadu.





<< Obrázok 10 Andy Goldsworthy, Tři kamenné mohyly / Three Cairns, 2001–2002
(foto Phil Roeder, výřez)

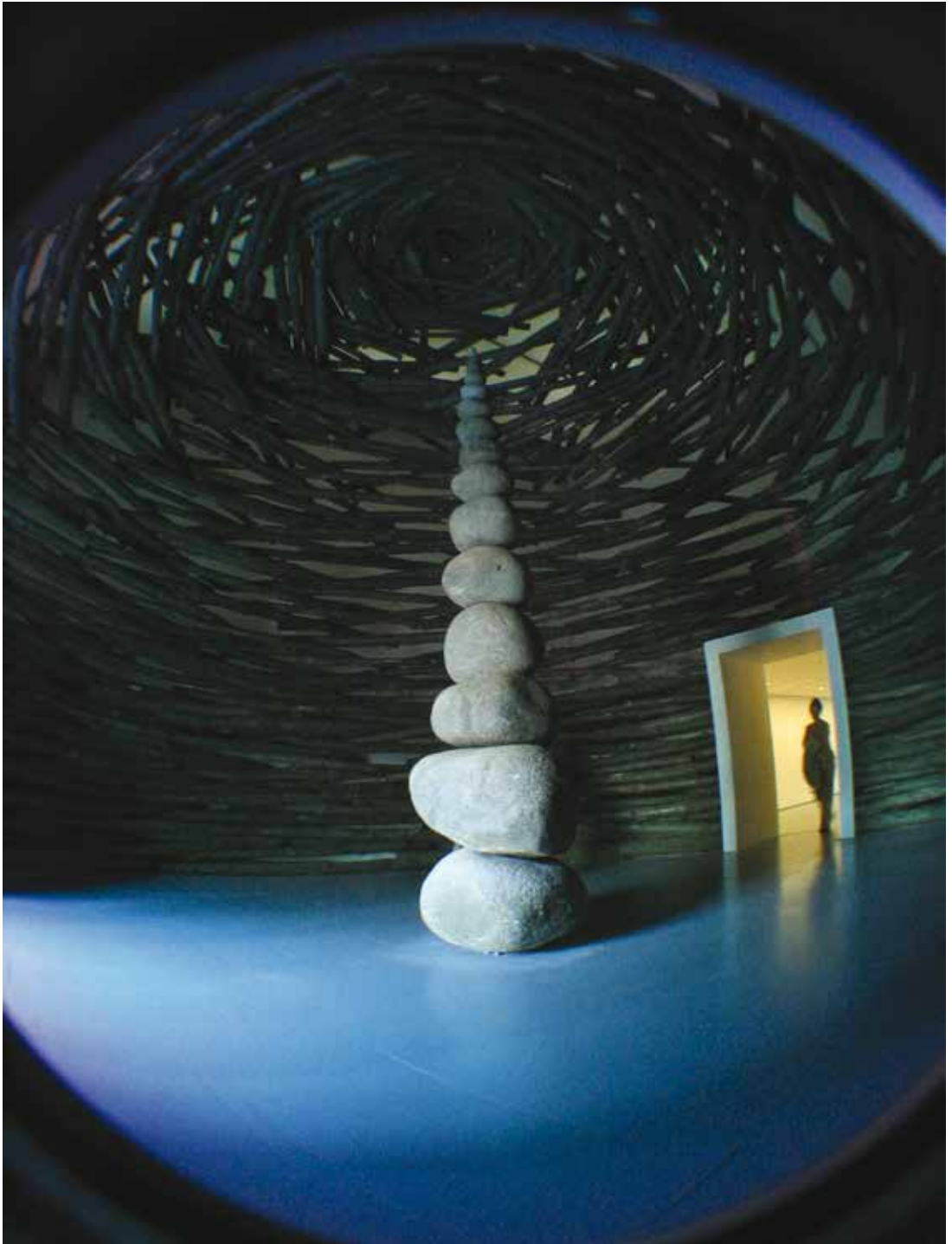
hlavními protagonisty, jak bylo zřejmé již z instalací v Münsteru 1997 nebo v Los Angeles.³⁰ Umělkyně pracuje s fixní strukturou, do níž je dosazeno zvíře jako médium. Za pomoci kamery dociluje zásadní změny v roli diváka a prezentovaného objektu. Můžeme se ocitnout ve stejném prostředí jako zvíře a pohybovat se jako ono.

Projekt této umělkyně nazvaný Delfín, tři instalační pohledy z roku 1999 byl poprvé předveden v Carnegie International v pensylvánském Pittsburghu, později byl představen ve Vídni a v Zurichu. „Pokusila jsem se o proměnu z vnímatele pohyblivých obrazů ve vnímatele umění v pohybu... V Delfínovi jsou tři způsoby vnímání objektu v prostoru: delfín se pohybuje po celém vnitřním prostoru, slunce tento prostor prozařuje a uvnitř se pohybuje divák... Jako lidé se sice nemůžeme volně pohybovat v třídímenzionálním prostoru, ale je možné tímto způsobem myslet... Nechci být svázána tím, co není, ale chci otevřít možnosti pro to, co by mohlo být.“ (Engelbach, 2005, s. 45)

Prostorová tvorba přesáhla v posledních desetiletí svými výrazovými prostředky přirozené meze klasických žánrů. V oblasti animalistického motivu se součástí uměleckého vyjadřování staly nejdříve instalované objekty z rozličných organických materiálů, posléze preparovaná zvířata a v rámci akční tvorby následovala zvířata reálná. V posledních letech navíc přestaly být performance i jiné akční formy závislé na místě konání. Prostorová tvorba tak překročila další z pomyslných hranic a vstoupila do takzvaného video-stadia. Interaktivně použitelná média jsou krokem z reálného prostředí. Živá bytost se tak dostává mimo definovatelný prostor, přesahuje materiální umělecký projev a stává se součástí videoobjektů či videoskulptur. Nalézáme ji v objektech, do nichž je zahrnut software, případně v podobě videoinstalací. Neohraňené možnosti, směřující k virtuálním perspektivám, připomíná Buck Henry:

„Představ si. Představ si, že tvůj život probíhá jako environment totálního fyzického prožitku – že každý z tvých vjemů se může stát součástí výsostného pocitu takové intenzity, jak si v lidském životě dokážeš spojit jen s extází – že dokážeš vnímat každou část svého bytí – zrakem, sluchem, chutí, čichem, každým milimetrem povrchu svého těla, které se stalo receptorem a trvalým pramenem poznatků o světě, který tě obklopuje na míle daleko. Představ si, že máš možnost simultánně přenášet do svého prostoru konverzaci dvou vypravěčů, přičemž jeden stojí vedle tebe a druhý je na milióny mil vzdálen, naslouchat a porozumět jakékoliv řeči, jediným kliknutím

30 V instalacích Budoucnost byla jen iluze (The future was an illusio) v Münsteru prezentovala živé koně. Opakovaně se vrací k zneužívání zvířat oděvním průmyslem v instalacích Nejlepší zvířata jsou kožená zvířata (The Best Animals are the Flat Animals, 1998, provedeno v několika verzích).



Obrázek 11 Andy Goldsworthy, instalace v Albion Gallery, Londýn, 2005 (foto Barry Caruth)

slyšet hvízdání, skřípění a sténání, zvuky, které znamenají celou šíři složitých faktických informací dostatečně přitažlivých k zamyšlení. Tomu se dá říct idea.“ (Buck, 1973, s. 68)

Claude-Lévi Strauss dospěl k přesvědčení, že tak zvané „primitivní“ společnosti se nám zdají primitivními především proto, neboť byly vytvořeny k tomu, aby trvaly. Naše západní společnosti jsou však vytvořeny k tomu, aby se proměňovaly. Je to princip jejich struktury a organizace. Touha neustále se pohybovat v doposud neprobádaných oblastech organického i anorganického ustrojení světa tvoří kostru přirozeného vývoje každé society. Jak je patrné, konec tisíciletí je rovněž časem zásadních uměleckých zvratů. Umění je stále více včleňováno do širokého společenského kontextu a jsou z něj dlouhodobě vytěšňovány estetické aspekty. Také umělec přijal novou roli. Nestojí jako pozorovatel před světem, který chce ztvárnit, ale vstupuje do něj s arzenálem privátních mytologií a osobních interpretací. Významným pojmem se stává především potřeba autenticity a ozvláštnění, tedy vytržení daného jevu z jeho přirozených souvislostí a uvedení do souvislostí překvapivých, provokativních i paradoxních, v nichž lze nalézt analogie s meziválečnou modernou. V daných intencích výrazně vstupuje do prostorového umění realita, či spíše její fragmenty, tedy i organický svět. Tato skutečnost vychází z hledání nového, zodpovědnějšího postoje k přírodě a ke světu, jenž by měl být základní motivací lidského jednání.³¹

31 Šířeji viz Olga Badalíková, *Zvíře v současné prostorové tvorbě*, UPOL Olomouc, 2014.

Metalepsa ako možná výtvarná stratégia pri koncepcii umeleckého diela (metalepsa ako typ zámeny vyjadrenej v objekte)

Emília Rigová

V čom spočíva význam umeleckého diela? Umenie poskytuje človeku istý systém znalostí a vedomostí, ktoré človek nadobúda prostredníctvom spoznávania umeleckého diela. Každé umelecké dielo je totiž ovplyvnené historickým obdobím svojho vzniku a geografickými podmienkami. Umelecké diela vyzývajú k myšlienkovému a filozofickému skúmaniu. V tejto úlohe vidím hlavný význam umenia. V jeho interpretovateľnosti, resp. čitateľnosti. Umenie je primárne tvorené ľuďmi pre ľudí, každé umelecké dielo niečo niekomu oznamuje. Tento príspevok sa zaoberá možnosťou skúmania výtvarného umeleckého diela cez systém básnických trópov. Výskum smeruje k metalepse, ktorá ponúka širokú škálu možností nazerania na objekt v umení, jeho transformáciu a využitie pri performance či inštalácii, kde vytvára komplexnú naráciu. V tomto krátkom príspevku sa primárne venujem teoretickým aspektom metalepsy, problematike a diagnostike tohto špecifického typu rozprávania, mapujem príčiny vzniku metalepsy, jej vlastností, z čoho sa skladá a aký je jej vzťah k prezentácii. Príspevok načrtáva, aké komunikačné stratégie sa uplatňujú v objekte ako podmnožine výtvarného umenia. Každá teoretická úvaha o metalepse prináša odlišnú voľbu perspektívy a metódu jej skúmania. Hlavnou časťou tejto práce je preto snaha o vytvorenie terminologického aparátu, prostredníctvom ktorého môžeme uvažovať o metalepse ako o interpretačnej variante či výtvarnej stratégii v pohľade na objekt v umení. V tejto súvislosti odkazujem prevažne na teoretické prístupy Gérarda Genetta, Seymoura Chatmana, Stuarta Halla a na pojmy narácia, reprezentácia, trópy, metalepsa, čím sa snažím podnety z literárno-vedeckej teórie aplikovať do výtvarného diskurzu. Vzťah medzi predmetom – objektom každodenného života, a objektom v zmysle ready-made či autorského objektu ponúka recipientovi mnohovrstevné čítanie oboch typov objektu súčasne. A presne to je metalepsa – viacvýznamový systém praktík pri utváraní špecifickej zámeny využitej pri narácii. Predkladaný text je rozdelený do troch častí. V prvej časti stručne charakterizujem pojem metalepsa, v jej (doteraz) tradičnej koncepcii, druhá časť predstavuje metalepsu ako možnú stratégiu v koncepcii umeleckého diela, cez pojmy ako narácia, reprezentácia. Posledná časť uvádza jednotlivé príklady na metalepsu. Účelom tohto príspevku je nateraz aspoň čiastočne prispieť do diskurzu o metalepse a toho, kde ju dokážeme čítať vo výtvarnom umení.

1 Čo to je metalepsa

Gérard Genette v rozhovore s Johnom Pierom vraví: „Myslím si, že metalepse sama o sobě je okrajovým jevem (skoro jak říkáte: „pouhým detailem“ stylistickým nebo jiným) v souboru vyprávěcích technik a obecněji technik umělecké nebo neumělecké reprezentace. Funguje jako ludické porušení úzu (mezi figurou a fikcí existuje hra), nikoli však na stejné rovině jako mise en abyme³², anebo dokonce prostá reprezentace na druhém stupni („zapuštěná“), třebaže tyto techniky jsou pro metalepsi tou nejživnější půdou. Dříve, než můžeme zdárně vyřešit nějaký problém, je nutné tento problém definovat. Metalepse představuje techniku, která je velmi zvláštní, pokud jde o její chování (nebo její samovolné dění), a takřka univerzální, pokud jde o to, jaké formy může nabýt. Metalepse je totiž sama o sobě univerzálním jevem, který dalece přesahuje území nejen narativní, ale také umělecké reprezentace: ta nejtuctovější myšlenka se může stát příležitostí k velmi citlivé metalepsi.“ (Genette, 2007)

Metalepsa je starý termín z antickej rétoriky (z gréckeho metalepsis – záměna). Metalepsu prijala väčšina teoretikov ako termín, ktorý konkrétnou formou vyjadruje všeobecný princíp postupovania roviny rozprávania príbehu a rozprávačských udalostí. Vo svojom výskyte a aplikácii sa však táto skutočnosť neobmedzuje iba na literárnu sféru, ale dá sa s ňou stretnúť vo výtvarnom umení, v logike, matematike, lingvistike, kongnitívnej psychológii, informácii...³³ Grécke slovo metalepsis označuje vo všeobecnosti akúkoľvek permutáciu, špecificky nahradenie jedného slova iným na základe významu. Výskum v oblasti jazykovej praxe dokladá, že pokiaľ chýba dopĺňujúce spresnenie pojmu metalepsa, tak metalepsa podľa hore uvedenej definície je synonymom metonymie aj metafory súčasne.³⁴ Metafora bola v antike definovaná ako prenesenie významu na základe vonkajších podobností. Metonymia sa zakladá takisto ako metafora na využití podobných (príbuzných) významov, ale nejde o vzťah podobnosti, ale vnútorných súvislostí. Metalepsa spočíva v nahradení priameho vyjadrenia nepriamym, teda vo vyjadrení jednej veci prostredníctvom inej, ktorá ju predchádza, nasleduje po nej, alebo je s ňou súbežná, či ju zastupuje, prináleží k nej, spája sa s ňou, alebo sa jej týka takým spôsobom, že nám daná vec hneď príde na um (voľne citované podľa Genetta).

32 Mise en abyme – pôvodne heraldický termín, ktorý označuje malý erb uprostred identického väčšieho erbu, v literatúre sa týmto termínom označujú rekurzívno-autorefenčné techniky, ktoré spočívajú v tematickej alebo formálnej homológii.

33 V súčasnosti sa výskum zameriava na oblasť informatiky, kde sa položila otázka, či elektronický hypertext (s neobmedzenými možnosťami prepojenia textových prvkov) nepredstavuje metalepsu.

34 Aristoteles mal dvoznačné stanovisko, metaforu definoval veľmi voľne ako hocikaké prenesenie významu – aj z rodu na druh.

Metalepsa otvára cestu k zrovnávacej naratológii a zároveň poskytuje nové možnosti, alebo obmedzenia rozdielných foriem umeleckej reprezentácie. Je súčasťou procesu, pri ktorom sa vytvára a zároveň vymieňa význam medzi členmi kultúry. Táto práca sleduje stratégie kódovania priestoru a času (ktoré využíva metalepsa), ktoré vedú k vysvetleniu celej situácie so všetkými premenami deja (v samotnej interpretácii daného diela). Skúma jednotlivé zložky, ktoré tvoria túto špecifickú možnosť umeleckej reprezentácie. Metalepsa je súčasťou narácie (ktorá jej vo výtvarnom umení udáva vizuálny vzhlad, keďže naráciu podáva autor vo výtvarnom umení prostredníctvom znakov) a v osobitom type zámeny, ktorá reprezentuje zmenu alebo transformáciu nejakého deja, javu, činu, skutočnosti alebo veci za iný dej, jav, čin alebo skutočnosť.

Rétorika definovala metalepsu ako prenesené označenie následku prostredníctvom jeho príčiny. Metalepsa autora bola definovaná ako figúra, prostredníctvom ktorej má autor schopnosť vstúpiť do sveta svojho výtvoru (Vergílius „zabil Dida“). V naratológii sa prechod medzi jednotlivými hladinami rozprávania (transgresia) nazýva metalepsou. Ide tu o určité nejasné narušenie hraníc rozprávania a toho, odkiaľ sa rozpráva. Rozprávač sa obracia priamo na čitateľa, umožňuje mu vplyv nad rozprávaním („... a pokiaľ by sa to Tebe, milý čitateľ, páčilo, Jakub sa už nikdy nemusí vrátiť...“) alebo vzbudzuje ilúziu časovej súbežnosti rozprávania a zároveň aj prijímania rozprávania („... zatiaľ čo náš hrdina preskakuje plot, môžeme si povedať, prečo tak koná...“). (Genette, 2005, s. 22–23)

Podobnosť medzi rôznorodými javmi vyjadrená v metalepse môže byť realizovaná prostredníctvom rôznych druhov znakových systémov. Tak sa môžeme stretnúť s jazykovou metalepsou, aj obrazovou či zvukovou metalepsou. Francúzsky literárny kritik Gérard Genette (1930) v knihe *Metalepsa Od figúry k fikcii* uvádza ako príklad jazykovej metalepsy Vergília a jeho slovné spojenie „niekoľko klasov“ použité namiesto niekoľko rokov, pretože „... klasy predpokladajú čas žní, čas žní predpokladá leto a leto predpokladá postup ročných období...“ (s. 6)³⁵ Metalepsa, alebo aj metalepsia, sa v slovníku literárnej teórie uvádza ako typ metonymie, „v ktorej sa a) dôsledok deja nahrádza (konfrontuje) príčinou či zdrojom (jazyk namiesto reč), b) dej aktérom (hudba neprišla), c) prostriedok objektom (kotlík vriete)“ (Valček, 2006), alebo sa slovo nahradí synonymom jeho homonyma. Gérard Genette vo svojej staršej práci *Figures III* z roku 1973 píše: „Prechod medzi jednou a druhou rovinou rozprávania môže byť z princípu zaistený len rozprávaním – aktom, ktorý presne spočíva v tom, že do určitej situácie vloží prostredníctvom prehovorenia (discours) vedomie situácie inej.“ (s. 243) Prechod z jednej roviny rozprávania upozorňuje recipienta na istý posun. Takúto skutočnosť v naratívnom texte, kedy sa rozprávač alebo adresát dostáva zo svojej pozície na úroveň postáv (čo však nemusí platiť aj naopak), nazýva Genette metalepsou. Túto

35 Alebo žil som namiesto umieram, pretože zomierame až potom, keď sme žili (Genettove poznámky).

problematiku rozvádza Genette v knihe *Metalepsa, Od figúry k fikcii* (Kaligram, 2005). Genette uvádza príklady z diel, z Diderotovho *Jakub fatalista*, zo Sternovho *Tristama Shandyho*, kde autor prosí čitateľov, aby zatvorili dvere či pomohli pánu Shandinovi vrátiť sa do postele atď. Genette rozoberá premenu metalepsy ako rétorickej figúry a jej posunu k fikcii (tamtiež). Pripúšťa spojenie metalepsy s metonymiou, teda že až metalepsa s využitím metonymie, metafory a hyperboly sa stáva verbálnou fikciou. No nezabudne dodať, že vzniku a vôbec existencii metalepsy musí predchádzať autora percepcná príležitosť. Prechod od figúry k fikcii prirovnáva k opisu skutočností, o ktorých hovoríme a vykresľujeme je tak, ako by sme ich mali práve pred očami.

Genette k skúmaniu metalepsy dodal, že táto jeho téza by sa nemala stať novou paradigmou v skúmaní literatúry, filmu, divadla, umenia. Metalepsa síce je jednou a úzko vymedzenou figúrou, no mnohí teoretici jej odmietli dať autonómne postavenie a radili ju (a ešte stále mnohí aj radia) – nie celkom správne, pod metonymiou. Genette popisuje rôzne druhy metalepsy: autorskú, keď vstupuje do výtvoru autor ako organizujúci, sám seba priznávajúci činiteľ, čitateľskú, keď je, naopak, čitateľ jednou z postáv (fiktívnou) spoluvytvárajúcou dielo, ale aj metalepsu ako usporadúvajúci model celého fiktívneho diela. Genette metalepsu uvádza ako antickú rečnícku figúru, od ktorej prejde až k analýze celých diel (napr. Itala Calvina, J. J. Rousseua,...), ktorých rozprávačský postup stavia práve na jej princípoch. Genette rozoberá fikciu ako jeden z možných druhov metalepsy, keďže „...fikcia je skôr posilneným či zvýrazneným druhom figúry...“, ale aj „... figúra je teda akousi malou fikciou...“ (tamtiež, s. 15).

Metalepsa býva často považovaná za formu *mise en abyme*, ktorá by sa dala opísať ako skutočnosť, v ktorej dochádza k stieraniu rozdielov medzi analógiou a identitou, keď určitá minimálna časť diela zobrazuje a odráža jeho celok (napr. *Mattisov Obraz izby s obrazom*, *Van Goghova Izba s umelcom a jeho portrétom*). Podrobne sa tejto tematike venovala Dorrit Cohnová v príspevku *Metalepsa a mise en abyme*. Ďalším príkladom neliterárneho poňatia metalepsy je teória Georga Rocqueho v *Aspektoch metalepsy vo vizuálnom umení*,³⁶ v ktorej sa venuje výtvarnému umeniu, konkrétne Escherovým obrazom. Na jeho dielach skúma roviny rozprávania, vystúpenie deja z línie času do inej roviny času, napr. Escherov slávny zacyklený obraz, na ktorom ruka kreslí inú ruku, ktorá kreslí tú prvú, a tak pokračujú ruky do nekonečna...

Z uvedeného vyplýva, že metalepsa je schopná implikovať semiotickú polyvalentnosť ako výsledok miešania nových štruktúr a kontextov.

36 Francúzski a nemeckí naratológovia usporiadali v roku 2003 medzinárodný workshop s názvom *La métalepse aujourd'hui*. Pri tejto príležitosti publikoval Ondřej Sládek v *Časopise pro literární vědu* text, v ktorom zhrnul prednášky a definície, ktoré na tomto kolokviu odzneli, porov. O. Sládek, *Mezinárodní konference o metalepsi*, *Časopis pro literární vědu*, roč. 51, č. 2, duben, s. 2–5.

2 Metalepsa ako prezentácia intersubjektívnej (ne)skutočnosti

V tejto kapitole sa pokúsím krok po kroku ukázať, čo všetko metalepsu definuje, resp. skúsiť objasniť jej podstatu cez iné termíny, ktoré povahu metalepsy viac či menej definujú a cez ktoré budeme môcť tento častokrát ťažko uchopiteľný termín dešifrovať.

2.1 Metalepsa – fikcia, alebo mimezis?

V histórii nájdeme veľa úvah o ontologickom statuse umeleckého diela, ktoré môžeme opísať buď ako napodobnenie, alebo ako duchovnú reprodukciu skutočnosti, alebo ako fiktívnu reprezentáciu sveta. Metalepsa predstavuje fiktívnu reprezentáciu sveta so zložitou rozvrstvenou významovou štruktúrou.

Gérard Genette v knihe *Metalepsa. Od figúry k fikcii* opísal fikciu ako jeden z možných druhov metalepsy, keďže „... fikcia je skôr posilneným či zvýrazneným druhom figúry...“, ale aj „... figúra je teda akousi malou fikciou...“ (2005, s. 15). Čo tým Genette myslel? Znamená to snáď, že celé spektrum konvencií, figúr štruktúrálnych typov a rôznych spôsobov diskurzu platí v rovnakej miere na fikciu? V priznaní fikcie nachádzame hlavnú účasť autora v jeho podaní nejakého opisu skutočnosti. On určuje pravidlá tejto fikcie, no zároveň musí dodržiavať isté pravidlá. Tými pravidlami musia byť už existujúce konkrétne texty (jav, čin, skutočnosť,...), cez ktoré autor generuje fiktívny svet. Iba tak môže predstaviť, alebo konštruovať fikciu (hru s fikciou). Na takto vykonštruovanej fikcii sa zákonite musí podieľať téma, ktorú vo výtvarnom umení zastupuje znak, ktorý následkom alebo prostredníctvom vykonštruovania autorovej fikcie podáva divákovi konotát, ktorý funguje ako aktívne zapojenie narácie u diváka. Keďže metalepsa pri opise javu, činu alebo skutočnosti prostredníctvom iného javu, činu alebo skutočnosti využíva fikciu, tak predstavuje iný typ opisu skutočnosti, ako predstavuje mimézis. Napodobňovanie (mimézis) patrí k estetickým kategóriám, prostredníctvom ktorých sa estetika pokúšala objasniť podstatu umenia. Je ťažké vysvetliť a presne vyjadriť význam tejto kategórie, pretože v každom období dejín malo napodobňovanie špecifický zmysel, ktorý zodpovedal danému systému filozofických a estetických názorov. V antickej estetike je mimézis pojmom označujúcim podstatu umenia. V gréčtine a aj u mnohých gréckych filozofov sa tento termín používal v rôznych rozšírených významoch. Nájdeme ho aj u predsokratikov. Pojem napodobňovanie nebol u nich špeciálne estetický, lebo ním necharakterizujú iba umenie, ale aj všetky druhy ľudskej činnosti. Remeslo, dokonca aj veda sa chápali ako napodobňovanie. Prvý, kto aplikoval tento pojem na človeka, bol Demokritos (asi v r. 460 pr. n. l.): „Je treba byť dobrým alebo aspoň dobrého napodobňovať.“ (Zuska, 2002) V stredoveku až k renesancii sa postupne názor na pojem mimézis menil z napodobňovania v platónskom zmysle, čiže repro-

dukovania vzhľadu prírody, na aristotelovské napodobňovanie jej zákonov (tamtiež). Závislosť umenia od prírody sa v renesančnej teórii umenia postupne uvoľňovala. Zjavila sa myšlienka, že pri napodobňovaní sa uskutočňuje selekcia, že umenie nielen napodobňuje, ale aj súperí s prírodou, že môže prírodu dokonca prevýšiť, ba môže vytvárať nové veci, aké príroda nepozná (tamtiež). Postupne sa tak uvoľňovala cesta k slobode umelca a oprávnenosti vnášať do umenia fikciu. Sémantika možných svetov ako alternatíva k mimetickej (napodobňujúcej) teórii fikcie ovplyvňuje od začiatku 60. rokov minulého storočia filozofiu, logiku, literárnu teóriu, ale aj estetiku. Fikcia nie je výsadou alebo vlastnosťou textu, ale chápe sa ako predmet mnohých vedných oborov. Každý odbor k nej pristupuje „po svojom“, vedy si navzájom „vypožičiavajú“ pojmy, čo v mnohých prípadoch vedie k rozporom alebo ťažšiemu pochopeniu. Zjednodušená definícia svetov fikcie by mohla znieť takto: fikcia je vyjadrením vzťahu medzi nejakým svetom a svetom za jeho hranicami.

Lubomír Doležal v knihe *Heterocosmica, Fikce a možné světy* (2003) definuje možné svety ako súbor rámcov, ktorých výpoveď sa pre nás ako divákov stáva pravdivou. Doležal pri tom zdôrazňuje, že možné svety nie sú dopredu dané systémy, nejaké metafyzické entity (čakajúce na svoje objavenie), ale sú vytvárané kreatívnou schopnosťou ľudskej mysle a ľudských rúk, a teda predstavujú myšlienkové systémy vytvorené človekom a jeho schopnosťou. Z toho vyplýva, že nie sú objavované, ale (vy)konštruované. Za možné svety sa považujú alebo označujú tie konštrukty, ktoré ponúkajú vzájomné porovnanie. Prítomný nie je len aktuálny svet, ale i nespočetné množstvo ne-aktuálnych svetov, teda aj svetov možných (ktoré sú mysliteľné). Možné svety sú ľudské výtvory (teda sú zbavené Leibnizovskej metafyzickej záťaže), sú to artefakty vytvorené estetickými činnosťami, a teda sú konštruované znakovými systémami. Možné svety fikcie sú opisované jazykom, ktorý je totožný s jazykom ich objektov. Toto tvrdenie však nevyvracia skutočnosť, že možné svety sú konštruované z obrovského množstva malých dielcov, ktoré odkazujú k aktuálnemu, fikcionálnemu či intertextuálnemu a ktoré vytvárajú komplikovaný systém vzťahov.³⁷ Týmto smerom (ktorý rozpracovala Ruth Ronenová v *Possible Worlds in Literary Theory* 1994) sa aktivuje intenzívna spolupráca diváka. V tomto smere odkazuje sémantika svetov fikcie na návrhy formulované recepčnou estetikou, podľa ktorej divák re-konštruuje a dotvára umelecké dielo, ktoré je súčasne vymedzené ako súbor podmienok pre porozumenie. Doležal má kritický postoj voči interpretáciám alebo teóriám „rámca jedného sveta“. Kritike podrobuje najmä dielo Ericha Auerbacha³⁸ a teóriu *mimésis*. Podľa Doležala sa musíme sústrediť na vnútorné

37 Strukturální tematologie a sémantika možných světů. Případ dvojníka, Česká literatura 39, č. 1, s. 1–3.

38 V knihe *Mimesis* rozoberá Auerbach zobrazenie skutočnosti v európskej kultúre. Na úryvkoch z diel napísaných v rozdielnych epochách a kultúrach (Homérova *Odyssea*, starozákonný text *obetovanie Izáka*, *Petroniova hostina u Trimalchiona*, úryvok z *Tacitových Annálov* a história *Petrovho pádu podľa Marka*) porovnáva a odhaľuje rozdielne spôsoby zachytenia reality.

usporiadanie diela a mali by sme „odolat pokusom číťt daný text v rovině mimetické či referenční“ alebo „... tato kniha vyhrazuje svou nejostřejší kritiku pro starobylou, ale stále přežívající doktrínu mimese, teorie fikce, která tvrdí, že fikce jsou nápodobou nebo zobrazením aktuálního světa, skutečného života“ (2003, s. 10).

Metalepsa predstavuje typ zámeny, ktorá je tvorená vzťahom fikcie a skutočnosti. Cez kontext vonkajšieho sveta ponúka autor divákovi fiktívnu referenciu nejakého deja, javu, činu alebo skutočnosti. Takáto fiktívna referencia obsahuje logický protiklad – keďže je konštruovaná logikou. Metalepsa síce pracuje s možnými alebo fikčnými fiktívnymi svetmi, no nemôže sa dištancovať od teórie mimézis, a preto nepredstavuje absolútnu kritiku tohto pojmu, ako ju nájdeme u Doležala. Pri recepcii fiktívnej referencie nejakého javu, činu alebo skutočnosti aktivujeme proces, ktorý bežne využívame aj v skutočnosti, v reálnom živote (aktuálnom svete), keď sa stretne s niečím neznámym. Metalepsa využíva mimetický efekt našej diváckej alebo čitateľskej skúsenosti.

2.2 Metalepsa a jej vzťah k informácii

Metalepsa by sa dala opísať ako technika, pri ktorej dochádza k vrstveniu významov. Pre výklad umeleckého diela, v ktorom je metalepsa tvorená práve využitím objektu ako znaku, sú dôležité najmä interakcia a spomienka (pod spomienkou rozumej nejaký dej alebo jav, ktorý sa viaže k sociálnokultúrnej spoločnosti). Divák je konfrontovaný s dielom, ktoré musí podrobiť skúmaniu. Môže ho porovnávať a zaraďovať do svojej pamäťovej štruktúry spolu so sprievodnými a „preexistujúcimi“ informáciami k tomuto dielu (vzťah denotátu a konotátu viažuci sa k samotným objektom alebo samotný názov diela), ktoré môžu odkazovať na politické, poetické, náboženské, filozofické a sociálne tendencie, ktoré autor používa na reprezentovanie intersubjektívnej skutočnosti. Takáto interakcia alebo dialóg diela s divákom môže prebehnúť len v prípade, že si recipient uvedomí aspoň nejakú mizivú spomienku na určitý artefakt alebo udalosť, vec, skutočnosť viažucu sa k danému dielu...

Ak hovoríme o spomienke, máme na mysli informáciu, ktorá vyjadruje niečo, čo sa spája nielen s komunikáciou medzi ľuďmi, ale rovnako v prírode všeobecne. Na informáciu, ktorú ukrýva metalepsa, možno nazerať z pohľadu sémantickej informácie, pri ktorej je význam priradený k znakom. Existuje veľa definícií informácie – od najvšeobecnejšej filozofickej (informácia je odraz sveta) až po praktickú (informácia je časť správy, ktorá sa prenáša, prípadne premieňa).³⁹ Metalepsa pri sprostredkovaní informácie využíva modely reálnych objektov (alebo textov, obrazov), ktoré odrážajú ich vlastnosti, ktoré sú nevyhnutným podkladom pre usku-

39 Pojem informácia rozoberá zaujímavým sémiotickým prístupom Danica Sluková vo svojich viacerých príspevkoch s témou „sekundární sémiotické významy“.

točnenie zámeny, cez ktorú autor kóduje novú informáciu. Pre informáciu nesenú metalepsou je charakteristické, že využíva transformáciu jednej štruktúry prostredníctvom inej. Divák sa prostredníctvom metalesy stáva aktérom, ktorý niečo vidí, niečo spätne identifikuje a niečo nové danému obrazu-textu-objektu pripisuje.

2.3 Objekt ako jazyk mnohonásobnej interpretácie

Špecifickým prípadom takéhoto vrstvenia významu na význam je práve objekt. S objektmi sa stretávame neustále. Od začiatku až po koniec našej existencie nás sprežívajú celým našim životom. V podstate všade okolo nás sú objekty (dom, chladnička, auto, ...). Za objekt môžeme považovať všetko, čo je hmotné, čo má materiálnu podstatu. Vo výtvarnej (umeleckej) terminológii je objekt definovaný ako nesкульптурна forma trojdimenzionálneho charakteru, privlastnená alebo vytvorená umelcom (montážou, demontážou), využívaná v oblasti umenia od čias raných avantgárd 20. storočia. (Kolářová, 1993) V súčasnej dobe je objekt chápaný ako samostatná kategória priestorovej (plastickej) kategórie sochy, od ktorej sa líši najmä historickým vývojom a formálnou stránkou. (Ruhrberg, 2004) Už od praveku sochárstvo sledovalo prevažne figurálnu líniu a zároveň úzko súviselo s výzdobou architektúry. Objekt vychádza z tradície tvorenia rituálnych predmetov. Mal abstraktnú povahu a formu jednoduchých geometrických tvarov s asamblážovitým využitím prírodných prvkov. Objekt sa stal na dlhé roky súčasťou náboženského rituálu. Nový význam získal s nástupom moderného umenia, vďaka čomu sa sochárstvo vplyvom nových tendencií odklonilo od klasického figurálneho prejavu smerom k abstrakcii. Objekt sa vyskytuje ako solitér, prípadne ako súčasť koláže, asambláže, kombinovanej maľby, akumulácie, série, manipulácie, enviromentu, priestorovej inštalácie; ready-made Picassova Gitarra (1912) je považovaná za prvý objekt moderny. Picasso ju vytvoril ako autentický materiálový ekvivalent reálneho predmetu z kovových plechov. Týmto činom zrovnoprávnil umenie objektu na úroveň modelovanej, alebo z materiálu vytvorenej plastiky. (Geržová, 1998) Možnosť využitia sériového priemyselného výrobku, ktorý zbavil trónu unikát sakralizovaný umením, hlboko ovplyvnilo umelecké dianie. (Foster, 2007) Ozajstný štatút umeleckého diela dal objektu Marcel Duchamp využitím ready-madu. Duchamp zrovnoprávnil umelecké dielo s objektom z bežnej reality prostredníctvom aktu voľby. Tento fakt znamenal revolučný obrat v oblasti tvorby, vnímania a definície výtvarného diela.

Keď Duchamp vystavil pisoár ako umelecké dielo, zrejme žiadny divák toto dielo „neprečítal“ doslovne ako pisoár, ale v sekundárnej rovine skôr ako provokáciu – čo všetko je možné považovať za umenie, kde sú jeho hranice. Rovnako pri metalepse predstavuje objekt znak, ktorý zastupuje javy skutočnosti tak, aby mohol fungovať ako vonkajší symbol, ktorému zodpovedá v kolektívnom vedomí určitý význam, ktorý je však v metalepstickom diele pridružený k inému významu (napr. auto, ktoré neza-

stupuje znak samého seba, ale znak sociálneho statusu jednotlivca). Každý objekt má sekundárny význam. A práve tento sekundárny význam objektu je živnou pôdou pre vznik metalepsy. Ak hovoríme o vrstvení významov, hovoríme o semiotických systémoch. Metalepsa využíva objekt ako hotový znak s celou škálou konotácií viažucich sa k nemu. Objekt dokáže v metaleptickej narácii získať úplne nový význam a stáva sa nositeľom novej informácie.

2.4 Metalepsa ako spôsob reprezentácie

Na rozdiel od konvenčne vnímanej a blízkej podobnosti zachytenej v štandardných interpretáciách metalepsa upozorňuje na podobnosti nezvyčajné, nové, a to tým, že identifikuje jav s triedou javov, do ktorej sa konvenčne nezačleňuje (napr. využitie horiaceho smetného koša ako znaku viažuceho sa k pojmu sloboda). V tejto fáze čítania metaleptického diela začne divák využívať denotačné a konotačné vzťahy medzi symbolmi či znakmi zastúpenými v diele. Tie mu umožňujú prečítať dielo v hlbšom spoločenskom kontexte. Metalepsa (vo výtvarnom umení) pracuje s objektmi, ktoré majú spoločenskú funkciu symbolu a na ktoré sa viažu spoločnosťou dohodnuté významy.

Metalepsa predstavuje techniku, ktorá ďaleko presahuje územie naratológie, ale aj samotnej umeleckej reprezentácie. Jednou z jej základných črt je schopnosť kultúrnej reprezentácie, ktorej význam obmedzuje čas a priestor.⁴⁰ Stuart Hall (1997) definuje reprezentáciu ako proces používania reči na zobrazenie alebo vyjadrenie niečoho zmysluplného o svete tak, aby tomu ostatní ľudia rozumeli. Reprezentácia je základnou súčasťou procesu, v ktorom sa vytvárajú a vymieňajú významy medzi členmi kultúry (to zahŕňa používanie reči, znakov a zobrazenia, ktoré majú význam alebo odkazujú k nejakým veciam). V Slovníku literárnovedných termínov je pojem reprezentácie definovaný takto: je to „... proces konštruovania zmyslu, počas ktorého hrajú dôležitú úlohu prvky referencie a performancie...; ako zprostredkujúci proces, ktorý funguje na základe odkazovania a „zastupovania“, je reprezentácia súčasťou jazyka / jazykov a znakových systémov v umení a hudbe...; znaky, ktoré sa pri reprezentácii používajú, získavajú význam v rámci kódu, resp. systémov“. (Štraus, 2004) Technika metalepsy vo výtvarnom umení zahŕňa široký systém praktík reprodukcie používaných symbolov. Cez Hallovu teóriu reprezentácie môžeme vidieť, ako používanie symbolov vytvára význam jazyka. Stuart Hall rozlišuje tri rôzne teórie reprezentácie: reflexívnu, intencionálnu a konštruktivistickú. Reflexívnu reprezentáciu uvádza vtedy, keď reč odráža význam, ktorý už existuje vo svete objektov, ľudí a udalostí. (Hall, 1997)

40 Čas a priestor je v prípade metalepsy zvláštnou kategóriou, keďže na jednej strane „obmedzuje“ diváka v čitateľnosti diela (vplyvom „dobovosti“), no zároveň, čas a priestor vytvárajú z objektu (kategórie sochárstva) interpretačne univerzálne - mnohoznačné médium.

V intencionálnom prístupe k reprezentácii rozoberá, či reč vyjadruje iba to, čo autor – spisovateľ či maliar, chce povedať – jeho osobný význam. V konštruktívnej reprezentácii je význam konštruovaný v samotnej reči alebo prostredníctvom nej. Reprezentácia vytvára význam prostredníctvom jazyka. Konštruktivistické teórie tvrdia, že v reprezentácii používame znaky, ktoré sú organizované do jazykov rôznych druhov, aby mohla naša komunikácia s ostatnými plynúť v zmysluplnom kontexte. Jazyky využívajú znaky, aby symbolizovali, zastupovali alebo odkazovali k objektom, ľuďom či udalostiam v takzvanom reálnom svete. (Berger, Luckmann, 1999) Rovnako však môžu odkazovať k fantazijným svetom abstraktného myslenia, ktoré netvoria súčasť nášho materiálneho sveta. Metalepsa predstavuje spôsob alebo techniku vyjadrenia, ktorá reprezentuje vec, udalosť či skutočnosť prostredníctvom inej veci, udalosti či skutočnosti. Na pochopenie takejto reprezentácie je nutné význam aktívne čítať alebo interpretovať. Aby sme mohli povedať niečo zmysluplné a zrozumiteľné, musíme vstúpiť do jazyka, kde sú uložené všetky významy, ktoré existovali dávno pred nami a zachovali sa z predchádzajúcich období. Podľa švajčiarskeho lingvistu Ferdinanda de Saussura závisí vytváranie významu od jazyka: „Jazyk je systém znakov. Zvuky, písané slovo, maľby, fotografia atď. fungujú ako znaky v rámci jazyka, pokiaľ slúžia na vyjadrenie ich myšlienok, alebo ich vysvetlenie.“ (Culler, 1993) Saussure rozdelil znak na dva ďalšie prvky. Tvrdil, že existuje forma (skutočné slovo, fotografia, obraz atď.) a idea alebo pojem v našej hlave, s ktorým je forma spojená. Saussure nazýva prvú zložku označujúcou a druhú zložku – ktorá zodpovedá pojmu, ktorý vyvolá v našej hlave, ako označované. Na vytvorenie významu sú potrebné obidve zložky. Reprezentácia nesie medzi nimi vzťah, ktorý je udržiavaný na základe našich kultúrnych a lingvistických kódov. Znaky nemajú nemenný alebo základný význam. Saussure tvrdí, že znaky „sú časťami systému a sú definované vzťahom k iným častiam tohto systému“. (2008) Vzťah medzi označujúcim a označovaným, ktorý je fixovaný na naše kultúrne kódy, však nie je fixovaný natrvalo.

1. označujúce ————— zastupuje ————— 2. označované

smerom k 3. významu

Barthes nazýva rozpoznanie znaku denotácia a druhú úroveň konotácia. Denotácia je jednoduchá základná úroveň, kde sa väčšina ľudí zhodne na význame („rifľa“, „šaty“). Konotácia je súbežne označované; totiž to, že znak okrem predmetu označuje aj jeho vlastnosť („jazyk módy“, „elegancia“, „ležérnosť“). (Barthes, 2002) V estetike

sa neskôr význam pojmu konotácia rozšíril, začalo sa ním označovať všetko, čo nám znak okrem samotného denotátu privádza na myseľ: vlastnosť (znak snehu môže konotovať bielu) – iné javy, ktoré sú s denotátom späté (napr. znak kolísky – dieťa) – vnútorné stavy, ktoré denotát vyvoláva u človeka (napr. znak jesene – melanchólia). Konotácia je tá časť významu, ktorá je z vedeckého hľadiska okrajová a zhoduje sa s asociáciami a pocitmi, ktoré znak u príjemcu vyvoláva. Znak dokáže vďaka konotáciám evokovať aj priamo neoznačené, nevyjadrené okolnosti, napr. kvality denotátu (znak ľadu konotuje chlad), s denotátom späté javy (ľava – púšť), predovšetkým však denotátom vzbudené ľudské stavy (znak pohrebu – citové reakcie) vrátane tých, ktoré sú čisto individuálne, jedinečné, alebo pojmovovo nevyjadriteľné (zmyslové vnemy, city, pocity, hnutia na úrovni podvedomia, intuície a ďalších mimorozumových zložiek ľudskej osobnosti). Vedecký štýl vo všeobecnosti konotácie potláča (denotatívnosť výrazu), umenie si práve na nich zakladá svoju osobitosť. Vďaka konotáciám je umenie nezastupiteľné, nenahraditeľné. Veda na nás pôsobí neosobne, umenie účinkuje duchovne. Umenie zasahuje všetky zložky ľudskej osobnosti – vďaka konotáciám. Vzťah denotátu a konotátu je veľmi dôležitý pre preniknutie, respektíve pochopenie reprezentácie určitej udalosti či javu. Z toho vyplýva jeho jasná potreba pri tvorbe metalepsy.

Každé umelecké dielo je organizovaný systém prvkov, ich vzťahov a funkcie. Štruktúra umeleckého diela sa realizuje v percepčnej konkretizácii a interpretácii zmyslu v konfrontácii s vonkajším kontextom. Mnohoznačná štruktúra umeleckého diela umožňuje rôznorodosť interpretácií. Ich primeranosť možno posudzovať len na pozadí mimoumeleckých faktorov. Ak je jednoduchou definíciou metalepsy zámena nejakého javu alebo činu za iný čin, alebo jav a táto zámena je vykonaná prostredníctvom objektu-textu-znaku-symbolu, ktorému sú k jeho primárnej funkcii priradené ďalšie významy, hovoríme o prechode jedného znakového systému k druhému. Takúto transpozíciu jedného znakového systému v druhom nazýva Julia Kristeva intertextualitou. (Kristeva, 2008) Ak je hlavným znakom metalepsy transgresia, je logické, že pracuje s intertextualitou. Metalepsa využíva znakový systém viažuci sa k sociokultúrnym východiskám, ktorý následne pretvára a vytvára nový, ktorý dokáže prepojiť s divákovou obraznosťou na konkrétny jav, ktorý sa viaže k sociokultúrnemu prostrediu autora a diváka. To zároveň dokazuje, že metalepsa môže byť jednak tvorená a zároveň čitateľná len v sociokultúrnom prostredí, ku ktorému sa viažu spoločnosťou dohodnuté systémy. Príklad metalepsy od Vergília – niekoľko klasov namiesto niekoľko rokov, je možný len v prostredí, v ktorom čitateľ vie, čo je žatva a že sa uskutočňuje raz do roka. Recipient takéhoto diela sa tak stáva nielen príjemcom daného textu (obrazu, diela), ale aj jeho samotným zdrojom – keďže svojím dešifrovaním utvára jeho význam. Samotný akt dekódovania diela recipientom je rovnocennou prácou ako vytvorenie diela autorom, ktorý doňho šifroval význam.



Obrázok 12 Pablo Picasso, Hlava býka, 1943, bronz, 42 x 41,15 cm (foto Lars Wästfelt)

3 Metalepsa využívajúca objekt ako paralelu na zvýraznenie kritickej udalosti

Metalepsa vo výtvarnom umení, konkrétne v objekte, funguje ako substitučná asociácia, prostredníctvom ktorej autor dokáže vytvoriť štrukturálnu transformáciu svojského príbehu, čím stimuluje divákovu emocionálnu reakciu a uľahčuje percepciu. Pre potreby jednoduchšieho uchopenia metalepsy aplikovanej na objekt sme ustanovili metalepsu ako typ zámieny, ktorá je artikulovaná princípom, ktorý odpovedá konštrukcii iného samostatného trópu. Metalepsa môže byť tvorená na základe jednoduchých vonkajších podobností objektu – ako metafora (Picassova Býčia hlava zostavená z riadidiel a sedadla z bicykla), vnútorných podobností ako metonymia (Rachel Whiteread – autorský odliatok prázdneho priestoru v diele House).

Nás však zaujíma oveľa zložitejší typ zámieny, ktorý je možný, keď sa objekt stáva súčasťou inštalácie či performance a autor má schopnosť prostredníctvom objektu vytvárať osobitú reprezentáciu, ktorá sa od pôvodného objektu konštruuje. Pri takomto



Obrázok 13 Rachel Whiteread, House, 1993 (foto arthistory390)



Obrázok 14 Erwin Wurm, Fat Car (foto Jeff Ramirez)

type transformácie sa stáva objekt štylistickou figúrou, cez ktorú autor vyjadruje naráciu. Samotná zámena by mala byť vo vzťahu k recipientovi účinná, korelovať s prekvapivosťou, originalitou, ktorej však nesmie chýbať výstižnosť. Jej najpodstatnejšou zložkou je komunikovateľnosť. Kľúčovú úlohu v procese tvorby metalepsy hrá vzťah, resp. vzdialenosť denotátu a konotátu. Pluralita vlastností každej veci umožňuje autorovi (rovnako aj divákovi pri dešifrovaní) metalepsy slobodne sa pohybovať v intenciách vzťahu k výrazu, tomu, čo označuje, až k naznačovanému. Metalepsa v jej vizuálnej podobe veľmi často využíva sémantické lexikálne prvky. Ide najmä o zosobnenie – vlastnosť živých entít je prisúdená neživým entitám, alebo sú schopnosti živočíchov prenášané na neživé predmety. Ako príklad poslúži dielo Fat Convertible a Am I a house z roku 2005 od Erwina Wurma. V týchto dielach pracuje Wurm s obezitou, ktorá mu slúži ako figúra v narácii o probléme konzumného sveta. Tučné ferrari alebo tučný dom predstavujú sociálny status jednotlivca. Wurm v týchto objektoch uskutočňuje typ zámeny s využitím fikcie, v ktorej vymieňa človeka ako obraz súčasnej doby za auto / dom a nastavuje tak jednotlivcovi obraz samého seba.

Podobným príkladom je kontroverzné dielo českého sochára Davida Černého Quo vadis, 1990. Pre analýzu tohto diela je potrebné uviesť dobové súvislosti, v akom politickom čase toto dielo vzniklo. Ide o trabant natretý zlatou farbou, ktorý mal



Obrázok 15 David Černý, Quo vadis, 1990 (foto archív Davida Černého)

namiesto kolies kráčajúce nohy. Trabant sa pre nás stáva konotáciou na východnú Európu konca osemdesiatych rokov minulého storočia. Černého trabant v sebe nesie jasné symbolické konotácie, ktoré reflektujú vtedajšiu situáciu. Za figúru v tomto diele možno označiť migrujúcich obyvateľov východného Nemecka na západ. Černý reagoval na obdobie, keď Prahu zaplavili trabanty nemeckých migrantov.

Metalepsa je jav, pri ktorom dochádza k zámene javu, činu, skutočnosti za fikciu, ktorá však musí odkazovať na jav, čin či skutočnosť, za predpokladu, že fikcia spĺňa čitateľnosť, ktorá pramení z predošlého poznania javu, činu, skutočnosti... Táto definícia sa stala východiskom pre výskum autorov, u ktorých je možné nájsť metalepsu. Zároveň mi umožnila logicky vylúčiť diela, ktoré vo svojej podstate sú čisto nositeľom fikcie (abstraktna), no táto fikcia nie je odvodená od figúry a tento fakt ich vylučuje ako nositeľov metalepsy. Ako príklad uvediem definíciu minimal artu: Minimalizmus je umelecký smer, ktorý sa objavil v 50. – 60. rokoch 20. storočia. Tento smer nereflektuje vonkajšiu skutočnosť, diela pôsobia chladne, neosobne, sú samostatné – „autonómne“, nezávislé od vnímanej reality. V minimalizme absolútne absentuje vzťah denotát – konotát. V maliarstve autori pracujú s jednoduchým geometrickým tvarom – štvorcem a jeho obmenami. Často štvorec množia (seriálizmus), opakovanie je typickou črtou umenia minimalizmu. (Manzona, 2002)

Objekt ako kategória sochy poskytuje výborné médium na sprostredkovanie priameho vyjadrenia nepriamym, teda vo vyjadrení jednej veci prostredníctvom inej. Autor môže cez objekty (ktoré majú spoločenskú funkciu symbolu a viažu sa na spoločnosťou dohodnuté významy) vytvárať zámeny alebo transformácie, ktoré spustia u diváka proces aktívnej narácie. Ak je v literatúre technika *mise en abyme* považovaná za „technický prostriedok“ na vytvorenie metalepsy, tak vo výtvarnom umení je týmto prostriedkom práve objekt. Objekt sa s využitím metalepsy stáva predmetným, reflektujúcim médium spoločenských a kultúrnych javov. Samozrejme toto tvrdenie sa opiera o situáciu, kedy objekt v danom diele nezastupuje len znak samého seba, ale naopak vystupuje zo svojej podstaty. Tento jav sa dá prirovnať (v opačnom slede) situácii vo filme, kedy herec vystupuje zo svojej roly herca a zastupuje samého seba. Jean-Marie Schaeffer tento moment rozoberá v Chaplinovom filme *Diktátor* v príspevku *Metalepsa a ponorenie sa do fikcie*. (Sládek, 2003, s. 2–5)

Vytváranie narácie vo výtvarnom umení s využitím metalepsy prostredníctvom objektu umožňuje autorovi podať okrem prezentácie intersubjektívnej skutočnosti aj technologické možnosti doby, v ktorej autor tvorí, spolu s proporciami a dobovým vkusom, ktoré odkazujú na sociálne a spoločenské proporcie celej našej kultúry. Takýto metaleptický objekt môžeme považovať za antropologickú úschovňu, ktorá nám umožňuje obzrieť sa späť do minulosti a interpretovať nielen samotné dielo, ale zároveň aj dobu, v ktorej dielo vzniklo (hlavne sociálno-spoločenské znaky). Práve tento fakt je na metalepse najzaujímavejší z pohľadu interpretácie a umožňuje dielam, ktoré sú metalepsou, stať sa interpretačne mnohoznačnými. Zároveň však netreba zabudnúť na fakt, že metalepsa nezaručuje jednostrannú či univerzálnu interpretáciu, tak ako symboly či znaky vplyvom nových tendencií menia svoj význam, tak aj metaleptické dielo môže byť v rôznych epochách nanovo vyložené.

Existenciu podobností vo svete a okolo seba využívame a prenášame do nášho obrazu sveta, do komunikácie o ňom. Hľadanie podobností je významnou súčasťou nášho úsilia zorientovať sa vo svete. Keďže táto orientácia sa uskutočňuje v našej myslí, nezaobíde sa bez abstrahovania, no má v zásade individuálny charakter. Orientácia skupiny jednotlivcov má veľa spoločných črt, ktoré sú podmienené danosťami nášho poznávacieho aparátu v lokálnom či vonkajšom priestore. Keďže jednotlivec je členom spoločenstva, je súčasťou akéhosi inventára spoločných pozorovaní a chápaní sveta. Každá kultúra ako systém deklaruje určitú štruktúru konvenčných znakov, kódov, špecifických symbolov, pričom sú v nich ukryté imanentné významy, ktoré odkrývajú jednotlivci, ktorí ovládajú spôsoby dekódovania semiotických a kultúrnych kódov. Pri tvorbe narácie s využitím metalepsy ako špecifického typu zámeny na základe podobnosti siaha autor do akéhosi fondu metaforických obrazov a obsahov konkrétnej kultúry. Autor využíva komplex verbálnych a neverbálnych prostriedkov vo svojej tematickej či formálnej narácii. Takéto autorské metaleptické modelovanie skutočnosti



Obrázok 16 Martin Kochan, Peniaze nie sú kapitál, 2014 (archív Martina Kochana)

dokáže odrážať nacionálne povedomie a odráža špecifikum vnímania takejto reality. Ako typický príklad metalepsy ako obrazu doby je dielo od Martina Kochana (1980) Peniaze nie sú kapitál, ktorá sa uskutočnila v rámci Divadelnej Nitry 2014. Kochan pri tejto intervencii do verejného priestoru rozdával ľuďom letáky, v ktorých informuje verejnosť o jeho soche, ktorej vznik umožnila grantová dotácia. Samotná socha je zámenou seba samej. Kochan určenú finančnú čiastku na materiálnu podobu sochy rozmenil na drobné mince a vysypal na dno do pojazdného prívesu. Autor uskutočnením takejto transformácie podoby sochy ktorá je plná peňazí, otvára naráciu o zmysle umenia v spoločnosti, o kritike zmyslu práce a hodnôt, ktoré vyznáva určitá mentalita národa. Metalepsu v tomto diele je možné vidieť práve v soche, ktorá nie je sochou tvorenou na základe nejakých estetických alebo iných kategórií využívaných v umení. Jej podoba odkazuje na finančnú ohraňenosť mentálnej povahy umenia, ktorá je pri duchovnej koncepcii umeleckého diela nevyčísľiteľná. Kochanovo znechutenie nad znevažovaním umenia a filozofie v súčasnej spoločnosti je figúrou, ktorú pretvára do podoby sochy, cez ktorú otvára naráciu, ktorá sprostredkováva asociácie na konkrétne javy spoločenského života.

Kochanovo dielo naráža na fakt, že v dnešnej dobe nejde o dielo samotné, jeho kvalitu a prínos (čo boli typické znaky vysokého modernizmu a avangardy), ale o jeho predajnosť a výnosnosť. Možno práve vďaka tomu môžeme o povahe dnešného umenia povedať, že je marginalizované a vyhýba sa početnému publiku... Prostredníctvom metalepsy je autor schopný v diele demonštrovať kultúrne hodnoty, ich percepciu a objektiváciu spoločnosťou, mentalitu i obraz človeka, ktorého charakter



Obrázok 17 Martin Kochan, Monument slobody, 2012 (foto archív M. Kochana)

je obrazom doby, v ktorej autor žije. Ak tvrdíme, že metalepsa vytvára zámenu niečoho za niečo na základe podobností, musia byť tieto podobnosti relevantné. Záměna môže prebehnúť len v takej metaleptickej výpovedi, ktorá konštatuje niečo medzi totálnou identitou a totálnou odlišnosťou. Metalepsa sa v konštruovaní záměny opiera o isté podobnosti, paralely, analógie. Autor musí pracovať s objektívne existujúcimi podobnosťami, cez ktoré konštruuje záměnu.

Ďalším možným príkladom na metalepsu vo výtvarnom umení je znovu dielo od Martina Kochana – Monument slobody (2012). Dielo vzniklo ako súčasť festivalu Biela noc v Košiciach. Kochan pracuje s pojmom slobody, ktorý prezentuje presne v opaku jeho významu, resp. s udalosťami viažucimi sa práve k neslobode. Ide o klasický pouličný smetný kôš, ktorý sa v diele stáva denotátom, od ktorého sa odvíjajú rôzne konotácie (špina, odpad, nepotrebné veci, plnenie, vyprázdňovanie). Kochan smetný kôš dotvoril horiacim plameňom. Figúrou k tomuto dielu sú demonštrácie ako hromadný prejav nesúhlasu voči moci obmedzujúcej slobodu. Kochan rozvíja príbeh o boji za slobodu cez horiaci smetiak, ktorý obrazne zastupuje rebelantov v pouličnom boji. Monument slobody sa stáva v autorovom ponímaní zdrojom pouličného osvetlenia na ceste za slobodou. Denotáty vzťahu nádoby na odpadky a plameň a zo sochy slobody zaručujú divákovi rôzne konotácie o tom, ako to mohol autor so slobodou myslieť. Môžu sa objaviť úvahy o tom, ako dnes vlastne slobodu chápeme, či nestratila svoj význam aj pre nás a neodkladáme ju, resp. nehádzeme našu vieru v ňu samu do koša.



Obrázok 18 Emília Rigová, Glory Box, 2013 (foto archív Emílie Rigovej)



Obrázok 19 Emília Rigová, Glory Box, 2013 (foto archív Emílie Rigovej)

S metalepsou pracujem aktívne aj vo svojej umeleckej tvorbe. Na konkrétnom príklade inštalácie GLORY BOX je možné vidieť, ako pracujem s objektom, ktorý sa po formálnej stránke viazal k pojmu zlatá klieťka.

Toto dielo vzniklo ako súčasť sympózia Týždeň súčasného umenia HALA Merina Trenčín, v roku 2013. Pri tomto diele som mala možnosť vidieť, aké rozličné konotácie môže vzbudzovať dielo s uplatnením metalepsy a ako divák akceptuje hru, ktorú s ním autor vedie. Konceptia, z ktorej som vychádzala, bol staroanglický výraz glory box, viažuci sa k akejsi úložnej krabici, do ktorej pripravovali budúcej neveste veno, teda veci potrebné pre spokojný život v manželstve. Tento termín sa používal hlavne na Novom Zélande. Zlatú klieťku som použila ako prostriedok k narácii, cez ktorý si divák dokáže vytvoriť intersubjektívny príbeh, v ktorom vidí všetko to, čo mu dané konotácie umožňujú. Ako autorka som pracovala so zámienou v zmysle vytvorenia súčasného opozitu voči starým tradíciám. To najcennejšie, čo žena mužovi dala po vstupe do manželstva, bola jej poctivosť, ktorá sa často dokazovala vyvesením plachty po prvej novomanželskej noci pred dom novomanželov spolu so stopami krvi na plachte, ktoré dokazovali jej poctivosť. V inštalácii Glory Box aktivujem divákovu percepciu cez klieťku, cez ručne vyrobené červené mydlo, ktoré visí vo vnútri klieťky, a divák ho identifikuje aj na základe špecifickej vône, ktorá sa z neho šíri, až k samotnému krvácaniu objektu, ktorého výsledkom je červená kaluž, v ktorej sa objekt nachádza. Divák má tak možnosť stať sa autorom narácie, ktorej emóciu mu podsúvam. Diváci v drvivej väčšine pochopili inštaláciu ako nejakú zámienou katarznej očisty, k čomu ich viedli aj malé červené mydlá, ktoré boli súčasťou inštalácie,

a neváhali sa spontánne stať súčasťou procesu očisty, ktorá bola paradoxne tvorená červenou farbou a nie bielou, ktorá asociuje predstavu čistoty. Vo všeobecnosti je známe, že divák hľadá v umení niečo, s čím sa dokáže stotožniť. Čo dokáže prečítať. Ak využívame metalepsu v procese tvorby, vytvárame dielo, ktoré je čitateľné, a je len na divákovi, ako si danú vec interpretuje.

4 Záver

Tento krátky príspevok predstavuje určitú časť môjho výskumu, ktorý stále prebieha. Treba ho chápať ako vstup do diskurzu, v ktorom približujem čitateľovi, čo všetko zastrešuje pojem metalepsa, a zároveň poukazujem na to, ako chápem metalepsu v médiu sochy, konkrétne v objekte. Podobu súčasnej sochy v redefinovaní jej možností vnímam ako mnohovrstevné médium, ktoré je možné skúmať postupne cez jednotlivé vrstvy, plány, kontexty... Táto práca zisťovala, či je možné interpretovať objekt ako kategóriu sochárstva pomocou metalepsy a aké sú limity takejto interpretácie. Pri skúmaní som vychádzala zo semioticko-lingvistickej analýzy. Ako príklady na metalepsu s využitím objektu som vybrala autorov, ktorí vo svojej tvorbe využívajú základnú komunikačnú stratégiu, a to spôsob implicitného sprostredkovania informácie, resp. príbehu, v ktorom využívajú metalepsu, čím sa zintenzívňuje interakcia s divákom a jeho premýšľanie.



Ľudský príbeh materiálu

Kristýna Španihelová, Timotej Blažek

Šperk sa spája so zrodom moderného človeka, s prelomom zmýšľania ľudí vytvárajúcich artefakty, ktoré neboli bezprostredne späté s jeho úsilím o prežitie. Odvtedy sú šperky svedkami čias minulých, ktoré sa nespájali v priebehu svojej histórie len s funkciou ozdobnou, ale aj magickou, symbolickou, štatutárnou atď. Boli zrkadlom vkusu, zvykov, tradícií, bohatstva či spoločenského postavenia jeho nositeľov. Mnohokrát boli šperky aj súčasťou šamanských či posmrtných rituálov. Ich materializácia už v tých najstarších érach vývoja ľudskej kultúry využívala dostupné prírodné zdroje – od kostí, drevín, parohov až po kovy a kamene. Práve vybraný materiál bol často zomknutý s príbehom, ktorý mu prisúdili ľudia, tak ako priblíži nasledujúca kapitola, venujúca sa použitiu dreva, kosti, kože a peria v súčasnom umeleckom šperku v nadväznosti na širší kultúrnospoločenský, historický kontext.

Pri percepcii súčasného umeleckého šperku nemožno vytesniť vývoj umenia hlavne v druhej polovici dvadsiateho storočia, s ktorým ide „ruka v ruke“ aj premena toho média. Mnohé významné osobnosti etablovali médium šperku na poli voľných umeleckých druhov. Šperkárske autorské počiny nejednakrát balansovali na hraniciach maľby, grafiky, sochy či objektu, ale aj akčného umenia, performancie, eventu alebo procesuálneho umenia. Súčasný umelecký šperk je unikátnym spojením precízneho remeselného spracovania zameraného na detail a voľného, širokého materiálno-ideového uchopenia, ktoré dáva umelcovi slobodu umeleckého vyjadrenia. Tým, čo oddeľuje šperk od ostatných médií voľného umenia, je odkaz alebo spojitosť s človekom, odkaz na ikonografiu tradičného šperku (kruh – náhrdelník, prsteň, náramok) alebo na jeho utilitárnu funkciu, ktorá býva najčastejšie jeho súčasťou. (Blažek, 2015)

Ak vnímame šperk ako drobný objekt – priestorové teleso, tak ponúka mnohovrstevnatú problematiku a široké možnosti uplatnenia v edukácii. O tom svedčia aj príbehy vpísané do materiálu, ktoré sú súčasťou podkapitoly približujúcej študentské autorské výpovede, ktoré boli realizované v rámci ateliérovej tvorby, zameranej na médium objektu a šperku na katedre výtvarnej výchovy Pedagogickej fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.

<< Obrázok 20 Francis Willemstijn, The Battle (cyklus Jerephaes), bavlna, striebro, 2004
(foto Eddo Hartmann)

1 Príbehy vpísané do dreva

Drevo ako materiál pretkáva dejiny ľudskej kultúry už od počiatku jeho existencie. Príbehy s ním späté sa uchovali v artefaktoch rôznych kultúr, ale aj vo zvykoch, rituáloch – v nehmotnej kultúre, spájajúcej sa s druhovou rôznorodosťou stromov a drevín.

Silný vzťah človeka so stromami demonštruje množstvo príbehov, ktorých je minimálne toľko, koľko je samotných druhov dreva. Strom poskytuje ľuďom obživu, stavebný materiál, slúži ako útočisko pred živlami a v neposlednom rade je to surovina na založenie a udržanie ohňa. Poskytuje hmotu na výrobu najrôznejších výrobkov s utilitárnou funkciou, alebo sa stáva substanciou umeleckého diela. V umeleckej tvorbe sa neobjavuje len ako matéria sochára, ale aj v ikonografii či ikonológii. Zvláštny význam mal strom v mytológiách, kde symbolizoval životnú silu. V niektorých starých kultúrach vyjadroval život, dlhovekosť, silu a stvorenie, aj nesmrteľnosť, obzvlášť u stále zelenajúcich sa stromov ako céder, cyprus, olivovník, palmy atď. Naproti tomu symbolika stromov, ktorým opadáva lístie, sa spájala s večným kolobehom života a znovuzrodenia.

Význam slova drevo bol v rôznych jazykoch širší, ako len označenie hmoty – matérie. Z etymologického hľadiska slovo „drevo“ neoznačovalo len materiál, ale aj strom. Anglické slovo „wood“, vo francúzštine „bois“, nevyjadrovalo len drevo, ale aj les. Grécke „hylé“ znamenalo les aj stavebný materiál, látku, z ktorej je vytvorený náš svet – „matéria“ – „matka všetkého“. (Fiala, 2001)

V mytológiách rôznych kultúr mali stromy zásadné postavenie v kozmologických predstavách, v ktorých znázorňovali životnú silu, pretože strom má korene v zemi a jeho koruna sa dotýka nebies, čím spája podzemie, zem a nebo. Aj to je dôvod, prečo sa takýto posvätný strom, rastúci najčastejšie v nebi alebo na posvätnom mieste, často spája s legendami o pôvode ľudstva. Prepojenie človeka a stromu možno vidieť aj v analógiách častí ľudského tela a stromu: korene – nohy, kmeň – trup, koruna – rozpažené ľudské ruky. Napríklad v mýtoch pôvodom z oblastí Sibíri, Austrálie a Afriky sa prvý človek zrodil zo stromu. V severských povestiach sa hovorí o tom, že bohovia stvorili muža z jaseňa a ženu z bresta. Predstava o svetovom strome sa vyskytuje napríklad u Germánov: obrovský, stále zelený jaseň nazývaný „Yggdrasil“ spája svet bohov, ľudí a podsvetia – je obrazom celého kozmu. Kozlík v kríkoch bol symbolom plodnosti v Mezopotámii a strom života a smrti s dvoma stojacimi býkmi nájdeme v indickej ikonografii. U Aztékov bola pôvodom všetkej potravy juka. Kelti verili tomu, že ľudia sú spojený s prírodou, a vážili si stromy, ku ktorým sa viazali rôzne zvyky a tradície. Vytvorili systém, ako určiť osud aj vlastnosti jedinca; podľa dátumu jeho narodenia mu bol priradený strom, podobne ako je tomu u znamení zverokru-

hu. Druidovia, keltskí duchovní, zostavili horoskop podľa dvadsiatich dvoch stromov, z ktorých každý predstavoval charakter človeka. (Vrábková, 2006) Niektoré stromy boli v mytológiách posvätné a pripisovali sa rôznym božstvám; napr. Zeus bol spájaný s dubom, Apolón s vavrínom, olivovník s bohyňou Aténou, s Osirisom céder atď. Verilo sa, že stromy majú dušu, ako napríklad v gréckej mytológii postava Dryády, lesné nymfy, žijúce v stromoch. Časté boli aj mýty o transformácii stromu v človeka alebo naopak, ako je tomu v známych Ovídiových Premenách, v ktorých sa Dafné premenila vo vavrín. (Baleka, 1997)

V židovskom zákone a kabale – mystickom smere židovskej filozofie, nájdeme pomenovanie „strom života“, ktorý nesie planéty. Jeho ikonografia sa preniesla do sedemramenného svietnika nazývaného „menora“, ktorý symbolizuje večné svetlo učenia tóry. V Indii je za strom života považovaný figovník, tzv. strom Bódhi alebo Bo, ktorého korene rastú do neba a koruna s listím do zeme. Pod týmto stromom dosiahol Budha osvietenie a predstavuje múdrosť a pozornosť. Vďaka nemu môžu ľudia zdolávať svoje zlé vlastnosti a pozdvihnúť sa k duchovnému osvieteniu. Pre islamské náboženstvo je zo všetkých stromov najvýznamnejší strom „tuba“, ktorý má listie z brokátu a hodvábu, kmeň z rubínov, vetvy z chryzolitú a korene z perlete – osvetľuje každý skrytý kút v nebeskej záhrade a jeho tieň dopadá na ďalšie stromy. (Strassmann, 2008)

Strom je spojený aj s predstavami o „Matke Zemi“, i keď je možným falickým symbolom, ktorý z nej vyrastá. Miazgou takýchto stromov bolo materské mlieko alebo živá voda, ktorá zaistovala večný život. Odvíjali sa od neho rituály plodnosti, pretože stromy prinášali ovocie.

Aj Mária, matka Ježiša Krista, bola vnímaná ako strom života. Biblická predstava tohto stromu znázorňovala dvanásťkrát do roka rodiace sa ovocie a listie s liečivou mocou. Vedľa stromu stál uprostred raja strom poznania alebo smrti, často zobrazovaný ako jablň, z ktorého Adam a Eva ochutnali zakázané ovocie. Biblia popisuje tiež zjavenie Boha Mojžišovi v horiacom (kvitnúcom) mandľovníku.

Strom by sme našli aj v alchýmii, v ktorej sa nazýva „arbor philosophica“; rastie v záhrade filozofov a symbolizuje Merkúra, ktorý má v sebe neoddelené Slnko aj Mesiac. Na tomto strome rastie ovocie „fructus arboris immortalis“, ktoré je večné a dokonalé. Vznikol kryštalizáciou dusičnanu strieborného, zmiešaného spolu s ortuťou. Strom filozofov niekedy zastupuje dvanásť fáz alchymistického procesu, ktorý má schopnosť transformácie rôznych kovov. Sedem vetví stromu symbolizujú planéty a korene stromu vyrastajúceho zo starého draka alebo vajca. Tento strom je predstupeň k tzv. veľkému mystériu. (Bor, 1995)

Rôznorodosť a vzájomné prelínanie symbolických súvislostí stromov poukazujú na prepojenosť človeka s nimi. Kdekoľvek na zemi, v každej kultúre nájdeme mnoho mýtov a zvykov, ktoré sa vzťahujú k stromom, a vstúpili tak do kultúrnej pamäti spoločnosti. Medzi zvyky odzrkadľujúce vzťah človeka a stromu patrí aj zasadzovanie stromov na

znamenie výrazu radosti aj smútku. Stromy sú plné ambivalentnej symboliky – života a smrti, múdrosti a pochabosti. Hovorí sa, že nám dávajú silu, preto sa využívajú v ľudovom liečiteľstve.

Mnohé zvyklosti boli zabudnuté, avšak niektoré kresťanstvo prevzalo z pohanských obyčajov, vďaka čomu sa dochovali do dnešných čias. Stromy sú častým obsahom piesní, povestí a legiend, v ktorých sa dozvedáme o ich minulosti, odkaze na budúcnosť, na človeka, spoločnosť a národ. Medzi také patrilo v našich demografických šírkach sadenie lipy pri narodení prvorodeného syna, orecha pri narodení druhého a ďalších synov. Keď sa narodila dcéra, tak sa obvykle sadila čerešňa, jablň či čierne ríbezle, na rozdiel od exotických krajín, kde sa sadil figovník. Spolu so stromom sa pri vysádzaní do jamy vkladala aj placenta, prostredníctvom ktorej sa mal vyvinúť blízky vzťah medzi novorodencom a stromom. (Strassmann, 2008) Spätosť človeka a stromu dokladá aj viera v to, že v strome sídli duša človeka, ktorému bol strom zasvätený, a že pri jeho zoŕatí človek zomrie. Podobne je tomu aj v básni Vrba od Karla Jaromíra Erbena.

„...Ve dne s tebou živa v domě,
V noci duše její v stromě.
Jdi k potoku pod oborou,
Najdeš vrbu s bílou korou;
Žluté proutí roste na ní:
S tou je duše tvojí paní!“ –
„Nechtěl jsem já paní míti,
Aby s vrbou měla žítí;
Paní má ať se mnou žije
A vrba ať v zemi hnije...“
(Erben, Kytice, 2001)

2 Drevený šperk

V šperkárstve sa s použitím dreva stretávame ako pri jednoduchej výrobe korálikov, tak aj pri zložitejších rezbách miniatúr. Široká škála typológie dreva vytvára rozsiahlu paletu rôznorodých foriem, farieb a veľkostí. Napríklad pri výrobe korálikov sa používajú dreviny, ktoré majú krásnu farbu, zaujímavú štruktúru alebo arómu. Takými drevinami môžu byť olivovník, santal, bambus, palisander, eben, jablň, čerešňa, hruška a pod.

Medzi zaujímavý typ šperku vyrobeného navlečením drevených korálikov patrí ruženec. Pochádza z latinského slova „rosarium“, ktoré znamená „záhrada ruží“. Táto modlitebná pomôcka slúži pri odriekavaní a opakovaní modlitieb v katolíckej cirkvi.

Od 14. storočia slúžil k súkromným modlitbám, spočiatku prevažne v západnej Európe, v oblasti Flander, Francúzska, Holandska a Nemecka, postupne sa rozšíril do celej Európy. Jeho funkciou bolo podporovať duchovnú oddanosť k Ježišovi Kristovi a jeho matke Panne Márii. Veriaci sa snažili pripomínať utrpenie Ježiša Krista a pomocou opakovania modlitieb sa tak k nemu čo najviac približovali. Podľa povesti dostal ruženec svätý Dominik, keď sa mu zjavila Panna Mária v roku 1214 v kostole Prouille neďaleko Toulouse a nakázala mu šíriť modlitbu svätého ruženca. (Harrold, 2011) Okrem jeho modlitebnej funkcie slúžil aj ako ochrana pred zlými silami, preto bol nosený na opasku alebo v malej taštičke.

Ruženec sa začal používať v období raného stredoveku, kedy bol nazývaný pátričky, pretože sa s nim odriekavala modlitba „Pater Noster – Otče náš“. Najznámejší je tzv. mariánsky ruženec, ktorý podľa legendy dostal sv. Dominik od Panny Marie. Ten je údajne aj autorom modlitby „Ave Maria – Zdravas Mária“, ktorá sa opakovane odriekáva s „fatimským dodatkom“ a s pomocou ruženca. Šnúra alebo retiazka ruženca, na ktorej je navlečených 50 až 150 korálikov, slúži ako počítadlo. Počet guľôčok musel byť presne dodržaný podľa typu ruženca. Číslo 150 označuje v Biblii množstvo žalmov, ku ktorým sa potom pridalo aj 15 tajomstiev zo života Ježiša Krista. Pri výrobe korálikov sa používali najrôznejšie materiály, drahé kovy a kamene, častejšie sa používali lacnejšie alternatívy ako sklo, kosti, kôstky, drevo a pod. Podobné typy šperku ako ruženec sa vyskytujú aj v iných kultúrach: v budhizme, hinduizme pod názvom „Japa mala“ alebo skrátene „Mala“, moslimovia majú koráliky „Subha“ alebo „Misbaha“.

Medzi ďalší typ drevených šperkov, ktorý sa v období 19. storočia rozšíril v Európe medzi meštianskou spoločnosťou, patrila tzv. vidiecky šperk, vychádzajúci z ľudovej kultúry. Vidiecky šperk imitoval práce z drahých materiálov – zlata, alebo napodobňoval smalt. Drevo bolo opracovávané na sústruhu alebo ručne. (Stehlíková, 2003)

Na poli súčasného umeleckého šperku pôsobí mnoho autorov, ktorí vo svojej tvorbe pracujú s drevom, a to nielen preto, že sú pre nich dostupným a lacným materiálom, ale aj pre jeho symboliku a vlastnosti. V práci využívajú najrôznejšie technologické zapracovanie tejto substancie, či už ide o vyrezávanie, sústruženie, 3D frézovanie, ohýbanie, alebo ich ponechávajú v prirodzenom stave. Niektorí tvorcovia sa inšpirujú priamo materiálom, ktorý našli napríklad pri prechádzke lesom, iní nachádzajú podnet v tradíciách a technologickom spôsobe spracovania, alebo pracujú celkom intuitívnym spôsobom.

Pre sémantickú bohatosť si drevo, konkrétne jablňové drevo, vybrala nemecká šperkárka Stefanie Klempová. Poprvé s ním autorka začala pracovať v diele s názvom „Erika“ (2004); drevo sa stalo ťažiskovým materiálom aj pre jej nasledujúcu tvorbu. Jablňové drevo si vybrala kvôli jeho skromnosti a naratívnej povahe. Tento strom je opradený mýtami, povestami a poverami. Nie je spájaný len s chutným ovocím, ale aj s prvotným hriechom, poznaním a vyhnaním z raja. V senzitivite ženskej kolekcie „Erika“ vedie



Obrázok 21 Francis Willemstijn, Autumn Gale, záhnědy, granáty, med', drevo, vysušená myrta, textília, 2010 (foto Francis Willemstijn)

autorka imaginatívne dialógy s jej alter egom – Erikou, ktorá je jej dobrou kamarátkou. A aká je Erika? „Veľavravná, autentická, nevidaná a poetická, krásna žena, inteligentná, životaschopná, nezávislá, infantilná, naivná a neobratná, húževnatá, talentovaná a zvodná.“ (Klempová, 2009, s. 64) A také sú aj šperky, ktoré pochádzajú z rozhovorov vedených s Erikou. Subtílne vyrezané fragmenty z jabloňového dreva s farebnými akcentami dopĺňujú koráliky z polodrahokamov, bavlnené šnúrky a nite. Z náhrdelníkov a brošní vyžaruje srdečnosť, ktorá je umocnená veľkým citom pre detail.

Drevo ako materiál, ktorý odkazuje na detstvo, tradíciu a krajinu, z ktorej pochádza, si ako vyjadrovací prostriedok zvolila tiež nizozemská autorka Francis Willemstijnová. Vo svojej práci využíva materiály, ktoré sú úzko prepojené s jej rodnou zemou a ktoré jej evokujú stratený svet. Sama to komentuje takto: „Snažím sa predať dedičstvo, pôdu mojej vlasti do šperkov. Moja práca je založená na stopách minulosti, ktoré sa môžu skoro vytratiť, a to nenávratne.“ (Cheung, 2006, s. 146) V kolekcii šperku nazvanej „Heritage / Dedičstvo“ (2006) sa inšpirovala smútočnými šperkmi a zamerala svoju pozornosť na materiály, z ktorých sa vyrábali (vlasý, gagát a granáty). Materiál, ktorý vo svojej tvorbe využila, sa stal pre ňu východiskom, pretože ponúkal zaujímavú históriu. Použila napríklad skamenelinu duba, ktorá vznikla z dreva ponoreného niekoľko storočí v močiaroch, kde sa menili jeho vlastnosti. Ďalej využívala morené drevo a prostredníctvom kombinácií rôznorodých materiálov, tlmených farieb a symbolov dosiahla emotívny efekt v šperkoch, ktoré prepájajú minulosť a súčasnosť, tradíciu s inováciou, život so smrťou. (Schrijver, 2006) Jej zaujatie históriou Nizozemska sa premietlo už v skoršej kolekcii „Jerephaes“ (2004), kde sa Willemstijnová navracia do obdobia 17. storočia. Inšpiráciou jej bola legenda „Bludný Holanďan“⁴¹, v ktorej hrdina hľadá svoju dušu. Francis Willemstijnová vypátrala svoj pôvod: pochádza z jedenástej generácie Cornelisa Willemsteyna (1580), ktorý bol svedkom zrodu nizozemského štátu. Námorný obchod priniesol národu bohatstvo, a preto zvolila ako hlavný motív šperkov siluety plachtovnícky vyrezané do striebra, ktoré dopĺňa ebenovým a palisandrovým drevom, s ktorým sa vtedy obchodovalo. Materiály rôzne kombinuje pomocou nitov a bavlnených šnúrok. Čerpá z histórie a pamäti materiálov a hovorí: „Tieto materiály sú pre mňa veľmi drahocenné – ich historická hodnota pre mňa znamená viac než diamanty.“ (Cheung, 2006, s. 146) Aj v poslednej kolekcii, „Anarchist Garden / Anarchistická záhrada“ (2010), spracováva rôzne nájdené kusy drevín. Celkovú kompozíciu dotvára pridaním sušených lisovaných rastlín z herbárov. Brošne a náhrdelníky asociujú záhradu, v ktorej nekontrolovane rastú, kvitnú a rozkladajú sa rastliny, kvetiny, kry a stromy.

41 Bludný Holanďan je legenda, ktorá sa traduje už od 14. storočia. Prvý spisovateľ, ktorý o ňom napísal, bol Frederic Marryat v knihe „Phantom Ship“ (1839), avšak najznámejšie je operetné spracovanie Richarda Wagnera – „Bludný Holanďan“ (1843).



Obrázok 22 Barbora Dzuráková, Na rovinu, 2010 (foto Peter Simoník)

Surovina drevo často nabáda hľadať inšpiráciu v tradičných zvykoch a ľudovej architektúre. Na poetiku a rozmanitosť drevených predmetov, ktoré sprevádzali človeka na prelomu 19. storočia na Slovensku, sa snaží poukázať mladá autorka Barbora Dzuráková, ktorá už vo svojej diplomovej práci s názvom „To, čo je mi blízke“ (2008) predstavila časť kolekcie z dreva. Jej inšpiráciou je domov a krajina – Bošáca, kde vyrastala. Intuitívnym spôsobom používa drevo zo slivky či jelše a využíva ich charakteristickú kresbu a farebnosť, pričom ponecháva povrch v surovom stave, tak ako zostane po rezaní pílkou. Skulpturálne pôsobiace segmenty dreva dopĺňa o medené a mosadzné komponenty. (Kleinová, 2008) Šperky pôsobia autentickým dojmom, sú nabité emocionalitou, ktorá dnes absentuje v predmetoch vyrábaných sériovo. Aj v kolekcii „Na rovinu“ (2010) sa autorka navracia k tematike rurálneho prostredia. Ako dominantný materiál broší si zvolila smrekové, slivkové a jelšové drevo, ktoré dopĺňa o ďalšie materiály, ako je mosadz, meď, mramor, guma, oceľ a grafit. Vytvára tak celkové napätie medzi organickým, anorganickým a syntetickým materiálom. Silný expresívny dojem je docielený aj použitím archetypálnych farieb: bielej, červenej a čiernej, odkazujúcich na ľudovú kultúru, architektúru, výšivky na krojoch a pod. Autorkin zmysel pre materiál je umocnený detailom a fragmentárnou kresbou na dreve.

>> Obrázok 23 Mette T. Jensenová, Top of Tree, náramok (foto archiv Mette T. Jensenová)



Vzťah človeka k prírode pozoruje a komentuje vo svojej tvorbe nizozemská autorka Terhi Tolvanenová, ktorá sa snaží ukázať krásu ukrytú v prírode. Charakteristickým prvkom jej tvorby sú vetvičky stromov, ktoré s fantáziou transformuje do šperku. Pozoruje interakciu medzi človekom a prírodou. Všíma si, ako ľudia intervenujú, starajú sa o prírodu a ochraňujú ju, napr. orezávajú stromy. Príroda sa však neustále premeňuje a rastie. To možno vidieť v kolekciami „Naturae / Príroda“ (2009), „La folie des fleurs / Kvetinové mánie“ (2007–2008), „Woodland / Lesná krajina“ (2007), „Forest / Les“ (2006) a „Tree theme / Téma strom“ (2005). V nich sa snaží upozorniť na hranice medzi umelým a prírodným svetom. Svoju tvorbu komentuje takto: „Vo svojej práci vizualizujem vzťah medzi človekom a prírodou. Obzvlášť ma fascinujú ľudské zásahy do prírody, stopy, ktoré po sebe zanechalo ošetrovanie, organizovanie alebo kontrolovanie. Ale príroda „opäť bojuje“, stále rastie a mení sa. Táto nepredvídateľná sila života je pre mňa zdrojom inšpirácie. Dialóg medzi kontrolou a slobodou sa stala všeobecným námetom mojich šperkov.“ (Tolvanenová, 2010) Používa jednoducho dostupné materiály, ale aj vzácne suroviny. Najčastejšie v tvorbe náhrdelníkov a brošní využíva drevené vetvičky z brezy, lístky rozmarínu, vresu atď. Do nich zasadzuje brúsené polodrahokamy, segmenty porcelánu, kovové komponenty, hodváb, strieborné nite, ale aj polyester. Snaží sa zachytiť ducha miesta, kde dochádza k symbióze človeka a prírody.

Špecifickej schopnosti dreva, ohýbaniu, sa vo svojej tvorbe venuje dánska šperkárka (žijúca v Londýne) Mette T. Jensenová. Inšpiruje sa architektúrou, matematikou a predovšetkým historickým spracovaním dreva pri výrobe ohýbaného nábytku (známa firma Thonet) a stavbe lodí. Tieto poznatky uplatňuje Mette T. Jensenová vo svojej tvorbe a o práci s drevom sa vyjadruje takto: „Rešpektovať materiál znamená akceptovať jeho hranice, rozvíjať jeho vlastnosti, ktoré vyžadujú zoznámenie sa s ním, vedieť, ako s ním prirodzene pracovať a ako reaguje na rôzne faktory, ako je teplo, voda, vzduch a tlak.“ (Jensen, 2011, online) Využíva flexibilitu a ľahkosť dreva, ktorá dovoľuje vytvárať veľké kusy šperkov najrôznejších foriem, plné kriviek, uzlov a slučiek. Minimalisticky dynamické šperky z čerešňového a bukového dreva dopĺňa striebornými fragmentami, ktoré nekončiacou kresebnou líniou objektov spojuje do jedného celku.

S konceptuálnou tendenciou, v ktorej je šperk vnímaný ako intervencia do prírody s procesuálnym charakterom, pracuje nemecký autor Gisbert Stach. Projekt s názvom „Perl necklace for tree / Perlový náhrdelník pre strom“ (2004–2009) sa odohráva v rôznych častiach Európy. Výstupom je séria fotografií vzniklých v priebehu niekoľkých rokov, ktoré zachytávajú transformáciu stromu. Autor vyrobil, ako samotný názov napovedá, náhrdelník z plastových perál navlečených na ocelovom lanku a pripevnil ho na mladý kmeň stromu. Náhrdelník, tradičný typ šperku, zdobí dekolty žien – tentokrát aj stromov, ktoré Gisbert Stach vybral. Postupom času strom rastie, hrubne



Obrázok 24 Gisbert Stach, Perlový náhrdelník, 2004–2009 (foto Gisbert Stach)

a náhrdelník pozvoľna vzrastá do kôry stromu. (Stach, 2009) Strom sa deformuje, pre-rastá šnúru perál, až sa náhrdelník schová do vnútra stromu a zostane po ňom len zhrubnutá borka. Alebo ako sa stalo po niekoľkých rokoch v Turnove, magnólia bola silnejšia ako náhrdelník, a preto sa náhrdelník pnutím roztrhol („Magnolia’s pearls“ 2004–2009). Práca poukazuje na silu a prispôsobivosť prírody, ako živý strom bojuje s cudzorodým parazitom, v tomto prípade s náhrdelníkom.

Mnoho autorov pracuje s drevom ako vyjadrovacím prostriedkom v súčasnom umeleckom šperku, či už je to vďaka jeho dostupnosti, jeho materiálovým vlastnostiam, alebo jeho ikonologickým presahom. Medzi ďalších autorov, ktorí pracujú s plasticitou a figuratívnosťou dreva aplikovaného do média šperku, patrí aj rakúsky autor Ulrich Reithofer, ktorý stvárňuje portréty expresívnym a ironickým spôsobom. Fragmenty ľudského tela a gestá z ovocného dreva vyrezáva vo svojej tvorbe Američanka Julia Harrisonová. Kontrastom medzi umelým a prirodzeným svetom sa zaoberá vo svojej tvorbe napríklad Stephanie Jendisová, Katy Hackneyová, Karen Vanmolová alebo Kirsten Baková. Nájdené fragmenty vetví, kôry stromov vyžívajú vo svojej tvorbe napr. Luzia Vogtová, Grace Girvanová, Ramón Puig Cuyás, ktorí sa inšpirujú prírodou, podobne ako Rinaldo Álvarez, pomenúvajúci svoje práce podľa zemepisných súradníc, kde predmety nájde. Na rozrozprávanie osobných príbehov spolu s intuitívnym prístupom k drevu využíva tento materiál Tobias Alm, Jorge Castañon, Agnes Larksonová, Beppe Kesslerová, Manuel Vilhena, Auba Pontová, Tanel Veenre, Flóra Vagoná alebo Edgar Mosa, ktorý v kolekcii „Month tree / Mesiac dreva“ (2010) cituje Joshe Leopolda: „Stromy sú ako ľudia – nemôžeme okolo nich chodiť a očakávať, že si vás získajú.“ (Leopold, 2010) S drevom v spojitost-



ti s regiónom a geografickým kontextom pracuje napríklad Willemijn de Greefová v kolekcii „Spakenburg“ (2009). Evert Nijland sa zas v kolekcii „Venezia / Benátky“ (2006) inšpiroval cestou do Benátok. Mladá slovenská autorka Andrea Ďurianová sa v súbore šperkov „Čičmany“ (2010) zaoberá ľudovou kultúrou, a to konkrétne dedinou Čičmany, ktorá je známa unikátnou drevenou architektúrou zdobenou bielou ornamentikou.

Je mnoho autorov, ktorí si obľúbili tento organický materiál. Je možné vypoza- rovať, že práca s drevom je veľmi často spojená so súkromným životom a dušou tvor- cu. Je to fascinujúci materiál, ktorý prináša teplo, vôňu, spomienky, klud, stabilitu a nesie so sebou neuveriteľne dlhú históriu, ktorá je v človeku silne zakorenená. Dre- vo ponúka nekonečný rad možností jeho spracovania. Aj po ťatí stromu, keď v ňom už neprúdi miazga, stále pracuje pod vplyvom biologických, fyzikálnych a chemi- ckých procesov. Vždy dokáže prekvapiť svojou farebnosťou, tvarovou rôznorodosťou a nevyspytateľnosťou.

3 Kosti

Kosti sú tvrdé, rozkladu odolávajúce časti zvierat a ľudí. Chemicky sú zložené z anorganických substancií, a to predovšetkým z dvoch zložiek – bielkovín a kolagénu. Vnútorňá zložitá trávovitá architektúra kosti je vyláčená a maximálne prispôbená predpokladanému, najmä tlakovému zaťaženiu; ale je taktiež pružná ako lešenie. (Raab, 1999) Kosť je pôsobivým materiálom pre jej štruktúru, vlastnosti a významy, ktoré sú s ňou späté. Vnútorňá štruktúra kosti inšpirovala napríklad Gustava Eiffela pri stavbe jeho najznámejšieho diela – Eiffelovej veže. Vďaka svojej trvanlivosti a veľmi pomalé- mu rozkladu bývala kosť od praveku jedným z najpoužívanějších materiálov na výrobu pracovných nástrojov, osobných predmetov a šperkov. Kosť je pozostatkom tela, zbave- ná mäsa, a preto stelesňuje pominuteľnosť. Vo výtvarnom umení sa vzťahuje k atribútu smrti. Vyobrazenie skeletu alebo jeho častí je alegóriou márnosti sveta a nevyhnutnosti smrti. Táto téma sa uplatňuje u holandských a flámskych maliarov 17. storočia v záti- šiach nazývaných „vanitas“ (márnosť). Významy, ktoré sa s kosťou viažu, poukazujú tiež na prchavosť a ničotu pozemského majetku.

U lovcov bola kosť pokladaná za zdroj životnej sily, preto existujú v najrôznejších kultúrach, predovšetkým u loveckých etník, obyčaje navrátiť nezlomené – úplné – kos- ti zabitého zvieratá naspäť do zeme. Týmto rituálom sa zaistovalo oživenie zvieratá a tým aj pokračovanie jeho druhu. Úschova kostí a zároveň ich nepoškodenie bolo zárukou zmŕtvychvstania, pretože duše, podľa lovcov, sídlia v kostiach. Tento mystic-

ko-náboženský komplex sa dochoval v rôznych kultúrach (aj tých pokročilejších) buď v rámci náboženskej tradície, alebo v podobe rozprávok. Napríklad Gaguzská legenda rozpráva, ako Adam nazhromaždil kosti rôznych zvierat, aby svojim synom obstaral manželky; následne prosil Boha o ich oživenie. V inom arménskom príbehu sa lovec zúčastnil svadobnej hostiny lesných duchov, na ktorej zobral volské rebro. Neskôr, keď duchovia zhromažďovali kosti tohto zvierťa, aby ho mohli späť oživiť, chýbajúce rebro museli nahradiť vetvou orechu. Magické znovuoživenie Tórom zabitých kozlov popisuje aj príhoda z Eddy. Súvis kostí s vierou v posmrtný život nájdeme aj vo fínskom kulte mŕtvych, kde sa po zjedení zvierťa jeho zostatky starostlivo ochraňovali, aby nebohý na onom svete získal nové zviera. Tibetské, indické, iránske pohrebné zvyky majú mnoho podobností a veria v životný princíp sídliaci v kostiach. Vo viacerých mytológiách predstavovali kosti prvotnú substanciu, z ktorej vznikali ľudia či rastliny. Napríklad podľa staromexickej tradície vznikli z kostí rozsekanej bohyně Mayahuel prvé rastliny agáve. Naopak v jednej z aztéckych legiend sa ľudstvo zrodilo z kostí prinesených z podsvetia. (Lurker, 2005)

Kosti plnili svoju úlohu v šamanských mýtoch a rituáloch, kde sú symbolicky prítomné na odeve šamana v podobe ľudskej alebo vtácej kostry zhotovenej zo železa či medi. V ich skelete je obsiahnutá životná substancija, pralátka, uchovaná mýtickými predkami. Ľudská a vtáčia kostra predstavujú podobné koncepcie archetypu šamana, pretože kostra znamená rodinu, v ktorej sa rodili ich predkovia. Paralel spájajúcich šamanov a svet vtákov je viacero. Svedčí o tom aj legenda o prvom šamanovi, ktorý sa zrodil zo spojenia orla a ženy, alebo jeho snaha o premenu vo vtáka a lietanie – on sa vtákom stáva, pretože má prístup do nebeských výšin. V mýte, kde sa vasjugansko-osťacký šaman plaví na člne na onen svet hľadať duše nemocného, sa hovorí o tom, že si šaman namiesto vesla zobral lopatkovú kosť. Pomocou lopatky z barana alebo ovce sa veštilo u Kalmykov, Kirgizov a Mongolov; u Korjakov sa zas predpovedalo pomocou lopatky z tuleňa. Kosť v týchto prípadoch symbolizuje „úplný život“, ktorý sa neustále obnovuje, a je v nej obsiahnuté všetko, čo patrí do minulosti a do budúcnosti tohto „života“. (Eliade, 1997)

Silný vzťah ľudí ku kostiam nájdeme aj v kresťanskej kultúre, v ktorej sa uctievali kosti svätých, mučeníkov aj hrdinov. Slávne Ezechielovo videnie spomína kosti v súvislosti so vzkriesením z mŕtvych: „Spočinula na mně ruka Hospodinova. Hospodin mě svým duchem vyvedl a postavil mě doprostřed pláňě, na níž bylo plno kostí, a provedl mě kolem nich. A hle, na té pláni bylo velice mnoho kostí a byly velice suché. I otázal se mne: Lidský synu, mohou tyto kosti ožít? Odpověděl jsem: ‚Panovníku Hospodine, ty to víš.‘ Tu mi řekl: ‚Prorokuj nad těmi kostmi a řekni jim: Slyšte, suché kosti, Hospodinovo slovo! Toto praví Panovník Hospodin těmto kostem: Hle, já do vás dovedu ducha a oživnete. I poznáte, že jsem Hospodin.‘ Prorokoval jsem tedy, jak mi bylo přikázáno. A zatímco jsem prorokoval, ozval se hluk, nastalo dunění a kosti

se približovali jedna ke druhej. Viděl jsem, jak je najednou pokryly šlachy a svaly a navrch se potáhly kůží (...).“ (Ezechiel 37, 1–14)

Spojitosť kostí so znovuoživením je možné interpretovať aj na iných starozákonných textoch, napr. žiadna kosť pesachového⁴² baránka nesmie byť zlomená. (Ex 12) V Novom zákone Ježiš prijíma rozsudok smrti práve vo chvíli, kedy býva obetovaný veľkonočný baránok – tak sa stáva novým veľkonočným baránkom, ktorý svojou krvou pečatí novú zmluvu medzi Bohom a ľuďmi. Na kríži Ježišovi nebola zlomená žiadna kosť na rozdiel od spoluukrižovaných, a je teda baránkom božím, ktorého anticipoval Starý zákon. (J 19) Medzi ďalšie veľmi známe príbehy, o ktorých sa biblické dejiny zmieňujú, patrí stvorenie ženy – Evy, ktorú Boh vytvoril z Adamovho ľavého rebra. „I uvedl Hospodin Bůh na člověka mrákotu, až usnul. Vzal jedno z jeho žebér a uzavřel to místo masem. A Hospodin Bůh utvořil z žebra, které vzal z člověka, ženu a přivedl ji k němu. Člověk zvolal:

„Toto je kosť z mých kostí!
A tělo z mého těla!
Ať muženou se nazývá,
Vždyť z muže vzata jest.“
(Gn 3, 20)

Kult uctievania ostatkov existuje v kresťanstve (predovšetkým v katolíckej a pravoslávnej cirkvi), ale aj v budhizme, islame a ďalších náboženstvách, čo viedlo k zhotovovaniu relikviárov, ktorých výroba bola neodmysliteľnou súčasťou zlatníckeho remesla. Do nich sa ukladali pozostatky mŕtvych alebo predmety, s ktorými mŕtvy prišiel do kontaktu – tzv. relikvie.⁴³ Veriaci týmto relikviám prisudzovali zázračnú moc; dotýkali sa ich, aby im priniesli šťastie, uzdravenie, pomoc, duchovnú ochranu atď. Impulzom na uctievanie takýchto relikviárov bol pôvodný zvyk stavať oltáre nad hrobmi mučeníkov. (Knight, 2009)

Prvé relikviáre pochádzajú z byzancie, koncom 4. storočia majú podobu malých skriniek. Kňazi skrinky s ostatkami ukladali na oltár a v určitých dňoch ich dávali ľuďom pobožkať. Tento spôsob sa postupom času dostal aj do Európy. Relikviáre majú rozmanitý tvar a výzdobu podľa umeleckého pojatia doby a typu ostatkov. Tvar schránky obsahujúcej celé telá svätých bol iný ako puzdra uchováajúce len časť ostatkov alebo predmetov. Starokresťanské relikviáre mali tvar skriniek, puzdier, krížov, fľašiek,

42 Pesach – židovská veľká noc, ktorá je starobylým sviatkom, pri ktorom sa slávi odchod Hebrejcov z Egypta, pri tejto príležitosti sa jedol baránok.

43 Relikvie – telesné pozostatky svätcov, spravidla kosti, ale taktiež predmety spojené s ich životom, predmety, ktoré používali (odev, obuv), a taktiež vecí, ktorých sa dotkli.

prsteňov a medailónov a boli zhotovené z drahých kovov, slonoviny, skla a dreva. Zdobili ich reliéfy, smalty s výjavmi zo života Ježiša Krista alebo svätca a boli doplnené kresťanskými symbolmi. V karolínskom období mali relikviáre tvar rakvy a menšie ostatky sa vkladali do skrinky podobajúcej sa jazdeckým brašnám. Zvláštnym typom relikviárov sú schránky v tvare tej časti tela svätca, z ktorej relikvia pochádza (ruka, prst, noha, paža, busta), nazývajú sa „hovoriace relikviáre“. Gotika so sebou priniesla architektonický typ relikviára, ktorý mal podobu chrámu alebo kaplnky. Ďalší typ relikviára je podobný monštrancii, ostatok je v ňom umiestnený pod sklom. Barok opakoval druhy relikviárov, iba vzhľad sa prispôboval požiadavkám doby. Medzi ďalší typ relikviára patril tzv. „rakvový relikviár“, ktorý bol zhotovený zo skla tak, aby bolo vidieť svätcovu oblečenú postavu. K uctievaniu takýchto ostatkov svätých sa však niektorí cirkevní reformátori stavali kriticky, napr. Kalvin. Silná viera v pozostatky a ich uctievanie viedlo aj k výrobe falzifikátov, preto sú v dnešnej dobe ostatky opatrené certifikátom pravosti, aby sa zamedzila ich výroba a predaj. (Knight, 2009)

4 Výroba šperkov z kostí

Ľudia začali veľmi skoro používať kosti na výrobu nástrojov a šperkov – pre ich vlastnosti a opracovateľnosť. Kosti sa dali veľmi ľahko opracovať pomocou kamenných nástrojov (pazúrikov). Spočiatku sa vytvárali náhrdelníky a prívesky z nájdených hadích stavcov, rybích alebo vtáčích kostí, ktoré vďaka tomu, že boli duté, uľahčovali ich navliekanie. Navliekali sa samostatne napr. na zvieracie šlachy alebo sa vkladali medzi kamenné koráliky.

Ako ďalší druh ozdoby hlavy a uší často slúžili pazúre zo zvierat. Ako amulety boli nosené pazúre medveďa grizlyho, ktoré sa navliekali na dlhé šnúrky z kože alebo z kožušín. Keď sa zmenšil počet medveďov grizly, začali sa pazúre imitovať z kopyt alebo rohov iných zvierat, niekedy boli nahradzované dokonca aj drevom. (Legg, 2008)

Veľmi obľúbené bolo nosenie talizmanov z parohov, rohov, zubov, a kostí zvierat. Tie boli nosené s vierou, že ovplyvňujú toho, kto ich nosí, a prepožičiavajú mu silu či vlastnosti daného zvierťa. Medzi človekom a jeho korisťou často existoval veľmi tesný vzťah, pretože lovcovo prežitie priamo záviselo od smrti zvierťa. Prírodné národy dodnes praktizujú rituály spojené s lovom a uctievaním zvierat. (Fernandes, 2005) Americkí indiáni aj napriek veľkému európskemu vplyvu stále používajú na výrobu náhrdelníkov najrôznejšie druhy semien, bobúľ, žaludov, žiarivo ofarbené kukuričné zrná, ostne dikobrazov a jadra orechov, kosti zvierat, zuby alebo parohy.

Veľmi známe sú kostené prívesky z Nového Zélandu: rezbárska práca z kostí tu má dlhú tradíciu, vytvorenú Maurami už pred tromi tisícami rokov. Vďaka hojnému výskytu rýb používali Maurovia ich kosti na výrobu háčikov, ktoré používali na rybo-

lov. V maurskej tradícii sú vyrobené objekty nositeľmi vlastnej „many“, ktorá obsahuje duchovnú esenciu. Preto háčik neslúžil iba na úžitok, ale mal aj duchovný a symbolický rozmer – zaisťoval veľký úlovok. Keď bol rybolov úspešný, darilo sa aj rodine. Tak sa stal rybársky háčik „matau“ príveskom, ktorý sa nosil okolo krku ako talizman a bol nazvaný „hei matau“.

Bol symbolom hojnosti a zaisťoval bezpečnú plavbu na mori. Tento ozdobný amulet sa dedí po generáciách a spolu s ním sa prenáša aj duchovná energia predošlého majiteľa. Rezbárske spracovanie tohto amuletu vychádza z pravidla: čím väčší úspech majiteľa, tým aj drahocennejšia rezbárska práca. Z mytologického hľadiska boli na Novom Zélande najviac cenené kosti veľrýb ako dar od Tangoraa, maorského boha mora; tieto kosti boli vzácne aj pre svoju veľkosť a hustotu. V dnešnej dobe sa na výrobu šperkov najviac používa hovädzia kosť. Pre pestrejšiu farebnosť sa kombinuje s konskou kosťou, prasacími klami, jeleními parohami, kozími rohmi. Veľrybiu kosť smie na Novom Zélande spracovávať iba kmeň v oblasti Iwi. (URL1)

Zvieracie pozostatky sú dnes pre mnohých jedincov iba trofej. Šperky z kostí dnes už stratili svoj magický vplyv na človeka. Pretŕhal sa aj vzťah medzi lovcom a korisťou, je už navždy stratený. Kosť sa stala ozdobou pre chudobných, ktorí si nemôžu dovoliť šperky z drahých kameňov, slonoviny, mamutoviny a z klov mrožov. Ale aktuálnym sa stal aj etický problém spätý s lovom zvierat, napr. lov slonov kvôli ich kľom je zakázaný. V dnešnej dobe sa výroba kostných šperkov a predmetov stala doménou ľudovej



Obrázok 26 Lisa Walkerová, z kolekcie Zlato a kosti, 2008 (foto archív Lisy Walkerovej)

kultúry. Napr. v Indonézii rezbári vytvárajú korále z kostí v domácej produkcii a vyvážajú ich aj na zahraničný trh.

V Európe sa na výrobu šperkov a galantérnych ozdôb používali ploché kosti cicavcov, napr. jeleňa a hovädzieho dobytku. Vyrezávali sa z nich hrebene, toaletné súpravy, vyrábali sa gombíky, násady písacích potrieb a rukoväte k príborom, ktoré boli často zdobené reliéfnou výzdobou. Veľmi obľúbené boli lovecké – poľovnícke šperky. Využívali sa trofeje, alebo ich časti, tzv. kelce alebo grandle – zuby z lesnej zveri, líšok, vlkov, kancov, ktoré sa osádzali do drahého kovu. V histórii bol lov výsadou šľachty. Grandle vsadené do zlata symbolizovali úrodnosť, nosili sa ako amulety a stali sa prestížou medzi aristokraciou. Neskôr, keď bohatí mešťania dostali právo lovu, zasadzovali sa trofeje do striebra. V minulosti sa lovecké šperky zhotovovali prevažne iba z kelcov a vsadzovali sa do nahrubo opracovaných odliatkov zo zlata alebo striebra. Dnes grandle dopĺňujú miniatúrne vetvičky, vytepané dubové alebo lipové lístočky, lesné plody (žalude, bukvice), ale aj pavučinky, motívy, ktoré evokujú poľovníkom prírodu. (Herz, 2007)

Kosť ako materiál si aj dnes nachádza svoje miesto v umeleckom šperku. Z historického hľadiska náleží k šperkárskemu remeslu rovnako ako zlato alebo diamanty. Kosti povyšuje nad zlato novozélandská autorka žijúca v Nemecku – Lisa Walkerová. Túto tému spracovala v kolekcii nazvanej „Gold and bones / Zlato a kosti“ (2008). V nej reflektuje kritický pohľad na novozélandskú tvorbu šperkov (suvenírov) vyrobených z kostí. Kosť autorku obzvlášť priťahuje a nesúhlasí so zaužívanou konvenciou, že kosť je symbolom smrti, diabla a negatívnych emócií. Pre autorku sú kosti zlatom. Využíva neopracovanú kosť, ktorú v niektorých miestach pokrýva plátkovým zlatom. „Vyzdobenie kosti zlatom má tak vzrušujúce a existenciálne kvality, kam by sa dalo zájsť spojením tak elementárnych materiálov, ako je zlato a kosti?“ (Walkerová, 2008)

Na cyklickú povahu prírody poukazuje vo svojich šperkoch anglická výtvarníčka Kelly McCallumová. Jedna z jej prác je nazvaná „Dust to dust / Prach v prachu“ (2006), respektíve „Prach si a v prach sa obrátiš“. Nahrubo vyrazené prstene z ľudskej stehennej kosti dopĺňujú malé živé rastlinky, ktoré z nej vyrastajú. Pripomína kvetinu rastúcu v skale, avšak kosť evokuje teplo, ktoré kameň dosiahnuť nemôže. Ide o súhru medzi životom a smrťou. McCallumovú zaujímajú príbehy, za ktorými stojí večný kolobeh všetkých vecí, a to od procesu rastu, starnutia až k ich postupnému rozkladu. Niektoré sú uchované a iné navždy zabudnuté. (McCallumová, 2006)

Symbolikou a uctievaním kostí sa v tvorbe zaoberá pôvodcom mexický šperkár, Jorge Manilla. Autor žijúci v Belgicku prepája vo svojich dielach aztécke a katolíckeho náboženstvo. Jeho obrazové symboly úzkosti z minulosti vychádzajú z detstva. Kombinuje archetypálne formy inšpirované námetmi indiánskej kultúry, do ktorej miesi kresťanské symboly. Manillu ovplyvnili interiéry mexických kostolov, ktoré sú preplnené náboženskými a symbolickými prvkami, ako by mali strach z prázd-

noty. Oltáre sú pokryté malými striebornými milagros (amulety, talizmany), ktoré stelesňujú končatiny a orgány. Podobné prvky aplikuje do svojej tvorby Jorge Manilla. Amorfné zemité tvary z vrstvenej lepenky evokujú ľudské orgány, z ktorých vyčnievajú z bieleho porcelánu odliate fragmenty kostí, doplnené striebornými komponentmi. Do tvorby vkladá tiež kresťanské prvky, napr. postavu Krista, tvár Panny Márie, monštrancie. Jeho šperky odkazujú na tematiku života a smrti, strachu zo živlov zeme. Tieto objekty evokujú relikvie svätých, ktorým kontrast dodávajú aj použité materiály, ako papier-mâché, porcelán, striebro, vlasy, kosti, vlna. Šperky Jorge Manillu sú plné asociácií a významov, ktoré nás zaujímavú svojím dialógom. Majú nádych šamanských liturgických predmetov plných snových vízií. (Bracke, 2009) Zaujímavým autorovým počínom boli aj výsledky projektu, do ktorého sa v roku 2009 zapojil. V projekte s názvom „Sting of Passion“ zúčastnení autori vytvorili kolekciu šperkov inšpirovanú obrazmi preraphaelistov. Manilla si vybral obraz „Hylás a nymfy“ od Johna Williama Waterhousa. Na základe interpretácie maľby vytvoril sedem brošní „Nymphas brooches / Brošne nýmff“ (2009) z vybielenej kosti doplnenej striebornými vetvičkami, ktoré predstavujú krásne nymfy s belostnou kožou, ktoré zvädzajú Hylása a chystajú sa ho stiahnuť pod vodnú hladinu. Materiál – kosti



Obrázok 27 Jorge Manilla, Spiritus Corpus, koža, kartón, bavlna, porcelán, zlato, 2007 (foto archív Jorge Manilla)



Obrázok 28 Jorge Manilla, Only out of Conscience, Hylas, 2009



Obrázok 29 Jorge Manilla, Still Life, Nymphs, brošňa, 2009

– vybral Manilla zámerne pre ich farebnosť a symboliku smrti. Biele kostené šperky dopĺňa veľká tmavá brošňa „Only out of conscience – Hylas / Iba svedomie – Hylás“ (2009), ktorá zastupuje Hylása. Abstraktným, ale napriek tomu poetickým spôsobom Manilla stvárnil príbeh blížiacej sa smrti Hylása a zmyselne krásnych Nýmŕ. (Bloxham, 2009)

Inšpiráciu umením, konkrétne holandským zátiším Vanitas z obdobia 17. storočia, nachádza americká výtvarníčka Jenifer Trasková. Dominantným materiálom v jej práci je kosť, pretože si uvedomuje jej emocionálnu účinnosť. V kostiach je skrytá veľká energia, ale taktiež prezradzuje životný štýl jedinca, ako je strava, pracovná záťaž, choroby a zranenia, ktoré sa do kosti navždy zaznamenávajú. V kolekcii „Embo-diment / Stelesnenie“ (2009) vytvára zložité barokové kompozície z niekoľkých druhov kostí, zubov, slonoviny a parožia, tie vytvárajú bujarú monochrómiu, kvetinovú záhradu v podobe náhrdelníka, brošní, závesov a náušnic. Kontrastom v tejto kolekcii sú minimalistické brošne, kde kosti zdobí kovová intarzia z olova, nehrdzavejúcej ocele, striebra a mramorového, medeného alebo zinkového prášku, ktoré vytvárajú kresbu. Autorka vychádza z predstavy, že sa počas nášho života do kostí zanášajú kovy (olovo, meď, železo), s ktorými jediniec príde do kontaktu, rovnako tak ako naše spomienky a zážitky. Jenifer Trasková skúma rastlinné a živočíšne štruktúry a aplikuje ich do svojich objektov z kostí. (Trask, 2007–2009)

Nad otázkou, prečo ľudia venujú takú pozornosť svojmu telu, sa zamýšľa švajčiarsky šperkář žijúci v Anglii, Christoph Zellweger. Vo svojej tvorbe sa zaoberá plastikou chirurgiou a estetikou ľudského tela. Nepracuje priamo s organickou surovinou kosti. Ponecháva však jej tvaroslovie z iného materiálu a poníma ju na symbolickej a konceptuálnej úrovni. Kedysi ľudia investovali peniaze do zlatých a drahocenných klenotov, ale dnes hodnotu vkladajú do svojho vzhľadu. Telo sa stalo šperkom, ktorý teraz reprezentuje človeka. Ľudia postupujú plastické operácie, aby si nechali urobiť napr. nový nos, zväčšiť alebo zmenšiť prsia, odsáť tuk z problematických partií, alebo si dajú vymeniť celý panvový kĺb kvôli prevencii. Nové, stále dokonalejšie vývojové trendy v lekárstve umožňujú lepšie a stále dokonalejšie zákroky, a tak si môžeme vybrať telo, aké chceme, alebo dokonca zmeniť svoju identitu. V kolekcii nazvanej „Foreign Body / Cudzie telo“ (2002) zhotovuje Zellweger šperky z kovových implantátov, ktoré nahradzujú kosti. Ukryté, vysoko lesklé kĺbové komponenty z chirurgickej ocele dáva do kontrastu s jemnou a mäkkou ľudskou pokožkou. Tieto kĺbové náhrady zavesuje na kožené popruhy. Nosia sa okolo krku, ocelové protézy tak voľne padajú pozdĺž tela dole. Umiestnené sú na rovnakej výške ako ukryté panvové kosti nositeľa. Pôsobia veľmi stroho, až násilne, v interakcii s telom. Oproti tomu práce z kolekcie „Relic rosé / Ružové relikvie“ (2005) sú protikladom k chladným antikoróznym telovým implantátom. Šperky sú vytvorené z fragmentov ľudského skeletu. Zdanlivo realisticky vyrobené kosti majú zamatovo hladký povrch. Farebný odtieň kosti zvolil



Obrázok 30 Christoph Zellweger, Cudzie teleso, 2002 (foto archív Christopha Zellwegera)

Zellweger svetlo ružový, aby pôsobili zmyselným a príťažlivým dojmom. Tvar kostí používa pre ich silnú symbolickú kvalitu. (Zellweger, 2008)

Kosť, či už ide o jej symboliku, alebo o jej vlastnosti, sprevádza život človeka od dávnych čias po súčasnosť. Je súčasťou umeleckého remesla alebo voľného umenia ako v ikonografických či ikonologických kontextoch. Odkazuje ako na pominuteľnosť života, tak aj na zrod nového. Kosti boli súčasťou malieb – zátiší, tiež súčasťou performancií, ale aj bohatým zdrojom ideového základu pre súčasný umelecký šperk, do ktorého sa kosti dostali nielen vďaka svojej symbolike, ale aj vlastnostiam – možnostiam opracovania. Ďalším materiálom, ktorý súvisí s kosťou, je aj koža; tá sa stala predmetom nášho záujmu v nasledujúcej podkapitole.

>> Obrázok 31, 32 Christoph Zellweger, Cudzie teleso, 2002 (foto archív Christopha Zellwegera)



5 Koža

Koža je pokrývka mnohobunkových organizmov pokrývajúca ich telo, tvoriaca hranicu medzi vonkajším a vnútorným prostredím organizmu. U väčšiny cicavcov je koža z väčšej časti pokrytá srstou, ktorá sa nazýva kožušina. Pokožka chráni organizmus človeka aj živočíchov pred mechanickým i chemickým poškodením, zamedzuje vniknutie škodlivých látok do organizmu. Podieľa sa na dýchaní, vylučuje odpadové látky z tela, udržiava telesné tekutiny aj teplotu a taktiež prijíma informácie z okolitého prostredia pomocou nervových zakončení, ktoré umožňujú vnímať bolesť, teplo, chlad alebo hmat, ktorý je základným zdrojom zmyslovej stimulácie. Služi ako zásobáreň tuku pre prípad vysokého výdaja energie. Koža pozostáva z drobných vystúpených reliéfnych čiar, ktoré sa nazývajú kapilárne línie. Táto kresba je u každého človeka jedinečná. Pomocou odtlačku prstov sa overuje identita jednotlivca. Koža vyniká svojou odolnosťou a pevnosťou; elastické vlákna jej zaisťujú pružnosť a roztaviteľnosť. (Otto, 1902)

Ľudská koža má rôzne zafarbenie, to určuje množstvo melanínu, hemoglobínu a karotínu. Zafarbenie vyplýva z rasového a zemepisného pôvodu. Porcelánovo biela koža bola už od antiky považovaná za súčasť kánonu krásy. V rímskej ríši poukázala na vznešený pôvod. V Európe, v období 19. storočia, bola belostná koža veľmi žiaduca. Predpokladalo sa, že človek patrí k ušľachtilej spoločnosti, ktorá nepracuje na slnku.

Prevažne ženy túžili po bledej pokožke, riskovali svoje zdravie a častokrát aj život používaním arzénu, aby ich pokožka bola čo najsvetlejšia. Aj v dnešnej dobe ľudia s tmavou pleťou, v niektorých kútoch sveta, používajú najrôznejšie kozmetické prípravky na zosvetlenie kože. Po celé stáročia biela pokožka určovala vyššie postavenie smotánky na rozdiel od prostého ľudu pracujúceho na poli. Aj kresťanstvo utvrdilo tento ideál a belosť kože sa stala prejavom čistej bielej duše. Naopak na Jamajke po dlhé roky pokladajú ľudí postihnutých albinizmom za menejcenných a pokleslých. Preto museli albíni žiť na okraji spoločnosti, a to bez akýchkoľvek objektívnych dôvodov. V iných kultúrach ľudia naopak pripisovali albínom rozmanité magické alebo veštecké schopnosti. V roku 1929 prehlásila módna revolucionárka Coco Chanel, že „dievča musí byť snedé“ (Swerdlow, 2002), čím sa v našej spoločnosti zmenil pohľad na poblednutú kožu a trendom sa stala opálená pokožka.

6 Zdobenie ľudskej pokožky

Koža dospelého človeka je najväčším plošným orgánom ľudského tela. „Obopína ľudské telo, stáva sa obrannou líniou medzi tým, čo je vo vnútri, a tým čo je

vonku. Chrání nás před množstvím vonkajších vplyvov. Spojuje nás s naším najintímnejším fyzickým a psychickým vnútrom.“ (Swerdlow, 2002) Povrch ľudského tela ponúka dostatok priestoru na jeho výzdobu. Už odpradávná slúžila koža na umelecké a spirituálne vyjadrenie. Medzi najstaršie techniky zdobenia kože patrí maľba, ktorá má však iba dočasný charakter. Trvalé skrášľovanie tela sa prevádza najčastejšie tetovaním, skarifikáciou a brandingom. Tetovanie znamená trvalé pokrytie kože kresbou alebo znakmi pomocou vpichovania farbiva do pokožky. Vytvára sa prevažne na ľudskú kožu a pokrýva tvár, ruky, nohy, chrbát, hrud', niekedy aj celé telo, ale používa sa aj na identifikačné označenie zvierat. Často ide o bolestivú procedúru, obzvlášť pri použití tradičných starých domorodých techník, kedy často človek upadne do bezvedomia. Dôkazom sú slová prastarej samojskej piesne:

„Ty sténáš, já zpívám,
Ženy musí rodit děti,
Muži postupovat muka tetování.
Mistra strhává vichr nápadů,
Odpočín si náčelníku.
Náhrdelník se potrhá a rozsype,
Ale tetování ti vydrží do smrti,
Budeš je nosit až do hrobu...“
(Wolak, 1975, s. 219)

Podľa Edmonda Locarda „Umeleckí kritici a dejepisci systematicky opomínajú jeden z najzaujímavejších aspektov svojich disciplín: tetovanie. Je to totiž jediná forma umenia, ktorá ako materiálu využíva živé tkanivo, a preto ide o najušľachtilejšie umenie zo všetkých.“ (Rychlík, 2007) Dekorovanie pokožky je staré ako ľudstvo samo. Objavuje sa už v praveku a pretrváva hlavne v etnických spoločnostiach, a to v celej Polynézii, Oceánii, v Afrike aj v Amerike. Známy etnológ Claude Lévi-Strauss vysvetľuje dôvod zdobenia tela takto: „Človek musel byť omalovaný, aby bol človekom; ten, kto zostával v prirodzenom stave, nelíšil sa inak od zvierata.“ (Lévi-Strauss, 1966, s. 129) V rade etnických spoločností má tetovanie nielen estetické dôvody (túžba po krásnom vonkajšku a erotický podtext), ale tiež plní význam rituálny, iniciačný, štatutárny, hierarchický a magicko-náboženský. Schopnosťami rôznych etník sa inšpirovali umelci ako Pablo Picasso, Amadeo Modigliani, Paul Klee, André Derain, ale predovšetkým Paul Gauguine, ktorý dlhé roky žil na Tahiti. Ale aj český spisovateľ Josef Čapek obdivoval telesné vzory zo starého Peru, v knihe Umění přírodních národů uvádza: „Snad najprvnějším materiálém výtvarným bylo právě jen to nejbližší, právě už samo člověkově tělo. Že bylo první plochou, první sochou, prvním výtvarným prostorem; a první barvou, které se chopilo malířství, byla snad jenom teplá, čerstvá

krev. Máme si mysliti, že to byl počátek zdobení, ornamentu? Neřekl bych; divoký primitiv se pomalovává, tetuje, ověšuje trofejemi i cetkami, ne aby se ozdobil, ale aby se zvýraznil, významnil. Mohl to býti nejprvněji spíš výraz síly, vítězství, triumf, ne však ještě bohatství a přepychu; ovšem lze nám tuze dobře pochopiti, že s prvotní člověkovou bázní kráčela ruku v ruce už také i prvotní zpupnost“. (Čapek, 1996, s. 55)

Tetovanie je spravidla symbolom zvýraznenia osobnosti nositeľa. Ten neverbálne zdieľa svoje pocity, názory, postoje a presvedčenie. Mnohokrát ide o existenciálnu skúsenosť človeka, kedy prekonáva fyzickú bolesť, v ktorej nachádza hlavné premeny vlastnej osobnosti. Tým si človek ukladá dôležité momenty a situácie v živote – vytvára vlastný intímny tajomný mýtus, jedinečný príbeh napísaný na vlastnom tele. Odmietavo sa k tetovaniu stavia kresťanstvo, islám a judaizmus, v ktorých tetovanie označovalo padlé duše. Kresťanstvo považuje ľudské telo za miesto, kde sídli duša. Tetovanie poukazuje na nositeľa, ktorý vyznáva diabla. Aj napriek tomu si rytieri na križiackych výpravách nechávali tetovať kresťanské motívy. Ďalej spojuje ľudí do určitých skupín, napríklad podľa zamestnania, ako námorníci, ktorí si na svojom tele nechávali zobrazovať námornícke motívy a symboly, napríklad korytnačku, ktorej nositeľom bol ten, kto preplával rovník; kotva zasa hovorila o tom, kto preplával Atlantik. Postupne sa nechávali námorníci tetovať v každom prístave, až z toho vznikol akýsi cestovný denník na koži. Väzni boli taktiež tetovaní, ale aj sami sa kerovali. Motívy boli znaky spáchaného činu, dĺžka trestu, emblém gangu (azda najznámejšie sú bohato zdobené telá príslušníkov japonskej jakuzy). Tetovanie sa spája aj s čiernou minulosťou našej spoločnosti, napríklad nacisti tetovali identifikačné čísla väznom v koncentračných táboroch. Dnes je tetovanie považované hlavne za módnny doplnok, aj keď v minulosti bývalo tetovanie symbolom rebélie proti konvenciám. (Rychlík, 2005)

Ďalší možný spôsob dekorovania tela je branding alebo ciachovanie. Toto bolestivé vypalovanie ornamentov a znakov do kože pomocou rozžhaveného železa sa prevádzalo ako trest na zločincoch, čarodejníkoch, kurtizánach; a tiež sa týmto spôsobom značkovali otroci. Skarifikácia alebo jazvenie patrí medzi časté rituálne praktiky domorodcov v Afrike. Ostrým predmetom sa do pokožky vyrezávajú malé značky, do ktorých sa vsype hlina, popol, prach, perie, farba, všetko zmiešané so slinami a močovinou. Prevádza sa to zámerne, aby sa jazvám zabránilo ich uzavretie, a tiež preto, aby boli väčšie, výraznejšie a vypuklejšie. Pomocou tejto techniky sa vytvárajú veľmi zložité ornamente. Podobne ako u tetovania aj skarifikácia je spojená s niektorými rituálmi. Dievčatá v južnom Sudáne sa podrobujú radu skarifikačných obradov, ktoré sa vzťahujú k ich telesnému vývoju. Keď im v puberte začnú rásť prsia, vyrezávajú sa vzory na obe strany brucha, ďalej pri prvej menštruácii pribudnú jazvy pod prsia a okolo chrbta. Po narodení prvého dieťaťa prebieha záverečná skarifikácia, všade na chrbte, šiji, zadnej strane paží, zadku, na zadnej strane nôh až po kolená. U množstva afrických národov sa v období puberty ako chlapcom, tak aj dievčatám skarifikuje

tvár, aby sa zvýraznila ich individuálna krása. Kundštití muži požadujú, aby manželka mala zjazvené telo, inak ich nemôže plne uspokojiť. Ďalšou známou modifikáciou kože je piercing, kedy sa prepichne časť ľudského tela a aplikuje sa šperk, ako je náušnica, pierko v nose alebo krúžok v iných častiach tela. (Rychlík, 2005) Najnovšie úpravy ľudského tela sa prevádzajú pomocou kovových a silikónových implantátov, ktoré sa vkladajú pod kožu a vznikajú tak hrbole na temene hlavy alebo chrbte alebo na iných častiach tela.

7 Ľudská koža v mytológii

V histórii sa s ľudskou kožou spájali hrôzostrašné príbehy, ktoré nám dokladajú správy zo stredoveku a počiatku novoveku. Aztécke mýty nás oboznamujú s ľudskými obeťami, ktoré boli obetované na počesť uctievania boha vegetácie Xipe Totec v mesiaci marci počas konania obradov. Meno tohto boha v preklade znamená Náš pán z kože stiahnutý a je symbolizovaný žltou farbou. Tomuto bohu sejby, jari, prebudenia prírody a znovuzrodenia sa obetovali nažltá pomalované kože zajatcov. Kňazi, ktorí stelesňovali Xipeho Totecu, si stiahnuté kože obliekali a tancovali v nich rituálne tance. (Taube, 2007) So sťahovaním z kože sa stretáme aj v antickom príbehu o satyroví Marsyasovi, ktorý bol príliš pyšný na svoje majstrovstvo v hre na píšťalu, a preto vyzval boha Apollóna na súboj. Apollón so svojou lýrou zvíťazil a dal Marsyasa, podľa predom dohodnutých podmienok, stiahnuť z kože. Tento výjav zobrazujú vo svojom diele napríklad Tizián a Tintoretto. Aj v kresťanstve možno nájsť námet stiahnutia z kože, a to u svätého Bartolomeja. Jeho atribútom sa stal nôž, ktorým mu bola zodratá koža z tela, a nakoniec bol ukrižovaný hlavou nadol. Býva vyobrazený so stiahnutou pokožkou, ktorú drží v ruke. Tento výjav možno vidieť na freske napríklad Sixtínskej kaplnky vo vyobrazení od samotného Michelangela. Podobný spôsob popravy sa praktizoval v Perzii, Chaldej a Babylóne. Obete sa sťahovali z kože často za úplného vedomia, na čo sa používali špeciálne nástroje na spracovanie kože. V Indii sa najskôr koža spálila až na mäso, a odsúdený tak nesmierne trpel niekoľko dní, kým zomrel. V Perzii sťahovali z kože sudcov, ktorí zneužili svoju právomoc, a následne sa z takto získanej kože čalúnili kreslá, na ktorých sedávali ich nasledovníci. Peržania odsúdencom pre sťaženie trestu sťahovali úzke pásy kože z chrbta. Čiastočné sťahovanie kože z lebky a tváre, ktoré je známe ako skalpovanie, sa praktizovalo u mnohých indiánskych kmeňov v Amerike, ale bolo veľmi obľúbené aj v starovekom Ríme. Skalpovanie, ktoré sa vykonávalo u Skytov, popísal vo svojich dejinách otec dejepisu Hérodotos.: „Kúži z hlavy stahuje tak, že ji obrízne kolem dokola u uší, potom vezme hlavu za kúži a vytrepe ji. Kúži očistí od masa hovčím žebrom a promne ji rukama, a když je mčkká, používá ji jako utěrky. Věší ji na uzdu svého koně, na kterém jezdí, a chlúbí se jí.

Kdo má takových kožených utěrek velmi mnoho, toho považují za muže statečného. Mnozí z nich si ze stažených kůží dělají i pláště; sešívají je dohromady jako kozinku. Mnozí také stahují kůži z pravých rukou padlých nepřátel i s nehty a dělají si z ní potah na toulce. Lidská kůže je asi pevná a lesklá, bělostí převyšuje lesk skoro všech kůží jiných. Mnozí stahují i kůži z celých lidí, napínají ji na dřevo a vozí ji s sebou na koni..." (URL2) Nesmierne kruté, sadistické činy sa prevádzali v koncentračných táboroch, a to predovšetkým v Buchenwalde, nacistickou dozorkyňou Iلسou Kochovou. Kochová zbierala kože väzňov, ktorí mali krásne čínske alebo marocké tetovania. Vyberala si väzňov podľa kérky a dávala ich prednostne odstrániť. Vyrábala z nich tienidlá na lampy, šila dámske kabelky, peňaženky a obaly na knihy. Aj ďalšie pozoruhodné bizarnosti z ľudskej kože sú známe, avšak pochádzajú z nedôveryhodných zdrojov. Jednou z nich je povesť viazania pochmúrnych Baudelairových spisov do ľudskej kože alebo nosenie rukavičiek francúzskou cisárovnou Eugéniou, ktoré boli zhotovené z kože popraveného černocho, a pod. (Vlček, 2003)

8 Zvieracia koža v histórii a mýtoch

Zvieracia koža, ktorá má dlhotrvajúcu tradíciu používania, neodmysliteľne patrí k dejinám ľudskej kultúry. Od nepamäti je dôležitým materiálom na výrobu odevov, obuvi a iných odevných doplnkov, ale tiež sa využíva pri výrobe rôznych úžitkových predmetov, napríklad bubnov. Koža, na ktorej je srst', sa nazýva kožušina a po očistení useň. Spracováva sa v koželužniach, pričom ide o veľmi zdĺhavý proces od namáčania, čistenia, farbenia, leštenia až k finálnym produktom. Používa sa predovšetkým koža jelenia, dobytčia, ale aj kenguria. Veľmi žiadané sú exotické kože z hadov, jašteríc a krokodílov, ktoré sa používajú na výrobu luxusného tovaru a hodinkových remienkov. Napríklad vejáre sa vyrábali z kože kapúna, spracovanej do veľmi jemného pergamenu, ktorý sa následne domaľovával. Aj cez ľudskú múdrosť, ktorá hovorí, že „kožichy nosí krásna zvierata a oškľiví lidé“ (URL3), existujú špeciálne farmy, v ktorých sa chovajú zvieratá len pre svoj kožuch. Proti tomu sa stavajú ochrancovia zvierat, napríklad v kampani nazvanej Proti srsti. Dnes sa spracováva koža v chemickom priemysle. Tradičná metóda spracovania kože sa stále prevádzkuje v celom moslimskom svete v oblasti Sahary, Stredomoria a západného Sudánu, ale taktiež v Indii. Kože sa namáčajú do zvieracej moči, následne sa vyčinia a farbja sa vo veľkých kadiach, ktoré sú zapustené do zeme. Produkcia kožených výrobkov je veľmi široká – od najrôznejších vakov, tašiek, tabatierok, obuvi, opaskov, odevov až po výrobu sediel a konských postrojov, pošiev na dýky a meče atď. Kože sa okrem farbenia tiež zdobia odtláčaním pomocou razidiel, ktoré zhotovovali zlatníci, alebo vyrezávaním, vypaľovaním a vysekávaním rôznych vzorov. (Floriánová, 2005)

Zo surovej kože zbavenej srsti sa zhotovoval pergamen, ktorý sa v minulosti používal ako písacia podložka, viazali sa do neho knihy alebo slúžil napríklad na potáhanie najrôznejších bubnov. Najčastejšie sa pergamen vyrábala z ovčej, kozej, oslej alebo teľacej kože. Najviac žiadaným bol v minulosti veľmi jemný pergamen, ktorý sa vyrábala z kože mladých zvierat, predovšetkým z jahniat, ale tiež z nenarodených zvierat. Technologický postup výroby pergamenu začínal zbavením kože srsti pomocou vápna a následne sa koža napínala na rám. Po zaschnutí sa potierala kriedou a vyhladila pemzou. Potom sa natierala olejom zmiešaným s olovnatou alebo zinkovou bielobou. Záverečnými úkonmi bolo hľadanie, bielenie a leštenie. V stredoveku mával pergamen purpurové alebo modré zafarbenie, pretože sa na neho písalo zlatom alebo striebrom. Ako podložka na písanie sa používal už v 6. a 5. storočí pred n. l., a to v Malej Ázii, odkiaľ získal aj svoj názov podľa mesta Pergamon, v ktorom sa podľa starovekých prameňov začal vyrábať. Odtiaľ sa rozšíril aj do antického Ríma. Na písanie sa začal najviac používať až v 6. storočí v Európe, kde nahradil lacnejší papyrus a umožnil tak rýchlejšie písanie. Nevýhodou pergamenu bola jeho vysoká cena, preto sa recykloval a pôvodné texty na ňom napísané sa prepisovali, zmývali a zoškrabovali. Takto znovu popísané pergameny sa nazývali palimpsest. V 14. storočí ustúpil lacnejšiemu papieru, avšak zostal materiálom pre vzácne listiny a dokumenty. Uplatnenie našiel predovšetkým v knihárstve na väzbu kníh. V dobe habsburskej monarchie sa v českých zemiach z humoru hovorilo, že ríši vládne húsa a osol, pretože sa písalo husím brkom na pergamen z oslej kože. (Hlaváček, Kašpar, Nový, 1994)

Ako sme už spomenuli, membrány alebo blany zo zvieracej kože sa naťahovali ako rezonátor bubnu a používali sa pri náboženských rituáloch, obradoch alebo ako prostriedok komunikácie. Veľmi zaujímavé sú šamanské rituály spojené s oživovaním bubnov. Jedným z takých je rituál, v ktorom altajský šaman poleje kožu pivom, ta ožije a vypráva svoju minulosť prostredníctvom šamanovho hlasu. Zvieracia koža hovorí o svojom pôvode, narodení zvierťaťa, o svojich rodičoch, detstve a o celom živote až do chvíle, keď zviera zabil lovec. Šaman mnohokrát napodobňuje pohyby a zvuky oživeného zvierťaťa. Pre šamana je kriesené zviera pomocný duch, ktorý do neho vstupuje a mení sa v bájneho predka, ktorý ma zvieraciu podobu. Vďaka bubnom šaman podniká extatickú cestu do stredu sveta, ktorá mu dovoľuje prekračovať čas a priestor. Bitím do bubnu šaman privoláva svojich duchov. Tento rituál je popísaný v knihe Svět šamanů takto: „Šaman skloní hlavu k bubnu a začne tiše zpívat. Jeho melodie zní nejprve žalostně a pomalu. Vyťukává na různá místa bubnu jemný rytmus. Vypadá, jako by někoho přivolával. A skutečně – svolává své pomocníky z velké dálky. Někdy udeří do bubnu silněji a zamumlá několik slov, což pravděpodobně značí, že některý z pomocníků právě dorazil. Úder od úderu píseň sílí a palička v rukou šamana kmitá stále rychleji. To znamená, že všechny svolané duše zaslechly výzvu svého pána a přicházejí k němu v zástupech. Nakonec jsou údery tak silné, až se zdá, že buben tlak nevydrží

a praskne. Šaman se už nedívá do bubnu a zpívá veľmi hlasitě. Všichni duchové vyslyšeli volání a shromáždili se kolem něj.“ (Vitebsky, 1996) Koža, ktorá sa napína na bubon, je najčastejšie zo soba, losa alebo koňa, niektorými etnikami zdobená kresbami. Napríklad u zabajkalských Evenkov sa zobrazujú vtáci, hady a iné zvieratá alebo sa vyobrazuje symbol pevnej zeme, pretože bubon slúži šamanovi ako čln, na ktorom preplávava more. Dekorovanie kože bubnov z oboch strán je typické pre všetky tatárske etniká, predovšetkým pre Laponcov. Vyobrazovanie rozmanitých obrázkov má pre nich hlbokú a dôležitú symboliku. Medzi najčastejšie námety patrí strom života, slnko, mesiac, dúha, obetované zvieratá, vtáci, bohovia a bohyne atď. Bubon predstavuje makrokozmos, ktorý znázorňuje nebo, zem a peklo. Šaman prechádza túto extatickú cestu, zostupuje do ríše mŕtvych a snaží sa prísť do stredu sveta. Pôvodne šamanov bubon slúžil na zastrášovanie zlých duchov a na veštenie. (Eliade, 1997)

Kožušina sa v niektorých kultúrach spája aj s vlastnosťami zvieratá a šamanovou schopnosťou premeny v toto zviera. Lovecké kmene veria, že šaman je schopný prevziať podobu a povahu zvieratá pomocou kožušiny, do ktorej sa oblečie. V škandinávskych mýtoch sa Berzekovia odievali do medvedích koží, a tak im v bitke nemohol ublížiť meč ani oheň. U amerického domorodého kmeňa Siksika sa šaman oblieka do medvedej kožušiny a pripravuje silné lieky pre nemocného, okolo ktorého tancujú medvedí tanec. Šaman napodobňuje pohyby a rev medveďa a spieva duchom dobra a zla. Podobne aj Matsesovia z Peru sa snažia napodobniť jaguára – obliekajú sa do kože a tetujú sa na tvári, miesto fúzov používajú palmové triesky. Prostredníctvom tejto imitácie podoby jaguára, získava človek jeho silu a lovecké umenie. Leopardiu kožu nosia nuerskí kňazi ako prejav spojenia kmeňa s pôdou. Veľmi krásny príbeh ľudsko-zvieracej premeny pochádza zo škótskeho ľudového folklóru, v ktorom tulene na seba brali ľudskú podobu, a tým sa mohli páriť s človekom. Muži si také „tulenie ženy“ mohli brať za manželky, ale museli im schovať ich kožušiny, aby im zabránili návrat do mora. Aj jedna z najznámejších krásnych antických báji o Iasónovi rozpráva o jeho putovaní za zlatým rúnom bájneho okrídleného barana, ktorý vedel hovoriť aj lieťať. Kedysi sa ovčie rúno používalo na zachycovanie zlatých šupiniek v rieke Pharis. Ale táto povesť je hlavne o hľadaní duchovného a pozemského bohatstva. (Saunders, 1996)

9 Šperk a koža

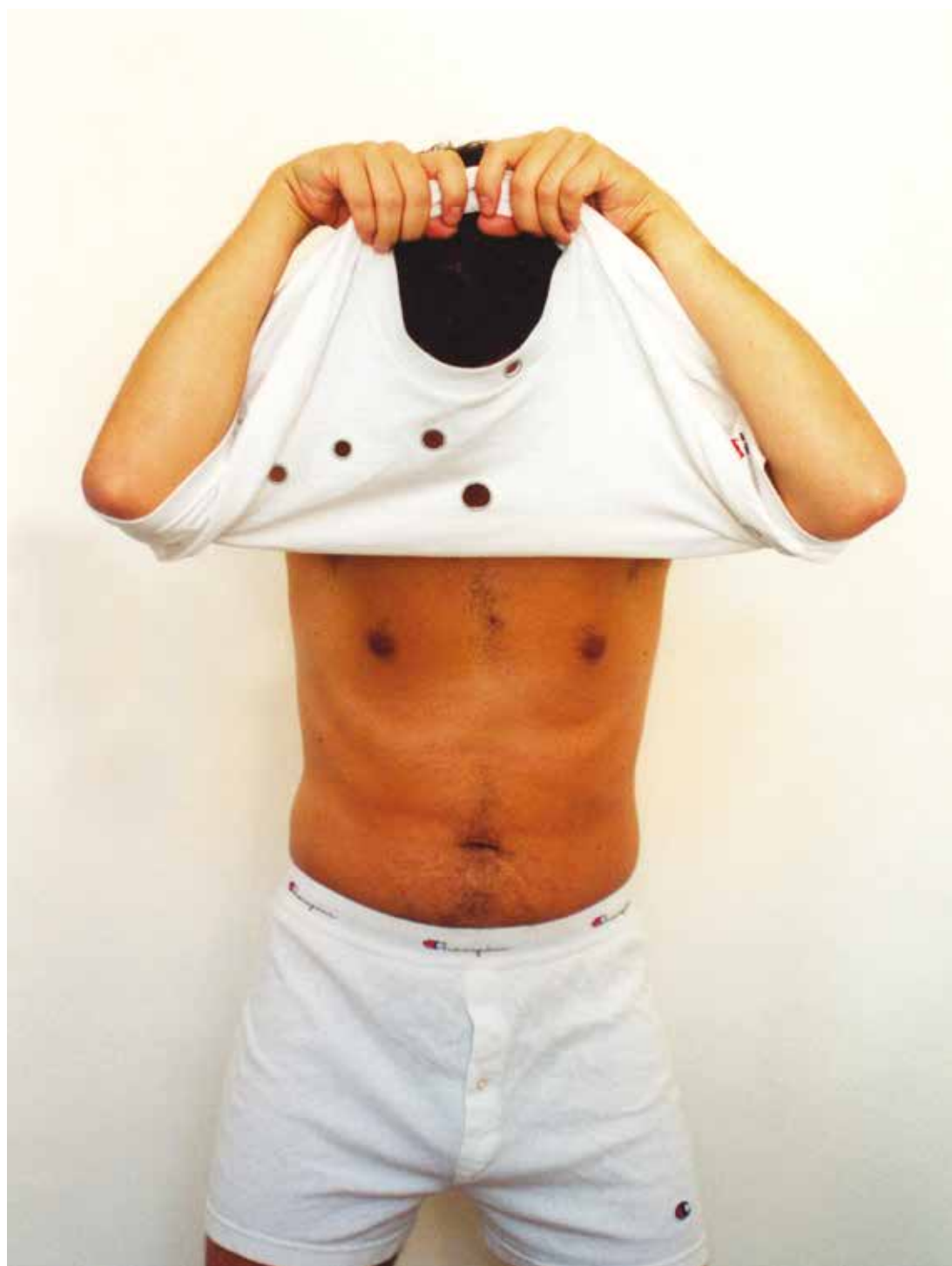
V umeleckom šperku nachádzame mnoho spôsobov, ako sa dá pracovať s námetom body artu a kožušiny. Už od počiatku ľudstva je šperk veľmi úzko spojený s telom a kožou. Šperk nie je iba konvenčnou ozdobou z drahého materiálu, ale má veľmi úzky vzťah k človeku a jeho pokožke. Aj v celej tvorbe nemeckého autora Gerda Rothmana je dôležitý vzťah nositeľa šperku a jeho tela. Priamo na mieru ľudí vytvára odliatky



Obrázok 33 Ursula Guttmanová, Extenzia tela, 2005 (foto Ursula Guttmanová)

alebo tepe do zlatého alebo strieborného kovu ich autentické časti tela, ako je päta, lakeť, nos, ústa, prsty, kľúčne kosti. Šperky sa tak stávajú súčasťou majiteľa a sú úzko späté s jeho identitou. Kovový odliatok pokladá na konkrétne miesto na tele, pre ktoré je určené. Šperk podtrháva danú časť, ale zároveň ju vylučuje zo svojej funkcie. Zne-možní tak prirodzený pohyb tela. V jeho šperku nazvanom „Family necklace / Rodin-ný náhrdelník“ (1988) odlial všetkým členom svojej rodiny odtlačky prstu do zlata a vytvoril z nich náhrdelník. Tieto zmyslové objekty niekedy s erotickým podtextom vytvárajú mnohokrát až surreálny dojem. Vzniká zaujímavý vizuálny dialóg medzi teplou, mäkkou časťou ľudského tela a tvrdým kovom. (Cheung, 2006)

Ešte radikálnejší v myšlienke prepojenia šperku s telom je Peter Skubic, ktorý poukázal v projekte s názvom „Jewellery under skin / Šperk pod kožou“ (1975) na jeho intímny charakter. Pomocou chirurgického zákroku si nechal implantovať antikorózn-u oceľ pod kožu. A tak vniesol na šperkársku pôdu otázku, kde je hranica nositeľ-nosti šperku. Po siedmich rokoch si nechal implantát vybrať z tela a vytvoril preň schránku v podobe kinetického prsteňa, ktorý nazval „Kultwagen / Kultové vozidlo“



Obrázok 34 Susanne Hammerová, Dieravé tričko, 1998 (foto Alexander Bauer)

(1982). Zdôrazňuje význam šperku, jeho osobný až intímny vzťah k majiteľovi, v ktorom nemá ísť iba o postoj k materiálnej hodnote. (Drutt, 2001)

Opačným postojom ako ukrývanie šperku pod kožu reaguje na ľudské telo rakúska šperkárka Ursula Guttmannová, ktorá sa inšpiruje vo svojej kolekcii nazvanej „Body extension / Extenzia tela“ (2005) telesnými náhradami. Zo silikónu telovej farby so štruktúrou husej kože zošívá tmavým nylónom, ktorý evokuje ochlpenie, objekty a šperky. Zameriava sa na pojmie extenzie tela pomocou šperku. Médiá a reklamy nám vnucujú predstavu, ako jednoducho je mať dokonalú pleť alebo postavu, čo sa veľmi líši od reality. Jednou z možností, ako si vylepšiť telo, je nechať si umelo vytvoriť implantát. Uvedomuje si, že sme iba čírym vývojovým experimentom. Jej šperky majú ironický podtext a na tele pôsobia nenápadne. (Guttmann, 2009)

Naše telo každý deň zahaľujeme odevom, skrývame intímne partie a jedinečné rysy pokožky. Zaujímavým spôsobom odkrýva individuálne znaky na ľudskej koži Susanne Hammerová v projekte „T-shirt with holes / Dieravé tričko“ (1998). Mapuje odlišné vizuálne znaky, ktoré nachádza na ľudskom tele (napríklad materské znamienka). Odev, ktorý nosíme, zakrýva naše individuálne znaky na pokožke. Preto vystriháva do trička diery a tým poodkrýva, ale zároveň aj rámuje a zvyrazňuje jedinečné rysy človeka. Diery sa stávajú rovnako dôležité ako samotný odev. Poukazuje na prechod medzi vnútorným a vonkajším vzhľadom. (Broadhead, 2005)

Na neustálu obnovu pokožky reaguje nádherným efemérnym spôsobom Millie Cullivanová v práci nazvanej „Lace collar / Krajkový náhrdelník“ (2004). Dočasne vytvorený šperk na ženskej pokožke nám sprostredkováva fotografia. Cullivanová zhotovila ilúziu ozdobnej látky na tele. Pokožku posypala jemným bielym práškom cez šablónu, čím reagovala na neustály proces regenerácie tela. Koža sa každú minútu zbavuje mikroskopických čiastočiek (epitelov), prostredníctvom svojho vytrácania ich postupne a neúmyselne rozptyľuje do okolitého prostredia. Tento veľmi jemný, ženský, citlivý a efemérny šperk tají dych, rovnako ako modelka na fotografii. Je iba obyčajnou spomienkou letného dotyku na kožu. (Broadhead, 2005)

Opakom krehkého pojatia šperku M. Cullivanovej sú razantné práce austrálskej autorky Tiffany Parbsovej. Spochybňuje klasickú definíciu šperku a vystihuje ju špecifickým prejavom body artu. Šperky T. Parbsovej sú určené pre odvážneho nositeľa. Autorka vníma svoje konceptuálne a dočasné diela ako „... neustálé zkoumání otisků po špercích, způsob, jak tyto stopy a pocity rezonují na pokožce i dlouho poté, co šperky byly sundány z těla“. (Cheung, Clarke, Clarke, 2006) V kolekcii boxérskych prsteňov nazvanej „Abash knuckledusters / Zastrášujúci boxeri“ (2005) vyberá výstižné slová ako vryť, rana, škrabať, zovrieť, obmedziť a spáliť. Tieto šperky zanechávajú na nositeľovi dočasné následky. Tvrdým úderom sa do kože odtlačí slovo

>> Obrázok 35 Tiffany Parbsová, Abash knuckledusters / Zastrášujúci boxeri, 2005 (foto Terence Bogue)



uvedené na prstene a následne sa na mieste zásahu vytvorí modrina. V náramku zo sady „Skin stamps / Kožné razidlá“ (2004) odtlačala iba slovo na zápästie, napríklad „Pulse / Pulz“. V ďalšej sade prostredníctvom malých objektov „Rash stamps / Bodovacie razidlá“ (2004) do tela dočasne vtlača bodkované obrazce, napríklad kruhy. Veľmi surovým a bolestivým spôsobom vytvorila prsteň „Blister ring / Pľuzgierový prsteň“ (2005), keď na prst navliekla rozžhavený prsteň a následkom toho sa vytvoril pľuzgier v tvare prsteňa. Zaujíma ju samotný proces a reakcie kože, ktorá postupom času vstrebá špeciálne ozdoby a znaky. (Cheung, Clarke, Clarke, 2006)

Použitie zvieracích kožušín alebo koží v súčasnom šperku často poukazuje na etický problém. Tento problém komentuje vo svojej kolekcii „Ornament and crime / Ornament a zločin“ (2005) nemecká autorka Constanze Schreiberová. Kriticky upozorňuje na vykorisťovanie prírody, ktorej krásu ľudia svojou márnivosťou ničia. Sofistikovaným spôsobom poukazuje na zabíjanie zvierat kvôli ich srsti. Schreiberová z kožušín vytvorila náhrdelníky a brošne, ktoré majú siluety starých klasických šperkov. Priradila k nim aristokratické ženské mená ako Eugénia, Mária, Katharina, Elisabeth, Sofia, Louisa, Amalia. Sama tieto šperky popisuje týmito slovami: „Náhrdelníky jsou naplněny olovem a visí na krku s váhou zvířete. Používáme přírodu jako surový materiál, jako hmotu, které dáváme tvar. Uvědomujeme si to, když si oblékáme naše kožesinové kabáty? Norkový kožich se vyrábí z 200 kusů norků, kdyby se položil na naše ramena, vážil by 1400 kilogramů. Příroda, z které žijeme, je esenciální. Touto prací jsem chtěla upozornit na hodnotu a původ přírodních materiálů.“ (URL4)



Obrázok 36 Constanze Schreiber, detail objektu Brandmark, 10 × 5 cm, 2002 (foto Constanze Schreiberová)

Autori šperkov zo zvieracej kože sa vo svojej tvorbe nezaoberajú iba vážnymi etickými a ekologickými tematikami. V Čechách sa v 2. pol. 20. st. s výrobou šperku z kože príliš nestretávame. Od šesťdesiatych rokov sa používala predovšetkým v odevnom a módnom priemysle, šperky mali skôr bižutérny charakter. S veľkou dávkou irónie a s humorom pristúpila k svojej práci „Prasačie uši“ (1995) Jolana Nováková-Krédlová, ktorá, ako už názov napovedá, vytvorila slúchadlá z prasacích uší. (Křížová, 2002) Tento šperk skvelo komentuje fotografia, na ktorej sedí stará žena s príslušnou ozdobou, a nám sa hneď vybaví známa veta z rozprávky O Červenej čiapočke: „Babička, prečo máte také veľké uši?“

Zo zvieracích koží sa od nepamäti vyrábali najrôznejšie výrobky a doplnky. Staré technologické postupy spracovania kože sú aj v dnešnej dobe veľmi inšpiratívne v tvorbe mnohých autorov. V práci „Návrat“ (2008) od Renáty Vietzovej by sme mohli vidieť záujem o prírodné materiály, a to hlavne o spracovanú čerstvo stiahnutú kožu. Autorka sa zaoberá starými remeselníckymi technikami, ktoré sa dnes už takmer nepoužívajú. V tomto diele si autorka čerstvo stiahnutú kožu sama vyčínila, usušila a následne vytvorila objekty, hrkálky a bubienky. Vo svojej tvorbe sa inšpirovala prírodnými národmi a kultúrami, ktoré z kože zhotovovali najrôznejšie predmety; predovšetkým ju zaujímal výroba hrkálok severoamerických indiánov, používaných k šamanským účelom. Zo surovej kože jeleňa ušila kolekciu hrkálok rôznych tvarov a veľkostí. Kožu zošívava bavlnenou niťou alebo tmavými konskými vlasmi, ktoré plnili funkciu nielen praktickú, spojovaciu, ale tiež ozdobnú. Výsledkom sú minimalisticky jednoduché duté tvary, vychádzajúce z geometrických foriem, ako napríklad ovál, trojuholník, guľa a štvorcípa hviezda. Objekty naplnila rôznymi druhmi fazúľ, aby vydávali rôzne zvuky. U väčšieho objektu „Vemienko“ doplnila kožený objekt navlečenými krúžkami z hovädzej kosti. Výsledkom je zaujímavá kolekcia ručných nástrojov – akýchsi hrkálok so zvukovou nahrávkou. (Vietzová, 2008)

Koža je veľmi úzko spätá so šperkom už od samého počiatku ľudskej existencie. Človek mal prirodzenú potrebu skrášľovať si svoje telo od doby, kedy si začal uvedomovať svoje vlastné ja. Aj dnes je zaujímavým plátnom pre vytváranie rôznych konceptov výtvarníka. Plastická chirurgia ponúka stále nové možnosti, ako si telo modifikovať. Tieto technologické postupy využívajú umelci aj šperkári, ktorí sa zaoberajú vo svojej tvorbe body artom. Často sa koncepty a práca s telom zachycuje prostredníctvom fotografie alebo iných médií. Zvieracia koža a kožušina je častým námetom na demonštrovanie etickej otázky, či máme právo zabíjať zvieratá iba kvôli ich srsti. Zaujímavé je prepojiť spracovanie tohto materiálu s tradičnými šamanskými praktikami alebo rituálmi.

10 Perie

„Už prikrývajú křídly ptáci,
žal prikrývajú peřím svým.
Pár mrtvých kústek – píšťaliček
už nezahřejí peřím svým
a pod křídly je pohřbívají.
A zpěvem, zpěvem zabitým“
(Oldřich Mikulášek, Agogh, 1989, s. 42)

Základným charakteristickým znakom všetkých vtákov je perie – pokryv, ktorý pozostáva z pier majúcich veľmi zložitú štruktúru. Perá sú derivátmi tvorenými zrohovatenou pokožkou. Zloženie je z rovnakého materiálu – keratínu, ktorý sa vyskytuje v zložení srsti cicavcov a vlasov ľudí. Perie vzniklo zo šupiny plazov, ktorá sa v evolučnom vývoji rozstrapkala. Pokrýva celé telo vtákov a slúži ako tepelný izolant, ktorý pomáha udržiavať vysokú telesnú teplotu a chráni pred zranením. Vďaka tomu, že je perie veľmi ľahké a dáva telu aerodynamický tvar, dovoľuje mnohým vtákom lietať. Jeho farebnosť je významným špecifickým rysom mnohých druhov vtákov. Slúži na maskovanie, ale taktiež na privolávanie partnera. Vtáacie perie oddávna fascinuje vedcov aj konštruktérov ako dokonalý výrobok prírody. (Hanzák, 1974)



Obrázok 37 Věra Kopková, 2014 (foto Juraj Sosna)

11 Mytológia vtáčieho peria

Vtáci sa vznášajú nad zemou medzi oblakmi a ľudia ich oddávna uctievali, pretože dokážu to, čo oni sami nevedia – lietať. Je mnoho mýtov a legiend rôznych kultúr na celej modrej planéte, v ktorých vtáci a perie hrajú dôležitú rolu. Majú mnoho významov a vlastností, ktoré im ľudia prisúdili. Vtáci dokážu prekonávať pozemskú ťažobu a obracajú sa k nebu. Prepájajú svet pozemský so svetom duchovným, preto sa ľudská duša pripodobňuje vtákovi. Vtáčie pero je symbolom letu, ľahkosti, ktorá vie prenášať súcno do iných sfér. Predstavuje symbol nebeského posla, ktorý je prostredníkom medzi ľudským svetom a nebesami, počiatkom a koncom života. (Baleka, 1997)

V mnohých kozmologických mýtoch sa práve vták podieľal na vzniku vesmíru. Mýtus o vajci sveta, z ktorého sa vyľahol vesmír a niektoré božstvá, je známy po celom svete v rôznych etnikách. Skladba vajca vyvolala predstavy o vzniku zeme a neba. Ľudia z ostrova Borneo, Ibanovia, verili, že prvými tvormi boli duchovia Ara a Irik majúci podobu vtákov, ktorí v nekonečných kozmických vodách našli dve vajcia. Ara z jedného vytvoril vodu a oblohu a z druhého Irik vytvoril hory a rieky. Z hliny vyrobili prvých ľudí, ktorých oživil vtáčím krikom. V starovekom Egypte sa pripisuje v kozmologických predstavách zrodenie zeme mytologickému vtákovi Benu, nazývanému tiež tým, ktorý povstal sám zo seba. (URL5)

Perie je charakteristické tiež pre bohov, ktorí predstavujú vietor alebo vánok, napríklad pre babylonského boha Adada alebo egyptského boha Amona, pre ktorých je neoddeliteľnou súčasťou vysoký klobúk z vtáčieho peria. Pre egyptskú bohyniu poriadku a spravodlnosti Maat je symbolom pštrosie pero. V egyptskej mytológii bolo hlavnou úlohou bohyně váženie duší – srdca – na veľkých váhach v podsvetí, ktorým musel prejsť každý človek. (URL6) Pero predstavovalo princíp pravdy a spravodlivosti. Pokiaľ bolo srdce v rovnováhe s perom, zosnulý odišiel do polí v Hetepu a Iaru. Pokiaľ bolo srdce kvôli zlým skutkom ťažké a miska váh klesla, prehltol ho strašidelný netvor.

V mnohých kultúrach vtáci predpovedali smrť, alebo prinášali nový život. Niektoré etniká veria, že keď sa utopí dieťa, tak sa premení v morskú kačicu; pokiaľ zahrdúsi dieťa matka v spánku, stane sa sovou. Príslušníci kmeňa v oblasti Amazonky dúfajú, že sa ich duše po smrti stanú kolibríkom. Podľa iných amerických mýtov sa duše v raji premieňajú vo vtákov. V Číne nosia duše zosnulých jastraby do Západného raja. Zaujímavá je aj povest' o mužovi, ktorý po svojej smrti počul všetko, čo sa okolo neho deje – vyprávajú sibírski Jakuti. Muž, aj keď bol pochovaný, počul v strede zeme obrovský rámus, a tak si pre neho prišiel čierny býk. Odviezol ho do podsvetia za starcom, ktorý prikázal býkovi, aby ho vrátil na zem, lebo ten-

to človek sa musel znovu narodiť. Telo muža našiel havran a odniesol ho dierou v streche sveta do zeme, kde slnko svietilo vedľa mesiaca a žili tam ľudia, ktorí mali havranie hlavy. Mŕtve telo umiestnil do hniezda na najvyššom vrchole smrekovca, kde ho dočtil okrídlený biely sob do doby, kým sa z neho zrodil veľký šaman. Havran sa v Európe kvôli svojmu čiernemu periu spája s úmrtím a vojnou. V alchýmii čierny havran symbolizuje nigreto (černenie) a putrefakciu (zhnitie). Havran podľa legendy predpovedal dokonca Cícerovu a Platónovu smrť. Naopak s novým životom sa spája bocian, ktorý prináša novorodencov na svet. Legenda rozpráva, že deti sú embryá, ktoré plávajú v kozmických vodách, a bocian ich nachádza pri lovení rýb. (Saunders, 1996)

V spätosti človeka a vtákov nesmieme opomenúť dôležitý vzťah šamana a orla, ktorý je považovaný za otca prvého šamana. Perie z orla má nadprirodzenú a liečivú funkciu. Dokáže privolať dážď, ale hlavne stiahnuť a zmiesť príčiny nemoci. Šamani sa snažia čo najviac napodobniť vtáka, pretože vtáčí odev je nevyhnutný na let na onen svet. Ak chce sibírsky šaman letieť do ríše duchov, musí použiť štyroch vyrezaných drevených vtákov, a to orla, ktorý chráni jeho dušu pred zlými duchmi, ďalej havrana, ktorý ho stráži po ceste, labuť, ktorá ho privedie k cieľu, a nakoniec datľa, ktorý dokáže liečiť. Šaman sa vydáva na túto cestu, aby z ríše duchov oslobodil stratené alebo unesené duše nemocných. Šaman ohlasuje svoj odlet a návrat imitáciou krikov týchto vtákov. V arktických oblastiach sa stretávame s legendou, ktorá rozpráva o tom, ako sa šamanka dotkne kúzelného pierka a vzlietne do vzduchu. (Eliade, 1997) Symbolika sa spája nielen s pierkom, ale aj s krídlami, ktorých sú súčasťou.

Vtáčie krídla odkazujú na nebeský pôvod a schopnosti. Na spánkoch alebo na ramenách mal krídla grécky boh spánku Hypnos. Každú noc zosielal spánok a dával sny všetkým ľuďom, čím ich zbavoval starostí. Krídla majú význam víťazstva u Niké, lásky u Erosa, šťastia u vrtkavej a nestálej bohyně Tyché a čierne krídla sú zas symbolom boha smrti Thanata. Zlaté krídla mal bájny okrídlený žrebec Pegas, ktorý sa stal symbolom poetickej stránky ľudskej povahy. Poslami bohov boli okrídlené bytosti ako anjeli a Merkúr, ktorý mal okrídlené topánky. Nie vždy sú vtáčie krídla spájané s kladnými významami. Harpya a Chiméry sa spodobňujú ako okrídlené vtáčie ženy, ktoré konali zlo a sú personifikáciou búrky a mračien. Medzi najznámejšie antické príbehy, kde ústrednú rolu hrajú krídla, je mýtus o Daisalovi a Ikarovi. Krídla v ňom boli symbolom úniku a tiež ľudskej pýchy. V rôznych rozprávkach hrá dôležitú rolu perie z kúzelného vtáka, ako napríklad v slovanskej mytológii vták Ohnivák, ktorý má jasne červené, oranžové a žlté zafarbenie peria, podobné horiacemu plameňu. Svojím spevom dokázal liečiť všetkých nemocných, dával nádej ľuďom, ktorí ju potrebovali. Ohnivákovi farebne podobný bol bájny vták Fénix, ktorý mal tiež červené a zlatisté perie. Svoje krídla si mazával myrtou, aby spálil seba samého a znovu sa narodil z popola mladý a krásny. Fénix sa vyskytuje v mnohých mytológiách rôznych

národov. Nájsť sa nedá, a pokiaľ by mu chcel niekto ublížiť, bude odsúdený k večnému zatrateniu. V Číne sa Fénix spája so slnkom a mesiacom a nesie v sebe jednotu jing a jang. V alchýmii predstavuje znovuoobnovenie, rozmnoženie. Stal sa archetypálnym symbolom znovuzrodenia. V kresťanstve sa stotožňuje s Kristom, ktorý tiež prešiel ohňom utrpenia a z milosti vstal z mŕtvych. Fénix ako jediný tvor z rajskej záhrady neokúsil zakázané ovocie. Má neuveriteľnú moc a jeho pero má magické vlastnosti, používa sa na výrobu kúzelníckych paličiek a odvarov. (Saunders, 1996)

12 Šperk z peria

Vtáacie pero bolo dôležitou súčasťou etnických šperkov hlavne v Amerike a Pacifiku. Americké civilizácie rozkvitli ako na severnom, tak aj na južnom kontinente asi o 3000 rokov skôr, ako Európania objavili „Nový svet“. Tak ako u všetkých iných etník na svete aj tu boli šperky dôležitým aspektom medzi domorodými národmi. Výrobky z organických materiálov sa dochovali predovšetkým vo vyprahnutom prostredí peruánskeho pobrežia, a to zo všetkých oblastí predkolumbovskej Ameriky najviac. Čo nezničil čas, zničili congruistia a kresťanské obrazoborectvo. Mnoho organických materiálov sa využívalo na výrobu šperkov, napríklad zvieracie zuby, pazúry, žiarivé tropické vtáacie perie, rybie a vtáacie kosti, rastlinné vlákna, vlasy, krídla hmyzu, lastúry, semená, škrupiny orechov a kožušiny atď. Veľmi typickým rysom pri tvorbe z peria, kostí, škrupín bola mozaiková forma. Materiály mali okrem dekoratívnej funkcie tiež funkciu symbolickú. Napríklad z krásneho farebného peria vyrábali amazonské kmene členky, ktorým sa pripisovali nadprirodzené sily.

Aztékovia a Májovia nosili na hlavách ozdoby z vtáacieho peria. Nimi sa líšili od preriových severoamerických indiánov. Miesto orlieho peria používali perie z papagájov ara a kolibríkov. Perie sa zošívalo do obrovských vejárov a tie sa pomocou pásky alebo kovového krúžku upevňovali na tyle hlavy. Perie z kolibríkov si národ Aztékov veľmi vážil. Jeho dve dlhé chvostové perá smaragdovo zelenej farby s fialovým lemovaním boli pre nich „tieňom svätých“, symbolom plodnosti, znovuzrodenia, radosti a rýchlosti. Tieto perá slúžili Aztékom tiež na výrobu amuletov lásky. Členky v tejto kultúre nosili muži aj ženy, predstavovali urodzenosť a zdobili sa zlatom a jadeitom. Tento druh ozdoby a symbol urodzenosti bol obľúbený v celom Mexiku, strednej Amerike a južnej Brazílii. Nádherné amazonské perie našlo svoju obľubu aj v Európe, kedy sa začalo používať hlavne v móde od 17. storočia. (Legg, 2008) Dnes ich môžeme vidieť na tradičnom karnevale v Rio de Janeiru.

Pre severoamerických indiánov symbolizovalo perie silu, moc, postavenie a spiritualitu. Verili v jeho ochrannú moc. Najviac používali perie z dravcov (zo sokola, jastraba a orla, ale tiež zo sovy, havrana a d'atľa). Perie skalných orlov si cenili najviac,

pretože tento posvätný vták symbolizuje slobodu, česť a hrdosť. Lieta zo všetkých vtákov najvyššie a najďalej. Muži získavali orlie perie za svoje udatné činy v boji. Skôr ako orlie perie dostali, museli sa na odmene zhodnúť predstavitelia kmeňa. Potom si mohol bojovník vyrobiť členku, na ktorú upevnil získané perie. Každé pero vyprávalo svoj príbeh. Vojnové členky, ktoré poznáme z televíznych kovbojok, malo len málo mužov. Tieto veľké, tzv. vojnové členky (warbonnets), sú ojedinelé a nebolo ich vyrobených viac ako tucet. Symbolizovali autoritu, mužskú guráž a česť. Vojnové členky sa používali iba pri rituáloch a zvláštnych ceremóniách. Do bojov sa nenesli kvôli ich nepraktickosti. Známe sú len tri typy podobných členiek. Siouxský bojovník mal obrovskú členku, dlhú až po zem, tvorenú z jednej alebo dvoch radov orlích pier. Vynímala sa predovšetkým pri jazde na koni a vyzerala ako chvost. Crowovia mali členku oválneho tvaru, ktorá lemovala tvár bojovníka. Posledný typ ozdobnej členky vyrábali Blackfootovia, mala úzky a vysoký tvar s perím smerujúcim dohora. Všetky členky sa vyrábali z chvostových pier orla skalného. Tieto typy členiek sa zdobili kožou lasice pošítou korálikmi. Do bojov nosili muži číra vyrobené z dikobrazích ostňov, zatuhnutých zvieracích chlupov alebo jeleních chvostov, používané napríklad Mohicanmi alebo Mohawkami. Úzke členky z peria nosilo iba málo kmeňov v severovýchodnej prérii. Vyrábali sa z utkaných pásov alebo z kože jeleňa a zväzovali sa; do nich sa následne zasúvali pierka z jastraba, orla, volavky a iných vtákov.

U niektorých kmeňov boli orlie perá doménou bojovníkov. Členky z nich vyrobené nosili ženy aj muži. Počet, umiestnenie a typ peria mal zvláštnu symboliku. Použité perá sa rôzne zastrihovali a farbili. Samotný symbolický výklad sa líšil kmeň od kmeňa. Pero rozprávalo udalosť, za ktorú ju bojovník dostal. Napríklad ako sa bojovník dotkol nepriateľa, ako ho zajal, zranil alebo ako nepriateľa zabil holými rukami a pod. Každé pierko malo svoj zvláštny a osobný význam. (URL7)

V arktických a subarktických oblastiach Grónska, Aljašky a Sibíri žijú domorodé etniká nazývané Eskymáci alebo Inuitia. Pre nich sú charakteristickým rysom pri výrobe šperkov rezbárske a rytecké techniky, realizované predovšetkým do kostí, parožia a kameňov. Pre tieto etniká šperky plnia funkciu amuletu, ktorý má odháňať zlo a prinášať šťastie. Šperky sa najčastejšie vyrábali z peria sovy, zubov medveďa, na ktoré sa vyrezávali zvieratá, ako napríklad veľryby, ľadové medvede, tulene alebo mrože. Aj pre tieto etniká hrali významnú rolu šamanské rituály, napríklad nosenie vtáčích nôh ako príveskov. (Legg, 2008)

Ďalšou zaujímavou oblasťou, kde sa vyrábali šperky z peria, je oblasť tichomorských ostrovov. História zdobenia sa tu začala písať neskôr ako v iných oblastiach, pretože osídlenie ostrovov ľuďmi bolo relatívne nedávne. Presné datovanie, kedy začali na polynézskych ostrovoch vyrábať šperky, je veľmi zložitá. Obyvatelia sa tam dostali z iných oblastí, napríklad z Tahiti. Väčšina polynézskych šperkov z kostí, dreva a ďalších organických materiálov sa nezachovala. Jeden z najznámejších ty-

pov šperku, ktorý sa viaže k pacifickej kultúre, je havajský lei.⁴⁴ Lei hulu je názov pre kráľovský náhrdelník, ktorý sa vyrábala z rôzneho peria miestnych vtákov. (Sky, 2008) Ďalšími veľmi obľúbenými typmi šperkov z peria, ktoré sa nosili v oblasti Pacifiku, boli zložito vypracované členky. Obzvlášť zaujímavé sú členky z oblasti Papua – Nová Guinea, ktoré sa najčastejšie vyrábali z farebného vtáčieho peria. Aj v Pacifiku sa perie stalo symbolom bohatstva a víťazstva v bojoch. Nádherné ozdoby hlavy sa nachádzajú u domorodých kmeňov na ostrove Papua – Nová Guinea, kde sa ešte stále dodržia tradície rituály aj vďaka tomu, že niektoré kmene neboli ešte objavené západnou civilizáciou. Ozdoby tejto oblasti sa obvykle vyrábajú z peria chvosta rajky. Perie sa nosí prestrčené v prepichnetej ušnici alebo tiež v nose. (Legg, 2008) Aj v týchto oblastiach boli šperky ovplyvnené magickými a náboženskými predstavami náležitej skupiny ľudí.

Maurovia na Vtáčom ostrove, ako sa niekedy nazýva Nový Zéland, s veľkou obľubou nosili ozdoby z peria dnes už vyhynutého druhu – vtáka huia (heteralocha acutirostris). Obvykle sa nosievali dve pierka zasunuté do vlasov, niekedy sa dopĺňovali o ďalšie perie vtákov kiwi. Perie znázorňovalo silu a nosili ho nielen vysoko postavený ľudia. Perie huia bolo uctievané ako „taonga“⁴⁵; čierne perie kovovo zeleného nádychu s bielymi špičkami chvostíku sa používalo aj pri pohrebných rituáloch, kedy zdobili hlavu mŕtveho. Po kolonizácii západnou civilizáciou začali aj európske ženy nosiť doplnky z peria, aby vyjadrili svoje sociálne postavenie. Dnes sa šperky z peria vyrábajú pre turistov ako suveníry. Na Novom Zélande sa používali, ako neobvyklé ozdoby, živí vtáci, ktorí sa aplikovali ako náušnice – zobáky sa preťahovali skrz otvor v ušnom lalôčiku. O silnom prepojení materiálu a symboliky s ním spätnej svedčia aj šperky Aborigénov. Títo domorodí obyvatelia centrálnej Austrálie, pokiaľ neprišli do kontaktu s kolonizátormi, nosili iba reťaze. Materiál, z ktorého vyrábali náhrdelníky, hral pre nich najdôležitejšiu rolu. Ručne spletenými rastlinnými vláknami, vlasmi, chlpmi spolu s pridaným perím sa ľudia zaväzovali k zemi a k sebe navzájom. (URL8)

Z hľadiska používania peria a organických materiálov v šperku v Európe je najzaujímavejšie viktoriánske obdobie.⁴⁶ Pre túto historickú epochu je charakteristická

44 Lei – náhrdelník, prevažne kvetinový, viazaný z orchideí, ktorý sa stal aj v dnešnej dobe ikonou pre návštevníkov ostrovov. Táto veľmi stará tradícia viazania vencov sa stala havajskou národnou vášňou. Kvetinové vence sa vyrábali bežne zo šesťdesiatich až osemdesiatich kusov púpät, väčšie až zo tristo kvetov. Náhrdelníky sa pletli aj z iných veľmi zvláštnych materiálov, ako napríklad orechov stromov kukui, kedy sa nazývali lei kukui, ďalšie lei bolo zhotovené z morských mušlí. Môžeme sa stretnúť s vencami z psích zubov, ale aj zo zubov vorvaních, ktorým sa hovorí lei ilio, a tiež s vencami z ľudských vlasov, nazývaných lei palaoa.

45 Taonga – pre Maurov je to vzácna vec – poklad, ktorý má pre nich národný význam. Považujú sa za ne nielen hmotné artefakty, ale tiež jazyk a náboženstvo.

46 Za viktoriánske obdobie sa považuje epocha, kedy vládla vo Veľkej Británii kráľovná Viktória (1837 – 1901).

vášeň k prírode a jej typickým florálnym a zoomorfným motívom. Záujem o prírodu vyvolala aj kniha od Charlesa Darwina „O pôvode druhov“ a tiež rôzne cestovateľské expedície. Napríklad počas dlhých plavieb na mori vyrábali námorníci šperky z orechov, ktoré zdobili vyrezanými motívami označovanými ako „námornícky štýl“. Viktoriánske obdobie sa vyžívalo v organických materiáloch, čím vznikali bizarné kreácie, napr. v použití vypreparovaných vtákov. Oblúbenými boli malí vtáci – kolibríky, nielen pre svoju veľkosť, ale aj pre nádherné dúhové zafarbenie peria. Kolibríky sa aplikovali do rôznych typov šperkov – od brošní, náhrdelníkov, náušnic po napríklad vejáre, ktoré sa následne zdobili zlatými fragmentmi. Veľkou nevýhodou takýchto fascinujúcich klenotov bola ich krehkosť, pre ktorú sa nezachovalo mnoho artefaktov. (Gere, 2010) Tematicky bolo viktoriánske obdobie spojené prevažne so smútkom, čo bol dôvod, prečo sa vyrábali šperky z materiálov odkazujúcich na pomínutelnosť života.⁴⁷

Súčasní autori šperkov premýšľajú o materiáli – perí, prihliadajú na historické používanie suroviny, aplikujú asociácie, ktoré v nich vzbudzuje. Viktoriánskym obdobím sa inšpiruje austrálska šperkárka Julia deVillová, ktorú fascinuje smrť. Celá jej tvorba sa nesie v duchu „memento mori“ – pamätaj, že zomrieš. Autorka pripravuje nájdené mŕtve zvieratá alebo ich časti a komponuje krídla rybárika, papagája do brošní a ihlíc. Smutne až depresívne pôsobia mŕtve vrabce alebo ešte nenarodený vtáčik, prišpendlíkovaný na zlatých alebo strieborných vyleštených ihliciach. Provokatívny a mrazivý dojem šperkov, objektov umocňujú vložené diamanty, zafíry, zirkóny do očí alebo pozlátený zobáčik vtáčikov. Autorka týmto spôsobom spracovania šperkov poukazuje na súčasné zaobchádzanie so zvieratami a úplnú ignoranciu živých tvorov ako v umení, tak aj v móde. Všíma si, ako sú ľudia posadnutí predlžovaním života a zachovávaním tela, ako sa obávajú smrti, staroby a nepripúšťajú si, že sú tiež smrteľné tvory. Svojimi šperkmi nás upozorňuje na to, že žijeme vo vopred naplánovanej budúcnosti, a tak sa zabúdame radovať z prítomnosti. DeVillová sa inšpiruje ako úctou k životu, tak aj konštruktívnou úvahou nad koncom našej existencie, čo jej pripadá krásne, plné obáv a morálky. (Cheung, Clarke, Clarke, 2006).

Narácia, ktorá súvisí s materiálom peria, je východiskom v tvorbe britskej autorky Rheanny Lighamovej. Autorka pozoruje, ako s ňou materiál komunikuje a rozpráva jej vlastný príbeh. Krásu peria si uvedomila pri jeho šklbaní; perie sa tak stalo materiálom, ktorý implikuje do svojich šperkov. Podobne ako Julie deVillová aj Rheanna Lighamová sa inšpirovala smútočnými šperkmi a dekadenciou, charakteristickou pre obdobie konca 19. storočia v Anglicku. V tvorbe expresívne kombinuje materiály – prepája

47 Ďalšie šperky sa vyrábali z granátov, ónyxu, vulkanitu, vlasov, konských vlasov, kostí, slonoviny, korytnačiny, mušlí, tigrích zubov a pazúrov, orechov, vlasov, dreva a pod. Veľkej obľube sa tešili aj šperky vytvorené z hmyzu. Nádherné pestrofarebné krovky chrobákov sa dovážali z exotických krajín.



<< Obrázok 38 Julia deVille, Bird Shoulder Piece, škorec, safíry, plátkové zlato, koža
(foto Terence Bogue)

ľahké perie s kontrastom kovu alebo akrylu. Z peria vytvára veľké objekty, ktoré situuje okolo krku, čím pripomínajú goliere. (Cheung, Clarke, Clarke, 2006) Rheanny Lighamová si vymyslela zaujímavý projekt s názvom „Found Feathers / Nájdené perie“ (2007), v ktorom hľadala perie na rôznych miestach v prírode po dobu troch mesiacov. Nájdené pierko vložila do obálky, na ktorú napísala dátum a miesto nájdenia. Počas zbierania pierok sa jej niekedy podarilo nájsť aj väčšiu časť krídla, ktoré zostalo po boji vtáka s dravcom. Každé uschované pierko zavesila na zlatú retiazku, ktorá sa po troch mesiacoch stala súčasťou veľkého náhrdelníku. Každá obálka s pierkom odkazuje na spomienku, kedy a kde ho našla. (Manheim, 2009)

Perie si pre jeho metaforické asociácie, ktoré vzbudzuje, zvolila aj waleská autorka Anna Lewisová. Používa ho pre jeho symbolickú hodnotu duše. Svojimi šperkami sa snaží zachytiť efemérnosť spomienok. Inšpiruje sa čiastočnou stratou pamäti alebo celkovou anamnézou. Uvedomuje si, akú dôležitú rolu hrá pamäť v zachovaní vlastnej identity. Na biele husie perá vlastnoručne tlačí osobné predmety, staré fotografie, dopisy, pohľadnice, motýlie krídla, okvetné lístky, čipky, mapy a suveníry, ktoré asociujú memoáre. Pierka navlieka na nylonové vlákna alebo kombinuje so striebrom, zhotovuje sieťky a krídla, ktoré letmo zahaľujú ženské telo ako nejaký vánok. Menšie typy šperkov, ako náhrdelníky, prstene, náušnice a ihlice kombinuje s kožou a krištálmi Swarovského. Jej krehké a jemné práce odkazujú na ľahkosť duše a prchavosť okamihu. (Astfalck, Broadhead, Derrez, 2005)



Obrázok 39 Anna Lewis, Vanished trace (foto Jesse Seaward)

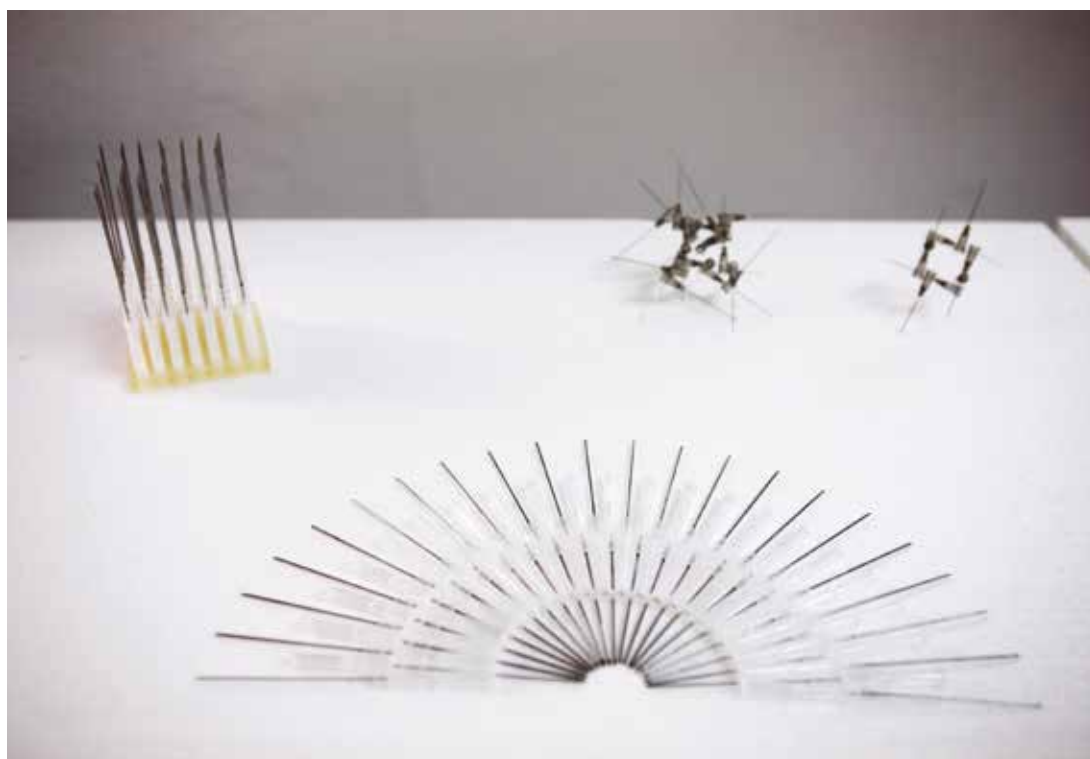


Úplne odlišný prístup k materiálu peria má britská šperkárka Katie Clarková. Autorka vytvára symbolické a materiálne napätie medzi perím a kovom. Na prvý pohľad vytvárané, ostré, nebezpečné šperky, ako to naznačuje aj názov diel: „Blue Double spikey round ringlale / Modré zdvojené ostne okolo prsteňa“ alebo „See urching ring / Prsteň morský jež“ sú v skutočnosti zhotovené z peria. Medzi ďalšie inšpiračné zdroje, ktoré autorku fascinujú, patrí technika športového rybolovu – muškárenie. Rybári si z peria a umelých vlákien vyrábajú umelé nástrahy, ktoré sa podobajú hmyzu. Clarková z jasne farebného peria vytvára geometrické ostne, ktoré rytmicky radí do svojich šperkov zo zlata a striebra. Vytvára vizuálny a haptický kontrast jemného materiálu peria so zvoleným tvaroslovím nebezpečných ostňov. (Astfalck, Broadhead, Derrez, 2005)

Perie v nás vyvoláva predstavy ľahkosti letu a pocitu beztiaže. Môže nás zaniest až do sveta snov a inej sféry bytia. Ľudia vždy chceli vedieť lietať, a preto sa vtáci stali uctievanými a obľúbenými zvieratami. Perie bolo obľúbeným materiálom u ľudí, pretože verili, že vtáci majú blízko k nebu – a tak aj k bohom. V najrôznejších rozprávkach mali vtáci významnú rolu, najznámejšou je azda príbeh o vtákovi Ohnivákovi. Vtáacie perá sú nádherný a fascinujúci materiál, ktorý ponúka širokú paletu farieb a druhov. Perie vzbudzuje mnoho asociácií, ktoré môžeme nájsť v ľudových porekadiach: ľahký ako pierko; Každý vták svoje perie chváli. Pekné perie robí pekného vtáka. Nechváľ sa cudzím perím. Vtáka poznáš po perí, vlka po srsti a človeka po reči. Podobného peria vtáci k sebe tiahnu. Vrana k vrane sadá. Dobrá gazdiná pre pierko aj cez plot skočí. A podobne. Dostupnosť, atraktívna farebnosť a štruktúra peria je zaujímavým materiálom pri vytváraní objektov, a to aj väčších rozmerov. V kombinácii s inými materiálmi, ako je napríklad kov, je možné docieľiť napätie medzi surovinami. Naopak jemnosť peria v kontraste so ženskou kožou vzbudzuje zmysluplnosť a má erotický podtext.

13 Príbehy vpísané do materiálu

Práca s materiálom, získavanie remeselných zručností, hľadanie vzťahu medzi formou a obsahom, sú súčasťou výučby študentov navštevujúcich ateliér Kov, objekt a šperk na katedre výtvarnej výchovy Pedagogickej fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Samotné smerovanie tohto ateliéru vychádza z vnímania šperku ako média, ktoré sa pohybuje medzi dizajnom a voľným umením, čo je jeho špecifikom a robí ho výnimočným. Obsahom tejto podkapitoly sú príbehy vpísané do materiálu, témy a koncepcné východiská študentov pracujúcich s médiom objektu – šperku. Do týchto príbehov sa premieta postoj autoriek ku kráse, k médiu, ale aj kus ich samých. Predstavené artefakty a ich inšta-



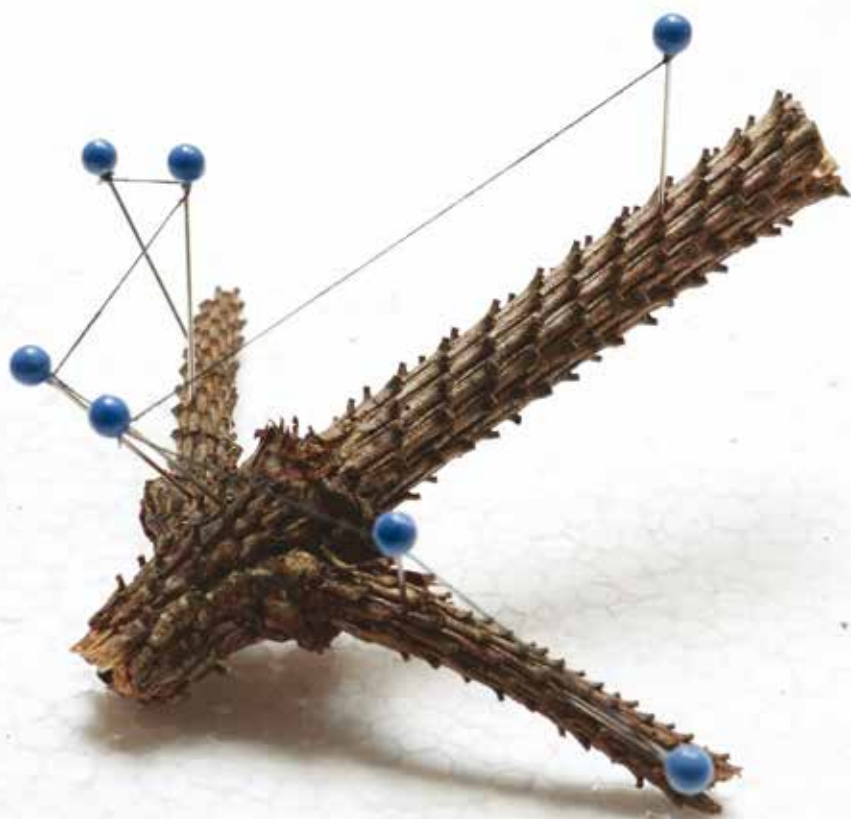
Obrázok 41 Věra Kolářová, bez názvu, 2014 (foto Juraj Sosna)

lácia sú výsledkom očarenia materiálom, ktorý nás obklopuje a ponúka mnohovrstevnaté čítanie. V nasledujúcom texte autorky odkrývajú symbolickú rovinu materiálu, do ktorej skrz jeho spracovanie vnášajú rád v nekonečnosti jeho existencie.

Témou identity sa vo svojej autorskej výpovedi zaoberala Věra Kopková, ktorá už dlhší čas zbiera holubie pierka. Holuby vidí totiž inak ako väčšina ľudí – pripadajú jej poetické a krásne. Holuby sú pre autorku nositeľmi významov, ktoré vníma ako poslov aj symboly mieru. Ako sama spomína: „Kdysi mi táta vyprávěl, že šelest křídel ohlašuje smrt, což s nimi mám hodně spojené. Pro mě jsou prostě definicí toho, jak vidím svět, vidím krásu tam, kde ji lidé nehledají. Najít na omšelém chodníku uprostřed zaprášeného města naprosto čisté bělostné pírko je prostě fascinující, také jsem v průběhu mé práce našla cestou domů holubí křídlo, jen tak ležící uprostřed cesty, přišlo mi zajímavé, jak nelze vědět, co se holubovi stalo.“ (Věra Kopková, 2014) Prostredníctvom peria, ktoré boli súčasťou inštalácie, autorka rozrozprávala príbeh svojej identity. Inštalácia pozostávala z radu holubích pierok, ktoré viseli na nitke, ktorej súčasťou boli tiež príbehy napísané na malých papierikoch v podobe fráz, hesiel, ilustrácií, ako by vytvárali jednu líniu dadaistického príbehu. Súčasťou inštalácie bolo aj nájdené krídlo holuba, ktoré malo niektoré pierka pozlátené, podobne ako tomu bolo

na ostatných pierkach inštalácie. Autorka týmto spôsobom práce premieňa „škaredé“ na veci „pekné“, respektíve, tak ako sama hovorí, nachádza krásu tam, kde ju ostatní nevidia. „Holubi tak nesli mou identitu jako zprávu nebo svědectví, křídlo však neslo svůj vlastní příběh, abych přiblížila, jak krásná pro mě peříčka jsou, a podtrhla jejich bohatou symboliku, tak jsem je zlatě ozdobila.“ (Věra Kopková, 2014)

Téme bolesti a chápaniu jejho prežívania sa dlhodobo venuje Markéta Kolářová. Zaoberá sa predovšetkým vedomou – chcenou bolesťou, ktorá má z hľadiska prežívania iný charakter ako bolesť spôsobená nemocou, telesnými defektmi, pooperačnými bolesťami a pod. Zaoberá sa bolesťou, ktorú ľudia cielene vyhľadávajú, napríklad bolesť slúžiaca ako spôsob duchovného uspokojenia, ktorá by sa dala prirovnať k meditácii. Inšpiračné zdroje autorka popisuje nasledovne: „Protože se dlouhodobě setkávám s lidmi, kteří si bolest sami dobrovolně způsobují a opakovaně se k ní vrací, donutilo mě to přemýšlet i nad jinou možností než jednoduchým konstatováním duševní poruchy. Setkala jsem se s lidmi, kteří mají potetovanou velkou část těla, piercing v intimních partiích, dobrovolně amputované některé části těla, což se dá velmi zjednodušeně shrnout jako zásahy do těla estetického charakteru. A dále jsem se setkala s druhou skupinou lidí, kteří trpí tzv. sebepoškozováním a opakovaně si způsobují bolest, protože jim tento akt přináší formu uvolnění, relaxu s tím, že mají dlouhodobé následky v podobě jizev různého charakteru. Bolest je v mnoha kulturách využívána při iniciaci – např. přechodu člověka z jedné etapy života do druhé. Myslím si tedy, že bolest a její neustálé stupňování může mít i jiný než masochistický charakter. Domnívám se, že když člověk opakovaně a vědomě podstupuje bolestivé zákroky a bolest neustále stupňuje, může mu to posloužit jako způsob, jak překonat své fyzické tělo a dostat se blíže duchovní podstatě. Jehly jsou pro mě jednou z forem, jak se k takové bolesti dostat. Jedná se o tetování, piercing a play piercing.“ (Kolářová, 2014) Autorská výpoveď Markéty Kolářovej pozostáva z niekoľkých objektov, ktoré sú zhotovené z rôznych druhov ihiel. Autorka považuje ihly samy o sebe za dokonalé estetické objekty. Aj napriek tomu, že sú spojované najčastejšie s prežívaním bolesti – odber krvi, infúzie, injekcie atď. Pre autorku tento charakter stratili. „Jsou asi navždy spatřené se zdravotnictvím, ale stejně jako další zdravotnické materiály pro mě mají spíše estetický význam, za kterým už nedokážu vidět fakt, že někomu mohou způsobit nechtěnou bolest.“ (Kolářová, 2014) Výsledkom tvorivého dialógu autorky s materiálom sú objekty, ktoré vytvorila z rôznych druhov ihiel, a to sterilných zdravotníckych, ktoré princípami stavebnícových súčastiek intuitívne skladala do rôznych štruktúr evokujúcich súčastky väčších celkov. „Další objekt byl vytvořen z použitých tetovacích jehel. Jehly jsou staré, pár let skladované a projevuje se na nich koroze. Uplněla na nich barva a nejspíš i tkáň tetovaného. Jde o autentické objekty, spojené s prožitkem bolesti a jejího překonávání. Každá jehla tak může symbolizovat jedince, jeho individuální prožitek. Jehly jsou k sobě v několika řadách připevněné svazováním.“



Vytvořená struktura ve mně evokuje tkalcovské techniky, první kroky při proplétání útků osnovou.“ (Kolářová, 2014)

Následující objekty sú tiež vytvorené z ihiel používaných při piercingu, ktoré prešli sterilizáciou, ale aj napriek tomu sa každá jednotlivá ihla spája s nejakým individuálnym prežitkom. Ako autorka dodáva: „Prijde mi zaujímavejší moment po provedení piercingu, kdy se člověk musí naučit sžít s cizím předmětem v těle. Při vytváření objektů jsem se snažila maximálně využít estetiky těchto dokonale elegantních jehel a jen jejich násobním jsem se snažila docílit určitého efektu. První objekt je pravděpodobně nevědomě inspirován krychlemi, které vytvářela Eva Hesse. Pro spojení jehel jsem použila pryskyřici. Druhý objekt byl vytvořen pro umístění na hrudník.“ (Kolářová, 2014)

Fascinácia súhvezdím bola zdrojom inšpirácie pre Emu Jurkovú, ktorá vytvorila sériu objektov zhotovených na túto tému. Pri analýze témy súhvezdia sa zamýšľa nad ich minulosťou – kultúrnym a spoločenským kontextom. Dodáva: „Naši predkové hvězdy spojili v souhvězdí a dali jim jména a příběhy. A tak známe příběhy souhvězdí Velké medvědice, Orla, Labutě, Delfína a Páva. Právě tato souhvězdí jsem se snažila přenést do objektu.“ (Jurková, 2014) Jednotlivé objekty sú zhotovené z kôry stromov, špendlíkov, ihiel a nití, ktoré tieto ihly spájajú. „Kůra stromů naznačuje zem, na které ležíme, když se na tyto hvězdy díváme. Špendlíčky jsou hvězdy, které nitkami příběhů spojily generace před námi.“ (Jurková, 2014) Výsledkami sú pôsobivé objekty, ktoré využívajú poetiku prírodného materiálu a jemnej kresby vytvárajúcej spojenie medzi jednotlivými hviezdami súhvezdia opierajúc sa o myšlienky Carla Sagana: Vesmír je tiež v nás. Sme stvorení z hviezdneho prachu. Sme spôsob, akým vesmír poznáva sám seba. (URL9)

Kolekcia prsteňov od Kariny Pavlíkovej má názov Nihilo. Tento názov má latinský pôvod a znamená z ničoho. „Kolekcia odkazuje na ľudskú pomínutelnosť – „prach si a na prach sa obrátiš“. (Pavlíková, 2014) Autorka nachádza niekoľko interpretačných rovín a prepojení medzi prsteňmi, ktoré vytvorila z mydla, a človekom. Na jednu stranu vychádza z historických skutočností, kedy jednou z funkcie šperku – prsteňa, bola signácia – identifikácia, na druhú stranu si autorka všima ikonológie materiálu, a to mydla, ktoré sa vyrába z kostí, podobne ako je aj človek zložený z kostí. Prepája efemérnosť použitého materiálu a človeka ako nositeľa prsteňa. Medzi ďalšie interpretačné roviny spájajúce sa s touto kolekciou je umývanie si rúk – zbavovanie sa zodpovednosti. Tvaroslovie jednotlivých prsteňov, evokujúce archetypálne tvary – brány, kruhy, štvorce, sú vo vnútornom napätí s mäkkosťou, krehkosťou materiálu. Aj táto vlastnosť, ktorou je mäkkosť, vedie počas nosenia k samotnej tvarovej deštrukcii a následnému zaniknutiu.⁴⁸ Aj tieto študentské práce dobre dokumentujú to, že šperk je súčasťou kultúry, a to nielen

48 Texty pochádzajú zo seminárnych prác autoriek Věry Kolářovej, Emy Jurkovej a Kariny Pavlíkovej.

hmotnej, ale aj symbolickej, napr. práca Pavlíkovej s názvom Nihilo. Predmetom záujmu sa pre autorky stali rôzne materiály a objekty, a to krásne aj škaredé, nájdené, zbytočné, ručne či strojovo vyrábané, vyhodené, zbierané, kumulované, milované aj nenávidené..., také, ktoré sa stali zrkadlom subjektívneho diskurzu, kedy na výsledné artefakty možno nahliadať ako na názor, ideu, ktorá je skrz objekt reprezentovaná.

14 Záver

Snahou tejto kapitoly, ktorá sa venovala symbolike materiálu v kontexte súčasného šperku a študentskej tvorby v historických spoločensko-kultúrnych návznostiach, bolo popísať zásadné postavenie materiálu a inšpiračných východísk s ním spätých.

Na materiál sme nahliadali nielen ako na substanciu umeleckého diela, ale aj významovú, symbolickú základňu, poskytujúcu umelcovi mnohovrstevnatú problematiku, potencionálnu pre výtvarnú interpretáciu. Nielen artefakt zhotovený z určitého materiálu, ale aj samotná matéria si „pamätá“ svoj vznik, život aj zánik – celý kolobeh života. Materiál má určité vlastnosti, mnohokrát nesie stopy svojej existencie, ale tiež stojí v systéme rôznych vzťahov, v kontextoch so svojím okolím i s rádom a usporiadaním celého sveta. Množina významov a systém vzťahov narastá vtedy, keď sa z materiálu zrodí artefakt – objekt, ktorý obohatí túto množinu o informácie spájajúce sa s jeho funkciou, tvarom, vlastnosťami. Objekt sa stáva nositeľom kultúrnej a individuálnej identity podobne ako mnohé autorské koncepcie popísané v tejto kapitole. Predstavené šperky dokumentujú ich súčasnú umeleckú podobu, ktorá mnohokrát prekračuje hranice konvenčne chápanej ozdoby a smeruje k tendenciám voľného umenia, podobne ako študentské projekty, ktoré uzatvorili našu stať.

„Materia prima“ jako zdroj klíčové ideje díla a základního principu edukace

Hana Stehlíková Babyrádová

1 Úvod

Sotva se rozhlédneš, zavřou se kola horizontu znenadání,
Souznavě šedá na mraku
A nevíš sám, prošel jsi vzdálenost, či prostoupil jsi zdání,
Jež žilo skutečnost jen silou zázraku?
Vladimír Holan (2006, s. 135)

Žijeme v době, kdy se spíše díváme či pozorujeme, a netušíme, že naše existence se tak stále více podobá, řečeno slovy básníka, spíše „zdání“ než „bytí“. „Zázrak stvoření“ zaměňujeme za „zázrak spatření“ a neuvědomujeme si, že stvoření je svým původem vázáno na zacházení s neopracovaným materiálem, který sám ve své povaze nabízí určité cesty k finální podobě díla. Za druh materiálu, který zde označujeme jako „materia prima“, považujeme původní přírodní materiály, jež se nabízejí k výtvarnému zpracování jako hotové – již existující (tj. takové, které tedy neprošly umělým opracováním) – což znamená, že nebyly zasaženy chemickým zpracováním nebo zpracováním tepelným či podobnými intervencemi. Jedná se zejména o ty materiály, které jsou dobývány především ze země, jako například kámen, nejrůznější horniny, hlína, písky, bláto atd. Země je bohatá na tyto materiály a ve výtvarném umění byly po staletí využívány ty přírodní zdroje, které zajišťovaly určitou pevnost a trvalost. V umění 20. století jsou však ve výtvarných dílech tematizovány vlastnosti opačné – měkkost, pomíjivost či přímo i tendence k rozkládání a k zániku, což souvisí s tím, že umělci pracují s motivy času, konečnosti a relativizace všeho hmotného včetně tělesné existence člověka. V každém případě jsou přírodní materiály předmětem zkoumání umělců – tvůrců, kteří je užívají v procesu tvorby, a tento proces je vždy jakýmsi „malým kreativním zázrakem“, propojujícím energetické potenciály, uložené jednak v samotné primární povaze hmoty a jednak v charakteru myšlenky, kterou do díla vkládá umělec.

Klasické výtvarné činnosti nabízejí celou řadu příležitostí přímého kontaktu s materiálem a také možnost zkušenosti zacházení s vlastním tělem. Materiálovost světa v plné šíři a hloubce vnímáme smysly uloženými v našem těle. Výstižně popisuje tuto situaci, sice ne přímo na příkladu výtvarného umění, ale spíše v obecné rovině,

Daniela Hodrová: „Také iluze vnějšku a vnitřku vzniká na základě stanoviště, které vůči světu a věcem ve světě zaujímáme: střídavě se vnímáme ve středu světa a mimo něj, což je naše pozice ve vesmíru. U věcí, mezi nimiž zvláštní místo zaujímá tělo, vnímáme jejich povrch a vnitřek. Vnější – obalující – a vnitřní – obalené, zabalené – je hrou označujícího a označovaného, vnějšku a vnitřku. Z této „hry“ pro hráče a herce vyplývá, že vnitřek nese význam, jeví se nám zpravidla jako důležitější než vnějšek, který vnitřek pouze naznačuje, slibuje: podobně obvykle zvýznamňujeme střed na úkor periferie.“ (Hodrová, 2011, s. 145).

Smyslové vnímání charakterizuje pozoruhodným způsobem také fenomenolog Merleau Ponty, který mu přikládá značný význam: „Musíme tedy připustit, že uchopování či dotýkání je i v případě těla něčím jiným než ukazování. Pohyb uchopování je již od svého počátku magicky u svého cíle, začíná právě tím, že anticipuje svůj cíl, vždyť k jeho inhibici stačí uchopování zakázat.“ (Merleau-Ponty, 2013, s. 141) Současná doba, charakterizovaná jako doba virtuální, přináší celou řadu otázek souvisejících



Obrázek 44 Fotodokumentace z výuky studentů na PdF UPOL v předmětu didaktika výtvarné výchovy – intermediální výukové projekty. Zkoumání materiálu prostřednictvím jednoduchých výtvarných etud a konceptuálních úkolů vede k probuzení zájmu o přirozené kvality materiálu a způsoby jejich využití pro navazující výtvarnou činnost. Tyto etudy mohou mít nejrůznější podoby – jde o stimulaci hmatových prožitků, kumulaci materiálu a pozorování změn materiálu při jeho zmnožování a naopak ubývání, konceptuální zacházení s materiálem – atypické materiálové kombinace atd. (foto archiv Hany Stehlíkové Babyrádové)

s možnostmi dotýkat se nejrůznějších materiálů a s rozvíjením dispozice k tvorbě materiálových objektů. Zatímco instituce praktikující profesionální přípravu výtvarných umělců zakládají nové obory rozvíjející „kreativitu“ podmíněnou užíváním nových médií napojených zejména na digitální technologie, stále existuje určité procento tvůrčích aktivit zcela závislých na přímé fyzické materiálové zručnosti. Tyto výtvarné činnosti sehrávají klíčové role v edukaci na nejrůznějších stupních a jsou důležité také pro arteterapii. Obě oblasti se inspiřují různými přístupy k vnímání a zpracovávání materiálu v dějinách umění, z nichž si vybírají ta díla, která byla vytvořena bez nutnosti náročné řemeslné přípravy.

Ve výtvarném umění, a zvláště pak v umění lidovém, byly zpracovávány mimo jiné přírodní měkké materiály – sušená těla rostlin (seno), květy, plody. Intenzivní pozornosti ze strany umělců, jak profesionálních tak i lidových, se dostávalo i nejrůznějším druhům dřev. Ze dřeva nebyly však zhotovovány pouze objekty ve tvaru soch, ale výtvarní umělci 20. století pracovali se surovým dřevem jako s materiálem



Obrázek 45 Fotodokumentace práce v dílně nazvané Vnitřní zvíře, uskutečněné autorkou tohoto článku se studenty z univerzity v rakouském Linci v rámci výměnného pobytu Erasmus v roce 2014. Zvíře jako námět zde nebylo pochopeno ve smyslu akceptování modelu, podle něhož by měl být z nějakého pevného materiálu zhotoven objekt, ale bylo pojata nejdříve jako motiv akční malby (šlo o námět vnitřního zvířete pojatého jako předobraz malby poslepu) a teprve posléze se stalo motivací dalších materiálových zpracování. (foto archiv Hany Stehlíkové Babyrádové, Linz, 2014)

k instalacím, využívali také výrobky ze dřeva k recyklaci a jinak nahrazovali původně řemeslnou práci novými tvůrčími postupy. Ve dvacátém století se celá řada umělců zabývá ve vztahu k přírodním materiálům nejenom tématem jejich trvalosti, nýbrž spíše náměty jejich pomíjivosti, rozkladu a obrody materiálu jako takového.

V souvislosti s otázkami trvalosti a pomíjivosti přírodních materiálů umělci často řeší také námětově nevyčerpatelné a zároveň těžko uchopitelné téma času. Materie se zrodí, ustálí ve své podobě a dále podléhá působení přirozených vlivů prostředí v průběhu určitého časového úseku. Námětem práce umělce se může stát i pouhá proměna materiálu v čase, kdy autor zaznamenává ve fotografii nebo v jiném médiu ubývání množství hmoty, její stárnutí, nebo naopak růst či bujení. V takových případech jde o konceptuální díla, z nichž zůstává pouze záznam.

Zatímco umělci minulých století – v obdobích, jako byly antika, gotika, renesance, baroko atd., si vybírali pro zhotovování svých děl především takové materiály, o kterých dopředu věděli, že přežijí tisíciletí, někteří umělci dvacátého století, jak už jsem uvedla, záměrně počítají spíše s rozkladem hmoty nebo alespoň s její proměnlivostí a pomíjivostí. Vrchol takového přístupu k hmotě představovali členové hnutí Fluxus, kteří se v kontextu samotného názvu hnutí, jenž by se dal přeložit jako „plynoucí”,



Obrázek 46 Fotodokumentace výtvarné práce autorky. Zpracování keramické hlíny v objekt respektující přirozené kvality určitého druhu šamotové hlíny.
(foto archiv Hany Stehlíkové Babyrádové)

věnovali akčnímu umění, přičemž využívali doslova rozpadající se materiály – tj. materiály takřka mizející před očima. Původně tedy znamenala „materia prima“ látku bez formy, tedy hmotu v původním stavu – a tato podoba hmoty se stala předmětem zájmu umělců již zmíněného hnutí Fluxus.

Důležité je, že výtvarní umělci už v minulých stoletích věřili (a dodnes, zdá se, věří), že materie má určitou esenci. Esenci materiálu lze definovat různě: všechny definice se však shodnou v tom, že materiálová esence představuje jakousi jedinečnost hmoty, která je dána neopakovatelným souborem jejích vlastností. Ve spojení s tvůrčí energií tato esence ovlivňuje způsob utváření objektu vznikajícího z jistého materiálu. Dá se také říci, že esence je materiálu eidetická – vrozená neboli daná.

Pro účely zkoumání souvislostí vlastností materie prima s tvůrčím procesem bude dobré uvést na tomto místě ještě jeden pojem řeckého původu a vysvětlit jeho etymologii: jedná se o pojem „hylé“ (hyletický). Už z pouhé definice tohoto pojmu vyplývá nutnost zabývat se vztahem materie a imaginace: „Hylé – řecké slovo, znamená „les“, „nakácené dřevo“, v širším smyslu „materiál“. Aristoteles jej používá ve smyslu „látky“, „materie“, na rozdíl od formy (morfé). Ve fenomenologickém slovníku „hylé“ znamená poslední látku vědomí, u níž jedinou formou je nezládnutelný proud prožitků.



Obrázek 47 Fotodokumentace výuky praktické didaktiky – učení metodou spontánního modelování tvarů z rostlinné skořápky. Studentská práce – keramika. (foto archiv Hany Stehlíkové Babyrádové, 2013)



Obdobně se používá adjektivum „hyletický“ – např. „hyletické danosti“. Substantivum „hyletično“ značí tu nejzazší osnovu vědomí, kterou zkoumá fenomenologie.“ (URL10)

Podle Aristotela jsou zde tedy dva základní pojmy: „hylé“ a „morfé“. Pro výtvarné umělce je největším úskalím zbytnění formy (morfé) a její odtržení od povahy hmoty (hylé), z níž je dílo zhotovováno. Přístup vyznačující se preferováním formy před obsahem je nazývám formalismem, což mimo jiné znamená nerespektování přirozenosti původní látky, z níž dílo vzniká, a také ignoraci jejích eidetických – vrozených – vlastností.

2 Typologie přístupu k vnímání a zpracování různých druhů hmoty / materiálu ve výtvarném umění

Klíčovou otázkou, kterou si klademe v souvislosti s materiálem, je, zda stojíme před úkolem zpracovat beztvarou hmotu podle našich představ, anebo zda bychom spíše měli vycházet přímo z tvaru, které nám hmota – materiál nabízí. Výstižně přístup k této otázce charakterizuje ve svých pozoruhodných komentářích k dějinám výtvarného umění Julian Bell: „Jde o malý úlomek sopečné horniny zvané tuf, který archeologové objevili na izraelském nalezišti Berechat Ram, kde přibližně v období 280 000 až 250 000 let před n. l. žili hominidé. Mikroskopická analýza potvrdila, že přirozený tvar kamene, který připomínal hlavu a tělo, byl upraven dodatečnými zářezy, jež měly zdůraznit hrdlo a založené paže na ženské hrudi. Aby tvůrce naplnil svůj záměr (pokud se skutečně jedná o úmysl vytvořit jednu z prvních figurálních plastik), musel si vzít za vzor skutečná těla, která vídal okolo sebe. A krom toho potřeboval určitý popud, aby v něm uzrálo rozhodnutí „z tohoto udělám toto“. (Bell, 2010, s. 10)

Podle výkladu Juliána Bella je to původní tvar vzniknuvší z přírodního materiálu (právě ten podle něj inspiruje umělce), který je skrze imaginaci dotvořen: tedy jde o jakýsi původní přírodní tvar související s „materií prima“, určující podobu budoucího díla. Objevitelský způsob vidění daný psychickými dispozicemi autora je příčinou oživení původně beztvaré hmoty: neboť, jak říká Merleau-Ponty: „Překážkou pro vědomí je pouze chaos, který je ovšem ničím. Leč ve vědomí, které konstituuje vše, či spíše které věčně vlastní inteligibilní strukturu všech svých předmětů, zůstává

<< Obrázek 48 Fotodokumentace výuky praktické didaktiky – učení metodou spontánního modelování tvarů z rostlinné skořápky. Studentská práce – keramika. (foto archiv Hany Stehlíkové Babyrádové, 2013)

Obrázek 49 Keramická plastika po přežahu. Detail díla autorky textu. 2014. V této fázi práce s keramickou hmotou nastává rozvaha o povrchové úpravě objektu glazurou. I tato úprava by však měla vycházet z přirozených vlastností hlíny daných jejím druhem. (foto archiv Hany Stehlíkové Babyrádové)



Obrázek 50 Objekt od Cosimy von Bonin vystavený na výstavě Hippies Use Side Door. Das Jahr hat ein Rad ab. MUMOK, Museums Quartier. Vídeň, 2014. (foto archiv Hany Stehlíkové Babyrádové)

akt pozornosti, podobně jako ve vědomí empiristickém, které nekonstituuje nic, abstraktní a neúčinnou schopností, protože pozornost zde nemá co konat.“ (Merleau-Ponty, 2013, s. 57)

Je tedy příčinou formující beztvarem hmotu – materií prima – imaginace umělce, nebo boží idea? Patrně jde o zapojení obojího. Platonský model představy o fungování tvůrčího aktu spočíval ve víře, že právě imaginace umělce je posvěcena boží ideou. Tato idea uložená v univerzální myslí světa vstupuje do jedince – v našem případě umělce – právě skrze tvůrčí akt.

Dnes ovšem musíme konstatovat, že ve výtvarném umění jsou stále více využívány nikoliv materiály přírodní, ale materiály umělé a recyklované. A recyklují se i myšlenky. Je tedy nutné smířit se s tím, že také původní materia prima byla „socializována“, že i většina hmoty, ze které umělec tvoří, je protknuta nánosy doteků těch, s nimiž přišla do kontaktu. Těmito doteky do ní už předchůdci vložili určité významy, s nimiž je třeba počítat. V kontrastu k této příliš rozvětvené recyklaci vzniká spontánně i opačný postup – umělci se vracejí k práci s původní nedotknutou hmotou. Zde se ovšem nabízí otázka, zda tvůrci tohoto typu – tedy hledači původní nezasažené hmoty – mohou být vůbec v této době přijímání a pochopení.

V historii umění lze vysledovat několik typů přístupu k materiálu. Už v pravěku zaznamenáváme přístup, který by se dal nazvat minimalismem. Autor, v době pravěku anonymní, vtiskuje materiálu nějakou stopu, ale ta je zásahem minimálním, respektujícím ty kvality, které v sobě materiál nese. Tak například už 4000 let



Obrázek 51, 52 Objekty od Cosimy von Bonin, vystavené na výstavě Hippies Use Side Door. Das Jahr hat ein Rad ab. MUMOK, Museums Quartier. Vídeň, 2014. (foto archiv Hany Stehlíkové Babyrádové)

př. n. l. člověk vztyčuje v krajině megalitické objekty z kamene nacházejícího se na místě, čímž podtrhuje spřízněnost lidí, přírody a kosmu. Na kámen pohlíží tak, jako by v něm byly obsaženy zákony fungování vesmíru. Jeho pouhým přemístěním či vztažením vytváří umění. A jaké byly další původní materiály, z nichž umění vznikalo? Byly to kosti, hlína, dřevo, rostliny. První tvůrci věřili, že materiál má duši, a při jeho používání aplikovali principy sympatetické magie související s přírodními náboženstvími. Zatímco kámen představoval prostředek pro vyjádření přirozených kosmologických zákonů, později naopak například kov byl spojován (zejména v euroasijských civilizacích) s vyjádřením moci a trvalosti. Hlína, kámen a další přírodniny a jejich užití v umění – to vše souviselo s vyjádřením pokory vůči přírodním zákonům. Umberto Eco upozorňuje na díla vymykající se tomuto rozdělení a označuje je za produkty umění nezávislé na časových proměnách vkusu a zálib diváka: „Existují však i umělecké formy, v nichž se dílo prezentuje jako prostorově a časově nehybné, ale nezávisle na svém obsahu vyžaduje jistý čas k obeplutí. Jde obvykle o díla trojrozměrná: nejde-li nám jenom o částečnou informaci (kterou bychom získali z dvojrozměrné reprodukce), musíme věnovat nějaký čas tomu, abychom dílo obešli. To platí, pokud jde o sochu i o architekturu.“ (Eco, 2002, s. 152)

Výtvarné dílo tedy je v určitých aspektech poplatné době a účelu dobou vyžadovanému, jsou ovšem i taková díla, jejichž význam je univerzální. V kontrastu ke zmíněným věčným dílům, zhotoveným převážně z přírodních materiálů, pak naopak kupříkladu kov znamenal snahu o ohromení a fascinaci – byl využíván k symbolizaci moci a reprezentace.

Na rozšíření sochařských objektů zhotovených z kovu upozornila celá řada historiků a teoretiků umění – mezi nimi například Herbert Read, který napsal: „Sochařské aktivity spojené s kovem se rychle rozšířily po celém západním světě a nejsou pak v historii ovládány žádným jednotným stylem, proto se může historik pokoušet pouze o jejich popisnou klasifikaci. Je si vědom ohromujícího vývoje a převahy kovářství. Mohlo by se zdát, soudě z děl vystavených v obchodních galeriích, že téměř čtyři pětiny všech současných soch jsou vyrobeny z kovu nějakého druhu. Je dokonce možné hovořit o „nové době železné“. (Read, 2007, s. 237)

S potřebou reprezentace se v umění objevuje také další fenomén – materiál je vnímán jako prostředek vyjádření sentimentu, což doslova znamená, že při jeho použití jde o „hru na něco jiného“: autor se snaží z materiálu vytvořit něco, co nerespektuje jeho původní účel a vlastnosti. Tyto tendence je možno v dějinách umění vysledovat v kontextu zvláštního postavení keramiky. Vývoj keramiky je důkazem toho, že v prvotních fázích vzniku keramických objektů tvůrci plně respektovali povahu hlíny a její přirozené vlastnosti. Se vznikem potřeby reprezentovat určité společenské vrstvy keramickým objektem narůstá jakási sentimentalizace keramických výrobků – což znamená, že jsou zhotovovány takové objekty, které jsou sice vyrobeny z hlíny,

ale jsou stylizovány do podoby kovových výrobků, neboť kov představoval trvalost a slávu. Keramický objekt podobající se výrobku z kovu se stal dostupným nástrojem okázalé reprezentace.

Samotný materiál, více než technologie, také mnohdy přímo určuje, zda dílo přežije, nebo ne. V dobách, kdy umění slouží k reprezentaci, musí tvůrci s touto skutečností přímo počítat. Díky trvalosti materiálu však mohou i následující generace díla obdivovat a dozvídat se více o způsobu života předků.

V umění, ale i ve výtvarné pedagogice rozlišujeme dva základní typy přístupů k materiálu – jde o přístup vizuální (je preferováno optické vnímání kvality hmoty a vlastnosti materiálu jsou zkoumány nejprve zrakem a teprve pak dalšími smysly, dále také při práci s materiálem je zapojována stále zraková kontrola) a o přístup haptický (jsou preferovány intuitivní hmatové a taktilní zkušenosti, tvorba – zpracování materie probíhá živelně bez optické kontroly).

Dále si v typologii zacházení s materiálem můžeme všimnout dynamiky práce a návaznosti jednotlivých kroků ve zpracování surového materiálu v dílo. Zde můžeme vysledovat taková tvůrčí období jak v dějinách umění, tak i u jednotlivých autorů, kdy je materiál pečlivě vybírán a postupně s důsledným rozmyšlením jsou navrhovány a posléze realizovány kroky směřující k jeho opracování. Oproti tomu nalézáme v umění příklady, kdy je dílo přímo odvozeno z původních kvalit materiálu.

Jiným přístupem je přístup konstruktivní. Autor využívající tento přístup si všímá fyzických kvalit materiálu a vytváří dopředu jakousi představu konstrukce – celkového vnitřního i vnějšího uspořádání hmoty – a na základě této představy dílo pak tvoří. Ke konstruktivnímu přístupu inklinují tvůrci, kteří mají prostorovou imaginaci, a dovedou si tudíž dopředu představit celek vnitřního uspořádání objektu, a podle této představy pak zpracovávají i materiál.

V dějinách výtvarného umění je pravidelně se opakujícím přístupem k materiálu styl dekorativní, nazývaný také ornamentální. Tendence ke zdobnosti, k opakování určitých elementů, k vytváření rytmu a pravidelnosti je tendencí provázející umění již od jeho vzniku. Dodnes je tento sklon člověka – tvůrce – považován za projev víry v řád a v pevnou pozici lidí, zvířat a věcí v kosmu.

Nejvýznamnějším typem výtvarného přístupu k materiálu je typ expresivního pojetí práce s původní materií, ačkoliv exprese se dá uplatňovat i ve výtvarné práci s recyklovaným nebo umělým materiálem. Expresivní výraz vložený přímo do původního přírodního materiálu má však zvláštní hodnotu – propojuje mysl, oko, ruku a duši autora s přírodní materií, která i v malém množství může představovat kvality celého vesmíru.

Materia prima představuje původně surovinu – látku bez formy, substrát, který je třeba zpracovat. Tato látka bez formy je však velmi dobře, na rozdíl od již zpracované hmoty, vnímatelná všemi smysly. Ve výtvarné výchově s tímto faktem počí-

táme a synkretické – všesmyslové vnímání materiálu se snažíme rozvíjet určitými metodickými přístupy k iniciaci výtvarného projevu.

Dějiny umění jsou v tomto smyslu nikdy nevyčerpatelným zdrojem inspirace pro výtvarnou pedagogiku. S postupem času můžeme v dějinách výtvarného umění vysledovat určitou opakující se typologii přístupů zejména k přírodním materiálům – v tom či onom období, nebo v té či oné lokalitě je preferován jistý materiál, ze kterého se staví a z něhož vznikají prostorová díla. Specifické vlastnosti materiálu, s nímž se zachází v čase a v lokalitě, souvisejí s filozofií života daného společenství. Zcela zvláštní přístupy k využití přírodních, ale i umělých materiálů pak představuje celé 20. století a současné umění, kdy nad řemeslnou kvalitou zpracování materie převažují konceptuální přístupy.

Podíváme-li se do pravěkých kultur, zjistíme, že pro zhotovování uměleckých děl byly využívány materiály jako například kosti, kameny a hlína, z nichž byly vytvářeny předměty intimnějšího charakteru sloužící k domácím nebo skupinovým kultům. Ke konstrukci reprezentativních monumentálních objektů v těchto společnostech jsou však opět vyhledávány spíše trvalé materiály, jakými jsou různé druhy kamenů a hornin. Měkké materiály, jako například vosk, těsto, textilie, jsou naopak užívány v lidovém umění, které funkce reprezentativní tolik nepotřebuje a v němž najdeme spíše objekty související i svým materiálovým původem s vyznáváním přírodních kultů.

Velmi přiléhavou ilustraci přirovnání rovnocennosti, ba dokonce splynutí kvality přirozeného vnímání materiálů v lidovém prostředí se základním prostředkem malířství – barevné pasty (máme na mysli malířství, které samo o sobě je už uměním spíše reprezentativním), vyjadřují slova básníka v následujících verších:

„... a šťasten komorami procházíš zde loňské ovoce
voní jak staré barvy na obrazech,
kožená jablka v kupě na rákosí, mišpule dokonce,
stoupání melounů v parabolických srážech...“

V. Holan (2006, s. 135)

Připomeňme si vedle básnického vyjádření vztahu ke hmotě i pojetí významu hmoty ve filozofii – konkrétně Aristotelův výklad podstaty látky. Základním principem utváření látky je podle Aristotela pohyb přivádějící změnu. Zabýváme-li se typologií přístupů k materii prima, je třeba si připomenout tento další fenomén – pohyb. Pohyb je to, co způsobuje změnu, která je podmínkou proměny původní beztvaré látky v dílo. Vlastně i každá tvůrčí energie je ventilována pohybem – například pohybem hmoty, pohybem těla, pohybem prostoru. Samotná kvalita materiálu však určuje povahu pohybu, který je možno v rámci podstaty materiálu provádět.

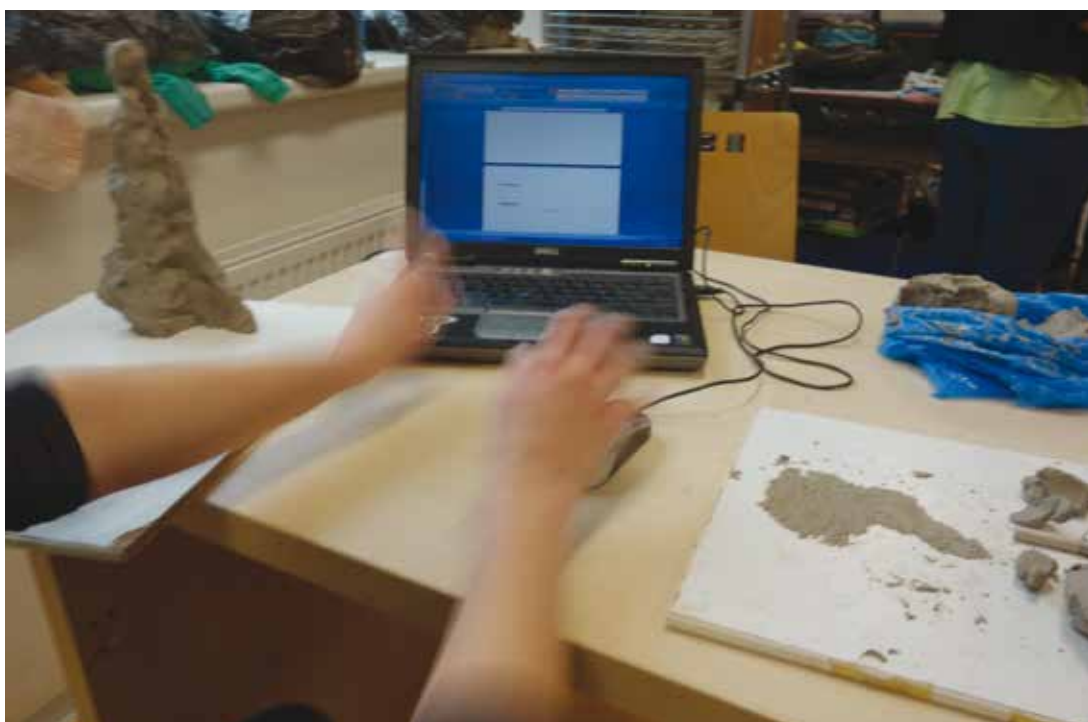
Pozoruhodné změny v přístupu ke zkoumání a užívání materie kreslířských materiálů, barvy nebo sochařské hmoty nastávají v období vzniku moderny a zcela osobité přístupy k práci s nejrůznějšími materiály pak provázejí umělce po celé dvacáté století. Filozofové tyto přístupy tu a tam komentují za účelem ilustrace svého výkladu myšlenkových proměn 20. století. Lyotard o pohybu a proměnách materiálu v počátcích moderního umění říká: „Oči toho, kdo se dívá na celou řadu Cézannových Hor Sainte-Victoire, cestují mezi odstíny jemných barev, jež ono „X“ rozehrává proti umělci. Jsou jako dva rivalové, dva společníci, kteří se navzájem snaží překvapovat údery tónů a stínů. To je zcela zvláštní způsob, jak zkoumat mrak myšlení, jehož jménem je hora Sainte-Victoire.“ (Lyotard, 2001, s. 30)

3 Psychologické aspekty výtvarných přístupů k materiálu

Pokud vezmeme v úvahu myšlenky legendárního umělce Josepha Beuyse, zakladatele svobodné vysoké školy v Düsseldorfu, můžeme počítat s tím, že člověk se jako osobnost rodí s určitými předpoklady jedinečného vztahu k materii: jsou lidé, kteří mají v oblíbě pevné tvrdé materiály, jako například kovy, a rádi s nimi zacházejí, ale jsou i osoby, které se těmto druhům materiálů vyhnou a věnují se raději vytváření objektů z měkkých a tvárných materiálů, jako je hlína nebo textil. Jiní zase inklinují k pevnosti a zároveň k tvárnosti – například ke dřevu. V tomto smyslu je pro výtvarnou pedagogiku příkladné dílo právě Josepha Beuyse, který plánoval ve své škole nabídnout možnost výběru materiálu i způsobu zacházení s ním každému nově přicházejícímu studentovi, aby bylo možné zjistit, k jaké budoucí profesní orientaci se ten či onen člověk hodí.

V psychologii osobnosti najdeme občasné odkazy na to, že určité typy osobností inklinují k vybraným druhům materiálů. Zkoumání těchto souvislostí je užitečné zejména pro arteterapii. Při práci s vybranými materiály mohou být pak realizovány i diagnostické přístupy související se zkoumáním povahy osobnosti tvůrce. Výběr určitých materiálů vhodných pro určitý typ osobnosti může podpořit terapeutické procesy. V arteterapii jsou však nejvíce využívány materiály měkké a tvárné – a to z toho důvodu, aby bylo možno přímo do tvaru objektu promítnout bezprostřední emoce nebo senzuální zkušenosti.

Zcela zvláštní přístup k výběru a zpracování materiálů zaujímají současní výtvarní umělci. V opozici k přístupům klasiků využívají materiály velmi jednoduché, které nechávají promluvit v celé jejich „kráse“, anebo vytvářejí díla, která určité materiály ironizují.



Obrázek 53 Výuka keramické tvorby studentů na VŠ. 2014. Spojení práce na počítači a řemeslné práce s hlinou je spíše ojedinělým příkladem aktivit studentů. Fotodokumentace z výuky keramiky se studenty zachycuje současný přístup studentů k tvorbě s hlinou. Často se stává, že střídavě modelují a zároveň pracují na počítači. Také virtuální modelování figury v 3D prostoru pomocí různých počítačových programů ovlivňuje jejich způsob práce s hmotou. (foto archiv Hany Stehlíkové Babyrádové, 2014)

4 Souvislost obsahu díla s jeho materiálovým původem

„Některé zdi jsou živé, proudí v nich krev, pod tenkou vrstvou omítky pulsuje rudá teplá krev v kamenech, které dýchají, které jsou pokryty žilkováním, které jsou obdařeny darem hmatu. Tyto kameny mají hebkou kůži modře žilkovanou a 37 stupňů teploty.“ (Medek, 1995, s. 125)

Jak už jsem uvedla, v dějinách umění najdeme celou řadu příkladů, kdy jsou buď jednotliví tvůrci, nebo celé skupiny autorů inspirovány výhradně povahou samotného výchozího materiálu. Existují období, kdy umělec vzdoruje vlastnostem materiálu a přemáhá je – doslova je krotí, aby udělal z beztvaré hmoty formálně dokonalý objekt. Ve druhé polovině 20. století se objevuje mnoho umělců, kteří se učí naopak v materiálech číst. Jejich role spočívá ve vyzdvižení výrazně symbolických kvalit materiálu. Ilustrativním příkladem pro tento postup tvoření byl malířský směr nazvaný informel, jehož výrazným představitelem se u nás stal Mikuláš Medek – autor výše uvedeného citátu.



Obrázek 54 Fotodokumentace z výuky keramiky. Rozpolcenost současných tvůrců pohybujících se mezi hmatovou zkušeností vlastní ruky a počítačovou myší může být však i užitečná. Nové vizuální zkušenosti uložené v paměti autora mohou souhrnně ovlivnit i samotné modelování trojrozměrného objektu. (foto archiv Hany Stehlíkové Babyrádové, 2014)

O jeho malbách se nedá s jistotou tvrdit, že by byly figurativní. Zobrazované motivy však doslova vyrůstají z malířské hmoty, s níž zachází velmi volně. Informelní přístup charakteristický pro četné malíře druhé poloviny 20. století jako by signalizoval dávnou lidskou touhu těžit obrazy přímo z „hlubin jakési nevědomé materiálovosti“.

5 Senzibilita a materiál

Materiál může být vybírán podle konceptu – to znamená podle předchozí rozvahy o povaze díla, anebo lze zvolit opačný postup: prosté vnímání a prozkoumávání vlastností materiálu inspiruje autora k vytvoření díla. Tvůrce je materiálem fascinován do té míry, že je takřka veden ve svých představách specifickou povahou určité materie. Dochází zde k projekci intuitivního skrytého záměru umělce do kvality hmoty. Už v předchozím textu jsem zmínila, že zvláštní kapitolu teorie a praxe výtvarné výchovy tvoří „senzibilizující činnosti“. Otvírají cestu k vlastní tvorbě. Zejména v době rozšířeného vizualismu je třeba v rámci výtvarné výchovy rozvíjet i hmat, sluch a kinesteticko-haptické aktivity jako takové.

V praxi umění i výchovy se setkáváme i s úbytkem zájmu o fyzickou práci s materiálem. Všeobecný nezájem o práci s konkrétními materiály je způsoben rozšířením digitalizace a také dostupnosti masově vyráběných hotových materiálových produktů v nejvyšší designové kvalitě. Prostá skutečnost, že si sami již dávno nezhotovujeme nádoby pro uchovávání potravin, netkáme látky a nešijeme si oděvy, anebo že si dokon-



Obrázek 55 Fotodokumentace vlastní výtvarné akce autorky Linie (1998). Akce je příkladem propojení banálního materiálu – zahradnického substrátu – s prostorem sklepa starého domu. Jakkoliv může být konceptuální umění odmaterializované, existuje celá řada výtvarných umělců, kteří se samotnou kvalitou materiálu přímo inspiřují, jako tomu bylo v tomto případě. (foto archiv Hany Stehlíkové Babyrádové)

ce jen zřídka připravujeme pokrmy nebo vyrábíme nábytek, nás zbavuje příležitosti nořit se do materiálů rozličných kvalit, sahat na ně a pokoušet se z nich něco vytvářet. Výtvarná výchova se ve všech svých podobách může stát příležitostí ke znovunabytí možnosti bezprostředního kontaktu s materiály.

6 Procesualita a materiál

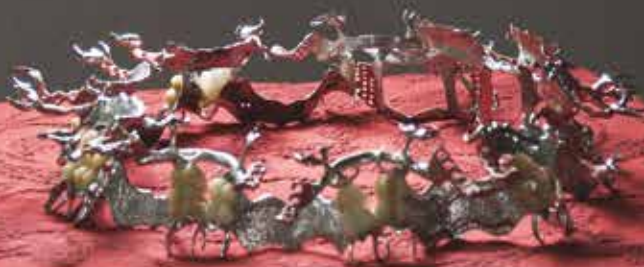
Samotné vnímání kvalit materiálu, jeho příprava a následné zpracování – to vše vyžaduje čas a zároveň představuje namáhavý tvůrčí proces. Současnost trpí desubstancionalizací, která znamená odklon od potřeby dotýkat se konkrétních materiálů a převedení pozornosti k virtuálnímu prostoru, v němž jsou sledovány spíše obrazy věcí než věci samy: „Je to desubstancionalizace velkých postav jinakosti a imaginárna, k níž dochází současně s desubstancionalizací reality stejným procesem hromadění a zrychlování. Realita musí ve všech ohledech ztratit svůj rozměr jinakosti či neopracované divokosti: restaurování starých čtvrtí či ochrana památek, různé akce na oživení měst, umělé osvětlení „přírodní scény“, klimatizace – to všechno je snaha po

ozdravení reality, po očištění reality od posledních zbytků odporu tím, že se vytvoří otevřený personalizovaný prostor bez stínů.” (Lipovetsky, 1998, s. 80)

Lipovetského upozornění na paradoxní situaci v životě postmoderního člověka, pro niž je charakteristické, že na jedné straně dochází k odklonu od potřeby dotýkat se hmotného světa a na straně druhé se stále zvyšuje nutkání k vylepšování starých věcí a hromadění fyzicky existujících předmětů, což je nazýváno konzumem, představuje pro nás velmi důležité varování. Konzumní přístup k životnímu stylu však aktuálně neznamena pouze hromadění materiálových objektů, objevuje se také fenomén konzumu událostí. Namísto hromadění materiálních statků jde u lidí dnešní doby o sběr a koncentraci zážitků. Příliš nakumulované zážitky však koncentraci myslí těch, kdo je „spotřebovávají“, spíše brání. Zatímco materiální statky mohou být hromaděny takřka bez hranic s tím, že jejich konzum (například obývání nemovitostí, používání drahých věcí atd.) lze odložit, tak naopak přílišná koncentrace zážitků může ohrozit samotnou psychickou integritu jedince. Pokud se před námi objeví například pestrá nabídka příležitostí prožívat, cestovat, vidět, slyšet atd., může nás to zbavit touhy, která vzniká spíše z nedostatku než z přístupnosti pestré nabídky. Podobné situace se často stávají námětem tvorby akčních umělců. Do prožitkové sféry jsou zařazovány také akce a prezentace, které jsou převážně vizuálního charakteru. Předimenzování zátěže oka vede k tomu, že vizuální zkušenost nemůže být následně zpracovávána a že dochází pouze k opakovanému vjemu stále inovovaných vizuálních podnětů. Jinými slovy řečeno, předmětný materiálový svět je vnímán pouze očima, není kontaktován hmatem, tělo je odhmotněno, nejde už o vnímání vlastní tělesnosti, ale dochází k celkovému odtělesnění vlastního bytí. Jedinec je pouze jednostranně orientován na řetězec vjemů, množících se obrazů sebe sama.

7 Závěr

Přímá zkušenost s fyzickým kontaktováním hmoty je v oblasti výtvarného umění i umělecké výchovy nezastupitelná, a to hned z několika důvodů: zbavuje nás nepřetržité oddělenosti zobrazování a hmotné existence. Ontická zakořeněnost v hmotném světě je nezbytná pro udržení psychické rovnováhy jedince. Potřebujeme stále vnímat svou hmotnou existenci, abychom mohli nalézat své místo v reálně existujícím světě. Výtvarné aktivity – ať už jde o činnosti uměleckého, nebo umělecko-pedagogického zaměření – jsou prostředkem uvědomování si existenciální zakotvenosti v hmotném světě. Vědomí je spojeno s hmotou – intelekt hmoty působí na naše smysly a vede nás k symbolickému vyjadřování klíčových dimenzí našeho bytí. Jednostranný odklon od materiálových činností a přiklonění se k virtuálnímu prostoru, vnímanému a tvořenému pouze v součinnosti zraku a sluchu (audiovizuální tvorba), je cestou do slepé ulice.



Objekt a ikonológia materiálu v tvorbe a edukácii

Rozhovory s vybranými umelcami a pedagógmi

Timotej Blažek

Prostredníctvom rozhovorov realizovaných s vybranými umelcami a pedagógmi možno nahliadnúť do procesu ich tvorby a edukácie. Medzi umlecov a pedagógov, ktorí predstavili časť zo svojej tvorby, koncepciu výuky a zameranie ateliérov, patrí: Karin Patúcová–Lunterová, Miroslav Brooš, Emília Rigová a Martin Papcún.

Karin Patúcová–Lunterová predstavuje štruktúru výuky priestorových médií na katedre výtvarnej výchovy Univerzity Komenského v Bratislave. V študentskej tvorbe prezentuje tému výtvarnej interpretácie Z. Kužmovej a M. Chudej, ktoré interpretovali diela od H. Cibulku a M. Duchampa. V predtavenom projekte Intermediálne tvorivé laboratórium v prírode študenti reagovali na prostredie prírody a jej terén. Počas priebehu projektu vnímali krajinu ako zdroj podnetného materiálu na tvorbu objektov. Z vlastnej priestorovej tvorby autorka predstavila objekty s názvom Zákutia tela.

Miroslav Brooš popisuje koncepčné zameranie ateliérov Mäkkej plastiky a AT.EX.T, ktoré vedie na Akadémii výtvarných umení v Banskej Bystrici. V projekte s názvom Dokedy, ktorý vznikol ako výtvarná reakcia na otázky späté s činnosťami ľudí a ich vplyvom, možno nájsť ikonológiu materiálu a jeho spätosť s činnosťami s ním súvisiacimi. Projekt v sebe spája tendencie umenia inštalácie, objektu, procesuálneho umenia, participatívneho a kolaboratívneho umenia, ktoré sa prepájajú s kontextami site specific a genia loci – miesta – shopping centra, v ktorom bol projekt realizovaný. Z vlastnej tvorby autor popisuje jeho vzťah k objektu v širšom kontexte, projekty a diela, ako napríklad Prenášanie zeme z rokov 1988–1989 alebo inštaláciu MB BANK z výstavy s názvom ZLATÁ DOBA, ktorá sa uskutočnila v roku 2014 v Stredoslovenskej galérii v Banskej Bytrici.

Slovenská sochárka a pedagogička Emília Rigová popisuje smerovanie výuky vedúcej k profilácii budúcich pedagógov na katedre výtvarnej kultúry na Univerzite Mateja Bela v Banskej Bystrici v oblasti priestorovej tvorby. V študentskej produkcii popisuje prácu M. Kažmíra, ktorú realizoval na jednu z tém, ktoré v rámci semestrálnych prác Rigová zadáva, a to Brána, ktorú možno vnímať ako námetový archetyp

<< Obrázek 56 Korunky, Jakub Čermák, 2015 (semestrálna práca z ateliéru Kovu, objektu a šperku, KVV PdF UP Olomouc, foto Jakub Konečný)

v sochrástve. Z vlastnej sochárskej tvorby popisuje dielo s názvom „Intimate / public catharsis“ z roku 2013.

Posledným z autorov, ktorých som v rámci rozhovorov oslovil, je šperkár Martin Papcún. Ten predstavuje výber z tvorby s názvom Buildings III. z roku 2013–2014, ktorú približuje text od českého filozofa Petra Rezka.

Predstavených autorov, pedagógov, spája široké uchopenie priestorových médií, práca na poli presahov média objektu do iných médií v rôznom merítke a so širšou sociokultúrnou interakciou. V rozhovoroch s jednotlivými autormi nájdeme otázky zamerané na vzťah autorov k priestorovej tvorbe, k všeobecným presahom medzi umeleckými médiami (aj vo vzťahu k vlastnej tvorbe), koncepčné zameranie jednotlivých ateliérov, ktoré v rámci svojej pedagogickej profesie vykonávajú. Autori predstavujú časť zo svojej tvorby a študentské projekty, ktoré vznikali pod ich vedením.

Mgr. art. Karin Patúcová–Lunterová, ArtD.

*1971

Študovala na bratislavskej Strednej umeleckopriemyselnej škole keramiku v rokoch 1985–1989, po jej skončení pokračovala na postgraduálnom nadstavbovom štúdiu reštaurovania drevorezieb. V rokoch 1991 až 1997 študovala na Vysokéj škole výtvarných umení v odbore sochárstvo, v ateliéri prof. Jozefa Jankoviča. Počas štúdia sa jeden semester zúčastnila výmenného pobytu na Akademié der Bildenden Künste v Stuttgarte u prof. M. Ullman. V rokoch 2004 až 2007 pôsobila ako doktorandka na katedre „Socha – objekt – inštalácia“ u prof. J. Jankoviča na VŠVU v Bratislave. Doktorát obhájila v roku 2010 záverečnou prácou pod názvom „All one“: vytvorila veľkoformátovú kresbu krajiny na stenu galérie pomocou rôznofarebných odtieňov hĺn a premietla na ňu videoprojekciu rozpúšťajúceho sa kopca – 3D objektu z hliny. Vo svojej tvorbe sa venuje kresbe, soche a objektu v klasických materiáloch ako drevo, keramika, kov a kameň, vytváraniu vzťahových sochárskych inštalácií, pracujúcich aj s médiami fotky a videoinštalácie. Ako členka sochárskeho združenia „Resculpture.sk“ si vyslúžila prívlastok „najuniverzálnejšej autorky“ (text R. Popelára v katalógu Resculpture.sk) vzhľadom na svoju flexibilitu v práci s materiálmi aj s médiami. Pravidelne sa zúčastňuje rôznych výstav a sympózií doma i v zahraničí, zároveň sa podieľa na tvorbe koncepcií výstav. V roku 2008 vyhrala prvé miesto v architektonicko-výtvarnej súťaži na Pamätník obetiam a udalostiam 21. augusta 1968 a Revolúcii za demokraciu 17. novembra 1989 pre mesto Košice. Od roku 2012 pôsobí na katedre výtvarnej výchovy PdF UK v Bratislave. Žije a pracuje v Bratislave.

Pôsobíte na katedre výtvarnej výchovy na UK v Bratislave, kde vediete tiež predmety zamerané na priestorovú tvorbu. Mohli by ste predstaviť jej koncepciu, stratégiu a celkové zameranie?

Na úvod by bolo dobré priblížiť zjednodušenú, logickú líniu štruktúry náplne výuky priestorových disciplín. Novo prijatí poslucháči sa v rámci predmetu modelovania najprv zoznamujú so základnými teoretickými a praktickými poznatkami zo sochárskej modelácie. Naučia sa orientovať sa v priestorovom videní a kompozičných zákonitostiach, zároveň si overovať proporcionalitu zobrazovaného predmetu, nevynímajúc jej figuratívnu podobu.

Postupnosť krokov pri jednotlivých zadaniach prebieha od kresbovej prípravy cez materiállovú škicu, prípadne zmenšený model k realizácii v zadanej mierke a materiáli. Z pedagogickej praxe, pre ktorú sú poslucháči pripravovaní, vieme, že najprístupnejšia je materiállová realizácia technologických postupov odlievania zo sadry a keramickej

tvorby. Z tohto dôvodu venujeme väčší priestor zadaniam nasmerovaným tak, aby študenti mali možnosť čo najdôslednejšieho zasvätenia do princípov spomínaných technológií. Zároveň je nevyhnutné vybudzovať kreatívny prístup k použitiu netradičných, nevýtvarných, odpadových materiálov, zameraný na problematiku objektu vo vzťahu k priestoru. Zreteľ sa kladie na komplexnosť vzťahu idey a materiálu v kontexte súčasných tendencií vizuálnej kultúry. Priestorové vnímanie si vyžaduje komplexný pohľad na problematiku tvorby, zároveň aj schopnosť experimentovať, hľadať inovatívne možnosti vyjadrenia. Tie by poslucháči mali byť schopní aplikovať na základe vedomostí a zručností získaných počas absolvovania jednotlivých kurzov sochárskych disciplín.

Predstavili by ste nám nejaký študentský projekt alebo realizáciu, v ktorej sa táto koncepcia odráža?

Hneď na začiatok by som rada uviedla, že mám veľmi dobrú skúsenosť s témou výtvarnej interpretácie. Súvisí to zároveň s programovým zameraním našej katedry, ktorá sa venuje príprave pre budúce pedagogické pôsobenie našich absolventov. To je aj dôvod výberu práce Martiny Chudej „Pocta?!“, kde formou parafrázy odkazuje na dielo Fontána od Marcela Duchampa z roku 1917. Jej asistované ready-made „pisuar“ je potlačený quasi modranským ornamentom odkazujúc tak k nášmu kultúrnemu dedičstvu. Slovom autorky objektu: „Použitie „národného symbolu“ je mojou poctou autorovi a jeho myšlienke, ktorá radikálne prispela k rozvoju moderného a konceptuálneho umenia. Tradičný princíp modranskej majoliky je nahradený moderným. Špeciálne farby na glazovaný porcelán sú nanášané aj za pomoci šablón. Využívam tak podobný princíp rušenia tradičnosti, aký svojím výberom objektu použil aj Duchamp.“ (Martina Chudá, Semestrálna práca, 1mVJ, 2013)



Obrázok 57 Marcel Duchamp, Fontána, 1917
(foto archív Ahusheden)



Obrázok 58 Martina Chudá, POCTA?!, 2013
(foto archív Karin Patúcovej-Lunterovej)

Druhou semestrálnou prácou, ktorú by som rada predstavila, je práca Zuzany Kužmovej. Ide o citáciu diela od rakúskeho fotografa Heinza Cibulka. Celú kompozíciu previedla do textilnej reliéfnej podoby čistého bieleho plátna, ktoré kontrastuje s témou zobrazenia a zároveň vytvára akúsi deliacu hranicu medzi reálnym motívom jedla a jeho empaketovanou podobou v textílii. Ako sa sama autorka vyjadrila, predstavovala si interpretáciu diela vo forme obety. „Na slávnostne prestretom stole sú usporiadané predmety, ktoré ako by odkazovali na budúci akt požívania potravy, pričom to zošité kura v strede stola je uložené akoby na oltári. Je to kompozícia so všednými predmetmi a nevšednou atmosférou niečoho tajomného až posvätného, niečoho ako obetovanie / obedovanie. V knižke je vyšitý text z poviedky G. G. Marqueza – Kronika vopred ohlásenej smrti, ktorá tiež pojednáva o obetovaní jedného muža pre česť inej rodiny.“

Objektovou témou sa zaoberám aj v projekte, ktorý riešime v rámci grantu KEGA pod názvom Intermediálne tvorivé laboratórium v prírode. V tomto prípade musia študenti pružne reagovať na prostredie krajiny a prispôbiť sa danostiam terénu, z ktorého majú nazbierať materiál pre tvorbu objektov. Zároveň prisvojovanie si materiálu, ktorý nás obklopuje a nachádza sa ako dostupný zdroj, ponúka sa ako jedna z ciest eliminácie nadprodukcie a prirodzenej recyklácie v prostredí už i tak zahustenom pribúdajúcimi novými materiálmi. Vo výsledku študenti spájali privlastnené fragmenty reality formou koláže do voľných objektov a šperkov, v niektorých prípadoch dotvárali kompozície aj zásahom farby.

Ako vnímate hranice druhov výtvarného umenia a ich súčasné stieranie?

Odpoveďou bude opäť už vyššie spomínaný projekt grantu KEGA, ktorého nosnou myšlienkou je práve kooperácia vstupov a výstupov medzi jednotlivými médiami. Konkrétne je projekt zameraný na oblasť kresbovej prípravy ideového zámeru, na aplikáciu sochárskej stratégie tvorby s prírodným materiálom formou objektu a land artu a na oblasť nových médií – digitálnej fotografie. Nakoľko ide o medziodborové presahy, spomínaný projekt riešim spolu s kolegyňou, Mgr. art. Dominikou Horákovou, ArtD., ktorá sa venuje fotografii. Zvolené oblasti naplňajú v sebe logickú vývinovú líniu tvorby: od kresby – návrhu konceptu – cez realizáciu myšlienky z kresby do 3D objektov a inštalácií priamo v krajine až k autoreflexívnej dokumentácii vo fotografickom obraze a jeho následnej postprodukčnej manipulácii. Je to pre mňa veľmi prirodzené prepojenie, myslím si, že to napomáha flexibilite v myslení, stavu byť otvorený, dokázať prijímať z viacerých zdrojov a zároveň schopnosti selektovať. Samozrejme si uvedomujem, že tento spôsob nemusí vyhovovať každému mysleniu a cíteniu.



Obrázok 59 Zuzana Kužmová, Obeta, 2014 (foto archiv Karin Patúcovovej–Lunterovej)

Ako sa tento trend prejavuje vo Vašej tvorbe?

Nevnímam to ako trend. Je to stav mysle, nedokážem oddeliť tie jednotlivosti – oblasti, ktoré tvoria akési univerzum – celok. Dôležitá je myšlienka a tá si nájde vždy svoju vlastnú materiálovú i výrazovú podobu. Tak proces konkretizácie nutne vyžaduje rôznorodé materiály aj médiá. Od klasických sochárskych materiálov – hliny, kovu, dreva, kameňa, bronzu, som sa aj ja dostala až k video inštalácii a fotografii a mnohokrát spätne reflektujem už existujúce práce opäť v kresbe. Najdôležitejší je akt tvorby, potreba tvoriť. Tu sa samozrejme núka otázka cesty a cieľa, ale tie sa kryštalizujú v procese, zámer si nájde svoju konečnú podobu.



Objekty boli realizované ku grantu
 KEGA 049UK-4/2014
 Intermedialne tvorivé laboratórium v prírode, Richňava 2014

Obrázok 60 grant KEGA, Intermediálne tvorivé laboratórium v prírode, 2014
 (foto archív Karin Patúckovej-Lunterovej)

Ako Vy vnímate objekt, jeho špecifiká, hranice a presahy?

Už to samotné slovo je tak dobre uchopiteľné! Vyjadruje v sebe jasný zámer toho, čo chcem priamo z reality kreovať. Najpriamejšia stratégia manipulácie je už vyššie spomínané ready-made, ktoré je aj ľahko uchopiteľné v procese výuky a má skvelé uplatnenie v pedagogickej praxi. Avšak vytváranie objektov ponúka široké možnosti aplikovania rôznych stratégií privlastnenia, kolážového spájania, premodelovania až novovytvorenia, ktoré neodkazuje už k existujúcej realite.

Predstavili by ste nám nejaké konkrétne dielo z Vašej tvorby, ktoré má povahu objektu, alebo ktoré prekračuje klasické hranice jednotlivých druhov umenia?

V súčasnosti sa jedna z mojich tém týka otázky telesa, tela ako takého, jeho konfrontácií formy vo vzťahu k obsahu. Nazvala by som to ako work in proces, nemá ešte konečné riešenie a zďaleka nie sú vyčerpané možnosti realizácie. Vytvorila som keramický objekt „Zákutia tela I. – III.“ vytláčaním dvoch farebných hĺn do foriem, ktoré boli sňaté priamo z telesných kĺbov lakťa a kolena. Prirodzene tak vznikli odtlačky – objekty s dutinou, ktoré je možné použiť aj ako nádoby na skrytie a uloženie, k čomu navádza povrchová úprava vnútra objektu priehľadnou glazúrou. Použitie vlastného tela ako mustru pre vytvorenie objektu – nádoby – ma naviedlo hľadanie tých najlogickejších tvarov vytvorených prírodou, ktoré posunom nadobúdajú nový význam.



Obrázok 61 Karin Patúcová–Lunterová, Zákutia tela I., 2013
(foto archív Karin Patúcovej–Lunterovej)

prof. Miroslav Brooš, akad. mal.

*1952

V rokoch 1968–1972 študoval na Strednej škole grafickej v Prahe, následne v rokoch 1972–1974 na Pedagogickej fakulte v Banskej Bystrici a medzi rokmi 1975–1980 na Akadémii výtvarných umení v Sofii (BL), na Fakulte užitého umenia – textil, maľbu (pedagógovia Martin Vrbanov, Mara Josifová, Ignat Ignatov, Dimo Balev). Zameriava sa na voľnú textilnú tvorbu, maľbu, médium papiera, objekt, inštaláciu, environment a performance. Pedagogicky pôsobil na FHV (1986–2008) a PdF (2008–2010) UMB v Banskej Bystrici, kde sa špecializoval na voľné výtvarné umenia s dôrazom na intermediálne vzťahy a procesuálne chápanie tvorby. Aplikáciu konceptuálnej línie vo výtvarnom umení 20. st. (koláž, assambláž, environment, happeninig, performance, konceptuálne chápaný objekt, inštaláciu) do koncepcie študijných programov na katedre za účelom cieleného rozvoja funkcií osobnosti je možné považovať za jeho osobný prínos do humanisticky orientovanej výtvarnej pedagogiky. (Brooš, 2005, s. 98) Od roku 2010 vedie na Akadémii výtvarných umení v Banskej Bystrici ateliér Mäkká plastika v bakalárskom študijnom programe Sochárstvo a v magisterskom študijnom programe Voľné výtvarné umenie vedie ateliér AT.EX.T (Atelier experimentálnej tvorby). Vystavoval na mnohých samostatných aj kolektívnych výstavách a sympóziách u nás a v zahraničí.

Pôsobili ste dlhú dobu na Fakulte humanitných vied (katedra výtvarnej tvorby), 2 roky na Pedagogickej fakulte (katedra výtvarnej výchovy Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici), a momentálne pôsobíte na Akadémii výtvarných umení v tom istom meste, kde vediete ateliéry s názvom AT.EX.T. (ateliér experimentálnej tvorby a ateliér Mäkkej plastiky). Mohli by ste predstaviť ich koncepciu a celkové zameranie?

Zámerom ateliéru Mäkká plastika je odhaľovanie a prehodnocovanie stereotypov výtvarného videnia a myslenia s dôrazom na individuálnu formu skúseností a zodpovednosti pri vzniku a aplikácii výtvarných vyjadrovacích prostriedkov. Cieľom je rozvíjať schopnosti kreatívne vnímať a tvorivo využívať materiál, sociológiu vecí, objektov a širšie kultúrne, sociálne a environmentálne kontexty ako podnety pre citlivé, individuálne, tvorivé riešenia s neformálnym využívaním interdisciplinárnych vzťahov (kontexty umenia vlákna, mäkkej plastiky, umenia papiera, odpadu, umenia v krajine, umenia zeme, objektu, inštalácie a environmentu).

Ateliér AT.EX.T – experimentálnej tvorby – je zameraný na experimentálne narábanie s jazykom umenia vo vzťahu k prostrediu s cieľom rozširovať jeho vyjadrovacie



Obrázok 62, 63 Dokedy..., Europa Shopping centre, 2013 (foto archív Miroslava Brooša)

možnosti, formovať individuálne pracovné a výskumné postupy a schopnosti kritickej reflexie svojej tvorby. Cieľom je rozvoj diskurzívneho aspektu výtvarnej tvorby s ohľadom aj na jej kognitívne funkcie. Ateliér vytvára platformu na vzájomné intervencie verejného, prírodného a umeleckého prostredia. Je zameraný na komplexné vnímanie umeleckého diela v jeho individuálnych, vizuálno-komunikačných, sociálnych a environmentálnych kontextoch. (Brooš, 2012, s. 75)

Predstavili by ste nám nejaký študentský projekt alebo realizáciu, v ktorej sa táto koncepcia odráža?

Jedným z posledných projektov v rámci ateliéru AT.EX.T bol workshop s názvom Dokedy... Doteraz sa uskutočnila jeho prvá časť – projektovo-realizačná, v rámci nasledujúceho semestra zrealizujeme druhú polovicu – workshop zameraný na teoretické reflexie. Projekt prebiehal v Europa shopping center v Banskej Bystrici (projekt financovalo) v spolupráci s kultúrnou agentúrou MANA, s. r. o. (BB).

Jedným zo zámerov bolo realizovať, prezentovať umeleckú tvorbu aj mimo profesijne orientovaného prostredia. Projekt „Dokedy...“ vznikol ako výtvarná reakcia na stále rastúci záujem o tematizovanie otázok spojených s činnosťou ľudí a jej všadeprítomným vplyvom. Problematika životného prostredia a trvalej udržateľnosti sa stala módnou, čo len svedčí o jej akútnosti.

O životnom prostredí je potrebné hovoriť, ale predovšetkým pozitívne participovať na jeho tvorbe. Aj preto projekt „Dokedy...“ využíval spotrebné predmety a materiály, výtvarné a nevýtvarné činnosti s nimi spojené, ale aj prevzaté, citované alebo upravené texty ako významové aj formálne východiská.

Dielo „Dokedy...“ bolo prezentované formou site-specific art. Ide o špecifickú, multimediálnu disciplínu výtvarného umenia, ktorá sa zaoberá časovo-priestorovými vzťahmi, vzťahmi medzi viacerými umeleckými tendenciami a médiami vo väzbe na konkrétne miesto. V prípade projektu „Dokedy...“ boli využívané prostriedky umenia inštalácie, objektu, umenia odpadu, procesuálneho umenia, akčného, participatívneho a kolaboratívneho umenia, ktoré sú zámerne prepájané v kontexte s miestom, s jeho architektonickými, kultúrnymi, sociálnymi a inštitucionálnymi špecifikami.

Site-specific inštalácia „Dokedy...“ využívala non-artové materiály dennej spotreby, ktoré získali autori jeho separovaním. Spolu s akumuláciou odpadových materiálov do monumentalizovaných plastových vriec, významovou gradáciou ich vzájomného usporiadania, inštaláciou v priestore nad hlavami chodiacich, prizerajúcich sa, nakupujúcich ľudí vytvorili autori viaceré významové priestory, ktorých súčasťou sa stávajú návštevníci obchodného centra.

Zavesená inštalácia objektov vytvárala pod sebou, vo svojom tieni, ako dôsledok svojej existencie významový priestor, ktorý viedol k zamysleniu sa nad dôsledkami našich činností. Tento priestor bol v prvej fáze existencie diela ponechaný prázdny, relatívne neaktívny, aby ľudia mohli do neho aktívne vstúpiť svojimi myšlienkami.

V priestore „neohrozenom plastovými vrecami“, mimo inštaláciu, prebiehala výtvarná akcia kolaboratívneho a participatívneho charakteru – lepenie významových, prevzatých textov na ZEM, podlahu obchodného centra, so zámerom skúmať a vytvárať intertextuálne, interaktívne vzťahy medzi ľuďmi, textami a priestorom. Išlo o využitie



KUBÁČKA PRYZNÁVA
TV KOLYBY



akčných, participatívnych foriem výtvarného umenia, pri ktorých boli do výtvarných činností a zámerov zapájané výtvarne neprofesionálne zamerané sociálne skupiny.

Niektorí návštevníci spolu s autormi len lepili významové texty zo stierateľnej fólie na zem, niektorí ich čítali a ďalší po textoch chodili, a tak ich svojou elementárnou činnosťou deštruovali, vyjadrovali k nim svoj vzťah a demonštrovali svoj vplyv. (Dôsledky mnohých našich „neškodných“ činností nám zostávajú skryté a nevedomené.)

V ďalšej fáze projektu (keď už texty v okolí „tieňa sáčkov“ pôsobili aj v širších kontextoch témy) bola inštalácia s vrecami deinštalovaná a na voľné miesto (nad ktorým už nevisela inštalácia z monumentálnych, odpadom naplnených vriec ako významový výkričník našich činností) boli dolepené finálne, postojové texty, ktoré tak zakončili proces vzniku, premeny a trvania diela „Dokedy...“. Na výbere textov sa podieľalo viacero subjektov. Výsledný text vznikol reakciou na pôvodný text autorov projektu a následnou participáciou, nahradením niektorých pôvodných textov.

Projekt bol príkladom tzv. kolaboratívneho umenia, kedy výsledok tvorivej a organizačnej činnosti je spoluvytváraný a ovplyvňovaný všetkými členmi tvorivého tímu.

Tvorivý tím tvorili: prof. Miroslav Brooš (autor koncepcie), Mgr. art. Mariana Mlynárčiková, doktorandka prof. M. Brooša; Bc. Lucia Šemeláková (Ateliér experimentálnej tvorby), Mgr. Linda Holodová (Ateliér experimentálnej tvorby), Filip Pecha (ateliér Mäkkej plastiky), Bc. Juraj Gramantík (Ateliér figurálneho sochárstva), Bc. Ľuboslav Krajňák (Ateliér maľby), autor experimentálnych hudobných kompozícií.

Ako vnímate hranice druhov výtvarného umenia a ich súčasné stieranie?

Médium, v ktorom sa rozhodnem prezentovať, sa rodí z osobných úvah, postojov, myšlienkového procesu, k nemu neprichádzam na začiatku. Médium je prostriedkom pre vyjadrovanie. Stieranie hraníc by nemalo závisieť od tendencií, je to vec osobných postojov, obsahových zámerov, nakoniec nie je to nič nové, mnohí výtvarníci nikdy nepovažovali hranice medzi druhmi výtvarného umenia za tabu.

Ako sa tento trend prejavuje vo Vašej tvorbe?

Nutnosť niečo alebo niekoho zaradiť pravdepodobne vyplýva z teoretických koncepcií. Osobne to vnímam tak, že ide skôr o zámer či potrebu teoretikov, je to dané spôsobom uvažovania, ale aj možnosťami. Slovo trend v kontexte umenia chápem skôr v negatívnych významových kontextoch. Ide skôr o výsledok spolupôsobenia

mnohých sociokultúrnych vzťahov okolo umenia a aj v samotnom umení. A ako je to pri mojej tvorbe? Médium sa nájde najlepšie pri ceste za osobným vyjadrením. Pri, alebo popri ceste? Keď som napríklad, asi v rokoch 1988–1989, v Slovenskom raji začal realizovať cyklus „Prenášanie zeme“, nezaoberal som sa problémom, aké umelecké tendencie či stratégie by boli vhodné na vyjadrenie, zaujali ma vtedy predovšetkým vlastnosti zeme, čo sa so zemou, v nej či okolo nej deje, a ako sú v tom všetkom namočení ľudia – to ma vlastne zaujíma stále.

Proste som skúmal miesta, ich kontexty a zem, ktorá bola ich reprezentantom. Prenášal som, premiestňoval rôznu zem z rôznych miest, zabalenú najskôr v papie-roch a potom v látkach – z miesta na miesto, z krajiny do krajiny. Najskôr som pre-miestňoval, potom daroval, niekedy som to realizoval osobne, niekedy som to nechal na iných. Najskôr súkromne, potom aj verejne, so zámerom prirodzeného spájania, splynutia zemí, alebo ľudí? Po týchto udalostiach „zostávalo“ veľa materiálových sved-kov týchto udalostí, ktorí si postupne vynucovali moju pozornosť a využitie v mojej tvorbe a tak to pokračuje dodnes. Aj na aktuálnej výstave prezentujem inštaláciu, tak isto s participatívnym kontextom pod názvom „MB BANK“, ktorým by som chcel upozorniť na potrebu uvažovať nad preferenciami aktuálnych hodnôt.

Celý tento cyklus sa dotýka viacerých umeleckých stratégií. Konceptuálneho umenia, earth worku, landartu, procesuálneho umenia, umenia vlákna, objektu, inštalácie či aktuálne „trendového“ umenia spolupráce.

Ako Vy vnímate objekt, jeho špecifiká, hranice a presahy?

Objekt vo svojej podstate umožňuje sociokultúrne interakcie najrôznejšieho cha-rakteru aj s individuálnou orientáciou, preto má značný potenciál aj v mojich pedago-gických koncepciách, orientovaných na rozvoj osobnosti.

Predstavili by ste nám nejaké konkrétne dielo z Vašej tvorby, ktoré má povahu objektu alebo ktoré prekračuje klasické hranice jednotlivých druhov umenia?

Aktuálne vystavujem v Stredoslovenskej galérii práce, ktoré všetky odpovedajú na vašu otázku. Výstava má názov **ZLATÁ DOBA / BYŤ V OBRAZE**. Samotný názov hovorí o obsahových zámeroch výstavy, ale zároveň ide aj o názvy dvoch site-specific inštalácií prezentovaných na výstave. V prvom prípade – „**ZLATÁ DOBA**“ – je objek-tom vlastne celá budova galérie. Ide o objekt so špecifickými vlastnosťami, reprezen-tujúci vzťahy najrôznejšieho významu, vzťahy medzi mestom a galériou, medzi inšti-túciami, vzťahy ľudí k umeniu. Okná budovy galérie sú hranicami medzi špecifickými prostrediami, ktoré ju obklopujú. Ich sklá sú obtiahnuté špecifickými materiálmi (na

okná s výhľadom do obchodných ulíc bol použitý špecifický, zlatý baliaci darčekový papier a na okná s výhľadom ku kostolu boli použité hliníkové fólie využívané na výrobu plošných spojov). Materiály reagujú na svetelné podmienky a významovo ovplyvňujú celú budovu galérie – jej exteriér aj interiér. Všetky okná sa zároveň stávajú aj svetelnými obrazmi, meniacimi sa so svetelnými podmienkami. Zaujímavé na koncepcii výstavy je, že spomenuté dielo „ZLATÁ DOBA“ vytvára špecifické podmienky pre všetky diela na výstave, ktorá je jedným zo zámerov výstavy – doba určuje a limituje, a tú našu som nazval ZLATÁ.

Spomínaný prístup som využil aj v site-specific inštalácii „Tkanie svetlom“. Ide o zamyslenie sa nad podstatou a kontextami umenia vlákna. Podstatou vyjadrovania je tvorivé využitie väzieb, ktoré vznikajú medzi osnovou a útkom. V tejto site-specific inštalácii osnovu vytvárajú hliníkové fólie „natahnuté“ na oknách a útkom sa stáva samotné svetlo, prechádzajúce a prepletajúce sa rôznymi otvormi v spomínaných priemyselne vyrábaných fóliách, používaných na výrobu plošných spojov. Svetlo tak vytvára špecifické väzby a vytkáva na obrazoch s čistým bielym plátnom, na podlahe či protiľahlej stene obrazy aj s pohybom ľudí prebiehajúcich v aktuálnych exteriérových situáciách, ktoré sú ale hore nohami.





Mgr. art. Emília Rigová, ArtD.

*1980

Študovala na Škole úžitkového výtvarníctva Josefa Vydru v Bratislave, na odbore kameňosochárstvo, v rokoch 1995–1999. Neskôr pokračovala v štúdiu na Akadémii umení v Banskej Bystrici, na katedre sochárstva v ateliéri Figurálneho prejavu u profesora Jana Hendrycha, kde získala v roku 2005 magisterský titul. V roku 2011 získala na tej istej škole doktorát, ktorý absolvovala v ateliéri Socha a aplikované médiá u doc. Juraja Saparu s témou Socha ako médium schopné interpretačnej univerzálnosti. Vo svojej tvorbe sa venuje objektu, ktorý jej slúži ako základné médium v inštalácii, videoperformance či site-specific intervencií. Rovnako pracuje aj v 2D prostredí počítačovej grafiky, kde uplatňuje princípy klasického maliarstva prostredníctvom gestického rukopisu. Po obsahovej stránke sledujú jej diela výskum intersubjektívnej emócie v určitom sociokultúrnom prostredí.

Pôsobíte na katedre výtvarnej kultúry na UMB v Banskej Bystrici, kde vediete tiež predmety zamerané na priestorovú tvorbu. Mohli by ste predstaviť ich koncepciu, stratégiu a celkové zameranie?

Koncepcia výuky na katedre výtvarnej kultúry sa odvíja od samotného zamerania nášho absolventa – budúceho pedagóga výtvarných predmetov. To znamená, že študent je od začiatku pripravovaný na jeho budúce povolanie. Na predmete plastická a priestorová tvorba je študent od začiatku vedený v týchto intenciách. Často sa stáva, že novoprijatý študent sa s hlinou stretáva až na pôde našej školy; z tohto faktu vyplynula potreba zaviesť v prvom ročníku (počas dvoch semestrov) štruktúru priestorového predmetu v takej koncepcii, aby si študent v pomerne krátkom čase osvojil princípy jednak priestorového zobrazovania a zároveň dostatočne využil potenciál hliny ako materiálu, s ktorým sa stretne najčastejšie v pozícii budúceho pedagóga na rôznych typoch škôl. V praxi to znamená, že počas dvoch semestrov prvého ročníka si študent vyskúša priestorové zobrazenie jednoduchých geometrických útvarov, ktoré skladá do novej a novej kompozície, ktorú postupne deštruuje opozitnou modeláciou / odoberaním materiálu a vytváraním organickej štruktúry. Celý tento postup si študent fotí v zmysle pixelovej animácie, takže na záver prvého zimného semestra disponuje skúsenosťou modelácie geometrickej kompozície, animáciou (dĺžka cca 1 minúta) a portfóliom, ktoré zachytáva jednotlivé rôzne momenty kompozície ako samostatného kubusu. Týmto vediem študenta k návyku fotodokumentácie procesu tvorby a zároveň mu ukazujem prepájanie jednotlivých médií v jednom predmete. V nasledujúcom semestri je študent

konfrontovaný predmetným zobrazením (v mierke 1/1) jednoduchého zátišia s využitím prírodniny, od ktorej sa dostáva k štylizácii a vytvoreniu vlastného objektu, akejsi zväčšeniny, na ktorej si vyskúša odlievanie do sadry. Popri ateliérovom zadaní dostáva aj mimoateliérové zadanie v podobe landartu, aby od začiatku vnímal možnosti priestorového zobrazenia širokospektrálne. Ak to zhrniem, prvý ročník vnímam ako ťažiskový: študent má možnosť v priamom procese chápať priestor ako mnohvrstevné médium, ku ktorému vedú rôzne cesty. V nasledujúcich semestroch je študent oboznamovaný so stále zložitejšími formálnymi a obsahovými východiskami v koncepcii utvárania samotného objektu a zároveň sa rozvíja študentova schopnosť začleniť tieto východiská do inštalácie či enviromentu.

Predstavili by ste nám nejaký študentský projekt alebo realizáciu, v ktorej sa táto koncepcia odráža?

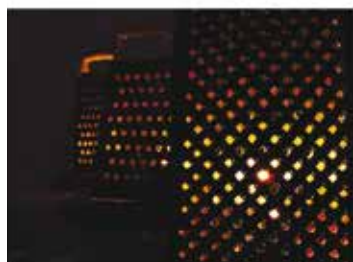
Keďže v písanej podobe nemám možnosť plnohodnotne predstaviť práve spomínané videoanimácie, predstavím diela, v ktorých sa odráža koncepcia smerovania vyšších ročníkov, v ktorých študenti pracujú s pojmom ready-made, nájdený predmet, asambláž atď. Obe diela sú od jedného študenta. Jedno dielo odkazuje na ready-made, kedy študent vytvoril z priemyselného výrobku nový svetelný objekt. Ďalšou ukážkou je zadanie, ku ktorému sa periodicky so študentmi vraciam. Ide o „sochárske témy“, ako napr. B R Á N A, ktoré z dnešného pohľadu môžeme považovať za akési námetové archetypy v sochárskej tvorbe minimálne dvadsiateho storočia.

Ako vnímate hranice druhov výtvarného umenia a ich súčasné stieranie?

Odpoveďou na túto otázku je charakter dnešnej doby, ktorú žijeme. Myslím, že už nie je možné vnímať akékoľvek výtvarné médium ako samostatné, autonómne voči ostatným. Tak ako v podobe súčasnej maľby citeľne rezonuje vplyv vektorovej či bitmapovej grafiky alebo pouličného grafitti, môžeme v kresbe sledovať aktívne prvky performance. Ide skôr o to, ktoré médium si autor vyberie ako ťažiskové.

Ako sa tento trend prejavuje vo Vašej tvorbe?

Ťažiskovým bodom mojej tvorby je objekt, ktorý mi slúži ako základ, ktorý dokážem využiť pri inštalácii, performance či videoinštalácii, alebo ako podklad v autorskej počítačovej grafike. Objekt u mňa funguje ako hlavný kmeň, ktorý mi poskytuje stabilný priestor na ďalšie možnosti pnutia a vetvenia mojej intermedialnej tvorby.



Obrázok 67 Martin Kažmír, Svetelný objekt, 2014 (foto archív Emílie Rigovej)



Obrázok 68 Martin Kažimír, Brány, 2013 (foto archív Emílie Rigovej)

Ako Vy vnímate objekt, jeho špecifiká, hranice a presahy?

Objekt vnímam ako mnohovrstevné médium, ktoré je možné skúmať cez jednotlivé plány, kontexty. Baví ma prostredníctvom objektu rozvíjať v divákovi naráciu.

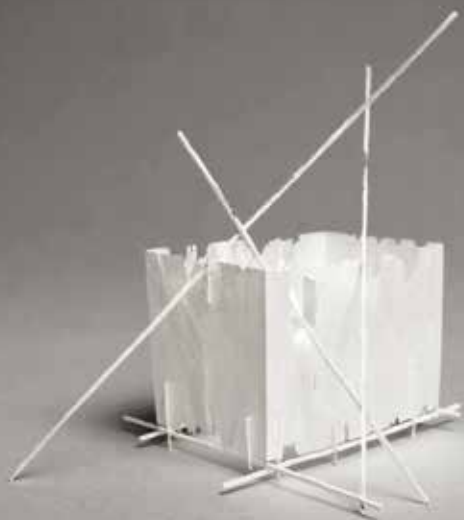
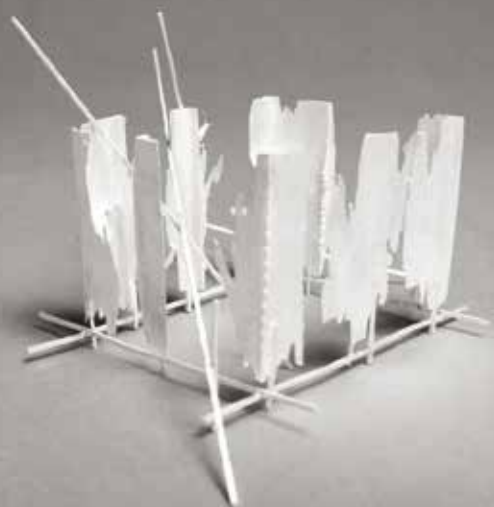
Predstavili by ste nám nejaké konkrétne dielo z Vašej tvorby, ktoré má povahu objektu alebo ktoré prekračuje klasické hranice jednotlivých druhov umenia?

Môžem predstaviť svoje dielo *Intimate / public catharsis* z roku 2013, ktoré som prezentovala vďaka Ukradenej galerii v štyroch štátoch strednej Európy. Ide o video-performance, kde hlavnú zložku tvorí mnou vytvorený objekt, ktorý predstavuje zlatú klieť. Priamo vo vnútri objektu sa uskutočnila performance, pri ktorej som nechala svoje telo vystaviť účinkom chladu, ktorý mal červenú farbu. Išlo o intímnu katarziu prostredníctvom fyzického prežitku bolesti. Pri performance bolo celé moje telo zahalené bielou elastickou látkou, ktorá sa postupne topením červeného ľadu farbila a vytvárala spolu s pohybom môjho tela rôzne konkrétne až abstraktné obrazy, ktoré zodpovedali danej téme. Objekt v tomto diele zastupuje hlavný denotát, od ktorého sa smerom k divákovi odvíjajú spolu s červenou farbou rôzne konotácie.

>> Obrázok 69, 70 Emília Rigová, *Intimate / public catharsis*, 2013 (foto archív Emílie Rigovej)







Martin Papcún

Martin Papcún svojimi monumentálnymi aj miniatúrnymi dielami skúma vzťah medzi verejným a súkromným priestorom. Jeho práca sa sústreďuje na vzťahy, definíciu súkromného a verejného priestoru a rozdiely medzi nimi. Zaoberá sa rozdielmi medzi komunikačnými systémami (štáty, národy, subkultúry, jednotlivci) a ich jazykmi; systematicky interpretuje sociopolitické systémy. Martin Papcún žije a pracuje v Mníchove.

Ako vnímate hranice druhov výtvarného umenia a ich súčasné stieranie?

To je fakt. Prostě některý věci jsou jasně čitelný a u některých je to těžký definovat. Nemyslím si, že je důležité hledat hranice a definice. Důležitá je podstata. Jestli to je dobrý.

Ako sa tento trend prejavuje vo Vašej tvorbe?

Nevnímám trendy. Zodpovídam se jen svému svědomí.

Ako Vy vnímate objekt, šperk, jeho špecifiká, hranice a presahy?

Šperk vzniká od podstaty jako šperk, protože o něm tak od začátku přemýšlím a seš tak energeticky nastavenej. Objekt není svázán účelem, použitelností a funkcí jako šperk. Proto je jeho výpovědní hodnota jako nositele určité energie často / větší silnější než užitná věc.

Predstavili by ste nám nejaké konkrétne dielo z Vašej tvorby, ktoré má povahu objektu alebo ktoré prekračuje klasické hranice jednotlivých druhov umenia?

Asi nejzásadnější jsou objekty „Buildings III“ z roku 2013–2014. Jsou to poznámky a skici ve hmotě, míst, bytů a prostor, kde jsem dříve bydlel. Je to mapování mojí minulosti. Zde je text od Českého filozofa Petra Rezka o Buildings III TROSKY PEVNOSTI:

Křehké stěny, skoro pavučiny stojící, ale spíše vznášející se díky své pavučinosti. Podepírat zde stěny je nebezpečnější, než se jich nedotknout a nechat je pololevitovat. Je

tu zub času, který je nahlodal a hlavně ztenčil. Tenkost stěny, překročí-li určitý stupeň, se stává průsvitnou.

Může ovšem stát a být ztenčena dvojím způsobem. Nahlodání zubem času a zub sám nedokáže být na všech místech najednou. Způsobuje ztenčování, ale také nepravidelnost okrajů po odkousání a odpadnutí ztenčeného, jež se již neudrží na původním místě. Anebo lze ztenčovat a stát bez ohledu na čas. Mimo čas, totiž provést to vše naráz, jako operaci, která pracuje již od počátku s elementy nehmotnými, jen matematicky definovanými. Zde pak lze ztenčení provést v mžiku oka tak, že žádné oko průběh změny nepostřehne. Zde lze proces a jeho čas zrušit.

Jak se od sebe rozpozná dvojí dosahování tenkosti? První zanechává stopy. Proces drolení, ulamování svými odpadajícími zbytky svědčí o čase. Dokonce mohou být stěny výsledkem obrobení kvádrů tak, že jádro se vyjme, aby byla zaručena celistvost obvodových stěn, aby celek nebyl slepeninou z jednotlivých zdí. V celistvé stěně obvodové takto vytvořené se pak rozpad a hlodání času jeví dramatictější, každé oddrolení, každá odprýsknutá část narušuje celou stavbu, nikoliv jen jednu ze stěn. Tedy celistvost získaná z kvádrů je narušována a rušena jako celistvost původního kvádrů. To je o to paradoxnější, že odejmutou vnitřní část kvádrů jsme nikdy neviděli, a přesto ji jako narušovanou zakoušíme. Druhý způsob dosažení tenkosti, protože k ustavení stavby nepotřeboval kvádr hmotný, „vykrojení“ vnitřku, se odehrává matematicky, a proto prostor interiéru nezanechává žádný odpad, žádné zbytky – a nedrolí se, neodlamuje se nic z jeho stěn. Vše se děje jako vymezování pomocí matematických parametrů. Ty zanechávají „zbytky“ jen u matematické operace dělení, kterou nelze provést „beze zbytku“.

Stěny lze také „vybudovat“ z jednoho pásu, který se dokola postaví jako plot. Srovnání s plotem dobře vystihuje, že stěna není v první řadě obranou před vstupem, ale znamením, že zde začíná jiný pozemek, jiný prostor. Zde máme stěnu, která může být pouhým závěsem, vůbec to nemusí být zeď. Zděný plot má blízko k hradbě, zděná stěna jen vedlejším svým účinem plní úkol stěny, a to dokonce i tam, kde stěnu jako oddělující, jako překážku pro další pronikání pohledu (Gottfried Semper) si nepřejeme, ale z tektonických důvodů ji musíme postavit. Pokud ovšem pracujeme s konstrukcí prostoru, kde je zavěšeno vše, tam již zdi není.

Vzniká tudíž otázka: jak rozlišíme stěnu, která pochází z tektoničnosti stavby, od zdi, která chce být vlastně jen stěnou? Pokud to dokážeme rozlišit, máme i klíč k dvojímu ztenčování.

>> Obrázek 73 Site-specific náhrdelník, Petra Vaculíková, 2015 (semestrální práce z ateliéru Kovu, objektu a šperku, KVV PdF UP Olomouc, foto Jakub Čermák)





Záver

Objekt možno vnímať ako sochársky ekvivalent – umelecké dielo, ale aj ako akýkoľvek artefakt, predmet, vec, ktorá nás obklopuje, ktorú si môžeme zadovážiť v obchode, ktorá má priestorové kvality. Keďže ide o priestorové teleso, je tvorené hmotou – substanciou, ktorá býva v diele zastúpená nielen ako matéria sochára, ktorá má určité vlastnosti a je opracovateľná, ale v mnohých prípadoch aj pre jej významovú rovinu. Preto je možné vidieť objekt tvoriaci našu kultúru ako artefakt, ktorý definuje našu identitu a stojí v sociokultúrnych vzťahoch. Mnohé významy, ktoré sa s ním spájajú, sú odvodené od jeho funkcie, tvaru, vlastností, použitého materiálu.

Objekt a materiál sa stali hlavnými témami, ktorými sme sa na stránkach tejto publikácie zaoberali. Prvá kapitola prispela do problematiky otázkami interpretácie umeleckého diela a spôsobov jeho vnímania. Spomeňme si na rozruch okolo tvorby Marcela Duchampa či Andyho Warhola a neutíchajúcu polemiku o tom, čo umenie je a čo nie je. Nielen o tvorbe týchto autorov, ale aj o mnohých iných – o teoretických dielach a výstavách, intervenujúcich do vývoja sochárskej tvorby od 18 st., ale predovšetkým druhej pol. 20 st., bola nasledujúca kapitola. Hlavnými motívmi, ktoré kapitola priblížila, bolo zviera v podobe sochy, objektu či bytosti. Na tému objektu a interpretácie nadviazala nasledujúca stať, ktorá sa venovala metalepse v umení. Snahou tejto kapitoly bolo vytvorenie terminologického aparátu, prostredníctvom ktorého možno uvažovať o metalepse ako o interpretačnej variante či výtvarnej stratégii v pohľade na objekt v umení. Stať sa venovala vzťahu medzi predmetom – objektom každodenného života, a objektom v zmysle ready-made či autorského objektu, ktorý ponúka recipientovi mnohovrstevné čítanie oboch typov objektu súčasne. Prepojenie objektu – šperku, materiálu, a sociokultúrnych aspektov vo spoločensko-historických kontextoch priblížila nasledujúca časť publikácie. Materiály ako drevo, kosť, koža a perie, ich história, rituály spájajúce sa s nimi, symbolika a v neposlednom rade využitie v súčasnom šperku boli predmetom tejto analýzy. Kapitulu uzavreli študentské projekty, ktoré vychádzali z významovej roviny materiálu. Tie predznamovali obsah nasledujúcej kapitoly, ktorá sa zaoberala rolou materiálu v samotnom diele. Súčasťou

<< Obrázek 74 Hniezda, Jitka Musilová, 2015 (semestrálna práca z ateliéru Kovu, objektu a šperku, KVV PdF UP Olomouc, foto Jakub Konečný)

bol aj popis typológie prístupov vnímania a spracovania rôznych druhov materiálu – ako v edukácii, tak aj vo výtvarnom umení. Edukácia a rola materiálu v nej je tiež kľúčovou témou poslednej kapitoly, ktorá tematicky uzatvára publikáciu. V rozhovoroch, ktoré boli realizované s pedagógmi a osobnosťami súčasnej umeleckej scény, sa objavili koncepcie a zameranie ateliérov, ktoré vedú, ale aj odpovede, ktoré približujú rolu materiálu a objektu ako v edukácii, tak aj v ich priestorovej tvorbe.

Snahou tejto publikácie bolo svojimi čiastkovými kapitolami nahliadať na vytýčené kľúčové pojmy – objekt a materiál, z rôznych uhlov pohľadu. Na objekt sme sa pozerali nielen ako na podkategóriu sochy – sochársky ekvivalent, ale aj ako na akýkoľvek iný predmet priestorových kvalít z bežného života, – objekt medzi životom a umením, potencionálnym pre pedagogické uchopenie. Dúfam, že publikácia svoje ciele naplnila a prispela k odbornému diskurzu nad témou objektu a materiálu v umení a edukácii.

Resumé

Publikácia sa zaoberá objektom a materiálom v umení a edukácii. Objekt, či už myslíme sochársky ekvivalent, šperk, alebo akýkoľvek artefakt majúci 3D kvality, je súčasťou našej kultúry. Objekt stojí v sociokultúrnych vzťahoch, viažu sa s ním rôzne významy, ktoré sa spájajú s jeho funkciou, materiálom, tvarom, vlastnosťami a kvalitami. Mohli by sme ho označiť za neohraničené pole presahov medzi umením a životom.

Prvá kapitola knihy s názvom Umenie a jeho interpretácia v analytickej estetike sa zaoberá tým, ako možno pristupovať k umeleckému dielu, teda ako ho možno uchopiť, pochopiť, prežívať a napokon ako ho interpretovať, t. j. sprostredkovať iným. Na príkladoch pomocou štyroch úrovní vnímania umeleckého diela (zmysly, rozum, emócie, intelekt) stať prechádza k samotnej interpretácii. Kapitola predstavuje elementy analytickej estetiky ako súčasnej tendencie, ako možno vedecky pristupovať k interpretácii umeleckého diela a vnímania umenia. Takýmto spôsobom je interpretovaný Kvetánov cyklus WWW z roku 2000. Vychádzajúc z prác teoretikov médií stať vysvetľuje aj problematiku simulácie, simulakier, virtuálnej reality a hyperreality.

Objektu – soche – bytosti je venovaná nasledujúca štúdia, ktorá sa zaoberá problematikou materiálovej a priestorovej premeny objektu na prelome tisícročia, vychádzajúcej z historického kontextu priestorovej tvorby. V súvislosti s ikonologicky špecifickou oblasťou poukazuje na medziodborové väzby a presahy, prinášajúce zmenu súdobej vizuality. Poznanie tohto posunu paradigiem vedie k pochopeniu východiskových výrazových premien, kde sa významným pojmom novej obraznosti stáva potreba ozvláštnenia. Vytrhnutie daného javu z jeho prirodzených súvislostí a uvedenie do súvislostí prekvapivých, provokatívnych aj paradoxných je jedným z modernistických princípov tvorby, ktorých presah do 21. storočia je umocnený iróniou, skepsou a predovšetkým potrebou autenticity.

Nasledujúca stať s názvom Metalepsa ako možná výtvarná stratégia pri koncepcii umeleckého diela (metalepsa ako typ zámeny vyjadrenej v objekte) rozoberá možnosť skúmania výtvarného diela cez systém básnických trópov. Hlavnou časťou tejto kapitoly je snaha o vytvorenie terminologického aparátu, prostredníctvom ktorého môžeme uvažovať o metalepse ako o interpretačnej variante či výtvarnej stra-

tégii v pohľade na objekt v umení. Stať popisuje vzťah medzi predmetom – objektom každodenného života, a objektom v zmysle ready-made či autorského objektu, ktorý ponúka recipientovi mnohovrstevné čítanie oboch typov objektu súčasne, k čomu slúži metalepsa – viacvýznamový systém praktík pri utváraní špecifickej zámery využitej pri narácii.

Oblasťou užitého umenia sa zaoberá kapitola s názvom *Ludský príbeh materiálu*; zameriava sa na autorskú tvorbu súčasného umeleckého šperku, pracujúcu s ikonológiou materiálu. V historických nadväznostiach analyzuje materiály, ako napríklad drevo, kosti, kožu, perie, ich mytológiu a príbehy do nich vpísané, ktoré sa premietajú v tvorbe súčasných umelcov – šperkárov. Kapitulu uzatvárajú študentské autorské výpovede, ktoré vo svojej koncepcii pracujú s významovou rovinou použitého materiálu.

Matérii a práci s ňou sa venuje kapitola s názvom „*Materia prima*“ ako zdroj kľúčovej idey diela a základného princípu edukácie, ktorá je zameraná na skúmanie povahy vplyvu primárnych kvalít matérie, na základe ktorých sú vytvárané umelecké diela a s ktorými pracuje výtvarný pedagóg. Kapitola sa venuje jednotlivým typom prístupov k tvorbe výtvarných diel, ktoré vznikli s rešpektom prirodzených vlastností rozdielnych materiálov. Kontakty tvorcov s materiálmi sú skúmané vo vzťahu k historickým, prevereným princípom tvorby. Pozornosť je venovaná tiež typológii rôznych prístupov výtvarných pedagógov k iniciácii materiálnej kreativity žiakov a študentov na odlišných stupňoch výtvarnej výchovy. Jedna z podkapitol sa zameriava na skúmanie psychologických aspektov výtvarných prístupov k materiálu a časť textu je venovaná senzibilite vo vzťahu k materiálu a tiež k procesualnej povahe diela vo vzťahu ku kvalite materiálu.

Objekt a ikonológia materiálu v tvorbe a edukácii je posledná kapitola, ktorá približuje koncepciu a smerovanie ateliérov zameraných na priestorovú tvorbu a vlastnú tvorbu vybraných osobností z oblasti pedagogiky a umenia.

Summary

The book deals with an object and material in the context of art and education. An object – be it a sculpture, a piece of jewellery or any other artefact with three-dimensional qualities constitutes an inherent part of our culture. An object is a part of our socio-cultural relationship, and has various meanings attached to its role, material, shape, attributes and qualities. An object can be also characterised as an unlimited field of intersections of art and life.

The first chapter titled *Umenie a jeho interpretácia v analytickej estetike* (Art and its Interpretation in Analytical Aesthetics) deals with the methodology of how to approach, understand, enjoy and interpret a work of art, and how to make it accessible to others. On the basis of selected examples in which four levels of the perception of a work of art (senses, reason, emotions, and intellect) were employed, the chapter illustrates the process of interpretation. It introduces elements of analytical aesthetics as the contemporary trend that can be implemented in the scientific approach to the interpretation of a work of art, and the perception of art. The WWW cycle by Kvetán has been interpreted using this approach. Based on the works of media theorists, the chapter sheds light on the issue of simulation, simulacra, virtual reality and hyper reality.

The following chapter is dedicated to an object as a sculpture with a special focus on the issue of the material and spatial source of an object at the turn of the millennium in the historical context of spatial art. In relation to the iconologically specific area, the chapter points to the interdisciplinary connections and extensions that bring about changes in the contemporary visualisation. The knowledge of this paradigm shift helps us understand changes in the fundamental expressions where the need for additional points of interest becomes a significant concept in new imagery. Displacing a given phenomenon from its natural context and setting it in a context that is surprising, provocative, and/or paradoxical is one of the modern principles of art production which extends into the 21st century and which is emphasised by irony, scepticism and above all the need for authenticity.

The chapter titled *Metalepsa ako možná výtvarná stratégia pri koncepcii uměleckého diela* (Metalepsis as a Possible Art-making Strategy for the Concept of an Artwork) (metalepsis as a type of a change expressed in an object) focuses on the

possibility of an artwork analysis through the system of figurative language. The main part of this chapter is shaped by the efforts to create a terminological apparatus with the help of which we can approach metalepsis as an interpretation tool or as an art-making strategy in the view of an object in art. The chapter also reflects on the relationship between the subject matter – an object of everyday use, and an object in terms of a ready-made or an author's object which offers a multilayered understanding of both objects at the same time. This is the purpose of metalepsis – a multivocal system of methods used when making a specific shift in narration.

The chapter titled *Ludský příběh materiálu* (The Human Story behind the Material) is concerned with applied arts focusing on the art-making process of the contemporary art jewellery that employs material iconology. It analyses materials such as wood, bones, leather, feathers in historical context, and introduces the mythology and stories which are attached to them, and which in turn are reflected in the art production of contemporary artists – jewellers. The chapter is concluded by the works of students who work with the semantic level of the material used in their work.

The chapter titled „Materia prima“ ako zdroj kľúčovej idey diela a základného princípu edukácie (‘Materia Prima’ as the Source of the Key Concept of the Artwork and the Basic Principle of Education) focuses on matter and the way we can work with it. It examines the influence of primary qualities of matter on the art-making process which make the basis of an artwork, and which are commonly taken into consideration by an art educator. It also describes various ways of how to approach the art-making process while respecting natural qualities of different natural materials. The contact of artists with various materials is examined in the relation to historical, time-proven work procedures. The chapter also reflects on the typology of various methods used by art educators to initiate material creativity in pupils and students at different levels of art education. One of the subchapters is concerned with the psychological aspects of artistic approaches to materials, and dedicates a part of its text to material sensibility, and analyses to what extent the quality of the material influences the character of the work procedure applied in the artwork.

The last chapter titled *Objekt a ikonológia materiálu v tvorbe a edukácii* (Object and Material Iconology in Art Production and Education) sheds light on the concept and the tendencies of art studios specialised in three-dimensional art, and presents the work of selected personalities from the field of education and art.

O autoroch

PhDr. Jozef Žilinek, Ph.D.

*1977

Vyštudoval odbor filozofia – estetika na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Diplomovú prácu obhájil v odbore filozofia v roku 2001, rigoróznú prácu z analytickej filozofie v roku 2004 a dizertačnú prácu v odbore systematická filozofia na Filozofickom ústave Slovenskej akadémie vied v Bratislave v roku 2006. V rokoch 2010–2014 pôsobil ako odborný asistent na Ústave literárnej a umeleckej komunikácie a katedre kulturológie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, kde vyučoval interpretáciu výtvarného diela, filozofický seminár, dejiny estetiky – novovek, dejiny výtvarného umenia I., II., III. a kapitoly zo slovenského výtvarného umenia. Odborne sa venuje analytickej filozofii a analytickej estetike.

doc. PhDr. Olga Badalíková, Ph.D.

*1951

Prednáša na katedre výtvarné výchovy dejiny výtvarného umění. V rámci výuky preferuje interdisciplinárny vzťah a vzťah k filozofickému i historickému kontextu danej doby. Usiluje o rozšírený pohľad na súčasné výtvarné dění a o rozvoj tvůrčího myšlení studentů v oblasti teoretických disciplín. Sleduje problematiku utváření uměleckých sbírek a problematiku proměn uměleckého řemesla. V oblasti vědeckovýzkumné činnosti se věnuje současnému prostorovému umění, soudně-znaleckým expertízám, kurátorské činnosti, připravuje texty do katalogů a recenze výstav v odborném tisku. V rámci programu Erasmus – Socrates působila v roce 2006 na univerzitě v Mariboru (Slovinsko), v roce 2009 na Akademie der bildenden Künste (Mnichov, Německo), 2010 na Univerzitě Pécsi Tudományegyetem (Maďarsko), 2014 na Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung (Linz, Rakousko). Publikuje v předních odborných časopisech (Art & Antique, Ateliér, Prostor, Grapheion, Tvar atd.).

doc. PaedDr. Hana Stehlíková Babyrádová, Ph.D.
*1959

Od roku 1993 působí na katedře výtvarné výchovy PdF Masarykovy univerzity v oboru teorie výtvarné výchovy jako odborná asistentka, od roku 2004 jako docentka pro teorii výtvarné pedagogiky. Již řadu let se věnuje také výtvarné tvorbě (kresba, haptická malba, instalace, keramický objekt). Po roce 2000 je přijata také na PdF UPOL a zakládá spolu s kolegy na katedře výtvarné výchovy PdF Palackého univerzity v Olomouci doktorská studia a vede několik dizertačních projektů. V kontextu odborné spolupráce s doktorandy řeší grantové projekty zaměřené především na inovaci výuky výtvarné výchovy. Absolvovala několik zahraničních stáží jako výtvarnice a přednáší na mnoha evropských univerzitách (Německo, Rakousko, Itálie, Polsko, Španělsko, Turecko, Anglie). Těžištěm jejího výtvarného vyjadřování je gestická kresba a hmatová malba. Při tvorbě obrazů často využívá přírodní materiály, jako je hlína, naturální pigmenty, uhlí. V posledních pěti letech vytváří keramické objekty inspirované vlastními hmatovými kresbami, které jsou výrazem zakotvenosti její autorské výpovědi v přímé tělesnosti výtvarného díla. Vydala také několik publikací zaměřených na zkoumání významu symbolu, rituálu a performativních aspektů umění a výtvarné pedagogiky.

Mgr. art. Emília Rigová, ArtD.
* 1980

Študovala na Škole úžitkového výtvarnictva Josefa Vydru v Bratislave, na odbore kameňosochárstvo v rokoch 1995–1999. Neskôr pokračovala v štúdiu na Akadémii umení v Banskej Bystrici, na katedre sochárstva v ateliéri figurálneho prejavu u profesora Jana Hendrycha, kde získala v roku 2005 magisterský titul. V roku 2011 získala na tej istej škole doktorát, ktorý absolvovala v ateliéri Socha a aplikované médiá u doc. Juraja Saparua s témou Socha ako médium schopné interpretačnej univerzálnosti. Vo svojej tvorbe sa venuje objektu, ktorý jej slúži ako základné médium v inštalácii, videoperformance či site-specific intervencií. Rovnako pracuje aj v 2D prostredí počítačovej grafiky, kde uplatňuje princípy klasického maliarstva prostredníctvom gestického rukopisu. Po obsahovej stránke sledujú jej diela výskum intersubjektívnej emócie v určitom sociokultúrnom prostredí.

Mgr. Timotej Blažek

*1989

Študoval reštaurátorstvo / konzervátorstvo v Banskej Štiavnici, neskôr výtvarné umenie na PdF UMB v Banskej Bystrici a učiteľstvo výtvarnej výchovy pre ZŠ a SŠ na katedre výtvarnej výchovy Pedagogickej fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Na rovnakej katedre od roku 2013 študuje doktorský študijný program. V rámci svojho teoretického odborného zamerania sa zameriava na médium objektu, presahy užitého a voľného umenia a materiál v umení a edukácii.

Mgr. art. Kristýna Španihelová, ArtD.

*1982

Zuberská rodačka Kristýna Španihelová bola po maturitě na Střední soukromé umělecké škole v Ostravě přijata na Vysokou školu výtvarných umění v Bratislavě, kde od roku 2001 studovala v ateliéru Kov a šperk S+M+L-XL u prof. Karola Weisslechnera, ak. arch. V roce 2011 ukončila doktorské studium obhajobou teoretické práce „Lidský příběh materiálu: Ikonologie organických materiálů v současném šperku“ a praktické části „Materialita bytí“. V současné době pracuje jako asistentka na VŠVU v ateliéru S-M-L-XL Kov a šperk S+M+L-XL v Bratislavě a od roku 2014 působí jako externí pedagožka na Univerzitě Palackého, na katedře výtvarné výchovy, v ateliéru Kov a šperk. Během studií se zúčastnila dvou stáží. V roce 2003 pobývala ve slovinské Ljublaně na ALU v ateliéru Průmyslový design a v roce 2004 studovala na pražské VŠUP v ateliéru Kov a šperk u uznávaného profesora, ak. soch. V. K. Nováka. Dále se zúčastnila mezinárodních sympózií současného šperku ve Švýcarsku (Braunwald, 2005), v Maďarsku (Fertőrákos, 2006), v Turnově (2008), v Kremnici (2008, 2009, 2011) a ve Španělsku (Tarragona, 2010). Kristýna Španihelová vystavuje jak v České republice, tak v zahraničí. V letech 2013 byla mezinárodní porotou vybrána jako finalistka soutěže Talente v Mnichově s kolekcí šperků Hemocity. V letech 2010 a 2013 byla vybrána jako finalista prestižní mezinárodní soutěže Bayerischer Kunstgewerbe-Verein v Mnichově. V roce 2009 získala ocenění od Slovenské výtvarné unie za kolekci šperku z cyklu Život – Anima a v roce 2008 vyhrála hlavní cenu v soutěži Kruhy na vodě v kategorii kov, kterou pořádá bratislavské Ústredie ľudovej umeleckej výroby (ULUV). Jedním z hlavních kritérií této soutěže byla inspirace tradičním řemeslem, respektive svébytný posun od tradičního řemesla k současnému designu. Mladá umělkyně se inspirovala tradiční zuberskou výšivkou. V minulých letech získala také ocenění od Asociace slovenských zlatníků v kategorii umělecký šperk. Hlavními tématy v tvorbě Kristýny Španihelové je ženská podstata v souvislosti s materialitou a alchymí, snaží se nalézt ukrytou duši materiálu.



Literatúra

Animals Looking at use. In: Animals. Haunch of Venison, London, 2004. Katalog výstavy. Neustránkováno. Bez ISBN.

ARISTOTELÉS. Rétorika. 1. vyd. Martin: Thetis, 2009. 257 s. ISBN 978-80-970115-1-2.

ASFALCK, Jivan; BROADHEAD, Caroline; DERREZ, Paul. New directions in jewellery. London: Black Dog Publishing, 2005. 211 s. ISBN 978-1-904772-19-6.

AUERBACH, Erich. Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1998. 479 s. ISBN 80-204-0738-3.

BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika). Vyd. 1. Praha: Academia, 1997. 429 s. ISBN 80-200-0609-5.

BAUDRILLARD, Jean. O svádění. Překlad Alena Dvořáčková. Olomouc: Votobia, 1996. 213 s. ISBN 80-7198-078-1.

BAUDRILLARD, Jean. Realita překonává hyperrealismus. Překlad Ondřej Parus. In: Aluze, 2007, roč. 10, č. 1, s. 73–76. ISSN 1212-5547.

BAUDRILLARD, Jean. Simulacra and simulation. Ann Arbor: University of Michigan Press, ©1994. 164 s. The body in theory: histories of cultural materialism. ISBN 0-472-06521-1.

BELL, Julian. Zrcadlo světa: nové dějiny umění. Vyd. 1. Praha: Argo, 2010. 496 s. ISBN 978-80-257-0280-2.

<< Obrázek 75 Pohľad do inštalácie výstavy študentských semestrálnych prác s názvom V archíve (Galéria PLUSMÍNUS, ateliér Kovu, objektu a šperku, KVV PdF UP Olomouc, foto: Jakub Konečný)

BADALÍKOVÁ, Olga. Zvíře v současné prostorové tvorbě. 1. vydání. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. 239 stran. Monografie. ISBN 978-80-244-4007-1.

BENJAMIN, Walter, a BŽOCH, Adam, ed. Aura a stopa. Bratislava: Kalligram, 2013. 126 s. Filozofia do vrecka. ISBN 978-80-8101-774-2.

BENJAMIN, Walter, a BŽOCH, Adam, ed. Iluminácie: eseje. Bratislava: Kalligram, 1999. 286 s. Eseje. ISBN 80-7149-248-5.

BERGER, Peter L., a LUCKMANN, Thomas. Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. 214 s. ISBN 80-85959-46-1.

BLAŽEK, Timotej. Vybrané kapitoly z dějin šperku. Univerzita Palackého: Olomouc, 2015. 123 s. ISBN 978-80-244-4623-3.

BLOXHAM, Jo. Sting of Passion: An exhibition of art jewellery created in response to Manchester Art Gallery's. 1. Manchester, UK: Manchester Art Gallery, 2009. 36 s. Bez ISBN.

BONAMI, Francesco. Static on the line, The impossible Work of Maurizio Cattelan. In: Maurizio Cattelan. London: Phaidon, 2003. 212 s. ISBN 13: 9780714843063.

BOR, D. Ž. Napříč říší královského umění. Vyd. 1. [Praha]: Trigon, 1995. 215 s. Ametyst. ISBN 80-85320-51-7.

BREDEKMP, Horst. Antikensehnsucht und Maschinenglauben: die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin: Wagenbach, 2000. 361 s. ISBN 978-3-8031-2361-9.

BROODTHAERS, Marcel. "L' Ángelus de Daumier". Paris: Centre national d'art contemporain, 1975. Nestránkováno (cca. 29 s.). Bez ISBN.

BUCK, Henry. The Day of the Dolphin. Avco Embassy, 1973. Screenplay.

BURNETT, Ron. How Images Think. London: MIT Press, 2005. 272 s. ISBN 0-262-02549-3.

CELANT, Germano. Appunti per una Guerriglia. In: Flash Art, č. 5, 1967, s. 3. Bez ISSN.

CELANT, Germano. Arte Povera. Basel: Wiese, 1989. 281 s. ISBN 9783909158201.

CULLER, Jonathan D. Studie k teorii fikce. Vyd. 1. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005. 102 s. Theoretica; sv. 6. ISBN 80-85778-46-7.

ČAPEK, Josef. Umění přírodních národů. Liberec: Dauphin, 1996. 349 s. ISBN 80-86019-19-5.

Český moderní šperk ve Stříbře = Czech modern jewelry in Stříbro: [katalog k výstavě], Minoritský klášter města Stříbra 1997. V Praze: Asociace výtvarníků oboru kov, 1997. [60] s. ISBN 80-238-2453-8.

DANTE, Arthur, C. The Artworld. In: The Journal of Philosophy, sv. 61, č. 19, 1964, s. 571–584. ISSN 0022-362X.

DANTO, Arthur C. Zneužitie krásy, alebo Estetika a pojem umenia. 1. vyd. Bratislava: Kalligram, 2008, ©2003. 208 s. ISBN 978-80-8101-025-5.

DAVIDSON, Donald. Subjektivita, intersubjektivita, objektivita. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2004. 260 s. ISBN 80-7007-190-7.

DICKIE, George. What is Art? An institutional Analysis. In: DICKIE, George. Art and Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974. 204 s. ISBN 9780801408878.

DOLEŽEL, Lubomír. Heterocosmica: fikce a možné světy. Vyd. české 1. Praha: Karolinum, 2003. 311 s. ISBN 80-246-0735-2.

DOLEŽEL, Lubomír. Mimesis a možné světy. Překlad Petr Kaiser. Česká literatura, roč. 45, č. 6, 1997, s. 600–624. Poprvé otištěno v čas. Poetics Today (1988).

DOLEŽEL, Lubomír. Narativní způsoby v české literatuře. Vyd. 1. Praha: Český spisovatel, 1993. 144 s. ISBN 80-202-0418-0.

DRUTT, Helen. Peter Skubic: Between. 1. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2001. 204 s. ISBN 978-3897901568.

ECO, Umberto. O zrcadlech a jiné eseje: znak, reprezentace, iluze, obraz. Překlad Vladimír Mikeš a Veronika Valentová. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2002. 443 s. Myšlenky; sv. 8. ISBN 80-204-0959-9.

ELIADE, Mircea. Posvátné a profánní. Překlad Filip Karfík. Vyd. 1. V Praze: Česká křesťanská akademie, 1994. 155 s. Knihy ze světa; [sv. 7]. ISBN 80-85795-11-6.

ELIADE, Mircea. Šamanismus a nejstarší techniky extáze. Překlad Jindřich Vacek. Vyd. 1. Praha: Argo, 1997. 433 s. ISBN 80-7203-153-8.

ENGELBACH, Barbara. Diana Thater, keep the Faith. Kunsthale Bremen, 2005. 45 s. Katalog výstavy. ISBN 13: 9783897702097.

ERBEN, Karel Jaromír. Kytice. Pardubice: Filip Trend, ©2001. 215 s. ISBN 80-86282-08-2.

FLORIÁNOVÁ, Olga. Kůže: zpracování a výrobky. 1. vyd. Praha: Grada, 2005. 179 s., [8] s. barev. obr. příl. Řemesla, tradice, technika. ISBN 80-247-1091-9.

FOSTER, Hal, et al. Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus. Praha: Slovart, 2007. 704 s. ISBN 978-80-7209-952-8.

GENETTE, Gérard. Fikce a vyprávění. Vyd. 1. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007. 96 s. Theoretica; sv. 8. ISBN 978-80-85778-56-4.

GENETTE, Gérard. Metalepsa: od figúry k fikcii. 1. vyd. Bratislava: Kalligram, 2005. 119 s. Anthropos.

GERE, Charlotte. Jewellery in the Ahe of Queen Victoria: A mirror to the World. London: British Museum Press, 2010. 552 s. ISBN 978-0714128191.

GERŽOVÁ, Jana, ed. Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia: idey – pojmy – hnutia: od abstraktného umenia k virtuálnej realite. Bratislava: Kruh súčasného umenia, ©1999. 320 s. ISBN 80-968283-0-4.

GOODMAN, Nelson. Jazyky umění: nástin teorie symbolů. Překlad Tomáš Kulka. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007. 213 s. ISBN 978-80-200-1519-8.

GOODMAN, Nelson. Způsoby světatorby. Překlad Vlastimil Zuska. Bratislava:

Archa, [1996]. 152 s. Filosofie do kapsy; sv. 30. ISBN 80-7115-120-3.

HALL, James a ROYT, Jan. Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Překlad Allan Plzák. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1991. 517 s. ISBN 80-204-0205-5.

HALL, Stuart. Representation: cultural representations and signifying practices. London; Thousand Oaks, Calif.: Sage in association with the Open University, 1997. 400 s. ISBN 9780761954323.

HANZÁK, Jan. Velký obrazový atlas ptáků. Praha: Artia, 1974. 575, [i] s., [32] s. barev. příl.

HEGEL, Georg, W. F. Vorlesungen über die Ästhetik. Taschen, 1986. 546 s. ISBN 978-3518282137.

HLAVÁČEK, Ivan, KAŠPAR, Jaroslav, a NOVÝ, Rostislav. Vademecum pomocných věd historických. 2., dopl. a rozš. vyd., v nakl. H & H 1. vyd. Jinočany: H & H, 1994. 448 s. ISBN 80-85467-47-X.

HODROVÁ, Daniela. Chvála schoulení: eseje z poetiky pomíjivosti. Vyd. 1. Praha: Malvern, 2011. 424 s. Literární věda. ISBN 978-80-86702-91-9.

HODROVÁ, Daniela. Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie. Vyd. 1. Praha: KLP, 1994. 211 s., [12] s. obr. příl. ISBN 80-85917-03-3.

HOLAN, Vladimír. Spisy 10 Bagately. Ladislav Horáček – Paseka Praha – Litomyšl, 2006. 544 s. ISBN 9788071856498.

HOUSE, Nancy. Material culture in contemporary art and design. In: BOLIN, Paul, E.; BLANDY, Doug. Matter Matters: Art Education and Material Culture Studies. Reston, VA: National Art Education Association, 2011. 170 s. ISBN 978-1890160517.

HUBER, Hans Dieter. System und Wirkung, přednáška z 11. 3. 1990 v Kunsthalle Mannheim. In: REBMANN, Hellevi. Neviditelná skulptura: O Josephu Beuysovi. Překlad Petr Jochmann. Olomouc: Votobia, 1998. 94 s. Malá díla; sv. 91. ISBN 80-7198-328-4.

CHEUNG, Lin, CLARKE, Indigo, CLARKE, Beccy. New directions in jewellery II. 1. London: Black Dog Publishing, 2006. 189. s. ISBN 978-1904772552.

JUNG, Carl Gustav, a PLOCEK, Karel, ed. Duše moderního člověka. Překlad Karel Plocek. Vyd. 1. V Brně: Atlantis, ©1994. 378 s. ISBN 80-7108-087-X.

KADER, Themia. Connecting Artifacts with Making Art. In: Art Education, roč. 56, č. 5, 2003, s. 19–23. Bez ISSN.

KLEINOVÁ, Viera. Kruhy na vode. Bratislava: Ústredie ľudovej umeleckej výroby, 2008. 60 s. ISBN 978-80-88852-57-5.

KOHÁK, Erazim. Bůh přírody, Bůh dějin. In: Pražské přednášky: život v pravdě a moderní skepse. 2., pozm. vyd., v nakl. Ježek vychází poprvé. [Rychnov nad Kněžnou]: Ježek, 1994. 103 s. Filosofické texty. Velká řada; sv. 3. ISBN 80-901625-4-1.

KOHÁK, Erazim. Člověk, dobro a zlo: o smyslu života v zrcadle dějin: kapitoly z dějin morální filosofie. Vyd. 1. Praha: Ježek, 1993. 271 s. Filosofické texty. Velká řada; sv. 1. ISBN 80-901625-3-3.

KOLÁŘOVÁ, Běla. Běla Kolářová: objekty a asambláže = Běla Kolářová: objects et assemblages. Praha: Torst, 1993. 57 s. ISBN 80-85639-15-7.

KRISTEVA, Julia. Polyfonie. Malovaný kraj Břeclav, OPS, 2008. 140 s. ISBN 978-80-903759-3-2.

KŘÍŽOVÁ, Alena, a kol. Ornament – oděv – šperk: archaické projevy materiální kultury. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2009. 253 s. Etnologické studie; 5. ISBN 978-80-210-4963-5.

KŘÍŽOVÁ, Alena. Proměny českého šperku na konci 20. století. Vyd. 1. Praha: Academia, 2002. 223 s. ISBN 80-200-0920-5.

KULTERMANN, Udo. Neue Dimensionen der Plastik. Tübingen, Wasmuth, 1972. 236 s. ISBN 9783803030023.

LEGG, Beth. Jewellery from Natural Materials. 1. London: A & C Black Publishers, 2008. 144 s. ISBN 978-0713682762.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Smutné tropy. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1966. 294 s., [32] s. obr. příl. Klub čtenářů; sv. 235.

LEVY, Thomas. Meret Oppenheim: From Breakfast in Fur and Back Again. Hamburg, 2004. 256 s. ISBN 9783936646290.

LIPOVETSKY, Gilles. Éra prázdnoty: úvahy o současném individualismu. Překlad Helena Beguivinová. V českém jazyce vyd. 1. Praha: Prostor, 1998. 269 s. Střed; sv. 20. ISBN 80-85190-74-5.

LURKER, Manfred. Slovník symbolů. V Praze: Euromedia Group – Knižní klub, 2005. 614 s. Universum. ISBN 80-242-1588-8.

LYOTARD, Jean-François. Putování a jiné eseje. Překlad Miroslav Petříček. Praha: Herrmann & synové, 2001. 149 s. ISBN 80-238-7472-1.

MANHEIM, Julia. Sustainable Jewellery. 1. London: A & C Black Publishers, 2009. 128 s. ISBN 978-0713683448.

MARSHALL, Julia. Using the concepts of material culture studies in the art classroom. In: BOLIN, Paul, E.; BLANDY, Doug. Matter Matters: Art Education and Material Culture Studies. Reston, VA: National Art Education Association, 2011. 170 s. ISBN 978-1890160517.

MARZONA, Daniel. Minimal Art. Köln; Los Angeles: Taschen, 2004. 94 s. ISBN 9783822830581.

McEVILLEY, Thomas. C. Sculpture in the Age of Doubt. Allworth Press, New York, 1999. 448 s. ISBN 978-1581150230.

McLUHAN, Marshall. Člověk, média a elektronická kultura: výbor z díla. Vyd. 1. Brno: Jota, 2000. 415 s. Nové obzory. ISBN 80-7217-128-3.

McLUHAN, Marshall. Jak rozumět médiím: extenze člověka. Překlad Miloš Calda. 2., rev. vyd., v Mladé frontě 1. Praha: Mladá fronta, 2011. 399 s. Strategie. ISBN 978-80-204-2409-9.

MEDEK, Mikuláš. Texty. Torst, 1995. 436 s. ISBN 9788085639568.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologie vnímání. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2013. 559 s. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 81. ISBN 978-80-7298-485-5.

MIKULÁŠEK, Oldřich. Agogh: verše z let 1969–1971. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1989. 84 s. ISBN 80-202-0099-1.

Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí. V Praze: J. Otto, 1888–1909. 28 sv.

PANOFSKY, Erwin. Význam ve výtvarném umění. Překlad Lubomír Konečný. Vyd. 2., rev. Praha: Malvern, 2013. 399 s., [44] s. obr. příl. ISBN 978-80-87580-37-0.

PATER, Walter. The Renaissance: Studies in Art and Poetry: To which is added essay on Raphael from Miscellaneous Studies. 2nd Repr. London: Collins, 1967. 224 s. The Fontana Library; 472 L.

POTTS, Alex. The Sculptural Imagination, Figurative, Modernist, Minimalist. London, New Haven: Yale University Press, ©2000. 432 s. ISBN 9780300088014.

RAAB, Miroslav. Materiály a člověk: netradiční úvod do současné materiálové vědy. 1. vyd. Praha: Encyklopedický dům, 1999. 228 s. ISBN 80-86044-13-0.

READ, Herbert Edward. A Concise History of Modern Sculpture. Repr. London: Thames and Hudson, 1970. 310 s. The World of Art Library. History of Art. ISBN 0-500-18028-8.

REN, Wendelin. Joseph Beuys, Pflanze, Tier und Mensch. Muzeum Schlos Moyland. Schwenningen, Resensburg, Trollhätan, Gmünd, 2001. Katalog výstavy. Bez ISBN.

Revue Labyrinth, č. 3–4, 1998, s. 159. Bez ISSN.

RIGOVÁ, Emília. Socha ako médium schopné interpretačnej univerzálnosti; Socha jako metalepsa v době digitálních obrazov. Dizertační práce. Banská Bystrica, AVU, 2011. Vedoucí práce doc. Juraj Sadara, akad. soch.

RONEN, Ruth. Možné světy v teorii literatury. Vyd. 1. Brno: Host, 2006. 296 s. Teoretická knihovna; sv. 14. ISBN 80-7294-180-1.

RUGOFF, Ralph; STILES, Kristina; GIACINTO, Pietranto. Paul McCarthy. London: Phaidon Press, 1996. 160 s. ISBN 9780714835525.

RUHRBERG, Karl, et al. Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]. [Praha]: Slovart, 2004. 840 s. ISBN 80-7209-521-8.

RYCHLÍK, Martin. Tetování, scarifikace a jiné zdobení těla. Vyd. 1. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2005. 350 s. Dějiny odívání. ISBN 80-7106-780-6.

SAUNDERS, Nicholas J. Mytická síla zvířat. Překlad Kristýna Kučerová. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 1996. 184 s. Magie, tradice, současnost. ISBN 80-7176-360-8.

SAUSSURE, Ferdinand de. Kurs obecné lingvistiky. Překlad František Čermák. Vyd. 3., upr., v nakl. Academia 2. Praha: Academia, 2007. 487 s. Europa; sv. 12. ISBN 978-80-200-1568-6.

SHIREY, David L. Venetian Carnival. Newsweek, 1. July 1968, s. 93. Bez ISSN.

SCHECKENBURGER, Manfred. Struktury a objekty. In: RUHRBERG, Karl, et al. Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]. [Praha]: Slovart, 2004. 840 s. ISBN 80-7209-521-8.

SIBEN, Isabel. Joseph Beuys, Plakate=Posters. München; New York: Prestel, ©2004. 112 s. ISBN 13: 978-3791331065.

SLÁDEK, Ondřej. Mezinárodní konference o metalepsi. In: Česká literatura, roč. 51, č. 2, 2003, s. 237–240. ISSN 0009-0468.

STECKER, Robert. Umělecká hodnota. In: ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2010. 486 s. ISBN 978-80-87474-11-2.

STEHLÍKOVÁ, Dana. Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví. 1. vyd. Praha: Libri, 2003. 616 s. ISBN 80-85983-90-7.

STRASSMANN, René-Anton. Stromy léčí: stromová terapie v praxi. Vyd. 1. Olomouc: Fontána, ©2008. 293 s. ISBN 978-80-7336-425-0.

SWERDLOW, Joel L. Kůže bez masky. National Geographic, č. 11, 2002, s. 58–85. Bez ISSN.

ŠPANIHELOVÁ, Kristýna. Lidský příběh materiálu: ikonologie organických materiálů v současném šperku. Dizertační práce. Bratislava, VŠVU 2011. Vedoucí práce prof. Karol Weisslechner.

TAUBE, Karl A. Aztécké a mayské mýty. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2007. 80 s. Bájná minulost. ISBN 978-80-7309-455-3.

TETIVA, Vlastimil. Petr Jochmann, České Budějovice, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou, 1999. Neustránkováno. Bez ISBN.

VALČEK, Peter. Slovník literárnej teórie, A–Ž. 2., rozš. a opr. vyd. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2006. 351 s. ISBN 80-89222-09-9.

VIETZOVÁ, Renata. Návrat: užité předměty z přírodních materiálů. Liberec, 2008. 37 s. Bakalářská práce. Technická univerzita v Liberci. Vedoucí práce: Ludmila Šikolová.

VIRILIO, Paul. Estetika mizení. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. 110 s. ISBN 978-80-87378-21-2.

VIRILIO, Paul. Informatická bomba. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2004. 167 s. ISBN 80-86818-04-7.

VIRILIO, Paul. Stroj videnia. 1. vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2002. 111 s. ISBN 80-85187-31-0.

VITEBSKY, Piers. Svět šamanů. Překlad Josef Hegner a Bohuslav Šnajder. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 1996. 184 s. Magie, tradice, současnost. ISBN 80-85809-43-5.

VLČEK, Tomáš. Druhý pohled. In: International Biennale of Contemporary Art: National Gallery in Prague: 14.6.–11.9.2005: „A second Sight“ = Mezinárodní bienále současného umění 2005: Národní galerie v Praze: “Druhý pohled” [grafika]. [Praha: Národní galerie, 2005]. 1 plakát.

VRÁBKOVÁ, Helena. Keltský horoskop, aneb Když stromy vyprávějí. Vyd. 1. Praha: Motto, 2006. 144 s. ISBN 80-7246-330-6.

WELSCH, Wolfgang, a POLÁKOVÁ, Jolana, ed. Naše postmoderní moderna. 1. vyd. Praha: Zvon, 1994. 198 s. ISBN 80-7113-104-0.

WELSCH, Wolfgang. Estetické myslenie. Bratislava: Archa, 1993. 168 s. Filozofia do vrecka; sv. 7. ISBN 80-7115-063-0.

WILLIAMS, J. Richard. After modern sculpture: art in the United States and Europe, 1965–1970. Manchester; New York: Manchester University Press, 2000. 288 s. ISBN 13: 978-0719056512.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Filozofické skúmania. Preklad František Novosád. Bratislava: Pravda, 1979. 273 s. Bez ISBN.

WOLAK, Ewa. Plavecké ostrovy. Preklad Helena Stachová. 1. vyd. Praha: Orbis, 1975. 249, [3] s. Cesty.

WORRINGER, Wilhelm. Abstrakce a vcítění: příspěvek k psychologii stylu. Preklad David Filip. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2001. 150 s. Delfín; sv. 35. ISBN 80-86138-35-6.

ZUSKA, Vlastimil. Mímésis – fikce – distance: k estetice XX. století. Vyd. 2., dopl., Tritonu 1. Praha: Triton, 2002. 145 s. Filosofická setkávání; 6. ISBN 80-7254-285-0.

ŽILINEK, Jozef. Poznámky ku klasickej estetike percepcie a vkusu. In: Oragon F, roč. 19, č. 1, 2012, s. 38–54. ISSN 1335-0668.

ŽILINEK, Jozef. Poznámky ku klasickej estetike skúsenosti v umení. Rukopis, 2014.

Online zdroje

URL 1 – Carved bone jewelry: bone carvings spiritual New Zealand gifts [online]. 2008-2009 [cit. 2009-02-04]. New Zealand vacations in West Auckland. Dostupné z WWW: <http://www.new-zealand-vacations-in-west-auckland.com/carved-bone-jewelry.html>.

URL 2 – RYCHLÍK, Martin. Lidé stažení z kůže [online]. 2000-06 [cit. 2009-01-24]. Rychlík. Dostupné z WWW: <http://www.rychlik.wz.cz/flayed.htm> [webová stránka].

URL 3 – Kožešinová zvířata [online]. 5. 5. 2009 [cit. 2009-06-15]. STOP Týrání zvířat!!!. Dostupné z WWW: <http://www.stoptyranizvirat1.estranky.cz/clanky/kozesinova-zvirata/> kozesinova-zvirata.html.

URL 4 – SCHREIBER, Constanze. Ornament and Crime [online]. 2002-2005 [cit. 2009-02-11]. Constanzeschreiber. Dostupné z WWW:
http://www.constanzeschreiber.com/site/en/2/20/1/Ornament_and_Crime.html.

URL 5 – Birds in Mythology: Myths and Legends of the World [online]. 2009 [cit. 2009-02-11]. Myths Encyclopedia. Dostupné z WWW:
<http://www.mythencyclopedia.com/Be-Ca/Birds-in-Mythology.html>.

URL 6 – Starověký svět [cit. 2009-04-14]. Egyptská bohyně Maat. Dostupné z WWW:
<http://www.egyptan.sk/clanky/staroveky-egypt/bohovia/bohyna-maat.html>.

URL 7 – Native American Headdresses: Facts for Kids [online]. 1998 [cit. 2009-02-11]. Native-languages. Dostupné z WWW:
<http://www.native-languages.org/headdresses.htm>.

URL 8 – Jewellery in the Pacific [online]. 2000–2010 [cit. 2011-01-15]. Academic Dictionaries and Encyclopedias. Dostupné z WWW:
<http://en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/3663798>.

URL 9 – Carl Sagan [cit. 2009-05-20]. Dostupné z WWW:
https://en.wikiquote.org/wiki/Carl_Sagan.

URL 10 – [cit. 2009-03-10]. Dostupné z WWW:
<http://search.seznam.cz/?q=hyletick%C3%BD+hyl%C3%A9&sourceid=szn-HP>.

BRACKE, Evelien. Devotosy exvotos [online]. 2009 [cit. 2009-02-15]. Jorgemanilla. Dostupné z WWW: <http://www.jorgemanilla.com/collections/>.

FERNANDES, Beverly. History of Bone Beads [online]. 09. 21. 2005 [cit. 2009-01-12]. Bead Information Library. Dostupné z WWW:
<http://www.harlequinbeads.com/cgi-bin/beads/library/article.html?article=LIB00062>.

FERNANDES, Beverly. History of Wooden Beads: Bead Information Library [online]. 26. 10. 2005 [cit. 2011-02-06]. Harlequin Beads & Jewellery. Dostupné z WWW: <http://www.harlequinbeads.com/cgi-bin/beads/library/article.html?article=LIB00084>.

FIALA, Jiří. Šťavnatá ontologie dřeva. Vesmír, roč. 80, č. 4, 2001. s. 283. [cit. 2011-04-14]. Dostupné z WWW: <http://casopis.vesmir.cz/clanek/stavnata-ontologie-dreva>

GENETTE, Gérard. Rozhovor. In: Aluze, č. 2, 2007. Překlad Martin Punčochár. [cit. 2009-07-05]. Dostupné také z WWW: http://www.aluze.cz/2007_02/05_Rozhovor_Genette.php.

GUTTMANN, Ursula. Ursula Guttman: International art jewellery online [online]. 2009 [cit. 2011-03-13]. Klimt02. Dostupné z WWW: http://www.klimt02.net/redimensiona_imatge.php?Arxiu=8192.jpg&Amplada=300.

GUTTMANN, Ursula. Works: Objects [online]. 2006 [cit. 2011-03-13]. Ursula Guttman. Dostupné z WWW: <http://www.ursulaguttman.com/HTML/works.html>.

HARROLD, Cris. The History of the Rosary – Then and Now: History of the Rosary [online]. 26. 07. 2010 [cit. 2011-02-06]. EzineArticles. Dostupné z WWW: <http://ezinearticles.com/?The-History-of-the-Rosary---Then-and-Now&id=4716587>.

HERZ, Josef. Trofej v podobě šperku. Myslivost, roč. 207, č. 5, 2007, s. 58. [cit. 2011-02-19]. Dostupné také z WWW: <http://www.myslivost.cz/Casopis-Myslivost/Myslivost/2007/Kveten---2007/Trofej-v-podobe-sperku>.

JENSEN, Mette T. History [online]. 2011 [cit. 2011-02-02]. M. T. Jensen. Dostupné z WWW: http://www.mettetjensen.com/en_history.htm.

KLEMP, Stefanie. Stefanie Klemp jewellery [online]. 2011 [cit. 2011-04-07]. Other-q. Dostupné z WWW: <http://www.other-q.com/stefanie-klemp.html>.

KNIGHT, Kevin. Relics: Catholic Encyclopedia [online]. 2009 [cit. 2009-02-13]. New Advent. Dostupné z WWW: <http://www.newadvent.org/cathen/12762a.htm>.

KNIGHT, Kevin. Reliquaries: Catholic Encyclopedia [online]. 2009 [cit. 2011-04-01]. New Advent. Dostupné z WWW: <http://www.newadvent.org/cathen/12762a.htm>.

LEOPOLD, Josh. Month three [online]. 2010 [cit. 2011-02-18]. Edgar Mosa. Dostupné z WWW: <http://cargocollective.com/edgarmosa#837512/month-three>.

MCCALLUM, Kelly. Kelly McCallum: Generation [online]. 2006 [cit. 2009-02-15]. Dams. Dostupné z WWW: <http://www.dams.rca.ac.uk/netpub/server.np?find&site=Show2006&catalog=catalog&template=gestudent.np&field=itemid&op=matches&value=1148>.

RYCHLÍK, Martin. Začíná seriál o tetování (1. díl): Český rozhlas [online]. Praha: 14. 12. 2007 [cit. 2011-03-13]. Leonardo. Dostupné z WWW: http://www.rozhlas.cz/leonardo/svet/_zprava/407128.

SCHRIJVER, Ward. Heritage [online]. 2004 [cit. 2011-01-28]. Francis Willemstijn. Dostupné z WWW: <http://www.willemstijn.com/2004.html>.

SKY, Barnhart. The “Flowers” of Niihau, Maui No Ka Oi [online]. July-August 2008, 4. [cit. 2011-02-26]. Dostupné z WWW: <http://www.mauimagazine.net/Mauimagazine/July-Auguste-2008/The-Flowers-of-Niihau/index.php?cparticle=2html&siarticle=1#artanc>.

TOLVANEN, Terhi. Naturae: La Folie Des Fleurs [online]. 2010 [cit. 2011-01-28]. Sieraadartfair. Dostupné z WWW: <http://sieraadartfair.com/www/downloads/TERHITOLVANEN.pdf>.

TRASK, Jennifer. Artist: Bio [online]. 2007-2009 [cit. 2011-02-25]. Jennifertrask. Dostupné z WWW: <http://www.jennifertrask.com/Site/Artist.html>.

VLČEK, Emanuel. Kůže stažená z živého člověka: Pozoruhodný exponát Národního muzea. Vesmír 82, 94, 2003/2 [online]. 2003, 82, 2. [cit. 2009-01-24]. Dostupné z WWW: <http://www.vesmír.cz/clanky/clanek/id/1480>.

WALKER, Lisa. Gold and Bones [online]. 2008 [cit. 2009-02-12]. Klimt02. Dostupné z WWW: http://www.klimt02.net/exhibitions/index.php?item_id=9866.

www.kvetan.net [cit. 2014-08-26].

ZELLWEGER, Christoph. Foreign bodies: Jewellery as Prosthesis. Design research quartely: Design Research Society [online]. October 2008, 3, 4. [cit. 2011-03-15]. Dostupné z WWW: http://www.christophzellweger.com/wp-content/uploads/2008/02/design_research-quaterly_zellweger_s.pdf.

Pod'akovanie

V knihe sú použité fotografie autorov, ktorí súhlasili s publikovaním svojho diela, ktorí svoje dielo uvoľnili pod licenciou Creative Commons, alebo autorov, ktorí svoje fotografie vytvorili. Za použité fotografie nesú zodpovednosť autori jednotlivých kapitol.

Autorské práva poskytli: Jozef Žilinek, Olga Badalíková, Emília Rigová, Kristína Španihelová, Hana Stehlíková Babyrádová, Marek Kvetán, Janine a Jim Eden, Lina Bertucci, Oleg Kulik, Lars Wästfelt, arthistory390, Jeff Ramirez, David Černý, Martin Kochan, Francis Willemstijnová, Eddo Hartmann, Barbora Dzuráková, Peter Simoník, Mette T. Jensenová, Gisbert Stach, Andrea Ďurianová, Lisa Walke-rová, Jorge Manilla, Christoph Zellweger, Ursula Guttmann, Susanne Hammerová, Alexander Bauer, Tiffany Parbošová, Constanze Schreiberová, Julia deVille, Terence Borgue, Juraj Sosna, Anna Lewis, Jesse Seawardová, Ahusheden, Karin Patúcová-Lunterová, Miroslav Brooš, Martin Papcún, Marie-Lan Nguyen, Barry Caruth, Phil Roeder, Jakub Čermák, Jakub Konečný a archív Walters Art Museum, ktorým touto cestou ďakujem.

Rád by som poďakoval recenzentkám Mgr. Petre Šobáňovej, Ph.D., PaedDr. Kataríne Sokolovej, Ph.D., ďalej autorom, ktorí boli ochotní a poskytli mi rozhovor, a to Karin Patúcovej-Lunterovej, Miroslavovi Broošovi, Milke Rigovej, Martinovi Papcúnovi.

OBJEKT A MATERIÁL V UMENÍ A EDUKÁCI

Timotej Blažek a kol.

Výkonná redaktorka: prof. PaedDr. Libuše Ludíková, CSc.

Odpovědná redaktorka: Mgr. Vendula Drozdová

Jazyková korektura: PhDr. Květoslava Musilová, Dr.

Technická redakce: Mgr. Jakub Konečný

Návrh přebalu: Mgr. Jana Musilová

Překlad summary: Jana Jiroutová, M.Phil

Vydala Univerzita Palackého v Olomouci

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

www.upol.cz/vup

vup@upol.cz

Vytiskl Powerprint, s. r. o.,

Suchdolská 782, 252 62 Horoměřice

1. vydání

Olomouc 2015

ISBN 978-80-244-4775-9

vup 2014/0737

Ediční řada: monografie

Tato publikace ve vydavatelství neprošla technickou ani jazykovou redakční úpravou.



9 788024 447759

ISBN 978-80-244-4775-9