

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

EVA KRHUTOVÁ

V. ročník – prezenční studium

Obor: učitelství výtvarné výchovy pro SŠ a ZUŠ

ODCIZENÍ

Výtvarné pojetí odcizení v souboru čtyř velkoformátových maleb

Diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr., MgA. Jan Krtička

Olomouc 2010

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedeníh pramenů a literatury.

V Olomouci dne 23. 6. 2010

Děkuji Mgr., MgA. Janu Krtičkovi za odborné vedení diplomové práce a poskytování rad, dále pak mým blízkým za pomoc a podporu.

OBSAH

ÚVOD	6
1 POJEM ODCIZENÍ VE FILOZOFII A LITERATUŘE	8
1.1 Definice odcizení a jeho používání v dějinách filozofie	8
1.1.1 Karl Marx a jeho předchůdci	9
1.1.2 Existencialismus A. Camuse a J.-P. Sartra	9
1.2 Problematika odcizení v literatuře	10
1.2.1 Albert Camus a jiní.....	11
2 PROBLEMATIKA ODCIZENÍ VE VÝTVARNÝCH DÍLECH AUTORŮ 20. STOLETÍ	14
2.1 Edward Munch	14
2.2 Hnutí dada, surrealisté a M. Beckmann	15
2.3 Výtvarné individuality	18
2.3.1 Alén Diviš – zdi žaláře na zdech galerií.....	19
2.3.2 Edward Hopper – pozorování zastaveného času	20
2.3.3 Anselm Kiefer – vina z neprožité války.....	22
2.3.4 Jiří Lindovský – pod kůží strojů	23
3 MÁ VÝTVARNÁ CESTA ZA ODCIZENÍM	26
3.1 První zkušenosti	26
3.2 Slovinsko	29
3.3 Návrat	31
3.4 Návrhy	33
3.5 Porod anemických čtyřčat	38
4 TÉMA ODCIZENÍ V PEDAGOGICKÉ PRAXI	41
4.1 Zhotovené práce	42
4.2 Shrnutí	49
ZÁVĚR	50

SEZNAM OBRÁZKŮ	51
SEZNAM MÝCH PRACÍ	52
SEZNAM PRACÍ ŽÁKŮ ZUŠ MILOSLAVA STIBORA.....	53
LITERATURA A PRAMENY	54
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA (DOKUMENTACE VÝSLEDNÉ DIPLOMOVÉ PRÁCE)	55
ANOTACE.....	60

ÚVOD

Ve své diplomové práci se chci zabývat společenským fenoménem odcizení ve světě výtvarného umění. Odcizení v obecném slova smyslu přitom chápu jako stav, v němž dochází ke zkomplikování a narušení společenských vztahů z hlediska individuálního jednání lidí. Je to neprůhlednost vlastních společenských výtvorů člověka, které si ho podmaňují jako plíživá síla. Nastává sociální rozdvojení člověka, kterému se jeho výtvary přestávají jevit jako vlastní a nabývají tak podoby něčeho vnějšího a cizího, co proti němu vystupuje jako nelidské. Odcizení tedy vyjadřuje jakousi tyranii společenských výtvorů nad člověkem.

Moje diplomová práce si klade za cíl postihnout ve výtvarném umění 20. století některé interpretační proměny umělci vnímaného a prožívaného odcizení v dobovém kontextu a na tomto základě popsat a analyzovat vývoj vlastního výtvarného pojetí tématu odcizení.

Výsledný text jsem rozdělila do čtyř hlavních kapitol. Nejdříve se velmi stručně zabývám filozofickými a literárně historickými aspekty odcizení, přičemž se věnuji pouze příslušnému základnímu pojmosloví. Následně ve druhé kapitole přibližuji některé jeho výtvarné interpretace a kontexty. Ve třetí, myslím stěžejní kapitole popisuji již svou vlastní autorskou cestu k výtvarnému uchopení tématu. V závěrečném oddílu shrnuji zkušenosti z práce se žáky základní umělecké školy, kterým jsem při své pedagogické praxi připravila sérii úkolů dotýkajících se problematiky odcizení.

TEORETICKÁ ČÁST

1 Pojem odcizení ve filozofii a literatuře

Všeobecně převládající názor současníků, že například moderní komunikační technologie lidi sblížují, je patrně alespoň zčásti zavádějící: někdy – snad i často – je tomu právě naopak. Jde o typické odcizení lidského výtvaru člověku, který bez ohledu na virtuální komunikaci třeba i s desítkami „přátel“ zůstává vlastně často osamocen, sám. Pokud chci téma odcizení autorsky uchopit a výtvarně ho v rámci své diplomové práce vyjádřit, nemohu neučinit alespoň stručný exkurz do dějin tohoto pojmu.

1.1 Definice odcizení a jeho používání v dějinách filozofie

„Odcizení. Tento vysoce módní pojem či pomysl, jímž dnes zasvěceně operuje každý, kdo chce být na výši doby, je popravdě prastarý,“¹ uvádí poněkud ironicky Vladimír Neff. Uvedený autor začíná Rousseauovým popisem biblického vyvržení individuality ze světa ideálního do světa, který je „tvrdý a zlý“, „neznámý a cizí“. Toto prostředí pak nebohé duše vyhnané z ráje proměnilo v sobecké bestie, snažící se pouze o vlastní přežití. Na přelomu 18. a 19. století pojem odcizení (německy Entfremdung) pak podle Neffa převzal Hegel, jenž zcizující moment nachází v záměru Boha tvořícího vedle sebe přírodu a člověka, který se tímto aktem sám odcizuje. Na chvíli se jím zabavil také německý materialistický filozof Ludvík Feuerbach. Neff trefně píše: „-podle něho Bůh nestvořil člověka, nýbrž člověk stvořil Boha, a člověk tedy není odcizením Boha, nýbrž Bůh je odcizením člověka-“²

¹ Vladimír Neff, *Filosofický slovník pro samouky neboli Antigorgias*. 2. vyd. Praha: Madá fronta, 1993, s. 262

² Vladimír Neff, *Filosofický slovník pro samouky neboli Antigorgias*, l.c., s. 262

1.1.1 Karl Marx a jeho předchůdci

Až v tuto chvíli, tedy zhruba v polovině 19. století, píše mladý Karel Marx o svém vlastním pojetí a chápání pojmu odcizení. Stává se nástrojem kritiky kapitalistického pojetí světa, v němž se výtvoři lidí vymykají zpod kontroly svých tvůrců a ti jsou jimi v podstatě zotročováni. Odcizení tedy v marxistické filosofii vyjadřuje jakousi tyranii společenských výtvořů nad člověkem. Neffův slovník (opět poněkud ironizujícím tónem) však k tomu dodává: „...odcizení, ovšem v značně zvlgarizovaném smyslu, patří k nejběžnějším a nejapartnějším pojmům soudobé vzdělanecké mluvy. Mladý literát, filmař, dramatik, dbalý své pověsti, bez odcizení nedá ani ránu; pocit odcizení bývá ponejvíce ztotožňován s životním pocitem Franze Kafky. Člověk je odcizen sám sobě, svému prostředí, své rodné vísce, své společnosti, rodině, národu, lidské souvztahy jsou manipulovány byrokracií, syn nerozumí otci, otec synovi, matka dceři, dcera matce atd.“³ Nelze než souhlasit.

1.1.2 Existencialismus A. Camuse a J.-P. Sartra

Po skončení první světové války se náhle velká část umělců a myslitelů všeho druhu vyléčila z nadšenectví pro pokrok a hořce odsoudila sebezničující tendence lidské společnosti, založené na mocenských a materiálních hybatelích. Industrializace a rozvoj technologií, které udělily válce dosud nevídané ničivé schopnosti, stejně jako dokázaly lidem téměř na dohled přiblížit ráj blahobytu, naplňují také pojem odcizení novými významy a spojitostmi. Interpretaci zmíněných okolností se samozřejmě věnuje také předválečná a poválečná filozofie. Přímo se stavem odcizení a identifikací člověka intenzivně pracují i existencialisté, pro které jsou tyto pojmy spolu s nicotou, úzkostí, samotou a absurditou ve středu jejich zájmu. Pro Francouze typické zaujetí estetikou (krásou) mělo za následek, že původně tvrdé a nepřístupné myšlení

³ Ondřej Neff, Filosofický slovník pro samouky neboli Antigorgias, l.c., s. 264

Heideggerovo se proměnilo (ve výročí J. P. Sartra či A. Camuse) v přímý projev lidské tvořivosti a existence. Romány, dramata a eseje, jež produkoval francouzský existencialismus v polovině 20. století, nakonec samotný filozofický proud lidem natolik přiblížily, že se stal obecně módním.

Co na něm bylo tak přitažlivé? Zbavoval člověka strachu nikoliv z Boha, ale z jeho smrti. „Člověk je bez Boha, je opuštěn, je sám, ale odpovědný za to, co ze své existence udělá a kam ji dovede.“ „...záleží-li pouze na něm (člověku), co ze sebe udělá, znamená to, že člověk je svobodný.“⁴ Tento postoj však přinášel také intenzivní úzkost z přemíry možností a odpovědnosti za osvobozenou existenci. Nicméně tím důležitým posláním bylo navrátit osud člověka zpět do jeho rukou. Jakýmsi pozitivním východiskem, alespoň v rámci mé subjektivní interpretace, bylo u existencionalistů vědomé přijetí individuální opuštěnosti, samoty, odcizení jako počátečního bodu pro své osvobození.

1.2 Problematika odcizení v literatuře

„Nevadí mi Hölderlin, který se celý půlden prochází v uzavřené ohradě před domem a nedělá nic jiného, než že vytrhává trávu. Přitom stále mluví sám se sebou, klade si otázky a sám si na ně odpovídá, jednou ne, podruhé ano,“⁵ píše Miroslav Topinka v eseji Propast Charlese Baudelaira. S fenoménem samoty a odcizení cíleně pracují již také autoři patřící k romantismu. Stále však v něm vidí obrozující sílu vedoucí k naplnění sdíleného ideálu. Později u Baudelaira je pak (stejně jako u dalších tzv. Prokletých básníků) zřejmá narůstající skepse k možnostem sdílení nejen vytyčeného ideálu, ale také skepse k možnostem komunikace a lidského sdílení jako takového: „Běda, všechno je propast, činy, touha, sen i slovo.“⁶ (Květy zla in M. Topinka). Vytržení z dřívějších společenských vazeb a úzkost ze ztráty vedení vyšší mocí zavádí člověka zpět k vlastní individualitě, které nakonec musí vtisknout vůli, jež předtím náležela

⁴ Ondřej Neff, *Filosofický slovník pro samouky neboli Antigorgias, l.c.*, s. 113

⁵ Miroslav Topinka, *Hadí kámen*. 1. vyd. Brno: Host, 2007, s. 165-166

⁶ Miroslav Topinka, *Hadí kámen, l.c.*, s. 173

Bohu. Velmi výrazným příkladem realizace tohoto postoje je život a dílo českého filozofa Vladislava Klímy, který až do krajnosti vnímal lidský subjekt jako všemohoucí osvobozené božstvo. Nutno dodat, že byt' osvobozené, ale také jednoznačně osamocené.

1.2.1 Albert Camus a jiní

Necelých čtrnáct let po Klímově smrti píše Albert Camus vprostřed vřavy druhé světové války román *Cizinec*. Uvězněný Mersault v něm vzpomíná na svou milenkou takto: „Už dávno mi přestala psát...už ji asi přestalo bavit být milenkou odsouzence na smrt. Taky mě napadlo, že by mohla být nemocná nebo mrtvá... Ostatně by mi od toho okamžiku byla Mariina památka lhostejná. Mrtvá mě přestávala zajímat. Neviděl jsem v tom nic nenormálního, stejně jako mi bylo naprosto pochopitelné, že po mé smrti lidé zapomenou na mě.“⁷

Mersault se vyrovnává s nemožností jiného než dočasného sdílení, s absencí jiných než vlastních pravidel, se společensky sdílenou lží, která má zajistit chod civilizace, aby nakonec došel ke smíření s nicotou, která nás obklopuje. Symbolicky se tak děje v úzké vězeňské cele.

Poněkud odlišný obraz odcizení přináší v padesátých letech minulého století román francouzského spisovatele Roberta Merleho *Smrt je mým řemeslem*. Rudolf Lang má v textu za úkol zefektivnit likvidaci Židů v koncentračních táborech: „Následující den jsem trávil ve strašlivé úzkosti: výkon v Treblince byl 500 jednotek za 24 hodin, zatímco v Osvětimi se plánovalo 3 000 jednotek; za necelé čtyři týdny jsem měl reichsführerovi předložit celkový plán řešení otázky, ale zatím mě nic nenapadlo.“⁸ Tedy odcizení jako změna perspektivy - není důležité co, ale jak.

Proměny perspektivy, skrze kterou jedinec nahlíží své okolí a zpětně také sám sebe, samy často stojí na počátku zcizování (vzdalování se) jakési ideální

⁷ Albert Camus, *Cizinec/Pád*. 1.vyd. Praha: Rudé právo, 1966, s. 88

⁸ Robert Merle, *Smrt je mým řemeslem*. 3. vyd. Praha: Melantrich, 1990, s. 210

formě mezilidského sdílení. Za příklady by se dala uvést řada knih, které se tímto fenoménem alespoň rámcově inspirovaly. Třeba Matthiessenovi Hráči na vinici Páně, kde o duše nekolonizovaných divochů v amazonské džungli bojují katolické a protestantské misie...

Za příčinu zbytnění a eskalaci dopadů již dříve zmíněné industrializace lze považovat nástup elektronických technologií a paralelní multimedializace v druhé polovině dvacátého století. Vynálezy, které technooptimisté vnímali (a vnímají) jako prostředky ke sbližování kultur i jedinců (často se mluvilo o zmenšování světa či globální vesnici), jsou však také podezírány z efektu zcela opačného. Snad nejvýraznějším symbolem těchto jevů byla vždy televize. Konrad Paul Liessmann ve Filozofii moderního umění přibližuje poznatky filosofa Günthera Anderse, který se jejími projevy detailně zabíral. Liessmann píše: „...televizní obraz nelze přiřadit k žádné ze sfér, v nichž jsme navyklí myslet: zdání nebo skutečnost, obraz nebo realita. ...Vysílané události jsou současně přítomné a nepřítomné, současně skutečné a zdánlivé, současně tady a nikoliv tady...“⁹ Liessmann v eseji Svět jako fantom a matrice dochází k závěru, že konzument vysílání „se nachází ve stavu uměle vyvolávané schizofrenie, která kulminuje v horror vacui: strach před samostatností a svobodou. Aby byl člověk utěšen proti nicotě, musí být každý orgán obsazen“¹⁰ a zásobován.

Postoj k technologiím složený z fascinace a obav definoval v popkultuře osmdesátých let proud cyberpunku. Podobné inspirační zdroje lze vystopovat také v hudbě či filmu. Připomeňme třeba jen nekončící déšť ve Scottově Blade Runnerovi¹¹, který velmi poeticky ilustruje izolaci lidí ve velkoměstě. Bondyho kniha příznačně nazvaná Cybercomics začíná slovem: „Smutek.“¹² V tomto případě ze stavu, který by se dal popsat jako svět bez chuti. Tedy prostor, jenž neumí vytvářet možnosti pro niterné (aktivní) sdílení, byť je naplněn dosud nevídanou technickou a komunikační konektivitou. S trochou nadsázky by se dalo spekulovat, že toto široce sdílené zklamání z nedosažitelnosti slibovaných

⁹ Konrad Paul Liessmann, *Filosofie moderního umění*. Olomouc: Votobia, 2000, s. 109

¹⁰ Konrad Paul Liessmann, *Filosofie moderního umění*, l.c., s. 113

¹¹ *Blade runner* (Ostré komando), režie: Ridley Scott, 1982

¹² Egon Bondy, *Cybercomix*. Brno: „Zváštní vydání...“, 1997, s. 5

rájů (u Čechů poněkud deformované euforií z pádu komunistického režimu) mohlo vést také k opětovné velké oblibě divadla, performancí či „sociálního umění“, které si svou podstatou sdílení v čase přímo vynucují. Na druhé straně takzvaná nová média inspirují stále velký počet umělců k nejružnějším formálním i významovým experimentům. Samostatně mohou v tomto smyslu stát i například projevy japonské popkultury, která v mnoha ohledech přesně odráží rizika a projevy moderní technicistní civilizace, jež s pocitem odcizení nezbytně musí přijít do úzkého kontaktu.

Problematika odcizení ve filozofii a též v literatuře 20. století je, jak je zřejmé, velmi frekventovaná. Tato skutečnost samozřejmě nemohla neovlivnit výtvarné myšlení současníků, na co poukáží v následující kapitole.

2 Problematika odcizení ve výtvarných dílech autorů 20. století

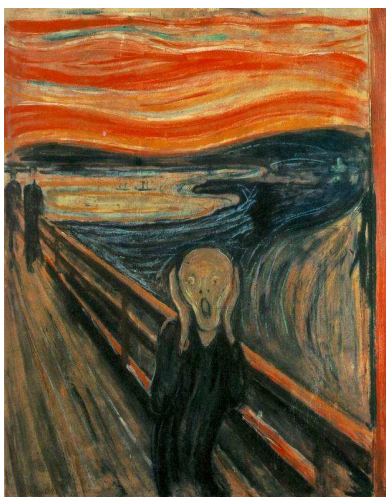
„Jestliže se umělec 19. století sám chápal jako geniální ztvárňovatel objektivizované pravdy ducha, ležící za jevovou skutečností, umělec začínajícího se 20. století objevuje relativizovanost možností svojí výpovědi, vynucenou poznáním vědy. V této základní pozici umělec moderny cítí, že je nucený v uměleckém díle tematizovat problematiku jevové skutečnosti a své vlastní existence.“¹³ Podobně jako v literárním a filozofickém kontextu čelili také výtvarníci na začátku 20. století zcela novým výzvám a požadavkům, které je nutily hledat další cesty, jak tyto požadavky umělecky uchopit. Nebudu se na tomto místě zabývat problematikou moderního umění v celé šíři, zaměřím se pouze na ty autory a směry, kterých se nějakým způsobem dotýkalo téma odcizení. Ať už plynoucí z civilizačního prostředí (válek, industrializace, městské urbanizace atd.) či mající kořeny ve světě lidské individuality.

2.1 Edward Munch

Na přelomu 19. a 20. století se motivy odcizení zabýval norský malíř Edward Munch (1863–1944) propojený technicky ve svých dílech s odkazy postimpresionistů (V. van Gogha, Toulouse-Lautreca). Ten pod vlivem myšlenek Sörena Kierkegaarda (a jeho filozofických otázek z oblasti lidské existence a jejich konvenčních společenských institucí) ztvárňoval krajiny s filtrem lidské psychiky a reflexí strachu a prázdnoty. Jeho nejznámější dílo *Výřik* (1893, Nasjonalgaleriet, Oslo) znepokojuje mučivou úzkostí křiku a znepokojuje o to víc, že otázka, co jej způsobilo, zůstane vždy nezodpovězená. „Co

¹³ Karin Thomasová, *Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia*. Martin: Pallas, 1994, s. 25

na expresionistickém umění uvádělo obecnstvo ve zmatek, nebyla snad ani tolik skutečnost, že příroda je zkreslována, jako to, že výsledek odvádí od krásy.“¹⁴ Takto se vyjadřuje Ernst Gombrich ve svém Příběhu umění k prvnímu desetiletí 20. století. „Proletářské zbídačování jako důsledek industrializačního procesu probíhajícího v celém světě podmínilo vznik psychoanalyticky orientovaného umění, které je v pesimistické bezvýchodnosti vládnoucích poměrů a záchranu před nebezpečím masovosti vidí jen v sociálně rezignující kultivaci individuality.“¹⁵ Podobným příkladem by mohly být také obrazy Belgičana Jamese Ensora (1860–1945), kde zoufalství ze společensky fixované existence přerůstá do světa pod nadvládou absurdity masek, kostlivců, strašidelných bytostí a bezvýchodných situací.



Obr. 1 Edward Munch: Výkřik, 1893



Obr. 2 James Ensor: Maska čelící smrti, 1888

2.2 Hnutí dada, surrealisté a M. Beckmann

Z opozice k expresionismu se na začátku 20. století (1916) zrodilo takzvané hnutí „dada“. Vzniklo jako revolta proti estetice a bylo prostředkem pro vyjádření zmatku a strachu z války. Šlo o literární a výtvarné hnutí umělců, které

¹⁴Ernst Hans Gombrich, Příběh umění. 1.vyd. Praha: Odeon, 1992 s. 460

¹⁵Karin Thomasová, Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Martin: Pallas, 1994, s. 31

vydělily hrůzy první světové války, a jako reakce na její nesmyslnost. Nenabízelo však společnosti žádná ideová východiska. „Dada bylo vždy proti jakékoliv jistotě, proti jakémukoliv sebedefinování...Dada mělo ambivalentní povahu. Říkalo jedním dechem ano i ne, postulovalo v umění princip náhody i antináhody,“ píše ve své eseji Miloslav Topinka a druhým dechem dodává, že „dada jako první usilovalo o totalitu, o totální postoj do všech důsledků jak v umění, tak v životě.“¹⁶ Podle samotných dadaistů však dadaismus nebyl uměleckým směrem, ignoroval totiž jakoukoliv estetiku, kterou se umění do té doby zabývalo, jakákoliv tehdejší pravidla. Ponechával sice divákovi volné pole pro percepci, zároveň se mu však byl schopný vysmát. Odcizení obrazotvornosti a skutečnosti se stalo v dadaismu východiskem úsilí o novou komunikaci mezi duchem a světem. Například tak Duchampovy ready-mades (Fontána-pisoár) stavěné do izolace prostředí a vytržené z dřívějšího kontextu demonstrovaly samobytí věci.



Obr. 3 Marcel Duchamp: Fontána, 1917

Autodidakt a vynálezce frotáže Max Ernst (1891–1976), Francouz německého původu, také prošel hnutím dada a od něj dospěl až k surrealismu. Tento výtvarník se snažil rozbít obvyklý způsob vnímání, a to ať už proměnlivou dynamikou uzavřeného a otevřeného prostoru, tak i propojováním různých přírodních říší či pomocí spojování naturálií a mechanických předmětů.

¹⁶ Miloslav Topinka, Hadí kámen. 1. vyd. Brno: Host, 2007, s. 85

„Téma světa přirozeného a světa umělého a téma jejich vzájemného propojení odkazují na společnou posedlost: na hrůzu ze ztráty vlastní identity...“¹⁷ píše Pere Gimferrer. Nejčastějším motivem u Ernsta je tedy nejistota a téma strachu. Zvířata vypadající jako rostliny, listy jako živé bytosti, nepřítomnost tváří v krabatém prostoru frotáže. „Bojíme se být zvířetem, bojíme se být rostlinou, bojíme se být kamenem, poněvadž nevíme, co znamená být člověkem... Bojíme se ztratit svou tvář, bojíme se být někým, kdo tvář nemá, bojíme se být ne už někým, ale něčím.“¹⁸



Obr. 4 Max Ernst: Dvě dvojnásobné postavy, 1919



Obr. 5 Max Ernst: Dadaměsto, 1924

Mnohá umělecká hnutí, a to především dada a surrealismus, by nevznikla bez prožitku hrůz první světové války. Ne jinak je tomu u děl Maxe Beckmanna, známého právě obrazy reflektujícími tuto událost. Paradoxem je, že se nechal dobrovolně naverbovat, ani ne tak z přesvědčení či politických důvodů, ale z pocitu fascinace a z hladu po nových zážitcích. Beckmann například žil pouze pro své umění a stal se tak jakýmsi egoistou malířem, jenž vyhledával do extrému vyhrocené zkušenosti, aby je mohl vyjádřit ve svém umění. V dopisech z fronty psaných manželce Minně uvádí: „Mé umění tu dostane nažrat... Je zábavné, že z téhle docela mizerné věci, čímž myslím život, ne válku,

¹⁷ Pere Gimferrer, Eva Petrová, Max Ernst. Praha: Odeon, 1993, s. 19

¹⁸ Pere Gimferrer, Eva Petrová, Max Ernst. l.c., s. 19

lze nakonec vyrazit i nějaký ten požitek.“¹⁹ Dokonce v hrůzách války nachází i něco povznášejícího „Venku ten nádherný, velkolepý hluk bitvy.(...) Tenhle hluk bych chtěl a mohl malovat.“²⁰ Válečné prožitky ho přivedly k tomu, že existencí v kruté realitě ztratil veškerou víru a ideály v člověka. „Svět se stal peklem, člověk bestíí.“²¹



Obr. 6 Max Beckmann: Noc, 1918-1919

V jeho přístupu bychom mohli rozpoznat jakési extatické přitakání odcizení ve smyslu netečného neempatického přístupu ke světu, který je zmítán utrpením tisíců jednotlivců. Válečné hrůzy totiž svou obludnou šíří způsobily, že jedinec ztratil orientační bod, od kterého by mohl směřovat svůj soucit. Staly se estetickým fenoménem, jenž může naplnit výtvarné dílo.

2.3 Výtvarné individuality

Z dalšího velmi členitého vývoje výtvarného umění ve 20. století jsem si dovolila vybrat jen čtveřici osobností, které se svojí tvorbou dotýkaly existenciálních témat. A to autory mně dlouhodobě blízké nebo spřízněné s východisky, která jsem ve své diplomové práci zvolila.

¹⁹ Kolektiv autorů, Max Beckmann. Praha: Muzeum Kampa, 2009, s. 11

²⁰ Kolektiv autorů, Max Beckmann. l.c., s.11

²¹ Kolektiv autorů, Max Beckmann. l.c., s 13

Mnozí z nich stojí i v rámci dějin umění jako obtížně zařaditelné individuality, jejichž životní zkušenosti a výtvarné práce jsou stále diskutované a nově interpretované. Při jejich výběru jsem se však neřídila historickými či uměnovědnými souvislostmi. Kritériem byla jejich myšlenková či výtvarná spřízněnost s tématy odcizení, osamělosti, válečné recepce, života v industrializovaném světě a také zájem o estetiku technických výtvorů a technologií.

2.3.1 Alén Diviš – zdi žaláře na zdech galerií

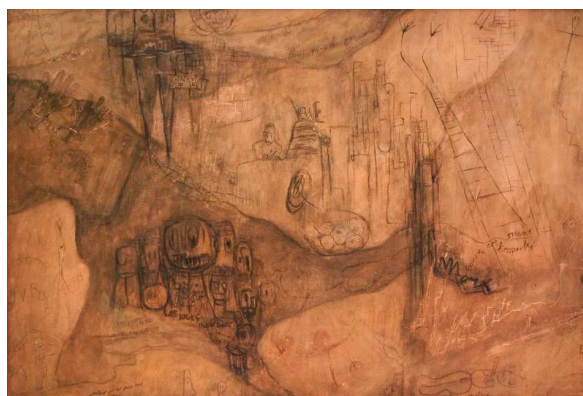
Život stejně jako dílo původem českého malíře Aléna Diviše (1900-1956) zahrnuje rozmanitá období a různé autorské přístupy. Mne však na tomto místě zajímá hlavně část vycházející ze zkušeností získaných v žaláři. Diviš byl na začátku druhé světové války vězněn ve francouzské věznici v La Santé a prošel také několika internačními tábory ve Francii, severní Africe a Martiniku. Jeho zážitky se pak logicky na dlouhou dobu staly ústředním motivem jeho kreseb i obrazů jako existenciální vyjádření úzkosti. Po útěku se v roce 1941 usadil v New Yorku (kde potom žil až do roku 1947, kdy se vrátil do Prahy) a právě tam vznikla celá řada výjevů, ve kterých rekonstruoval kresby a nápisy na vězeňských zdech. Ty ve mně rezonují bezprostřední naléhavostí autorovy výpovědi, nicméně stejně důležitým aspektem jsou pro mě výrazové prostředky, kterými ji Diviš předkládá. Úspornost v barevné škále a kresebné linky kontrastující na homogenním pozadí. Příkladem by mohl být obraz *Halucinace* (1941, Národní galerie v Praze), o kterém můžeme číst: „Postavy vyškrábané do vězeňské zdi tu ožívají. Popraskaný povrch zdí, které vězně omezují, se díky nim mění v imaginární prostor, jehož jednotlivými plány postavy proplouvají a různou intenzitou se obracejí ke svému pozorovateli.“²² Podobný přístup, byť nikoliv cíleně, jsem si vyzkoušela při hledání výrazových prostředků pro svou

²² Vanda Skálová, Tomáš Pospiszył, Alén Diviš 1900–1956. Praha: Nadace Karla Svolinského a Vlasty Kubátové, 2005, s.81

závěrečnou práci. Jde o triptych (obr. 31), který vznikl za mého pobytu ve Slovinsku. Právě u něj lze také říci, že fragmenty postav proplouvají skrze trojici pláten a stávají se zřejmými jen v určitých momentech. Výtvarně jsou však tyto mé malby blízké Divišovým pracím hlavně ve zvolené barevnosti.



Obr. 7 Alén Diviš: Halucinace, 1941



Obr. 8 Alén Diviš: Zed' vězeňské cely, 1941

2.3.2 Edward Hopper – pozorování zastaveného času



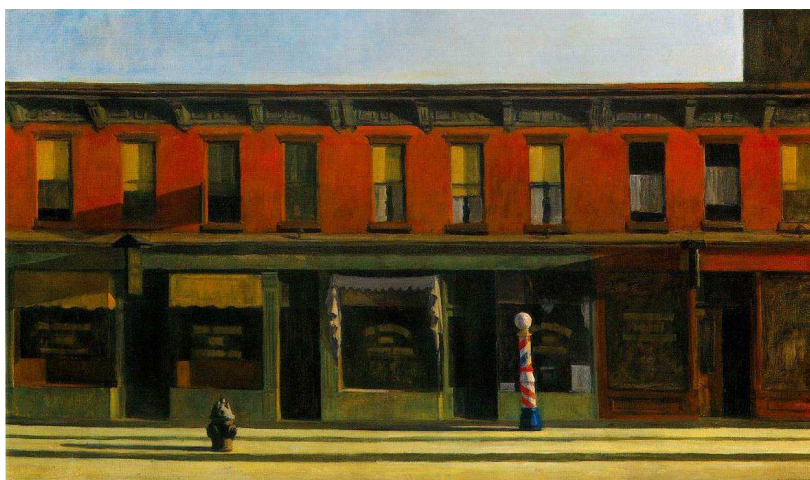
Obr. 9 Edward Hopper: Kupé C, vůz 193, 1938



Obr. 10 Edward Hopper: „Plyn“, 1940

Zcela mimo kontext tehdejších výtvarných trendů v Evropě pracoval americký meziválečný a poválečný realistický malíř Edward Hopper (1882–1967). Zůstal nezatížen také projevy soudobé americké abstrakce a cele se věnoval tématům osamělosti a izolovaného života v amerických velkoměstech, jak uvádí I. Kranzfelder (Hopper, 2006). Pro Hoppera byl svět mrazivě prázdným

a odcizeným místem, píše W. Beckettová (Toulky světem malířství, 2002). V jeho práci lze jasně rozpoznat hlubokou fascinaci filmem, a to ať už ve výběru námětu, tak v kompozici obrazu. Na Hopperových plátnech defilují anonymní postavy, budovy i scenérie zmražené v čase a podivných perspektivách. Působivé je také zvláštní atmosférické osvětlení scén zachycujících mnohdy až melancholickou krásu každodenního života. Hopper také často své figury zasazuje do prostředí spjatého s technikou, někdy do železničního vagónu (obraz: Kupé C, Vůz 193, 1938, NYC Collection IBM Corporation), jinde třeba k benzinové pumpě (obraz: „Plyn“ 1940, NYC The Museum of Modern Art).



Obr. 11 Edward Hopper: Brzké nedělní ráno, 1939

Zvláštní vizuální účinnost mají i plátna přesně zachycující atmosféru pusté ulice (obraz: Brzké nedělní ráno, 1939, NYC Collection of Whitney Museum of American Art). Principy tvorby tohoto autora a její myšlenkové pozadí jsou jednoznačně stále velmi inspirativní. Spřízněná s výsledky mého ohledávání tématu odcizení se mi na Hopperových obrazech zdá právě absence autorského komentáře. Znázorněné scény industrializovanou (ale také venkovskou) krajinu nekritizují ani neadorizují, jsou, jaké jsou. Jen použitím specifické perspektivy a světelnosti získáváme pocit, že se děje cosi dalšího, nám skrytého. Co vnáší do jeho obrazů jakési existenciální chvění.

2.3.3 Anselm Kiefer – vina z neprožité války

Pokud se s tématem odcizení setkáváme ve válečných kulisách, je třeba také zmínit současného německého výtvarníka Anselma Kiefera (1945). Ústředním tématem jeho tvorby je totiž především novější německá historie a její mýty. Nesnaží se však o ožívování historie jejím malováním, nespolehá na svědky a svědectví. Pouze vlastními studii a hlubokým vcítěním se pokouší přijít na kloub fascinaci zlem a iracionálnem včetně jejich zdrojů. Podle D. Arasse (Anselm Kiefer, 2007) také hlubinně prověřoval podstatu německví a jeho mýtu, obzvláště pak jeho projevů za nacismu. Lze říci, že se podle vzoru Theodora Adorna zabýval „estetikou negativního“.



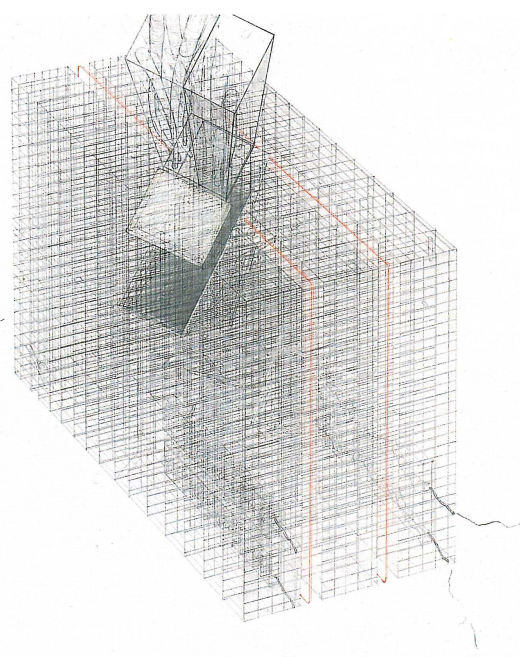
Obr. 12 Anselm Kiefer: Cesta: Písek braniborské Marky, 1980

„Jeho obrazy a potažmo i objekty jsou jakýmsi rekviem země a půdy zdevastované válkou. Vrstvy v jeho dílech, ať už vizuální, slovní i materiální, vytváří pojetí země, která byla po století devastovaná vojsky, nebo naopak byla

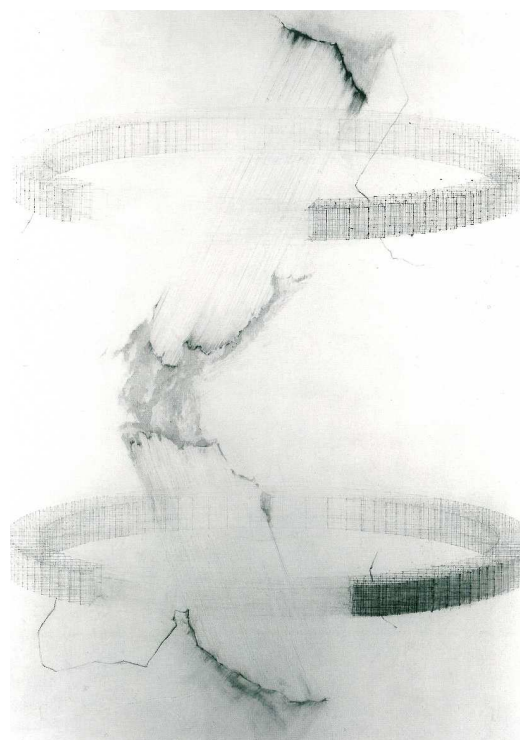
obdělávána.“²³ Kievrovo dílo se opakovaně vrací k tématům německé minulosti. Jeho tvorba je dnes studována z nejrůznějších pozic, ať už z hlediska otázky, jak je možné malovat a být umělcem po Osvětimi, nebo z hlediska vztahů jeho díla k filozofii Martina Heideggera. Z mého úhlu pohledu se Kiefer vlastně urputně snaží prolomit zcizující zdi, které kolem sebe vystavěly lidsky nezměřitelné hrůzy způsobené jeho národem.

2.3.4 Jiří Lindovský – pod kůži strojů

Z hlediska zvoleného motivu „lidé a elektronika“ je mé diplomové práci zřejmě nejbližší dílo olomouckého výtvarníka Jiřího Lindovského (1948), a to hlavně jeho kresby z let 1978 až 1986. Ty se zabývají právě vztahem člověka a techniky. Práce jsou to velmi jemné až intimní, detailně propracované. Sítě čar mapují podobu nejrůznějších přístrojů, jako by byly průsvitné. Často také ztrácejí



Obr. 13 Jiří Lindovský: Přístroj IV., 1980



Obr. 14 Jiří Lindovský: Bez názvu (Výboj), 1986

²³ Kolektiv autorů, *Dejiny umenia 12.*, 1.vyd. Bratislava: Ikar, 2002, s. 219

konkrétní podobu své možné předlohy a proměňují se ve formy, u kterých je nesnadné rozlišit jejich mechanickou či biologickou příslušnost. Mnohdy mezi nimi vznikají vazby, které by se daly vnímat jako vzájemné energetické projevy; ty v kresbách bývají také zvýrazněny barevností. „Lindovského kresby jsou jen zdánlivě chladně kalkulované. Skrývají velké emoční napětí, otevírají široké prostory imaginaci, mnohdy větší než řada expresivně pojatých pláten,“²⁴ píše Pavel Zatloukal.

Lindovského práce z uvedeného období na mne silně působí právě tím, že poukazují na odpoutanost současných technických lidských výtvorů od jejich původních určení. Významových interpretací se k této osobnosti váže celá řada. Některé se snaží o odůvodnění zobrazovaných objektů ve vztahu k výtvarné estetické tradici, jiné hledají kritické reflexe na civilizační úrovni. „Jiří Lindovský si o absolutní platnosti funkční harmonie techniky nikdy ve svých obrazech a kresbách nedělal přehnané iluze. Vždy ho znovu sice fascinuje dokonale účelná forma stroje a také se dovede vyhnout existenciálním tísňím vanoucím k nám z vrakovišť, přesto však je v jeho kresbách obojí: ideál dokonalosti i trpkosti poruch a destrukcí,“²⁵ říká dle mého soudu trefně Jan Kříž.

Filozofie existence chápe člověka jako izolovaného jedince, který je plný strachu, pocitů absurdity, úzkosti, odcizení a osamocení, přičemž se toto svoje zoufalství snaží překonat sebepoznáním a sebeuskutečněním. Výtvarní umělci 20. století, jejichž tvorbu jsem komentovala v souvislosti s rozbořením problematiky odcizení, kterou jsem v jejich dílech spatřovala, se všichni zabývali či zabývají existenciálními tématy, i když každý aspoň trochu jinak. Poskytli mi však dostatek inspiračních podnětů pro moje vlastní výtvarné vyjádření problematiky odcizení.

²⁴ Kolektiv autorů, Jiří Lindovský, *Práce z let 1967–2002*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2002, s. 39 (Nepublikovaný text z ledna 1985, který odmítla otisknout redakce časopisu *Výtvarný život*)

²⁵ Kolektiv autorů, Jiří Lindovský *Práce z let 1967–2002*. l.c., s. 41

PRAKTICKÁ ČÁST

3 Má výtvarná cesta za odcizením

K okruhu zvolených příkladů a interpretací se opět dobře hodí již ona na začátku uvedená Neffova poznámka o jakési módnosti tématu odcizení. Pojem je v současném chápání otevřený mnohým výkladům a významovým posunům, navíc se snaží definovat natolik zobecněný aspekt prožívání, že s jeho nejrůznějšími variacemi měl co do činění snad úplně každý. Prvořadé tedy pro mne bylo z pojmu i samotného prožitku odstranit to, co se – alespoň v rámci mého subjektivního hodnocení – jevilo jako balastní a nedůležité, či co neodpovídalo postupně se rodícím záměrům.

3.1 První zkušenosti

Hned na úvod musím říci, že mezi nakonec zavrženými cestami mého výtvarného řešení bylo ilustrování či přímé zachycování možných projevů odcizení v každodenní rovině. Tedy v podstatě práce s figurální či narativní, scénickou inspirací. Podobný způsob zpracování jsem si totiž vyzkoušela již při maturitní (klauzurní) práci (obr. 15 – 18).



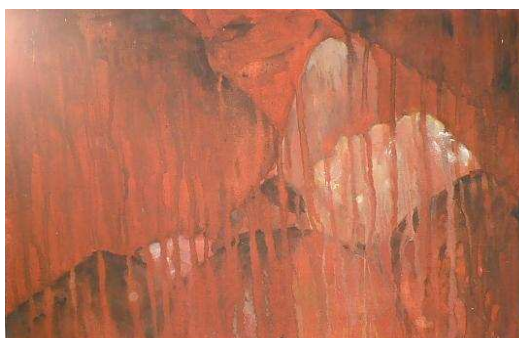
Obr. 15 Jeden den (V ledničce), 2005



Obr. 16 Jeden den (Autobus), 2005

Šlo tehdy o soubor třicet pláten menších rozměrů, které zachycovaly situace v rámci jednoho mého všedního dne. Perspektivně byl daný obraz vždy přenesen

z takového úhlu, jak jsem jej sama viděla, mnohdy se tedy ve výřezu objevovaly také fragmenty mého vlastního těla. Subjektivního deformování nahlížené skutečnosti jsem se snažila dosáhnout pomocí rozostření kontur a ploch tedy tím, že barva po plátně často volně stékala.



Obr. 17 Jeden den (Obouvání), 2005



Obr. 18 Jeden den (Škola), 2005

Výrazově bližší mi však v tomto případě připadaly mé postupové práce z druhého ročníku na vysoké škole, které tvořily velkoformátové, rastrové kresby vodovodních kohoutků (obr. 19, 20). Ty byly vytečkované redisperem velikosti 0,1 mm na přírodní lepenku formátu A0.

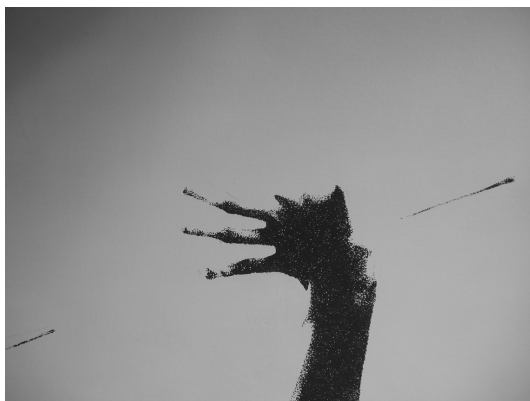


obr. 19 Vodovodní kohoutek I., 2007

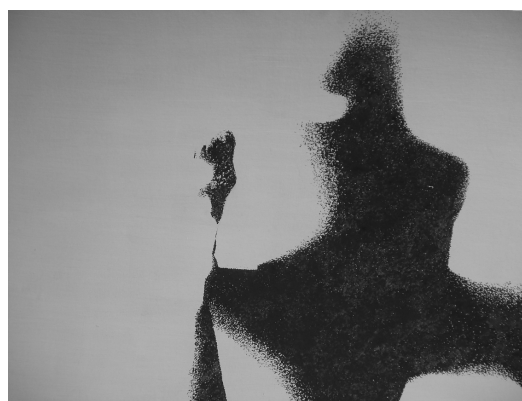


obr. 20 Vodovodní kohoutek III., 2007

V určitém smyslu byly tyto věci příbuzné snahám dadaistů o ztvárnění obyčejných předmětů denní potřeby do uměleckých artefaktů, z výsledných prací lze však také cítit jakési nepřekonatelné osamění těchto věcí, které, byť nás neustále obklopují, nejsou účastné. Napětí v nich dle mého soudu vytvářela také až médiumická technika vytečkování detailu na velkém formátu. Důležitá mi na těchto pracích přišla i úspornost výtvarného výrazu. Tento přístup jsem se pak snažila ještě tematicky rozvinout a podobnou technikou zkusit zvládnout výjevy s figurálními prvky (obr. 21, 22). Nicméně mi ve výsledku nepřišly tolik účinné. To však bylo v době dlouho před konkrétními úvahami nad výtvarným pojetím mé diplomové práce.



Obr. 21 Fragment I., 2008



Obr. 22 Fragment IV., 2008

Časem jsem totiž zjistila, že na první pohled velmi inspirativní téma odcizení je příliš široké a neukotvitelné. Jeho obmýšlení se neustále protahovalo a nebylo zřejmé, jakým směrem se budu dál ubírat. Důležitým zdrojem inspirace s dostatečným prostorem pro práci se stal můj studijní pobyt ve Slovinsku (letní semestr 2009), kde jsem sama měla k pocitu odcizení blízko. Opuštěně jsem si pochodovala neznámým městem mezi cizími lidmi, příhodně s Cizincem v podpaží (A. Camus). Jazyková bariéra přitom nebyla jedinou oddělující přepážkou. Hledala jsem v té době různé náměty a způsoby zobrazení, které by korespondovaly s mým chápáním těchto prožitků a měly souvislost také s tématem odcizení.

3.2 Slovinsko

Mezi první výtvarné pokusy vytvořené ve slovinské klauzuře lze zařadit můj krátký cyklus pláten, který se zabývá znázorněním masa, jakožto suroviny zbavené své původní živoucí podoby (obr. 23–26). V malbách akrylovými barvami přichází jeho tvar do střetu s lidskými figurami či zvířecí podobou a zabývá se jakýmsi prostorem, který vzniká mezi masem jako živoucí materií a jeho "mrtvou" podobou. Samotnou mě u nich překvapila zvolená barevná škála, neboť dříve jsem se vyhýbala pastelovým tónům (zvláště růžové, fialové, zelené). Výjevy nebyly nijak zvlášť dopředu stanoveny, šlo mi jen o ztvárnění fragmentů snů a myšlenek. Ty jsem v první fázi zachycovala do kresebných i temperových skic. Dalším tematickým posunem byl můj zájem o sociální status



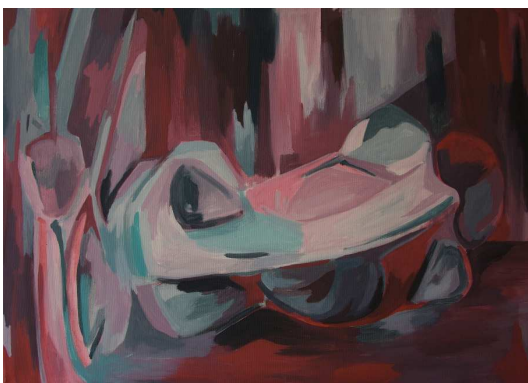
Obr. 23 Maso I., 2009



Obr. 24 Maso II., 2009

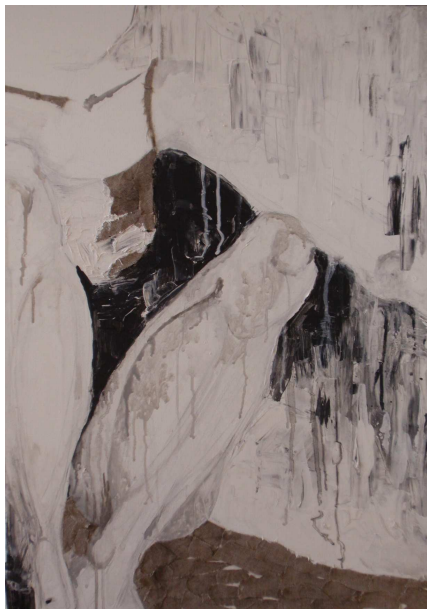


Obr. 25 Maso III., 2009

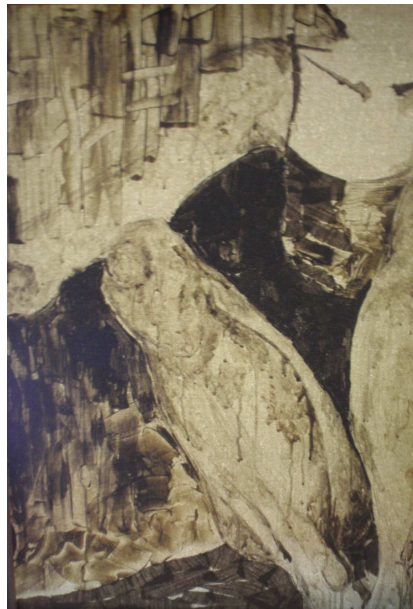


Obr. 26 Maso IV., 2009

jedince ve světě, který obývá, a jejich vzájemný vztah. Hledala jsem hraniční aspekty, které se mohou projevat právě pocitem odcizení. Ve výtvarném hledisku šlo o pojetí figury a její polohy vůči prostoru, ve kterém se nachází.



Obr. 27 Figura I., 2009



Obr. 28 Figura I. (rubová strana), 2009

Prvním uceleným výstupem této snahy jsou tři plátna vytvořená kombinací malby a koláže (obr. 27–30). Při práci na malbě špachtlí jsem na plátno dolepovala části novin či plátna. Ty však neměly funkci podtržení a lepší čitelnosti prostoru, spíše naopak. Vkládané fragmenty rozostřovaly náznaky ukotvení figury naznačené malbou. Všechna plátna jsou navíc dvoupohledová, a to v tom smyslu, že je možné se na ně dívat i z rubové strany, neboť plátno prosvítá.



Obr. 29 Figura II., 2009



Obr. 30 Figura II. (rubová strana), 2009

Dalším motivem se pro mne stalo osamění v davu či osamění ve společnosti. Na toto téma pak vznikl triptych, vytvořený akrylem. Fragmenty figur se přes plochu tří obrazů volně střetávají a navazují na sebe (obr. 31). Vytvářejí tak jakousi zmeť, ve které však lze identifikovat i jednotlivé jedince. Pro mne osobně má tento triptych i religiózní charakter. Připomíná mi scénu z Dantova Pekla. Ve třetím zpěvu vysvětluje Vergilius Dantovi úděl zavržených, kteří bez víry ve světě nekonali ani dobro ani zlo, a odcizili se tak nebi i peklu.²⁶



Obr. 31 Triptych, 2009

3.3 Návrat

Později jsem se v kresebných skicách věnovala také tématu stárí a postupné ztráty identity závislé na rozpadu osobnosti vlivem senility a chorob spojených s pokročilým věkem. Zajímalo mne v nich také instituční prostředí starobinců. Kromě narativních výjevů z domovů důchodců a života seniorů jsem zkoušela nalézt výtvarnou řeč odcizení zpodobňováním neživých figurín. Z dalších úvah vznikl cyklus maleb, kde jsou lidé zastoupení technikou – zátiší s mobily, počítači nebo reprosoustavou (obr. 32, 33, 34). Tyto pokusy však již vznikaly po mém návratu ze Slovinska.

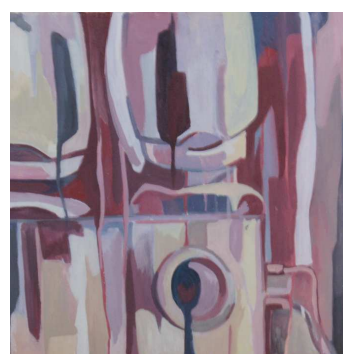
²⁶ Dante Alighieri, Peklo. 1.vyd. Praha: Mladá fronta, 1978, s.18–19



Obr. 32 Zátíší s počítačem, 2009/2010



Obr. 33 Zátíší s mobily, 2009/2010



Obr. 34 Zátíší s reprodukcí, 2009

Témata, která jsem vyzkoušela, mi nepřipadala dostatečně nosná či dostatečně blízká. Začínalo mi být jasné, že se musím rozhodnout pro variantu zobrazení, ale hlavně pro perspektivu uchopení tématu. Čili z obecného přemítání postoupit ke konkretizaci. Zasadit zobecněný pojem zahrnující nepřebornou spoustu variací prožitků a skutečností do jednoho autorsky stanoveného kontextu. Jak jsem již zmínila v úvodu kapitoly, bylo pro mne důležité z pojmu i samotného prožitku odstranit to, co se alespoň v rámci mého subjektivního hodnocení jeví jako balastní a nedůležité. V té chvíli jsem nakonec také zavrhlá přímé ilustrování možných projevů odcizení v každodenní rovině. Tedy práci s figurální či narativní, scénickou inspirací. Stále intenzivněji se mi naproti tomu jevila jako nosná estetika soudobé techniky. K ní mám sama poněkud ambivalentní vztah. Byť ji každodenně používám – od mobilního telefonu, přes notebook, internet, kopírovací stroje atd. – jsou pro mne, stejně jako pro mnoho ostatních, její vnitřní děje zahaleny tajemstvím. Nicméně pro mne byl samozřejmě ideově důležitý její vliv a projevy v problematice odcizení. Aspekty počítačových sítí, multimédií a informačních technologií, před kterými skeptici varovali již před půl stoletím, srostly s lidmi natolik, že je civilizace téměř nevnímá. „Lidstvo, které bylo kdysi u Homéra předmětem podívané pro olympské bohy, se jím nyní stalo samo pro sebe. Jeho sebeodcizení dosáhlo k onomu stupni, na němž je mu dáno prožívat vlastní zánik jako estetickou senzaci prvního řádu.“²⁷

Obhajovat zde tezi, že se technologie minimálně podílí na deformaci

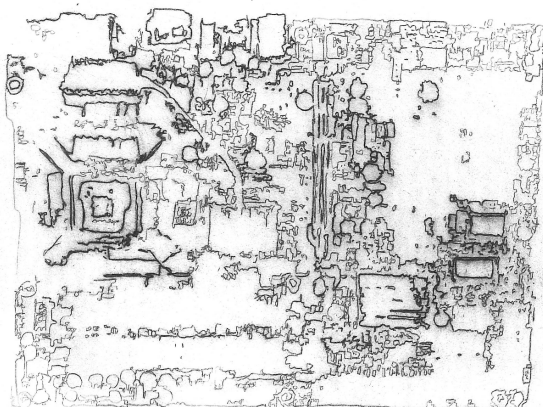
²⁷ Konrad Paul Liessmann, *Filosofie moderního umění*. Olomouc: Votobia, 2000, s. 102

mezilidského sdílení, by bylo obhajobou obecně známého a přijatého faktu. V podstatě všude nás obklopuje technika, které nakonec svěřujeme i své emoce a prožitky, aniž by ona na nich jakkoliv participovala. Nejlepší ukázkou dnešního světa je pro mne fenomén „Facebooku“. Vždycky se mi vybaví obrazy dam v prázdných pokojích od E. Hoppera, které nejsou ani smutné, ani veselé, dívají se do „někam“ a vše jakoby plyne, nic se neděje, prostě jsou. Stejně jako člověk v jedné místnosti osvětlen pouze blikající obrazovkou počítače, stejně sám a bez pocitů, i když s dvě stě padesáti přáteli na síti. Konec dob setkávání, konec dob přímé komunikace, konec psaní diakritiky, život uvězněný ve „smajlících“ a nahlížení na cizí fotografie z dovolené, osamocení v pokoji s popelníkem, existenčně sám, ale virtuálně s přáteli. Paradoxem je, že i toto uvědomění je v současnosti myšlenkově profánní. Bubák globálního odcizení je v podstatě k smíchu. A vytvářet v takové situaci třeba velkoformátové projekce s citacemi z komunitních serverů by bylo jen zmnožováním téhož. To, co bylo vizuálně nosné například u autorů cyberpunku, je dnes „in“ jako „retro“.

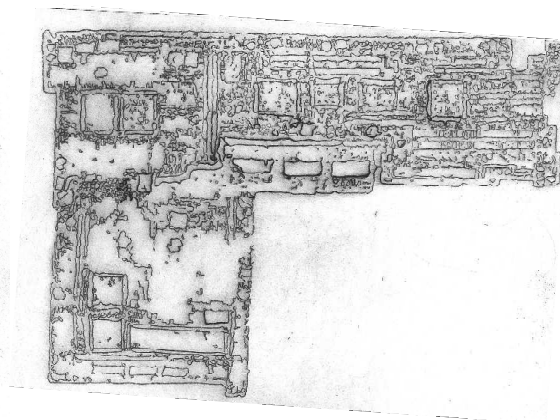
3.4 Návrhy

Podobnými úvahami jsem se, myslím, dopátrala ke způsobu zpodobnění, kterým jsem se nakonec zabývala. Po zamítnutí ilustrace dopadů odcizení v „technologickém věku“ přišlo také zamítnutí estetizace konečných technologických produktů. Klíč se čím dál jasněji schovával pod povrchem. Fascinoval mne symbolický vztah a propojení mezi masem (vnitřnostmi) a součástkami přístrojů. Konkrétně základní deska v osobních počítačích se v angličtině označuje jako „motherboard“ – tedy jakýsi mateční prostor. A to nejen v přeneseném metafyzickém významu, ale také v edukativním či výchovném významu. S trochou nadsázky lze totiž říci, že počítače mnohým dětem nahrazují chůvu. Obecně lze také toto označení chápat jako místo propojení mezi tělem přístroje a lidským projevem, které v konečném důsledku může mít samozřejmě také pozitivní dopady. Třeba v rozšíření jinak omezených

lidských možností. Nabízí se však poněkud faustovská otázka, co jsme nuceni za tyto možnosti platit. Také s těmito myšlenkami pracovala řada výtvarníků (např. populární H. R. Giger) i autorů mimo výtvarnou sféru (W. Gibson, Ondřej Neff, Egon Bondy), kteří upozorňovali na možné budoucí dystopie a konce lidství, tak jak jej tradičně chápeme.



Obr. 35 Půdorys I., 2010

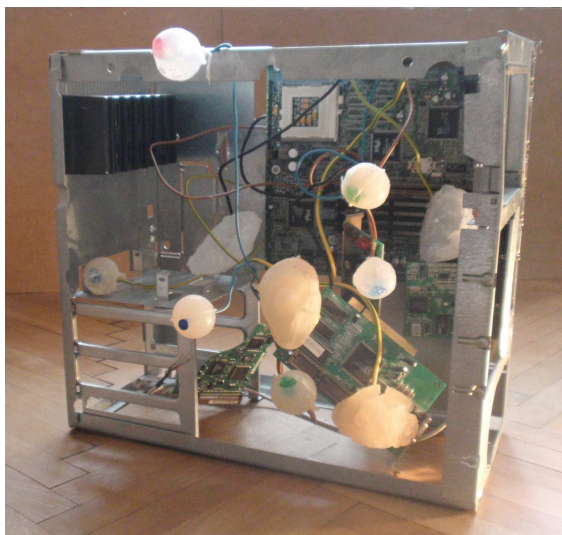


Obr. 36 Půdorys II., 2010

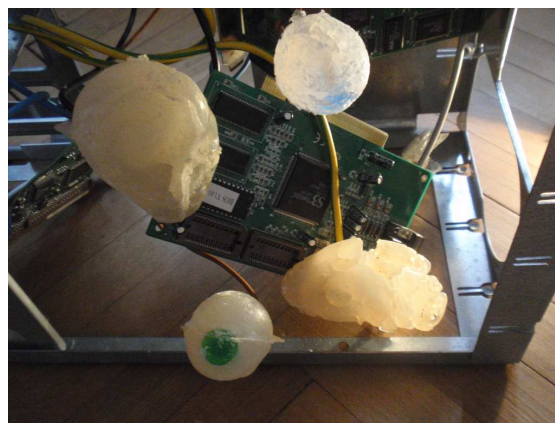
Následně jsem získala desítku základních desek z vyřazených počítačů a při jejich pozorování jsem vytvářela drobné kresebné studie. Snažila jsem se probudit v sobě estetický zájem o tento materiál. Nakonec vznikly kresby výrazově blízké „psychotickým“ črtám (podobné „Mašinkám“ Zbyňka Semeráka, art brut), v nichž jsem jednotlivé díly převáděla do neohrabané, roztřesené linky. Perspektivně jsem zpočátku objekt nazírala z půdorysu, tedy pouze dvourozměrně, a najednou mi pod rukou vybavenou propiskou počaly vyvstávat půdorysy neznámých neobydlených měst. Výsledný kresebný materiál jsem pak převedla do grafické techniky suché jehly (obr. 35, 36). Tisky opticky velmi přesně odpovídaly naznačeným půdorysům budov a ulic. V této době jsem si pohrávala také s nápadem promítat matrice tvořené průsvitným plastem na zeď pomocí meotaru. Oprostila bych se tímto způsobem od klasického artefaktu jako výsledku výtvarné činnosti. Od této ideje jsem však upustila, uvědomila jsem si, že právě artefakt je důležitým zpřítomněním celého tématu.

Paralelně jsem se věnovala také prostorové práci (obr. 37, 38). Z propojených částí motherboardů vznikl objekt odkazující k lidskému mozku. K tištěným spojům jsem manuálně připojila silikonové odlitky ve tvaru uší a očí a

vše nakonec ukotvila ve vyprázdněné kostře osobního počítače. Symbol očí a uší byl naprosto záměrný, jsou to totiž hlavně tyto smysly, kterými vnímáme dění ve virtuálním světě.



Obr. 37 Mozek, 2010



Obr. 38 Mozek (detail), 2010

Všechny tyto odbočky a pokusy měly hlavně mapující charakter, tedy pomoci mi se lépe zorientovat. Otevřeně jsem je nechávala na sebe působit a očekávala, zda si vynutí nějaký specifický přístup. Od začátku jsem totiž výslednou práci viděla jako malbu na plátně, ale nechtěla jsem se uzavřít i jiným alternativám, pokud by mne přesvědčily o tom, že je od malby nutné zcela ustoupit. Nestalo se. Pro kolekci skic syntetizujících v malbě mé předešlé zkušenosti s tématem sloužily sololitové desky (90x60 cm a 70x50 cm). Vzniklo jich nakonec jedenáct. První z nich ještě přímo napodobuje předešlou grafickou techniku suché jehly. Celý povrch jsem podkreslila žlutou voskovkou a na závěr přetřela tuší; motiv pro rytí do vzniklé plochy byl shodný jako na původních grafických listech (obr.39). Chtěla jsem si vyzkoušet, jak bude vizuálně fungovat jeho přenesení do trojnásobně většího formátu.



Obr. 39 Motherboard I., 2010



Obr. 40 Motherboard II., 2010

S výsledkem jsem však spokojená nebyla. Navíc by případný přenos na plátno byl technologicky ještě obtížnější. Stále jsem však nechtěla tuto cestu úplně opustit, motiv půdorysů mi totiž přišel dostatečně nosný i pro velkou plochu. Zamýšlela jsem tedy vytvořit rastrový impresivní podklad malbou a linky pak na ni převést, buď pomocí tuše, nebo speciálních metalických fixů. Tento přístup jsem si zkusila na dvou sololitových skicách. Jedna z nich měla podklad laděný v červených tónech (obr. 40), druhá pak v šedomodrých (obr. 41). Zjistila jsem ale, že byť byl výsledek celkem uspokojivý, neshodoval se výrazově s tím, co jsem do tématu zamýšlela dostat.



Obr. 41 Motherboard III., 2010



Obr. 42 Motherboard IV., 2010

Vzniklé malby totiž působily spíše smířeným lyrickým dojmem a díky rozrůzněné plochy byly také příliš akční či dějové. Abych se opět vrátila do původního vymezení tématu, zareagovala jsem výrazným zredukováním barevné škály a skončila pouze u černé a bílé, tedy vlastně „nebarev“.

Stupně šedi mezi nimi mi příznačně evokovaly osmibitový barevný profil počítače. Udělala jsem ještě jednu skicu v rámci předchozí logiky, tedy podklad

a na něm finální kresbu (obr. 42). Ale už mi začínalo být jasné, že grafický motiv půdorysů bude třeba zavrhnout. Musela jsem pátrat znovu. Vyzkoušela jsem základní desku ztvárnit v podobném duchu, jako byla předchozí kolekce mobilů, počítače a reprosoustavy (obr. 43).



Obr. 43 Motherboard V., 2010



Obr. 44 Motherboard VI., 2010

V dalších skicách jsem vyměnila štětec za špachtli a obrysy součástek nanasla s expresivní hrubostí (obr. 44–46). Jediné, co se však ustálilo, byla pouze ona nebarevnost, monochromaticnost. S ní již jsem si byla jistá.



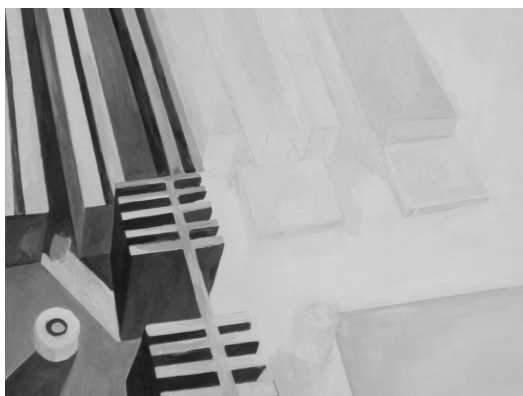
Obr. 45 Motherboard VII., 2010



Obr. 46 Motherboard VIII., 2010

Ve finále jsem skončila u sterilních geometrických linií, vyčištěných a oproštěných od výtvarných komentářů (obr. 47, 48). Přiznám se, že mému srdci byla blízká práce se špachtlí, která narušuje čistotu hladké plochy umakartu, jenže důslednost ke zvolenému tématu byla přednější. Je také možné, že na

výsledných velkých formátech by z takové exprese vznikla spíše jen „manýra“, účel, který by světil prostředky. Je trochu paradoxem, že jsem v podstatě všechny návrhy tvořila na jiném materiálu, než byl zamýšlený výsledek. Na druhou stranu jsem ráda, že tak alespoň drobný prostor pro překvapení, pro mě jako autora, zůstal zachován.



Obr. 47 Motherboard IX., 2010



Obr. 48 Motherboard X., 2010

3.5 Porod anemických čtyřčat

Nastal čas vyzkoušet si funkčnost záměrů a domněnek ve finální práci. Za médium jsem si zvolila čtveřici pláten o rozměru 140x110 cm. (viz obrazová příloha na konci diplomové práce, str. 56–59) Barvy zůstaly akrylové. Obrysové linky tužkou, které místy zůstaly na plátně patrné, odkazují k dřívějším grafickým návrhům. Plocha desky s elektronickými součástkami však již není nahlížena půdorysně (dvourozměrně), ale zvolila jsem záměrně ptačí perspektivu blízkou takzvané izometrii, která odkazuje ke způsobu zobrazování v počítačových hrách.

Až zpětně jsem si uvědomila, jak je má závěrečná práce vlastně riskantní. Mnoho lidí by totiž od výtvarného pojetí odcizení očekávalo nejčastěji komentář či nejlépe odpovědi. Jiným by možná stačila alespoň evidence jevů s odcizením spojených. Jedním slovem výtvarná popisnost. A to i v případě čiré abstrakce. Troufám si tvrdit, že by divák stál před plátnem a snažil se přijít na to, zda autor odcizení přitakává, či je odsuzuje atd.

Já jsem se však snažila o něco jiného, esteticky daleko méně efektního, a to o obraz, který by byl odcizený ve své podstatě – an sich. Což je ve výsledku vlastně opak toho, k čemu obecně umění směřuje, tedy prostřednictvím, sdílení, předávání vizí a projekcí. Tolik jsem se odcizením zabývala, tak dlouho jsem se snažila najít cestu k jeho výtvarné podobě, až mi zůstalo odcizení samo o sobě. Zjistila jsem, že mezi očištěnými geometrickými objekty, které vycházejí ze skic a fotografií původních motherboardů, zachycuji jen jakýsi věčný interferenční šum. Elektronický průvan, který nepřináší žádné poselství, nesbližuje, nemoralizuje. Není účastný na žádném ději, byť by byl jako předmět technologie jeho součástí. A to se nakonec stalo úhelným kamenem výsledné práce. Zkusit zpřítomnit tento stav bez jeho symbolického hodnocení. Motiv technologie se tak stal pouze estetickým prostředníkem bez společenskokritických kontextů. Chtěla jsem stvořit malbu, která vizuálně neprovokuje, nebudí pozornost a ani zájem o interpretaci a která pohledům diváka čelí prázdnou tváří. Další možností, jak celý záměr uchopit, by pak mohla být i nadsázka, kterou můj pokus o vytvoření nekomunikativního a uzavřeného obrazu také obsahuje. Samozřejmě, že jsem přemýšlela nad tím, zda má taková práce smysl. Kdokoliv totiž může namítnout, že tvořit něco, co nemá ambice na kontakt se svým adresátem, je zbytečné. Plátna mohla zůstat čistě bílá. Mohla? Já říkám, že ne. Nešlo mi totiž pouze o koncept. Chtěla jsem zachovat tradiční artefakt umění stejně jako tradiční přístup k němu, tedy malbu, a vyzkoušet si, co je schopná unést. Mým záměrem tedy nebylo vytvořit obraz líbivý, ve smyslu esteticky efektní, ale pravdivý, kdy estetika přednostně pracuje pro významotvorný rámec.

DIDAKTICKÁ ČÁST

4 Téma odcizení v pedagogické praxi

Pokud jsem při obmyšlení výtvarných východisek tématu odcizení čelila mnoha dilematům, pak lze říci, že výuková konfrontace tohoto tématu s žáky výtvarného odboru přinesla rozporů snad ještě více. Šanci na jejich vyřešení mi nabídla téměř pětitydenní pedagogická praxe na ZUŠ Miloslava Stibora v Dolanech nedaleko Olomouce. Mým záměrem bylo vytvořit sérii výtvarných úkolů, které by byly nějakým způsobem schopné mapovat u dětí sebereflexi a jejich vztah k okolnímu světu. Primárně pak mi šlo o prožitky obtížně konkretizovatelné, jako je strach, osamění, sebeuvědomění atd. Z vyměřeného času jsem získala týden na to, abych svěřené žáky s těmito úkoly seznámila a dobrala se také nějakých praktických výsledků. Nebyla jsem však jednoznačně přesvědčená o tom, zda jsem oprávněná podobné introspekce na dětech vůbec chtít. Přeci jen v rámci obecných konvencí nabádají zadání ve školách spíše ke konstruktivnímu uchopování světa, než aby i po velmi malých dětech požadovaly nějaké sebereflexivní analýzy. Snažila jsem se proto jednotlivé úkoly přizpůsobit věku a dovednostem žáků, využívala jsem také schémat her v kolektivu a nechávala vždy prostor pro vzájemnou diskusi. Často jsem v hodinách upřesňovala přichystaná zadání pomocí příkladů a přirovnání, abych jednoznačněji vymezila probírané téma. Zkušenosti, které jsem s dětmi takto získala, nakonec ukázaly, že mé obavy nebyly docela oprávněné. Žáci, i ti nejmladší, byli schopní vždy reagovat a úkolu se uspokojivě zhostit. Za výstup této pedagogické snahy považuji především výsledné práce žáků základní umělecké školy, a to ve smyslu tematicky kompaktní série úkolů. Stejně tak jsou však důležité zkušenosti z pozorování jejich jednotlivých reakcí a přístupů k příslušným zadáním. Jako příklad mohu uvést situaci, kdy jsem se snažila v hodině přiblížit stav jedince, jenž se ocitl bez komunikačních možností v cizím prostředí. Žákům, převážně v pubertálním věku, dělalo jednoznačný problém si představit, že nemají mobil či připojení k internetu.

K daným úkolům jsou použity mé osobní fotografie dokumentující výsledné práce žáků.

4.1 Zhotovené práce

V dalším textu konkretizuji podobu úkolů, se kterými jsem žáky konfrontovala. Jak jsem již uvedla v úvodu této kapitoly, snažila jsem se o to, aby se jednoznačně dotýkaly mnou řešené problematiky. Nicméně je bylo nutné přizpůsobit jednotlivým věkovým kategoriím a také jim dodat na přitažlivosti například formou hry. Byť by se mohlo zdát, že některé motivy úkolů jsou nastavené příliš banálně, mohu říci, že jednoznačnost zadání vždy přispěla k lepšímu průběhu práce žáků ve třídě.

1. Co mám a nemám rád

stáří žáků : 6–7 let

koláž: tempera, pausovací papír, papír

popis práce: komunikace s žáky o tom, co vnímají jako blízké a pozitivní a naopak. (například vztahy ke sportu, zvířeti, činnosti, jídlu...), zjištění schopností dětí vyjadřovat pocity pomocí barevné škály (prezentace barev, teplé, studené, veselé, smutné).

Na papír mají žáci namalovat barevně odlišené věci, které rády mají a ty, co naopak rády nemají.

Obkreslit mezi sebou navzájem obrys postavy na pausovací papír (půlpostava).

Na velký papír nalepit dříve vytvořené obrázky věcí – ty, co nemám rád, do pozadí, pak sebe vystřihnutého z pausovacího papíru a věci, co rád mám, do popředí.

Doplnit barevně plochu papíru.

Cíl: uvědomění si funkce barev a co lze jimi vyjádřit. Uvědomění si sebe sama na základě vztahu k věcem a projevům okolního světa. Práce s členěním plochy na

velkoformátovém výkresu, rozvržení kompozice. Dětem poněkud trvalo než



Obr. 49 Co mám a nemám rád, 2009



Obr. 50 Co mám a nemám rád, 2009



Obr. 51 Co mám a nemám rád, 2009

pochopili, co od nich vyžadují. Možná to bylo zapříčiněno i mou pedagogickou nezkušeností a velkým počtem žáků (20). V první části úkolu mi šlo hlavně o to, zaujmout a přivést děti k úvaze nad úkolem formou příkladů. Vysvětlovala jsem jim, co já sama osobně ráda nemám a co naopak mám a proč. Nejefektivnější byla část ve dvojicích, kdy se děti navzájem obkreslovaly. Většina z nich daný úkol zdárně zvládla a nemusela jsem nijak improvizovat, co se zbylým časem, či naopak jak úkol zkrátit, aby jej bylo možné dokončit ve vyhrazené době.

2. Na půdě nám straší

stáří žáků: 5–6 let

prostorová tvorba, vytváření loutek

popis práce: seznámení se znalostmi dětí vztahující se k pohádkám a významům jednotlivých postav. Dotazy směřované k tomu, zdali znají nějaké pohádkové strašidlo (Kubula a Kuba Kubikula–Barbucha), zda si někdy vymyslely nějaké vlastní a na základě jaké zkušenosti. Jaký k nim mají vztah, kdy způsobují strach, kdy jsou naopak sympatická a proč.

Výtvarná imaginace – jak si představují strašidla, kde se mohou skrývat (na půdě, ve skříni, různé skřítci v bytě, co schovávají hračky, klíče).

Co když existují nějaká školní strašidla? Tím, že se děti s nimi ztotožní v rámci hry v kolektivu, se jich přestanou bát. Žáci si vytvoří masky strašidel, které si vymyslely a mohou také znázornit příběh jejich zrodu či jejich osudů.

Maska: na lepenku pomocí pastelů, nakreslení, načrtnutí svého strašidla, vystřížení, na rubovou stranu nalepení špejlí, dolepení vlasů z vlny, vytváření oblečků z látky.

Příběh: ti, co už jsou hotoví, na čtvrtku papíru nakreslí příběh o svém strašidle, kde žije, co dělá a proč.

Pomůcky: lepenka, pastely, špejle, lepidlo, lepicí páska, látka, vlna, nůžky, výkres

Cíl: materializací, zpodobněním obav (například ze tmy, neznámých zvuků, prostředí) je možné docílit jejich zmírnění. Poznání umenšuje strach z neznámého. Rozvoj motorických funkcí.



Obr. 52 Na půdě nám straší, 2009



Obr. 53 Na půdě nám straší, 2009



Obr. 54 Na půdě nám straší, 2009



Obr. 55 Příběh strašidla jednoho z žáků, 2009

Byla jsem až překvapená, že žáci o rok mladší než předešlá skupina, mající problémy se zručností při vystřihování či lepení, jsou se vším rychle hotovi. Úkol, který by starším dětem trval celé tři hodiny, byly tyto schopné dokončit za půl hodiny. Vyžadovaly však neustálou pozornost a ujišťování, že jejich dílo potřebuje opravdu ještě dodělat. Chyběla jim hlavně trpělivost, takže jsem se musela snažit být stále kreativní, zajímavá a mít po ruce také doplňující úkoly. Navíc žáci potřebovali stále nějakého posluchače. Nejvíc jsem je zabavila a snad i potěšila tím, když mi kreslili své příběhy strašidel a pak mi vyprávěli o tom, kde bydlí, co dělají, popřípadě, proč jejich strašidla straší. Mohu zde použít příklad žáka Jirky (obr. 55). Jeho strašidlo se jmenovalo stejně jako autor sám, v první části jím vytvořeného komiksu strašidlo roste a stárne a když dostatečně zestárne, postaví si dům. Když už je Jiřík moc starý, potká jednoho dne bubačici (o které odmítl říct, jak se jmenuje) a ožení se s ní. Přestěhují se společně do hradu. Když už to vypadá, že Jiříkovo strašidlo Jirka zemře starobou, tak se z něj stane člověk.

3. Odcizení, sám v cizím městě

stáří žáků: 13–17 let

abstraktní temperová malba

popis práce: přiblížení různých východisek výtvarného umění, malba není jen

znázorňování reality, může vyjadřovat také pocity pomocí abstrakce

Základní vysvětlení nauky o barvách.

Ukázky různých autorů a výtvarných technik.

Žáci mají za úkol představit si situaci, že se na rok ocitnou v cizí zemi, městě, kde nikoho neznají, nemají však k dispozici současné komunikační technologie – telefon, internet.

Pokus o výtvarné zaznamenání pocitu obklopení světem, který je k nim zcela neúčastný, bez sociálních vazeb, a přitom v takové podobě může kromě odcizení skýtat i osvobození.

Cíl: naučit se vnímat barvy a uchopit skrze jejich vlastnosti své pocity. Přiblížit povahu děl současného umění. Pomoci žákům ke schopnosti obhájení svých výtvarných záměrů.

Závěr hodiny: shrnutí daného úkolu, ohodnocení, vzájemná komunikace, co se žákům líbilo, co ne, jaké měli u této práce pocity.

Literatura: monografie Jakuba Špaňhela, Emilia Vedovy a Anselma Kiefera, Art of the 20th century

Pomůcky: temperové barvy, papír dle vlastního výběru, textilie, štětce, voda, lepidlo, nůžky.



Obr. 56 Odcizení, 2009



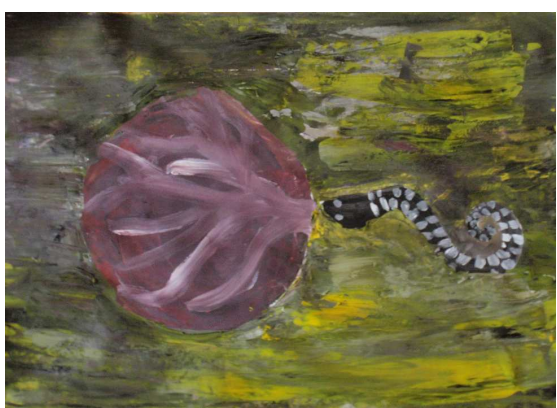
Obr. 57 Odcizení, 2009



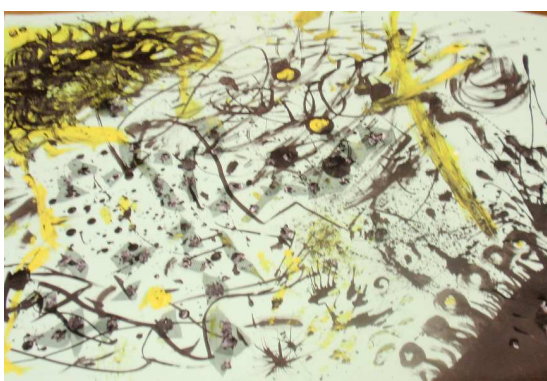
Obr. 58 Odcizení, 2009



Obr. 59 Odcizení, 2009



Obr. 60 Odcizení, 2009



Obr. 61 Odcizení, 2009

V této třídě bylo poněkud složitější zaujmout. Měla jsem na starosti sedm slečen daného věku, ke kterým se už nelze chovat stejně jako k dětem, ale je nutné jim zadání úkolu nově přizpůsobit. Snažila jsem se formulovat svůj úkol jako reakci na situaci poté, co odjeli třeba na nějakou výměnnou stáž do ciziny, kde nikoho neznají. Mají velmi omezené dorozumívací možnosti, není jim blízká ani místní kultura a nemají s sebou žádné „virtuální“ komunikační prostředky jako internet či telefon. Byla jsem oponována dotazy, že to v dnešní době nejde a že je to nemožné. Tak jsem to zkusila jinak. Otevřeně jsem jim řekla, že je to v podstatě nutný úkol pro moji diplomovou práci, která se zabývá pojmem odcizení, a jedna z kritérií splnění je právě obmyšlení tématu v pedagogické praxi. Načež jsem je poprosila, zdali by byly tak hodné a zkusily zapojit svou fantazii, jak by se zhruba cítily v tom cizím městě, že opravdu nefunguje nic, elektřina, virtuálně, že celý svět se poněkud zbláznil a ony jsou samy. A vyšlo to. Holky začaly a myslím, že vytvořily příjemné věci, nad kterými jsme na závěr spolu také diskutovaly.

4. Mapa města

stáří žáků 5–6 let

kolážová kolektivní práce

popis práce: 1. Jak děti chápou svůj domov a jakým způsobem jej vymezují – je to dům, pokoj, ulice...

2. Postulát – každý dům může být něčí domov. Prostředí, které někteří považují za cizí, jiní vnímají jako sobě blízké. Jak to doma vypadá, mám svůj vlastní pokoj atd.

3. Postulát – když dáme domovy jednotlivých žáků dohromady, vznikne nám mapa, která usnadní cestu jednoho k druhému.

- každý dostane papír a nakreslí svůj dům, ve kterém bydlí, i s jeho obyvateli (kdo z žáků bude rychlejší a šikovnější, vytvoří cukrárnu, kostel, samoobsluhu, školu...)

- žáci vystříhnou své práce a po rozdělení do skupin je nalepí na velký formát (balicí papír) a propojí své domečky pomocí cest.

Cíl: uvědomění si a poznání hranic obývaného prostoru. Rozvoj spolupráce mezi žáky a zlepšení orientace ve svém okolí.

Pomůcky: voskovky, papíry, vodové barvy, nůžky, lepidlo.



Obr. 62 Mapa Města (detail), 2009



Obr. 63 Mapa města (detail), 2009

Pro děti bylo celkem složité představit si, jak nakreslit dům a v něm jeho obyvatele, na druhou stranu bylo ve výsledku pro mne inspirativní a zajímavé prohlédnout si svět viděný dětskou perspektivou. Nemusela jsem nijak měnit svůj původní záměr, jen jsem zjistila, že je občas nevhodné v rámci dosažení

samostatných výsledků tak malým dětem něco předvádět, protože pak rády kopírují. Konec hodiny braly spíše jako soutěž, kdy se třída rozdělila na holky a kluky a snažili se mít výsledek pěknější než druhá skupina. Kluci měli ve svém městě nakonec hlavně automobily a silnice. Dívky naopak silnice potlačily a znázornily v prostředí více stromů a zeleně. Zajímavým momentem bylo vykreslení spojovacích cest mezi jednotlivými domy. To se totiž odehrávalo podle sympatií a antipatií jednotlivců. Některé děti pak odmítly svůj dům spojit s jiným, který nepatřil zrovna kamarádovi.

4.2 Shrnutí

Mé původní představy o pedagogické praxi počítaly hlavně se staršími žáky ve věku okolo šestnácti let. Můj připravený projekt proto zahrnoval sérii poněkud odlišných, komplikovanějších úkolů, který by byly ideální například pro plenéry či krátké studijní pobyty. Zadání v tomto případě využívala také možností multimédií. Nakonec však i práce s dětmi na prvním stupni základní umělecké školy mi přinesla mnohé inspirativní momenty a cenné zkušenosti. Jejich bezprostřední přístup a otevřenost mi často pomáhaly z úskalí, jež téma mé diplomové práce přinášelo. Od teoretických, filozofických a uměnovědních kontextů jsem se díky nim mohla alespoň na chvíli přenést do míst, kde život přímo čelí a vyrůstá z konfrontace se svým okolím i prostřednictvím existenciálních pocitů strachu, osamění a odcizení, a věřím, že snad i tito mí žáci získali při naší práci přínosné zkušenosti a dovednosti.

ZÁVĚR

Čtveřice vekoformátových pláten, která je výslednicí mé autorské cesty za výtvarným vyjádřením lidského odcizení, naplňuje pro mne vlastně již nyní význam tohoto pojmu. Jsou hotová, dokončená a musejí žít samostatně. Odcizit se svému tvůrci. To, co si já stejně jako každý autor odnáším, není dílo, ale prožitek z cesty ušlé za konečnou podobou tohoto díla. V textové části své závěrečné práce jsem proto chtěla v prvé řadě přiblížit směr, kterým se mé úvahy nad odcizením a jeho výtvarným ztvárněním ubíraly, a nastínit také některé obecné aspekty mnou zvolené problematiky. Velmi cennou zkušeností pro mne byla také práce s dětmi.

V první části textu jsem popsala filozofické a literárně historické kořeny tohoto pojmu, a to od Rousseaua přes Hegela až po marxistickou interpretaci. Zabývala jsem se také podobami odcizení v dílech existencionalistů, stejně jako v soudobé literatuře beletristické i filozofické. Následně jsem se věnovala také výtvarné interpretaci odcizení u vybraných autorů, včetně těch, u kterých lze říci, že mne přímo inspirovali či mi byli myšlenkově blízcí. Ve třetí, myslím stěžejní kapitole, jsem detailně přiblížila již svou vlastní autorskou cestu k výtvarnému uchopení tématu. V závěrečném oddílu jsem shrnula také zkušenosti z práce se žáky základní umělecké školy, kterým jsem při své pedagogické praxi připravila sérii úkolů dotýkajících se problematiky odcizení.

Téma jsem pojala s největší autorskou zodpovědností a stejně tak jsem se věnovala i obmyšlení jeho jednotlivých aspektů, což myslím dokládají také příložené práce, které výsledným plátnům předcházely. V rámci pedagogické části jsem se pak snažila o ucelený výstup k zadanému tématu. Věřím tedy, že jsem cíl své závěrečné práce splnila.

Seznam obrázků

Obr. 1 Edwar Munch, Výkřik, 1893. Tempera a pastel na dřevě, 91x73,5 cm. Nasjonalgaleriet, Oslo [online] [cit. 5.6.2010] Dostupné na WWW:

<http://api.ning.com/files/P7buSu8ATR5uXrkord-kmupA3c5P5Oq3BY7EtUDQuqDy2X0GkPeebfgdVAI-F3uK3qoSdznoAoqZlPIjaAyq2DUONQavxLsA/EdvardMunchTheScream.jpg>

Obr. 2 James Ensor, Maska čelící smrti, 1893. Olej na plátně, 81,3x100,3 cm. The Museum of Modern Art, New York [online] [cit. 5.6.2010] Dostupné na WWW:

<http://fowlercynthia.files.wordpress.com/2009/07/ensor-masck3.jpg>

Obr. 3 Marce Duchamp, Fontána (Pisoárová mísa), 1917. výška 60 cm. originál se ztratil [online] [cit. 5.6.2010] Dostupné na WWW:

http://www.southbank.net/blogs/subjects/westminster_art/Marcel%20Duchamp.jpg

Obr. 4 Max Ernst, Dvě dvojznačné postavy, 1919-1920. Koláž, tužka a kvaš na papíře, 24,2x16,7 cm. Ze sbírky Hanse Arpa, nezvěstné [online] [cit. 5.6.2010] Dostupné na WWW: <http://members.peak.org/~dadaist/Art/kupferblech.jpg>

Obr. 5 Max Ernst, Dadaměsto, 1924. Korek a malovaná sádra na plátně, 66x56 cm. Tate Gallery, Londýn [online] [cit. 5.6.2010] Dostupné na WWW:

<http://www.surrealists.co.uk/artistsimages/MaxErnst-Dadaville1924.jpg>

Obr. 6 Max Beckmann, Noc, 1918-1919. Olej na plátně, 66x86 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf [online] [cit. 5.6.2010] Dostupné na WWW:

<http://woufwouf2009.files.wordpress.com/2009/01/max-beckmann-the-night1.jpg>

Obr. 7 Alén Diviš, Halucinace, 1941. Kvaš a černá pastelka na papíře, 37,5x50,5 cm. Národní galerie, Praha. (SKÁLOVÁ, V., POSPISZYL, T. Alén Diviš 1900-1956. Praha: Nadace Karla Svolinského a Vlasty Kubátové, 2005, s.80)

Obr. 8 Alén Diviš, Zed' věžeňské cely, 1941. Kvaš, tužka, tuš na papíře, 63,3x93,3 cm. Národní galerie, Praha. (SKÁLOVÁ, V., POSPISZYL, T. Alén Diviš 1900-1956. Praha: Nadace Karla Svolinského a Vlasty Kubátové, 2005, s.81)

Obr. 9 Edward Hopper, Kupé C, vůz 193, 1938. Olej na plátně, 50,8x45,7 cm. Collection IBM Corporation, Armonk, New York [online] [cit. 5.6.2010] Dostupné na WWW: <http://ivowiermans.files.wordpress.com/2009/04/hopper-traincompartment-1938.jpg>

Obr. 10 Edward Hopper, „Plyn“, 1940. Olej na plátně, 66,7x 102,2 cm. The Museum of Modern Art, New York [online] [cit. 5.6.2010] Dostupné na WWW:

<http://www.dl.ket.org/webmuseum/wm/paint/auth/hopper/street/hopper.gas.jpg>

Obr. 11 Edward Hopper, Brzké nedělní ráno, 1939. Olej na plátně, 88,9x152,4 cm. Collection of Whitney Museum of American Art, New York [online] [cit. 5.6.2010] Dostupné na WWW:
<http://www.dl.ket.org/webmuseum/wm/paint/auth/hopper/street/hopper.early-sunday.jpg>

Obr. 12 Anselm Kiefer, Cesta: Písek braniborské Marky, 1980. Akryl, šelak a písek na fotografii, 225x360 cm. (ARASSE, D. Anselm Kiefer. Mnichov: Schirmer/Mosel, 2007, s.125)

Obr. 13 Jiří Lindovský, Přístroj IV., 1980. Tužka, černá tuš, papír, 70x44,9 cm. (Kolektiv autorů. Jiří Lindovský Práce z let 1967-2002. Olomouc: Muzeum umění, 2002, s.46)

Obr. 14 Jiří Lindovský, Bez názvu (Výboj), 1986. Tužka, černá tuš, uhel, drásání, papír, 84x60 cm, Soukromá sbírka, Praha (. Kolektiv autorů. Jiří Lindovský Práce z let 1967-2002. Olomouc: Muzeum umění, 2002, s.78)

Seznam mých prací

Obr. 15 Jeden den (V ledničce), 2005. Akryl na plátně, 90x60 cm.

Obr. 16 Jeden den (Autobus), 2005. Akryl na plátně, 70x50 cm.

Obr. 17 Jeden den (Obouvání), 2005. Akryl na plátně, 70x40 cm.

Obr. 18 Jeden den (Škola), 2005. Akryl na plátně, 75x55 cm.

Obr. 19 Vodovodní kohoutek I., 2007. Inkoust, lepenka, 118,9x84,1 cm.

Obr. 20 Vodovodní kohoutek III., 2007. Inkoust, lepenka, 84,1x118,9 cm.

Obr. 21 Fragment I., 2008. Inkoust, akryl, lepenka, 118,9x84,1 cm.

Obr. 22 Fragment IV., 2008. Inkoust, akryl, lepenka, 118,9x84,1 cm

Obr. 23 Maso I., 2009. Akryl na plátně, 70x50 cm.

Obr. 24 Maso II., 2009. Akryl na plátně, 70x50 cm.

Obr. 25 Maso III., 2009. Akryl na plátně, 90x60 cm.

Obr. 26 Maso IV., 2009. Akryl na plátně, 70x50 cm.

Obr. 27 Figura I., 2009. Akryl, plátno, noviny na plátně, 50x70 cm.

Obr. 28 Figura I., rubová strana

Obr. 29 Figura II., 2009. Akryl, plátno, noviny na plátně, 70x50 cm

Obr. 30 Figura II., rubová strana

Obr. 31 Triptych, 2009. Akryl na plátně, 150x70 cm.

Obr. 32 Zátíší s počítačem, 2009/2010. Akryl na plátně, 40x40 cm

Obr. 33 Zátíší s mobily, 2009/2010. Akryl na plátně, 40x40 cm.

Obr. 34 Zátíší s reprosoustavou, 2009. Akryl na plátně, 40x40 cm

- Obr. 35 Půdorys I., 2010. Suchá jehla, 21x29,7 cm.
- Obr. 36 Půdorys II., 2010. Suchá jehla, 21x29,7 cm.
- Obr. 37 Mozek, 2010. Kovová konstrukce, silikon, dráty, motherboardy
- Obr. 38 Mozek, detail
- Obr. 39 Motherboard I., 2010. Tuš, voskovky na sololitu, 70x50 cm.
- Obr. 40 Motherboard II., 2010. Akryl, inkoust na sololitu, 70x50 cm
- Obr. 41 Motherboard III., 2010. Akryl, inkoust, reflexní fix na sololitu, 70x50 cm.
- Obr. 42 Motherboard IV., 2010. Akryl, inkoust na sololitu, 70x50 cm.
- Obr. 43 Motherboard V., 2010. Akryl na sololitu, 90x60 cm
- Obr. 44 Motherboard VI., 2010. Akryl na sololitu, 70x50 cm.
- Obr. 45 Motherboard VII., 2010. Akryl na sololitu, 90x60 cm.
- Obr. 46 Motherboard VIII., 2010. Akryl na sololitu, 50x70 cm.
- Obr. 47 Motherboard IX., 2010. Akryl na sololitu, 70x50 cm.
- Obr. 48 Motherboard X., 2010. Akryl na sololitu, 90x60 cm.

Seznam prací žáků ZUŠ Miloslava Stibora

- Obr. 49 Co mám a nemám rád, 2009. Koláž
- Obr. 50 Co mám a nemám rád, 2009. Koláž
- Obr. 51 Co mám a nemám rád, 2009. Koláž
- Obr. 52 Na půdě nám straší, 2009. Loutka z papíru
- Obr. 53 Na půdě nám straší, 2009. Loutka z papíru
- Obr. 54 Na půdě nám straší, 2009. Loutka z papíru
- Obr. 55 Příběh strašidla, 2009. Kresba pastelem na papír
- Obr. 56 Odcizení, 2009. Koláž
- Obr. 57 Odcizení, 2009. Koláž
- Obr. 58 Odcizení, 2009. Koláž
- Obr. 59 Odcizení, 2009. Koláž
- Obr. 60 Odcizení, 2009. Koláž
- Obr. 61 Odcizení, 2009. Koláž
- Obr. 62 Mapa města (detail), 2009. Koláž
- Obr. 63 Mapa města (detail), 2009. Koláž

Literatura a prameny

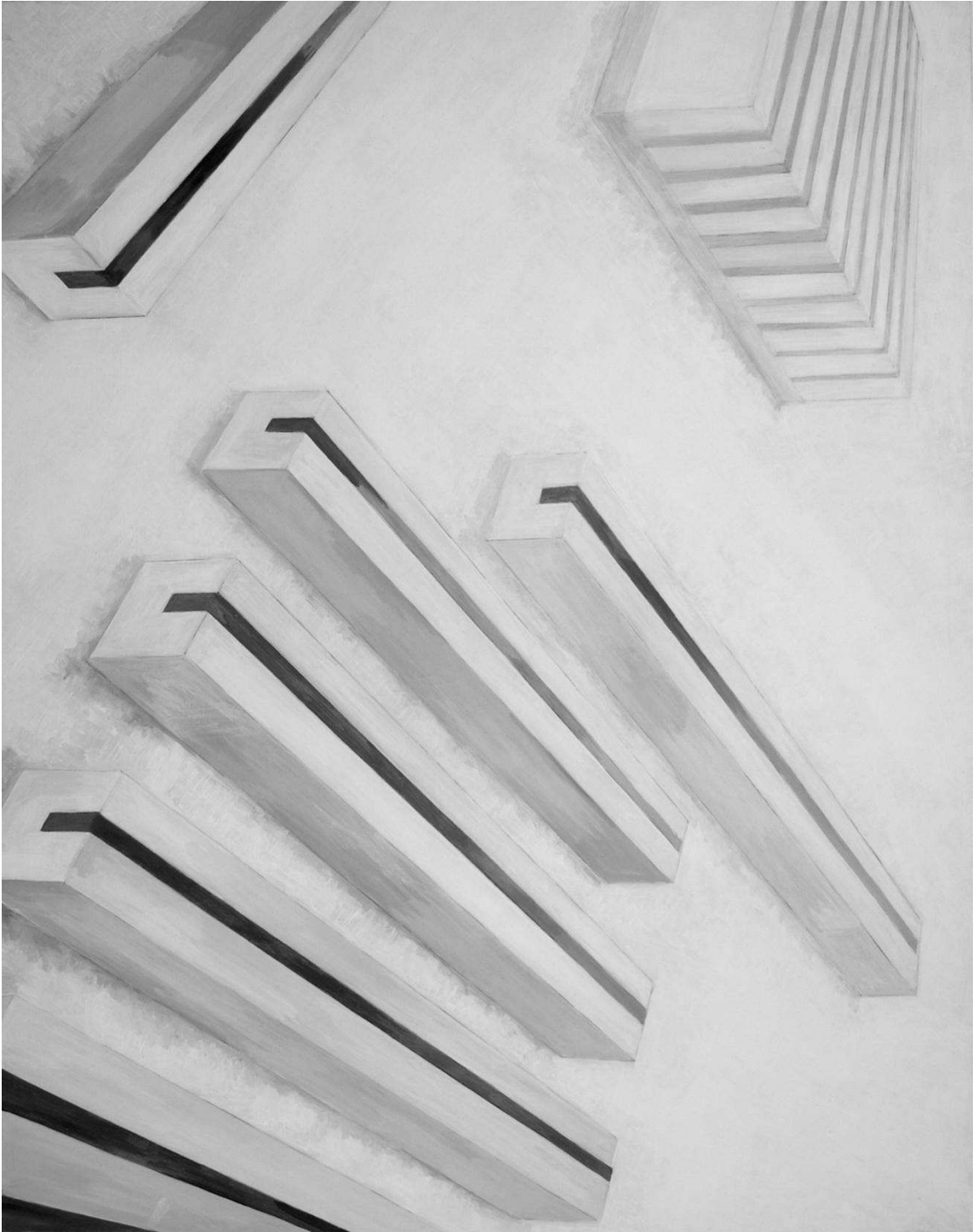
1. ALIGHIERI, D. *Peklo*. Praha: Mladá fronta, 1978
2. ARASSE, D. *Anselm Kiefer*. Mnichov: Schirmer/Mosel, 2007
3. BECKETTOVÁ, A. *Toulky světem malířství*. Praha: Fortuna Print, 2002.
4. CAMUS, A. *Cizinec/Pád*. Praha: Rudé právo, 1966
5. ECO, U. *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc: Votobia, 1997
6. GIMFERRER, P., PETROVÁ, E. *Max Ernst*. Praha: Odeon, 1993
7. GOMBRICH, E.H. *Příběh umění*. Praha: Phaidon, 1992
8. HOLOUŠOVÁ, D., KROBOTOVÁ, M. *Diplomové a závěrečné práce*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008
9. Kolektiv autorů. *Max Beckmann*. Praha: Museum Kampa, 2009
10. Kolektiv autorů. *Dejiny umenia 12*. Martin: Ikar, 2002
11. Kolektiv autorů. Jiří Lindovský. *Práce z let 1967-2002*. Olomouc: Muzeum umění, 2002
12. KRANZFELDER, I. *Hopper*. Bonn: Taschen, 2006
13. LIESSMANN, K.P. *Filozofie moderního umění*. Olomouc: Votobia, 1993
14. MERLE, R. *Smrt je mým řemeslem*. Praha: Melantrich, 1990
15. NEFF, V. *Filosofický slovník pro samouky neboli Antigorgias*. Praha: Mladá fronta, 1993
16. SKÁLOVÁ, V., POSPISZYL, T. *Alén Diviš 1900-1956*. Praha: Nadace Karla Svobinského a Vlasty Kubátové, 2005
17. THOMASOVÁ, K. *Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia*. Martin: Pallas, 1994
18. TOPINKA, M. *Hadí kámen*. Brno: Host, 2007

Obrazová příloha (dokumentace výsledné diplomové práce)

1. Bez názvu I., 2010. Akryl a tužka na plátně, 140x110 cm. (str. 56)
2. Bez názvu II., 2010. Akryl a tužka na plátně, 140x110 cm. (str. 57)
3. Bez názvu III., 2010. Akryl a tužka na plátně, 140x110 cm. (str. 58)
4. Bez názvu IV., 2010. Akryl a tužka na plátně, 140x110 cm. (str. 59)









ANOTACE

Jméno a příjmení:	Eva Krhutová
Katedra:	Katedra Výtvarné výchovy PdF UP
Vedoucí práce:	Mgr., MgA. Jan Krtička
Rok obhajoby:	2010

Název práce:	Odcizení
Název v angličtině:	Alienation
Anotace práce:	Diplomová práce mapuje fenomén odcizení v kontextu filosofie, literatury a jeho projevech vybraných výtvarných umělců 20.století. Na základě získaných informací hledá cestu vlastního autorského vyjádření. Výslednou formou diplomové práce je čtveřice velkoformátových maleb, které na významové rovině upozorňují na negativní sociální jevy (odcizení) spojené s užíváním moderních komunikačních technologií. Součástí práce je také výstup z úkolů řešených na toto téma se žáky ZUŠ.
Klíčová slova:	Odcizení, existencialismus, industrializace, technologie, výtvarné umění, filosofie, literatura
Anotace v angličtině:	Diploma thesis describes the phenomenon of alienation in the context of philosophy, literature and within the displays of selected artists of the 20th century. Based on acquired information the thesis is seeking the way of own author's expression. The resulting form of the thesis is four large-format paintings that draw attention to the semantic level of negative social phenomena (alienation) associated with the use of modern communication technologies. The work also includes the output of the tasks handled by the subject to art school students.
Klíčová slova v angličtině:	Alienation, existentialism, industrialization, technology, art, philosophy, literature
Přílohy vázané v práci:	4
Rozsah práce:	60 stran
Jazyk práce:	Čeština