



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

Zátiší v prostoru (prakticko-teoretická práce)

Still life in space (practical-theoretical thesis)

Vypracovala: Bc. Lenka Křížová
Vedoucí práce: doc. Lenka Vilhelmová, ak. mal.

České Budějovice 2015

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě – v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/19 98 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích 2. 1. 2015

.....

podpis

Poděkování

Děkuji doc. Lence Vilhelmové, ak. mal. za ochotu, podporu a cenné rady při vedení mé diplomové práce. Dále děkuji své rodině a příteli za podporu a trpělivost.

Anotace

Diplomová práce zpracovává a mapuje zátiší v konceptuálním pojetí vybraných autorů v druhé polovině 20. a počátku 21. století. Práce je rozdělena na část teoretickou a praktickou. Teoretická část se zabývá konceptuálním uměním, jeho vývojem, teorií a představiteli. Dále mapuje vývoj zátiší, přičemž se zaměřuje zejména na zátiší ve 20. století a zátiší prostorová. Zároveň se zabývá tvorbou umělců, kteří byli největší inspirací ke vzniku práce. Praktickou část tvoří cyklus skic, fotomontáže a finálový výtvarný konceptuální projekt. Součástí je také dokumentace práce.

Klíčová slova: zátiší, prostor, konceptuální umění

KŘÍŽOVÁ, Lenka. *Zátiší v prostoru (prakticko-teoretická práce)*. České Budějovice, 2014. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce: Lenka Vilhelmová.

Abstract

This diploma thesis treats and follows the still life in the conceptual interpretation of some selected authors in the second half of the 20th and at the beginning of the 21st century. The work has been divided into the theoretical and the practical part. The theoretical part deals with the conceptual art, its evolution, theory and its representatives. It further follows the evolution of the still life concerning mainly 20-century's still lives and three-dimensional still lives. The practical part is made by sketch cycles, photomontages and the final art conceptual project. The work documentation is a part of this work.

Key word: still life, dimension, conceptual art

Obsah

Úvod.....	7
I. Teoretická část	9
1 Konceptuální umění.....	10
1.1 Vznik konceptuálního umění.....	10
1.1.1 Marcel Duchamp.....	11
1.1.2 John Cage	14
1.1.3 Hnutí Fluxus	15
1.1.4 Neodadaismus	17
1.1.5 Robert Rauschenberg	17
1.1.6 Jasper Johns	18
1.1.7 Andy Warhol	19
1.1.8 Yves Klein	20
1.1.9 Arte Povera	21
1.1.10 Minimalismus.....	22
1.1.11 Piero Manzoni	25
1.2 Definice konceptuálního umění	26
1.2.1 Teoretikové konceptuálního umění.....	28
2 Zátíší.....	37
2.1 Definice zátíší	37
2.2 Vývoj zátíší.....	37
2.2.1 Zátíší v 19. a 20. století	39
2.2.2 Zátíší v tvorbě pop-artových umělců	41
2.2.3 Andrea Zittel	42
2.2.4 Rirkrit Tiravanija.....	43

3	Inspirátoři	44
3.1	Joseph Beuys	44
3.1.1	Život Josepha Beuyse	44
3.1.2	Vztah Josepha Beuyse k umění a společnosti.....	45
3.1.3	Dílo Josepha Beuyse.....	46
3.2	Louise Bourgeoisová	49
3.2.1	Život Louise Bourgeoisové	49
3.2.2	Dílo Louise Bourgeoisové.....	50
3.3	Giorgio Morandi	53
3.4	Mario Merz.....	55
II.	Praktická část	58
4	Zátiší mého života.....	59
5	Tvorba zátiší.....	61
5.1	Kresby a lavírované kresby.....	61
5.2	Digitální grafiky, fotomontáže.....	61
5.3	Zátiší.....	62
6	Konceptuální umění ve výuce.....	64
7.	Závěr	66
	Seznam použitých zdrojů	67
	Přílohy	73

Úvod

Zátiší od Giorgia Morandiho v sobě mají cosi, co mě nutí se na ně dívat stále dokola a zkoumat každý detail, abych zjistila, co je tím prvkem, jenž tvoří ze zátiší s obyčejnými věcmi cosi neobyčejného. Je to dokonalá kompozice? Je to čistota provedení jeho prací? Je to citlivost, se kterou každý obyčejný předmět mění na neobyčejný? Je to názor umělce. Autor svým dílem, které je motivem tak „obyčejné“, dokáže natolik upoutat, že divákovi zůstane v mysli otázka, myšlenka či pohnutka. V mém případě to byl právě podnět, který se později propojil s potřebou vytvořit vlastní zátiší, jež bude odrazem mého dětství a prostoru, ve kterém jsem vyrůstala a zároveň snahou o jiné nahlížení na plast jako materiál. Vznikl tedy koncept, který tvoří základ konceptuálního umění.

Tato diplomová práce má několik rovin. V první, teoretické části mapuje vývoj konceptuálního umění od počátku, převážně tedy autory, kteří měli vliv na vznik konceptuálního umění a jeho současnou podobu.

Dále představuje hlavní teoretiky tohoto umění. Přestože není jednotný názor na to, který teoretik popsal konceptuální umění nejpřesněji a která z esejí by měla být tou stěžejní pro definování konceptuálního umění, eseje Josepha Kosutha, Sol LeWitta a skupiny Art & Language k tomu mají nejbližší.

Jelikož praktickou část diplomové práce tvoří zátiší, je tomuto oboru také věnována pozornost z hlediska vzniku i vývoje. Důležité jsou proměny a přechod zátiší do prostoru ve dvacátém století, zejména v tvorbě pop-artových umělců a v tvorbě současných konceptualistů.

V poslední kapitole teoretické části se věnuji tvorbě umělců, kteří mě svou tvorbou velmi inspirovali. V případě Josepha Beuyse mě nejvíce ovlivnil jeho vztah k plsti a tuku, materiálům, jež se zasloužily o záchranu jeho života a provázely jej pak celým uměleckým životem. Louise Bourgeoisová čerpala ve své tvorbě také z vlastní minulosti, přičemž se snažila pomocí umění zbavit traumat a negativních zážitků, které jí od dětství provázely. V této kapitole je také zahrnuta tvorba již zmíněného Giorgia Morandiho, jehož zátiší stálo na počátku vzniku celé práce.

Část praktická je uvedena esejí, ve které jsem se snažila popsat a vysvětlit samotný koncept a cíl práce. Poslední kapitola je věnována konceptuálnímu umění ve výuce. Je velice pravděpodobné, že jako budoucí učitelka se setkám se situacemi, kdy budu odpovídat na otázky typu: „Proč je toto umění? Vždyť to máme doma..“ a podobné. Tyto situace mohou nastat právě při setkání s konceptuálním uměním. Je důležité dětem vysvětlit, jakým způsobem tito umělci postupují, z čeho vycházejí a tyto práce jim v rámci výtvarné výchovy představit.

I. Teoretická část

1 Konceptuální umění

„Málokteré hnutí druhé poloviny 20. století vzbuzuje dodnes tolik živých diskuzí i sporů jako konceptuální umění, které od základu proměnilo vnímání podstaty a povahy umění a jeho funkcí.“¹

Konceptuální umění se začalo formovat v padesátých letech ve Spojených státech, ale naplno se projevilo až v letech šedesátých. Po celé desetiletí pak konceptualismus sílil a společně s minimalismem se vyhranil proti vládnoucímu pop-artu. Na rozdíl od pop-artu, který se zabíral lehkovážnými či ironickými tématy, umožnil konceptualismus návrat obsahu do umění. O konceptualismu se mluvilo jako o návratu k čisté estetice, vše nečisté bylo odstraněno.² Hlavní myšlenky konceptuálního umění poprvé vyšly v manifestu amerického umělce Sol LeWitta publikovaném v časopise Artforum. Manifest vyšel v roce 1967 a znamenal oficiální počátek konceptuálního umění.³

1.1 Vznik konceptuálního umění

„Porozumět příčinám vzniku konceptuálního umění znamená pochopit složitý vztah umění a společnosti ve dvacátém století.“⁴ Krize modernismu, jež měla vliv na vznik konceptuálního umění, nebyla jedinou krizí, jelikož modernismus byl krizemi doprovázen téměř po celou dobu svého trvání. Avšak tyto krize se vždy podařilo překonat. Tendence, které se obracely proti institucionální politice, se propojily se snahami o zničení modernistických dogmat a zapříčinily tak částečně také vznik konceptuálního umění.⁵

Na vzniku konceptuálního umění mělo také zásadní vliv setkání modernistických odkazů – ready made a geometrické abstrakce. Skrz tvorbu umělců tvořících v rámci

¹ PIJOAN, José. *Dějiny umění/12*. 1.vyd. Praha: Euromedia Group, 2002, s. 9.

² [srov.] SMITH, Edward Lucie. *Arttoday. Současné světové umění*. 1. vyd. Praha: Slovart, 1996, s. 83.

³ [srov.] Konceptuální umění. In: GLENN, Martina. *Artmuseum* [online]. 9.6.2009. [cit. 2014-10-20]. Dostupné z: www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=75

⁴ GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, katedra fotografie, 2004, s. 9

⁵ [srov.] Tamtéž, s. 9

hnutí Fluxus a pop-artu byl jeden z odkazů zprostředkován poválečným umělcům. Ze splynutí těchto hnutí pak vznikla díla jako *Kartotéka* vytvořená Robertem Morrisem, nebo *Dvacet šest benzinových pump* Eda Ruschy. V těchto dílech byly určité pozice, jež později určovaly konceptuální umění. V díle Eda Ruschy se jednalo o důraz kladený na fotografii, u Roberta Morrisa pak zaměření se na umění prosazující vlastní nezávislost pomocí sebereferece. Podobný spojník předválečné abstrakce a konceptuálních přístupů byl pak utvořen prostřednictvím minimalistů. Všechny tyto předchůdce připustil i Joseph Kosuth ve své eseji „Umění po filozofii“⁶

1.1.1 Marcel Duchamp

Velkou úlohu při vzniku konceptuálního umění sehrál Marcel Duchamp prosazující jako jeden z prvních umění, které by mělo vznikat na základě myšlenky, nikoli podle morfologické podobnosti. Tato myšlenka se stala jedním z primárních předpokladů konceptualismu.⁷

Život Marcela Duchampa

Autor se narodil roku 1887 v Normandii jako syn notáře. V letech 1904-1905 studoval na Académie Julian a zpočátku své tvorby byl velmi ovlivněn Fauvismem, zejména Henrim Matissem.⁸ Studium však Duchampa nezajímalo a většinu času trávil v restauracích a ze školy brzy odešel do tiskařské dílny v Rouen, kde se seznámil s různými grafickými technikami. Po návratu do Paříže mu pomohl bratr Jacques, známý malíř a grafik, který mu umožnil účastnit se se svými díly několika výstav. V Paříži se také seznámil s několika osobnostmi avantgardy, například s Francilem Picabiem či Guillaumem Apollinaiem.⁹

⁶ [srov.] FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007, s. 527

⁷ [srov.] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, katedra fotografie, 2004, s. 9

⁸ [srov.] RIGGS, Terry. Marcel Duchamp: Artists biography. In: *TATE* [online]. October 1997 [cit. 2014-10-09]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artists/marcel-duchamp-1036>.

⁹ [srov.] Marcel Duchamp. In: GLENN, Martina. *Artmuseum* [online]. 22.04.2008 [cit. 2014-10-09]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=502

Duchamp na sebe poprvé výrazně upozornil v roce 1912 dílem *Akt sestupující po schodech č. 2*. Obraz byl ovlivněný kubismem a futurismem, ale když chtěl autor obraz vystavit v Salonu nezávislých, tak byl odmítnut.¹⁰

Po vypuknutí první světové války se autor rozhodl odejít do Ameriky, kde se i přes neznalost anglického jazyka zanedlouho proslavil. V roce 1918 se však rozhodl s uměním skončit a věnoval se nadále už jen hraní šachů. Marcel Duchamp zemřel v roce 1968 v Neuilly sur Seine.¹¹

Dílo Marcela Duchampa

„Protože Duchampovo „antiumění“ radikálně zpochybňuje tradiční chápání umění a předjímá řadu pozdějších postupů v praxi i v teorii, je považován za nejvýznamnějšího avantgardistu a průkopníka umění 20. století.“¹²

V roce 1917 Duchamp vytvořil *Fontánu*, která se stala jeho neznámějším readymade. Jednalo se o pisoár podepsaný falešným umělcem R. Muttem, který byl otočen a následně vystavován.¹³ Dílo nutilo umělecký svět, aby v praxi ukázal svou otevřenost a zároveň se se sarkasmem posmívalo významu přisuzovanému podpisu uměleckého díla.¹⁴

Čtyři roky před uvedením *Fontány* vytvořil Marcel Duchamp své první readymade s názvem *Bicycle Wheel*. Dílo velké 132 cm tvořilo kolo přidělané na kuchyňské stoličce. Sám Duchamp o díle prohlásil, že měl šťastný nápad přidělat kolo od kola na kuchyňskou stoličku a poté se díval, jak se otáčí. Většinu Duchampových readymade tvořily individuální objekty podepsané nebo přemístěné autorem, které následně označil jako umění, ale o Kole z bicyklu mluvil Duchamp jako o asistovaným readymade, jelikož jej nakombinoval z více produktů.¹⁵

¹⁰ [srov.] Tamtéž

¹¹ [srov.] Tamtéž

¹² *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Slovart, 2004, s. 715

¹³ Redadymade. In: TATE [online]. [cit. 2014-10-09]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/r/readymade>

¹⁴ [srov.] DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2002, s. 115

¹⁵ Bicycle Wheel: Marcel Duchamp. In: MoMA [online]. [cit. 2014-10-09]. Dostupné z: http://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-bicycle-wheel-new-york-1951-third-version-after-lost-original-of-1913

Autor svými readymade na nikoho nenavazoval, ani neměl v úmyslu tvořit umění objektu, ale právě naopak hledal únik z toho, co bylo považováno za umění. Aniž sám chtěl, vytvořil novou historii moderní plastiky a rozvinul nový rozměr estetického vědomí.¹⁶ Sám Duchamp o době, v níž tvořil, prohlásil: „*Kdyby jen Amerika chtěla pochopit, že evropské umění je u konce, že je mrtvé a že Amerika je zemí umění budoucnosti, místo aby se pokoušela budovat všechno na základech evropských tradic.*“¹⁷ Tímto prohlášením Duchamp předvídal vývoj, jenž vyvrcholil až přibližně o tři desetiletí později.¹⁸

V roce 1922 vytvořil Marcel Duchamp dílo nazvané *Why Not Sneeze Rose Sélavy?*, jež je tvořeno 152 mramorovými kostkami, teploměrem a sépiovou kostí v ptačí kleci. Klec uniká jakémukoli logickému či přenesenému významu.¹⁹ U díla *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, jinak také nazývaném *The Large Glass* (viz obr. č. 1, příloha I), přesný rok vzniku nevíme, je řazeno mezi roky 1915-1923. *The Large Glass* je tvořeno spojením neobvyklých materiálů - olejovou barvou, lakem, olovenou folií, oloveným drátem a prachem mezi dvěma skleněnými tabulemi. Sám autor ve svých poznámkách označil dílo za nesmírně legrační obraz, který zobrazuje průběh setkání mezi nevěstou v horní části a devíti svobodnými mládenci. Duchamp označil v roce 1923 dílo za definitivně nedokončené a po následné nehodě, při které se oba panely rozbily, je přilepil znovu dohromady a umístil mezi nová skla s hliníkovým rámem.²⁰

Marcel Duchamp o hodně předstihl svou dobu. V jeho osobě splývají hranice sochařství, malířství, uměleckého objektu a podobně. Dílem zamýšlel mobilizovat pozorovatele a vyvolat u něj volné asociace. Velkou měrou ovlivnil nadcházející umění jak v Americe, tak v Evropě. Navazoval na něj pop-art, konceptuální umění i Joseph

¹⁶ [srov.] *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Slovart, 2004, s. 457

¹⁷ Tamtéž, s. 127

¹⁸ [srov.] Tamtéž, s. 127

¹⁹ [srov.] Tamtéž, s. 458, 460

²⁰ [srov.] *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)*. In: *Philadelphia Museum of Art* [online]. [cit. 2014-10-09]. Dostupné z: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html>

Beyus.²¹ „Zatímco však Duchampovi šlo stále ještě o objekt závislý na prostředí, v němž byl umístěn, konceptuální umělci usilovali často o autonomní analytická díla, která již neměla být závislá na empirickém ověřování.“²² Na Duchampa se dále odvolávali představitelé surrealismu, Fluxusu a samozřejmě dadaisté.²³

Souvislost s konceptuálním uměním je patrná také u již zmíněných dadaistů, například u readymade Mana Raye, Francoise Picabii, akcí Tristana Tzary nebo Huga Bally.²⁴

1.1.2 John Cage

Americký skladatel John Cage, který byl s Duchampem v kontaktu, byl fascinován myšlenkou náhody a zprávu o Duchampovi dále šířil.²⁵ Na Cage dále velmi zapůsobilo objevení zen-budhismu, prostřednictvím něhož našel fenomén ticha, se kterým později ve své tvorbě pracoval. Cage odmítal hierarchický pořádek zvuků a prosazoval rovnoprávnost zvuků a hluků, k čemuž ho dovedl budhistický požadavek volného rozvoje všech věcí.²⁶

V roce 1952 byla uvedena premiéra dnes již legendární skladby 4'33''. Klavírista David Tudor otevřel víko klavíru, ale žádné tóny se neozvaly. Jediné zvuky v sále byly ty, které způsobilo samo publikum. Skladba je složena z vět 33'', 2'40 a 1'20.²⁷

Dalším dílem vzniklým spoluprací Johna Cage a Davida Tudora byl projekt nazvaný *Divadelní událost*. Cage jej ve své Autobiografické zповědi v roce 1990 popsal následovně:

„V rámci mé přednášky se v náhodně určených časových celcích odehrály různé nesourodé aktivity: Merce Cunningham tančil, Robert Rauschenberg hrál uprostřed

²¹ [srov.] *Umění 20. století: [malířství, skulptury a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Slovart, 2004, s. 131

²² GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, katedra fotografie, 2004, s. 9

²³ [srov.] *Tamtéž*, s. 10

²⁴ [srov.] *Tamtéž*, s. 12

²⁵ [srov.] FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007, s. 496

²⁶ [srov.] *Umění 20. století: [malířství, skulptury a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Slovart, 2004, s. 582

²⁷ [srov.] *Tamtéž*, s. 582-583

svých maleb na viktrolu (akustický gramofon), Charles Olsen a M. C. Richardsová četli, stojíce na vrcholku žebříku, úryvky ze své poezie, David Tudor hrál na piano a já předčítal z dalšího žebříku divákům svou přednášku, která obsahovala celé úseky ticha.“²⁸

Cage pracoval se zvuky svým vlastním, netradičním způsobem. Neskládal hudbu, ale organizoval zvuky a události. Kupříkladu v jeho notačním záznamu *Water Music* jsou poznámky pro klavír, vodní pólo, karetní hru, dřevěnou hůl a podobně a navíc záznam obsahuje i instrukce, jak vyvolat zajímavý děj. Autor později vyučoval na *New School for Social Research*, kde žáky seznamoval s tím, jak uspořádávat zvuky, učil je zákony nahodilosti a snažil se v nich vytvořit cit pro komplexní situace.²⁹

Jak je uvedeno výše, Cage byl velmi ovlivněn zen-budhismem, který dokonce studoval společně s východními filozofiemi na univerzitě v Kolumbii. Radikálně pak změnil chápání umění na západě a do svého díla začlenil koncept prázdna. Cage ve svém díle velmi využíval náhodu, přičemž čerpal z věštecké knihy „*I Ching*“³⁰ „Využití náhody na základě pevně stanoveného systému se stalo později jedním z důležitých principů zkoumání v konceptuálním umění, poprvé jsme se s ním však mohli setkat již u Duchampa.“³¹

1.1.3 Hnutí Fluxus

Hnutí Fluxus se neustále proměňovalo a mělo spoustu podob, jako například koncerty, publikace, asambláže, poštovní umění, hry a podobně. Jako umělce patřící do této skupiny můžeme jmenovat například Dietera Rotha, Yoko Ono, Dicka Higginse, Alison Knowlesovou, La Monte Younga, Bena Vautiera a další. Tito umělci byli silně ovlivněni skladatelem Johnem Cagem a mnozí jej znali osobně či navštěvovali jeho přednášky. Cage však ovlivnil i ty, kteří se s ním osobně nesečkali, jelikož jeho vliv se

²⁸ DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 1. vyd. Praha: Sloart, 2002, s. 22

²⁹ [srov.] *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Sloart, 2004, s. 583

³⁰ [srov.] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, katedra fotografie, 2004, s. 14

³¹ [srov.] Tamtéž, s. 14

rychle šířil i Evropou. Člen Fluxu Daniel Spoerri byl jedním z návštěvníků Cageova turné, v rámci kterého předváděl koncert otázek a problémů. Spoerri návštěvu koncertu označil jako zlomový moment ve svém životě. Jiný člen, Nam June Paik, popsal později svůj život jako pouhé pokračování nezapomenutelné události, kterou byl myšlen právě Cageův koncert.³²

Mnohá díla Fluxu existovala jen v podobě psaných návodů k realizaci či k nějakému jednání. V době trvání tohoto hnutí bylo uspořádáno mnoho výstav, festivalů, vycházely fluxové noviny, jedlo se fluxové jídlo, konaly se fluxové svatby a mnoho dalšího. Fluxus byl pro své stoupence způsob života a dovoloval čemukoli být uměním.³³

Většinu cílů tohoto hnutí realizoval Ray Johnson. Jeho hlavní činnost spočívala v realizaci poštovního umění, kdy začal rozesílat dopisy a kresby slavným umělcům jen tak, nebo s žádostí, aby něco připojili a vrátili autorovi.³⁴ Jako příklad další akce Fluxu můžeme jmenovat *Composition 1960 # 5* La Monte Younga, akci, při které byli na svobodu vypuštěni motýli či *Variations for Double-Bass* Benjamina Pattersona, kde autor vytahoval z hudebního nástroje různé kabely a látky, které následně provlékl strunami a vložil zpátky. Emmett Williams tvořil svou poezii prostřednictvím pobíhajících myší, na kterých byla napsána různá písmena. Každá Fluxus-event byla jinak spontánní. To záviselo na způsobu provedení samotné akce, na volnosti ponechané účinkujícím samotným autorem a na dalších faktorech.³⁵

Co se týče souvislosti s konceptuálním uměním, ukázaly se jako nejdůležitější zejména koncerty a performance tohoto hnutí. Některé notové zápisy nejenže sloužily jako projekty pro představení, ale také existovaly bez závislosti na koncertu jen jako konceptuální díla. Umělec La Monte Young o sobě dokonce prohlásil, že se považuje

³² [srov.] DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2002, s. 228-229

³³ [srov.] Tamtéž, s. 229

³⁴ [srov.] Tamtéž, s. 229

³⁵ [srov.] *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Slovart, 2004, s. 587

za konceptuálního umělce. I další umělci tohoto hnutí jako například Ben Valtier a Robert Morris přecházeli některými svými projekty do konceptuálního umění.³⁶

1.1.4 Neodadaismus

Označení neodadaismus se v období konce padesátých a šedesátých let objevovalo v souvislosti s umělci, kteří však společné hnutí nikdy nevytvořili a jejich výtvořky byly předmětem ostrých sporů. Pojilo je však několik prvků, jako snaha zpřístupnit umění všem, práce s různými materiály, soustředěnost na každodenní realitu, komunikace, mezioborové projekty a zejména různé experimenty. Mezi neodadaisty řadíme umělce Roberta Rauschenberga, Johna Chamberlaina, Jaspera Johnse, Richarda Stankiewicze, Larryho Riverse a Claese Oldenburga.³⁷

V roce 1953 vytvořil Larry Rivers dnes již známý obraz *Washington Crossing the Delaware*, který přijalo umělecké publikum s opovržením. Rivers obrazem vlastním způsobem přetvořil stejnojmennou malbu Emanuela Leutzeho považovanou za přední dílo amerického patriotismu a známou snad všem Američanům. Jasper Johns se proslavil svou expozicí vlajek v roce 1958, které měly takový úspěch, že byly skoro všechny již před skončením výstavy zamluveny či prodány. Tyto vlajky byly tak realisticky vyvedené, že je někteří návštěvníci výstavy považovali za opravdové.³⁸

1.1.5 Robert Rauschenberg

Za velmi důležitou práci se v souvislosti se zrodem konceptuálního umění považuje *Erased de Kooning Drawing Roberta Rauschenberga* (viz obr. č. 2, příloha I).³⁹ Rauschenberg požádal Williama de Kooninga, umělce, kterého si velmi vážil, zda by mu neposkytl kresbu, kterou by mohl vymazat. Vygumovanou kresbu pak autor opatřil

³⁶ [srov.] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, katedra fotografie, 2004, s. 17-18

³⁷ [srov.] DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2002, s. 201-202

³⁸ [srov.] Tamtéž, s. 202-204

³⁹ [srov.] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, katedra fotografie, 2004, s. 14

textem „ERASED de KOONING DRAWING, ROBERT RAUSCHENBERG, 1953“ a následně ji umístil do zlaceného rámu.⁴⁰

V roce 1952 vytvořil Rauschenberg další konceptuálně pojaté dílo, řadu fotografií malíře Cy Twomblyho sestupujícího ze schodů. Zachycením časového průběhu, konkrétního stavu a místa autor velmi ovlivnil analytickou fázi konceptuální fotografie, pro niž se tyto znaky později staly typické.⁴¹

1.1.6 Jasper Johns

Vliv Jaspera Johnse působil jak na minimalisty, tak i na konceptualisty. Důležité byly zejména jeho obrazy s čísly, které se staly samy o sobě konceptem. Tyto obrazy neměly přímou spojitost k reálnému předmětu, nýbrž k vytvořenému znaku, což platí i pro Johnsovy obrazy vlajek.⁴² Jasper Johns začal po roce 1950 používat ve své tvorbě obyčejné, všem známě prvky jako čísla, vlajky a terče.⁴³

Motivy čísel provázely umělcovu tvorbu po několik let a v různých obměnách. První díla s názvem 0-9, kterým se také říká *Ten Numbers* či *Numerals*, vytvořil Johns v 50. letech a jednalo se o malby. První byla vyvedená v bílé barvě, další v šedé a poslední v plné barevnosti. Později motiv použil pro tři portfolia s litografiemi se stejným názvem vytištěnými v černém, šedém a plnobarevném provedení. V dalších letech tento motiv rozvíjel nadále, přičemž vzniklo přes dvacet plastik. Plastiky jsou vyvedeny v různých velikostech a kovech, například hliníkové či bronzové.⁴⁴

O pohnutce ke zvolení motivu vlajek Johns prohlásil, že jednou v noci se mu zdálo o tom, že namaloval obrovskou americkou vlaku. Po probuzení si tedy sehnal potřebné materiály a začal malovat. Pro obrazy vlajek si vybral Johns neobvyklou techniku. Nejdříve začal pracovat se smaltem, ale jelikož mu tato technika nedovolila

⁴⁰ [srov.] Robert Rauschenberg: Erased de Kooning Drawing. In: *Sfmoma* [online]. [cit. 2014-10-10]. Dostupné z: <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25846>

⁴¹ [srov.] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, katedra fotografie, 2004, s. 15

⁴² [srov.] Tamtéž, s. 19

⁴³ [srov.] 0 through 9. In: *TATE* [online]. [cit. 2014-10-16]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/johns-0-through-9-t00454>

⁴⁴ [srov.] CRAFT, Catherine a Jasper JOHNS. *Jasper Johns*. New York: Parkstone, 2009, s. 48-51

pracovat v takovém tempu, v jakém potřeboval, začal se zajímat o starobyrou techniku enkaustiky. Tato technika se mu zalíbila také tím, že si po zchladnutí zachovala stejný vzhled jako při samotném nanášení. Další výhodou enkaustiky shledával autor v tom, že ji žádný jiný jemu známý umělec nepoužíval, takže technika byla, stejně jako motiv, něčím, s čím pracoval jen on sám.⁴⁵

Motiv terče, který Johns použil rovněž v několika svých dílech, měl několik společných vlastností jako motiv vlajky. Terč je stejně jako vlajka známým objektem a je rovněž tvořen několika jednoduchými geometrickými tvary. Dílo *Target with four Plaster Casts* tvoří obraz terče, nad kterým je několik dřevěných krabiček s odlitky částí těla, například s uchem, rukou, obličejem, penisem a podobně. Každý odlitek je nabarvený jinou barvou. S plastovými odlitky pracoval autor už dříve, když odléval tváře svých přátel a tento prvek použil i v dalším známém díle s motivem terče, *Target with Four Faces* (viz obr. č. 3, příloha I). Toto dílo je tvořeno rovněž terčem ve spodní části, přičemž v horní části jsou v krabičkách čtyři odlitky obličejů od nosu dolů.⁴⁶

Kromě maleb vytvořil Jasper Johns i několik objektů. Dílo *Painted Bronze* z roku 1964 tvoří dvě pivní plechovky ulité v bronzu a pomalované.⁴⁷ Tímto objektem autor v podstatě vytvořil ironizující ready-made v duchu Marcela Duchampa.⁴⁸

1.1.7 Andy Warhol

Přestože se konceptuální umění vůči pop-artu již ve svých počátcích vymezilo, měl tento směr na konceptuální umění velký vliv. Hlavní význam pop-artu v souvislosti s konceptuálním uměním spočíval v tom, že tento směr nepoužíval obrazy v přímém vztahu k realitě, nýbrž k masmédiím. Další důležitý přínos pop-artu byl v setření rozdílů mezi uměním považovaným za vysoké a uměním nízkým, čímž zprostředkoval komunikaci s divákem.⁴⁹

⁴⁵ [srov.] CRAFT, Catherine a Jasper JOHNS. *Jasper Johns*. New York: Parkstone, 2009, s. 31

⁴⁶ [srov.] Tamtéž, s. 32

⁴⁷ [srov.] *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Slovart, 2004, s. 510

⁴⁸ [srov.] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, katedra fotografie, 2004, s. 19

⁴⁹ [srov.] Tamtéž, s. 19

Tvorba nejznámějšího představitele pop-artu, Andyho Warhola, také odkazovala některými svými díly ke konceptuálnímu umění. Jako příklad můžeme uvést dílo z roku 1962 *Brillo Boxes*.⁵⁰ Dílo tvoří sítotiskem potištěné dřevěné krabice o velikosti 43,2 x 43,2 x 35,6 cm, které přesně kopírují komerční obal.⁵¹ Na konceptuální význam díla poprvé upozornil americký kritik umění Arthur Coleman Danto, kterého konceptuální způsob definování tohoto díla přímo fascinoval. Konceptuální forma se nachází i ve Warholově díle *Dance Diagram*, které autor jednoduše položil na zem ve Stable Gallery. Jednoduchý náčrt vede k možnému pohybu, který však existuje pouze jako diváková představa.⁵² Když se Warhol rozhodl skoncovat s uměním, vytvořil jako symbol svého odchodu dílo *Silver Clouds*. Naplnil celou místnost balónky s heliem, které měly vyletět okny ven.⁵³

1.1.8 Yves Klein

Yves Klein se proslavil svými malbami vyvedenými v Kleinové modři, barvě, kterou si autor nechal dokonce patentovat. Klein dlouhou dobu s barvami experimentoval, aby našel barvu, již mu dovolí zpřístupnit zejména duchovní kvality barvy. Klein o své barvě prohlásil „*Co je modrá? Modrá je zviditelněná neviditelnost... modrá nemá žádné rozměry. Je mimo dimenze, jejichž součástí jsou ostatní barvy.*“⁵⁴ V roce 1958 Klein dokonce uspořádal v pařížské galerii Iris Cleretové výstavu „*Le Vide*“, která však byla prázdným prostorem. Návštěvníci výstavy se po vstupu za oponu ocitli v místnosti s prázdnou vitrínou.⁵⁵ Klein zde „vystavil“ nehmotný princip, tedy něco, co je sice okem neviditelné, avšak v díle vždy přítomné. Klein se zde zabýval prvkem oněmění, který promítl i do svých obrazů malovaných ohněm do vzduchu, které ihned

⁵⁰ [srov.] Tamtéž, s. 19

⁵¹ [srov.] *Brillo Boxes*: Andy Warhol, American, 1928 - 1987. In: *Philadelphia Museum of Art* [online]. [cit. 2014-10-16]. Dostupné z: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/89204.html>

⁵² [srov.] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, katedra fotografie, 2004, s. 19

⁵³ [srov.] Warhol: Room guide: Rooms 12 and 13: Wallpaper and Silver Clouds. In: *TATE* [online]. [cit. 2014-10-16]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/warhol/warhol-room-guide/warhol-room-guide-rooms-12-and-13-wallpaper>

⁵⁴ *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Slovart, 2004, s. 298

⁵⁵ [srov.] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, katedra fotografie, 2004, s. 15

uhasly.⁵⁶ Autor si také v jednom ze svých projektů přivlastnil a podepsal oblohu. Tento koncept později popsal jako „fantastickou realisticko-imaginativní cestu“.⁵⁷ V dalších svých projektech Klein například prodával prázdnotu, či složil *Monotone Symphony* z jednoho jediného dlouze hraného akordu.⁵⁸

Lucio Fontana, italský umělec, se zabýval ve své tvorbě prvkem proniknutí prostoru do obrazu. Prostoru dosahoval prorážením či prořezáváním pláten, což byla podle autora cesta k osvobození a zviditelnění ideje. Fontana vytvářel kromě obrazů také plastiky, v nichž se také snažil o umožnění prostoru proudit dovnitř a vně díla. Kleinovu tvorbu můžeme, stejně jako tvorbu Lucie Fontany, označit za konceptuální umění, jelikož myšlenka byla vždy důležitější než její realizace. Objekty či obrazy měly u těchto umělců vždy jen služebnou funkci jako estetická objasnění úvah autora publiku.⁵⁹

1.1.9 Arte Povera

Pojem Arte Povera odkazuje nejen na prosté materiály, které umělci používali při své tvorbě, ale spíše na snahu o rozbití hierarchie materiálů, vymezení se proti konzumnímu myšlení, příklon k přírodní energii a duchovní protkáni matérie. Umělci při své tvorbě využívali přírodní materiály jako chrástí, uhlí, hlinu, noviny, ale i hedvábí, zlato či mramor.⁶⁰

Styl Arte Povera se vyznačuje neobvyklým až nečekaným spojením materiálů a představ. Jedná se o materiály, které jsou v kontrastu, spojení umění a bytí, minulosti a přítomnosti a podobně. Umělec Michelangelo Pistoletto ve svém díle s názvem *Venus of the Rags* spojil sádrovou sochu Venuše nabarvenou na zlato s kupou hadrů. Toto dílo odráželo povahu italské společnosti a vyvolávalo mimo jiné otázku, zda je

⁵⁶ [srov.] *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Slovart, 2004, s. 298

⁵⁷ [srov.] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, katedra fotografie, 2004, s. 15

⁵⁸ [srov.] Yves Klein. In: GLENN, Martina. *Artmuseum* [online]. 31.10.2008 [cit. 2014-10-15]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=518

⁵⁹ [srov.] *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Slovart, 2004, s. 298-300

⁶⁰ [srov.] Tamtéž, s. 557

minulost, kterou si idealizujeme lepší, než chaos současnosti. Další představitel tohoto hnutí, Jannis Kounellis představil v roce 1969 výstavu sestavenou z dvanácti živých koní, které autor umístil do galerie a uvázal na řetěz. Expozice reprezentovala spojení minulosti a přítomnosti i spojení přírody a kultury.⁶¹

Teoretik skupiny Germano Celant vydal manifest *Arte povera: poznámky k partyzánskému vedení války*, kde mimo jiné zdůraznil, že jsou díla hnutí Arte Povera chudá ve smyslu oproštění od asociací, které jsou nastaveny tradicí. Celant také vydal v roce 1969 knihu s názvem *Ars povera*, čímž toto hnutí velmi zpopularizoval.⁶²

1.1.10 Minimalismus

Minimalismus je s konceptualismem úzce spjat. Obě hnutí byly charakterizovány jako návrat k čisté estetice a díky jejich zaměření na myšlenkové pochody došlo k návratu obsahu do umění.⁶³ Minimalisté se snažili zejména o oproštění od nepodstatných prvků, o jistou prázdnotu, avšak se zachováním celistvosti tvaru. Kupříkladu Donald Judd se snažil o zachování celistvosti prostřednictvím opakování totožných prvků.⁶⁴

Hnutí se zformovalo v roce 1966 při souborné výstavě *Primary structures: Younger American and British Sculptors*. Výstava byla uspořádána v New Yorku a zanedlouho se začala díla některých amerických sochařů označovat termínem minimalismus. Mezi tyto sochaře patřil například Ronald Bladen, Donald Judd, Larry Bell, Dan Flavin, Sol LeWitt, Tony Smith a někteří britští sochaři, jako Phillip King, Tim Scott, sir Anthony Car a další.⁶⁵

Teoretickými otázkami minimalistické tvorby se zabýval zejména Donald Judd, který pro svá trojrozměrná díla používal název „specifické objekty“. V roce 1965 napsal

⁶¹ [srov.] DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 1. vyd. Praha: Sloart, 2002, s. 268

⁶² [srov.] Tamtéž, str. 268

⁶³ [srov.] SMITH, Edward Lucie. *Arttoday. Současné světové umění*. 1. vyd. Praha: Sloart, 1996, s. 83

⁶⁴ [srov.] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, katedra fotografie, 2004, s. 16

⁶⁵ [srov.] DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 1. vyd. Praha: Sloart, 2002, s. 236

Judd článek s názvem *Specifické objekty*, kde se objevily důležité komentáře k minimalistické tvorbě.⁶⁶ Judd nepovažoval práci s trojrozměrnými objekty za hnutí či styl, jelikož rozdíly mezi jednotlivými pracemi byli větší, než jejich podobnosti. Trojrozměrné objekty Judd považoval za mnohem složitější, než malbu či sochu. Malba a socha byla již velmi svázána pravidly, která popisovala například vymezením obdélníkové plochy pro malbu. Obdélník určuje a omezuje uspořádání všeho, co je uvnitř a obdélníkové hrany jsou hranicemi obrazu, kdežto trojrozměrnost je opravdový prostor zbavující se iluzionismu. Práce tak může být tak silná, jak je zamýšlena.⁶⁷

Mezi autorovy nejznámější objekty patří krabicovité formy připevněné ke zdi. Tato díla nutila diváka k zamyšlení, zda se jedná o dílo malířské či sochařské a zda se i zeď, na které je dílo umístěno, stává součástí díla.⁶⁸ V díle Donalda Judda, stejně jako v díle Sola LeWitta se objevuje také myšlenka, že „umělecké dílo, tak jak se s ním setkává divák, je výňatkem z něčeho, co je možná mnohem větší – že existuje určitý vzorec, který lze extrapolovat z toho, co člověk skutečně vidí, a pak jej dokončit v mysli.“⁶⁹ Judd například umístil do galerie plastiku sestavenou z řady černých kvádrů, které připevnil k tyči upevněné ke zdi. Kvádry a stejně tak i mezery mezi kvádry se směrem doleva zmenšují. Podobně sestavoval krychlové formy i Sol LeWitt.⁷⁰

Obecně můžeme říci, že forma krychle či kvádrů byla v rámci minimalismu velmi oblíbená. Dalším umělcem, který s ní pracoval, byl John McCracken, jenž maloval na dřevěné tabule, které následně opřel o stěnu. Tato díla byla považována spíše za obrazy, než za plastiky.⁷¹ Tuto formu použil i Robert Morris v díle sestaveném ze čtyř zrcadlových krychlí o rozměrech 914 x 914 x 914 mm. Krychle vytvářely proměnlivé interakce mezi galerijním prostorem a divákem dle toho, jak se divák kolem kostek pohyboval.⁷² Díky své vizuální a konceptuální úplnosti byly u minimalistických sochařů

⁶⁶ [srov.] Tamtéž, s. 236-237

⁶⁷ [srov.] *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. New ed. 1st pub. 2003. Editor Charles Harrison, Paul Wood. Malden: Blackwell, c2003, xxvii, s. 809-813

⁶⁸ [srov.] Tamtéž, s. 236-237

⁶⁹ [srov.] SMITH, Edward Lucie. *Arttoday. Současné světové umění*. 1. vyd. Praha: Slovart, 1996, s. 86

⁷⁰ [srov.] Tamtéž, s. 86

⁷¹ [srov.] Tamtéž, s. 87

⁷² [srov.] Robert Morris: Untitled. In: *TATE* [online]. 2004. vyd. [cit. 2014-10-15]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-untitled-t01532>

velice oblíbeny také kruhy, což dokazuje například dílo *Untitled (Circle)* Roberta Morrise.⁷³

Dan Flavin se ve své tvorbě zabýval vztahem prostoru a světla, kdy vytvářel zejména fluorescentní světelné plastiky či enviromenty. Flavin vystudoval stejně jako Judd dějiny umění a velmi vzhlížel ke svým uměleckým vzorům, jako byl Marcel Duchamp či konstruktivisté. V roce 1964 vytvořil Dan Flavin památník s názvem „*Monument*“ for V. Tatlin, který tvořily neonové trubice. Constantinu Brancusovi, dalšímu ze svých vzorů, věnoval *Diagonal of May 25, 1963*, kterou tvořila rovněž trubice, tentokrát zavěšená na zdi v úhlu 45 stupňů. Později, v roce 1968, Flavin vytvořil světelnou plastiku s názvem *Alternating pink and „gold“*. Tuto instalaci tvoří neonové trubice osvětlující a odrážející se v prostoru galerie. Autor považoval za součást díla i samotný prostor kolem a vytvořil jakési nehmotné dílo, které stálo v opozici klasickým uměleckým objektům.⁷⁴

Přestože se první výstavy minimalistického umění zaměřovaly spíše na sochaře a tvůrce objektů, je důležité poukázat také na minimalistické malířství, které konceptualismu v několika směrech také předcházelo. Významnou roli sehrála Agnes Martinová, jež ve svých dílech zredukovala abstraktní formy na sériové vodorovné či svislé rastrové systémy, čímž ovlivnila mladší generaci umělců a zároveň předjímala minimalistické a konceptuální projevy. Její žák, Ellsworth Kelly, pokračoval v malbě strohých, minimalistických obrazů už v době, kdy se o minimalismu jako směru ještě nemluvilo. Kelly obraz redukoval na podklad a barvu, jenž tvoří celek a znamenají jen samy sebe. Obraz se zde stává předmětem obrazu. Řada Kellyho obrazů se ocitá díky svému charakteru na pomezí mezi obrazem a plastikou.⁷⁵

Frank Stella, další minimalistický malíř, již považoval své obrazy za objekty, kde je pouze to, co vidíme. Koncem padesátých let začal tvořit Stella černé obrazy, které byly členěny pouze strukturami.⁷⁶ Jako příklad můžeme uvést obraz z roku 1959 *The*

⁷³ [srov.] SMITH, Edward Lucie. *Arttoday. Současné světové umění*. 1. vyd. Praha: Slovart, 1996, s. 87

⁷⁴ [srov.] DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2002, s. 236-238

⁷⁵ [srov.] *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Slovart, 2004, s. 350-353

⁷⁶ [srov.] Tamtéž, s. 350

Marriage of Reason and Squalor, II (viz obr. č. 4, příloha I). Obraz je tvořen smaltem na plátně a autor jej vytvořil pro výstavu s názvem *Sixteen Americans*, jež se konala v Muzeu moderního umění v New Yorku.⁷⁷

Minimalistická díla byla zpočátku označována za anonymní a chladná. Umělecká sféra vytýkala minimalismu využití průmyslových materiálů, které nebyly považovány za umění. Avšak pojem umění se začal od poloviny dvacátého století chápat mnohem obšírněji a dnes už jej chápeme odlišně. Nutnost divákovy intelektuální spolupráce při samotném zhotovování díla umělcem již velmi připomíná konceptuální přístupy.⁷⁸

1.1.11 Piero Manzoni

Mezi významné předchůdce konceptuálního umění bezpochyby patří i italský umělec Piero Manzoni, jenž v roce 1961 zorganizoval akci *Artist's Shit*.⁷⁹ Autor vytvořil devadesát kusů plechovek o rozměrech 48 x 65 x 65 mm s názvem *Artist's Shit* v italštině, francouzštině, angličtině a němčině. Není přesně doloženo, kolik se za Manzoniho života prodalo plechovek, ale v roce 1962 prodal Manzoni plechovku Albertu Luciovi za třicet gramů osmnácti karátového zlata. S myšlenkou významu těla umělců Manzoni pracoval i ve svém dalším projektu, kdy poslal dopis umělci Benu Vautierovi s návrhem, že by všichni umělci měli prodávat své otisky, jelikož jsou opravdu intimní a osobní, stejně tak jako umělcovy výkaly.⁸⁰

Jiné Manzoniho dílo, *Artist's Breath* (viz obr. č. 5, příloha I), je tvořeno červeným balónkem naplněným dechem autora připevněným na dřevěné desce. Balónek je uvázaný na provázku připevněným k desce dvěma pečetěmi. Manzoni k dílu řekl „Když nafukuji balónek, vdechuji svou duši do objektu, který se stává věčným.“⁸¹ Manzoni také signoval lidská těla či vaječné skořápky. V tomtéž roce, ve kterém

⁷⁷ [srov.] Frank Stella: *The Marriage of Reason and Squalor, II*. In: *MoMA* [online]. [cit. 2014-10-15]. Dostupné z: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80316

⁷⁸ [srov.] DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2002, s. 238-239

⁷⁹ [srov.] Tamtéž, s. 240

⁸⁰ [srov.] Piero Manzoni: *Artist's Shit*. In: *TATE* [online]. November 2000 [cit. 2014-10-15]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-shit-t07667/text-summary>

⁸¹ [srov.] Piero Manzoni: *Artist's Breath*. In: *TATE* [online]. June 2000 [cit. 2014-10-15]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-breath-t07589/text-summary>

vytvořil díla *Artist's Shit* a *Artist's Breath* uveřejnil i dílo *Hommage `a Gallileo*, jež bylo tvořeno zeměkoulí posazenou na obráceném podstavci.⁸²

1.2 Definice konceptuálního umění

Přestože bylo napsáno několik definic konceptuálního umění, žádná nebyla přijata obecně a bez výhrad.⁸³ Jako první použil termín konceptuální umění začátkem 60. let Henry Flynt, avšak v poněkud odlišných souvislostech. Flynt považoval konceptuální umění za umění, kde je koncept materiálem a jelikož je koncept úzce spjat s jazykem, konceptuální umění užívá jazyk jako materiál.⁸⁴ Samotný termín konceptuální umění se ujal až v roce 1967 díky již zmíněnému Sol LeWittovi, jenž považoval myšlenku za nejdůležitější aspekt díla. Kritička Lucy Lippardová se zabývala v souvislosti s konceptuálním uměním dematerializací uměleckého díla, Joseph Kosuth toto umění označil za zkoumání pojmu umění. Skupina Art & Language psala o konceptuálním umění jako o nervovém zhroucení modernismu.⁸⁵

Přestože vzniklo mnoho individuálních přístupů, můžeme nastínit některé společné rysy pojetí konceptuálního umění. Umělci tvořící konceptuální umění pokládají svým dílem otázku, co je vlastně umění. Role autora je zde potlačena a tradiční pojetí uměleckého díla ve smyslu unikátního výtvoru, které se stává předmětem sběratelství či prodeje, je zpochybňováno. Umělci také vyžadují od diváka mnohem aktivnější reakci na dílo, ale dílo samotné může v některých případech existovat jen za mentální účasti diváka.⁸⁶

Konceptualismus byl také nazýván ideovým nebo informačním uměním, jelikož vychází z předpokladu, že skutečné dílo tvoří pouze myšlenky či koncepty. Na samotné objekty, instalace a jiné se nahlíží jako na prostředky, které slouží pouze k prezentaci

⁸² [srov.] *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Slovart, 2004, s. 509

⁸³ [srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/12*. 1.vyd. Praha: Euromedia Group, 2002, s. 9.

⁸⁴ [srov.] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, katedra fotografie, 2004, s. 27

⁸⁵ [srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/12*. 1.vyd. Praha: Euromedia Group, 2002, s. 9.

⁸⁶ [srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/12*. 1.vyd. Praha: Euromedia Group, 2002, s. 9.

myšlenek.⁸⁷ S tímto souvisí i důležitost dokumentace konceptuálního umění. Dokumentace může mít různé podoby, například texty, videozáznamy, fotografie a podobně.⁸⁸

Občas bývá konceptuální umění označováno jako avantgardní umění, kde není hlavním prvkem vizuální obraz, ale slovo. Přestože není tato definice správná, konceptuální umění skutečně trvá na moci slova. Je to nové uvažování o umění samotném a o působení umění.⁸⁹

„Když si konceptuální autoři kladli otázku, čím by umění mělo být v sociální a politické situaci 60. let, odmítli se přizpůsobit zavedeným uměleckým institucím. Chtěli docílit toho, aby umění bylo přístupné širšímu publiku, aby bylo méně spjato s pojmy jedinečnosti a geniality.“⁹⁰ S tím souvisí i vymezení se umělců proti oficiálním muzeím a komerčním galeriím. Odpor k těmto institucím vedl konceptualisty k vytvoření alternativních výstavních prostorů. Například Joseph Kosuth založil v roce 1967 ve spolupráci s dalšími autory *The Museum of Normal Art*, Tom Marioni založil o tři roky později *Museum of Conceptual Art*. Dan Graham vzhledem k nedůvěře v komerční galerie už ve 40. letech svá díla raději otiskl v časopisech. Konceptualisté se později mohli od galerií zcela odpoutat, jelikož pracovali i s uměním nevizuálním a tedy nezávislým na galerii.⁹¹

„K předvedení myšlenek nepotřebujete zdi. Galeristé mohou ukázat své objekty pouze na jednom místě v určitou dobu. Já nejsem omezen. Mohu mít své myšlenky na dvaceti různých místech najednou. Myšlenky jsou stálejší než jednotlivé objekty. Umělci konečně mají být považováni za myslitele, a ne pouze za řemeslníky s poetickým myšlením“.⁹²

Seth
Siegelaub

⁸⁷ [srov.] DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2002, s. 240

⁸⁸ [srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/12*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, 2002, s. 9.

⁸⁹ [srov.] SMITH, Edward Lucie. *Arttoday. Současné světové umění*. 1. vyd. Praha: Slovart, 1996, s. 92

⁹⁰ PIJOAN, José. *Dějiny umění/12*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, 2002, s. 18

⁹¹ [srov.] Tamtéž, s. 18-19

⁹² SRP, Karel. *Minimal, earth, concept art: První část*. Praha: Jazzová sekce, 1982, s. 43

Galerista Seth Siegelauz realizoval v roce 1970 výstavu, která byla realizována v časopise Studio International. Zde na čtyřiceti osmi stranách prezentovalo šest kritiků práce svých vybraných umělců. Jednalo se o fotografie z expozic, dokumentace videozáznamů, teoretická zkoumání a podobně. Kritici nebyli ve výběru nijak omezeni, v časopise se objevilo několik umělců různých národností, kteří tvořili v duchu konceptuálního umění, ale objevili se zde umělci, kteří konceptualisty nebyli. Lucy Lippardová vytvořila projekt spojující všechny umělce její skupiny. Umělci vytvořili určitou „štafetu“, přičemž první umělec vytvořil zadání pro svého následovníka, ten úkol splnil a vytvořil další zadání. Například Robert Barry vytvořil pro Kaltenbacha tyto podmínky:⁹³ „Udělej něco, co je úplně otevřené, přímé, zřetelné, bez skrytostí nebo dvojznačností“⁹⁴. Kaltenbach reagoval tím, že napsal na čistou stránku:

VYSTAV

SÁM SEBE⁹⁵

Toto nebyl první projekt Seta Siegelauza, ve kterém spolupracoval s umělci a kritiky. V roce 1968 připravil projekt s názvem „Kniha bez názvu“, kterého se účastnil například Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Robert Barry a Douglas Huebler.⁹⁶

1.2.1 Teoretikové konceptuálního umění

Jak již bylo psáno výše, přestože po polovině 60.let 20.století vzniklo několik definic konceptuálního umění od různých autorů, nikdy nebyla žádná definice přijata s obecnou platností a bez námitek. Mezi nejdůležitější autory a skupiny zabývající se konceptuálním uměním patřili Henry Flynt, Sol LeWitt, Lucy Lippardová, Joseph Kosuth a skupina Art & Language.⁹⁷ V následujících odstavcích se pokusíme některé práce o konceptuálním umění od těchto autorů přiblížit.

⁹³ [srov.] SRP, Karel. *Minimal, earth, concept art: První část*. Praha: Jazzová sekce, 1982, s. 43-44

⁹⁴ Tamtéž, s. 43-44

⁹⁵ [srov.] Tamtéž, s. 43-44

⁹⁶ [srov.] Tamtéž, s. 44

⁹⁷ [srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/12*. 1.vyd. Praha: Euromedia Group, 2002, s. 9.

Sol LeWitt

Paragraphs on Conceptual Art

V roce 1967 publikoval Sol LeWitt v *Artforum*, vol.5, no.10 text o konceptuálním umění. V tomto článku se vyskytly první znaky tohoto hnutí, ačkoli samotný pojem byl mezi umělci používán a diskutován již od roku 1960.

Autor v tomto textu označuje za nejdůležitější prvek díla samotnou myšlenku konceptu. Myšlenka se stává tvůrcem umění a obvykle výsledné dílo nezávisí na řemeslné dovednosti umělce. Při tvorbě díla autor předem vše naplánuje a učiní všechna důležitá rozhodnutí a provedení je pro něj až koncovou, letmou, záležitostí. Při dokončení a vystavení díla veřejnosti autor ztrácí nad dílem kontrolu a interpretace díla je již na divácích. Pokud publikum rozumí dílu jinak než autor, není to chyba. Různí lidé o těch samých věcech smýšlí různými způsoby. Při tvorbě uměleckého díla jsou také důležité všechny umělcovy postupy, včetně skic, kreseb, studií, myšlenek či konverzací. Tyto kroky ukazují myšlenkové procesy umělce a často se ukážou zajímavějšími, než je výsledné dílo. Samotná nevizuální myšlenka je stejným uměleckým dílem jako finální produkt.⁹⁸

Konceptuální umění, jak jej popisuje Sol LeWitt, nemusí být vždy logické. Umělec může logiku použít například pouze k zastření svého skutečného záměru, ke zmatení diváka, či k naznačení nějakého paradoxu. V konceptuálním umění jsou myšlenky často objevované intuitivně a může se stát, že autor překvapí i sám sebe.⁹⁹

V textu je popsána i problematika velikosti trojrozměrného objektu. Dílo samotné musí být přiměřeně velké. Při malé velikosti výsledného objektu by mohlo dílo zapadnout, když bude dílo moc velké, mohlo by se stát, že zastíní myšlenku. Důležitá je i volba prostoru a výška, ve kterém bude objekt umístěn. Umělecké dílo by ideálně mělo být tak velké, aby poskytlo divákovi všechny informace k porozumění.¹⁰⁰

Použití nových materiálů je dle autora problematické, jelikož je spousta umělců užívá pro jejich zajímavost, ale není tam přítomna kvalitní myšlenka. Pouze dobrý

⁹⁸ [srov.] *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. New ed. 1st pub. 2003. Editor Charles Harrison, Paul Wood. Malden: Blackwell, c2003, xxvii, s. 834-836

⁹⁹ [srov.] Tamtéž, s. 834

¹⁰⁰ [srov.] Tamtéž, s. 836

umělec zvládne použít nové materiály a vytvořit tak konceptuální umělecké dílo. Je rovněž důležité držet se prvotní linie. Pokud je myšlenka dobře začata v dvourozměrnosti, nemělo by být konečné dílo trojrozměrné a naopak. Myšlenka také může být započata slovy, čísly či fotografiemi. Je jen na umělci, jaký způsob si vybere.¹⁰¹

Tyto odstavce o konceptuálním umění by dle Sol LeWitta nebyly myšleny jako striktní pokyny s trvalou platností. Autor je označil jako výsledek jeho práce, a zároveň jako prvek měnící se stejně, jako se mění jeho zkušenosti. Konceptuální umění nemusí být vhodné pro všechny umělce a stejně tak ne všechna konceptuální díla si zasluhují divákovu pozornost. Nejdůležitějším prvkem díla ale zůstává myšlenka a konceptuální dílo je dobré jen v případě, když je dobrá myšlenka.¹⁰²

Sentences on Conceptual Art

O dva roky později od publikování *Paragraphs on Conceptual Art* vydal Sol LeWitt v *Art-Language, vol.1, no.1*, pro toto vydání speciálně nazvané „*The Journal of Conceptual Art*“ soubor vět o konceptuálním umění.¹⁰³ (viz *Sentences on Conceptual Art*, příloha I)

Tvorba Sol LeWitta

Sol LeWitt nebyl stejně jako Joseph Kosuth pouhým teoretikem konceptuálního umění, ale byl také činný v tvorbě samotné. Práce LeWitta je označována spíše za minimalistickou, ale on sám považoval minimalismus za konceptuální tvorbu. Ve své práci se snažil o odstranění náhody a subjektivity. Autor se ve své práci zabýval zejména nástěnnými kresbami, které tvořili jeho asistenti na základě instrukcí a také sériemi čísel a písmen.¹⁰⁴

Při vytváření *Wall drawings* LeWitt postupoval tak, že vytvořil nákrasy tuší, jimiž se měli jeho asistenti řídit při vytváření konečného díla. Kresby byly tvořeny zejména

¹⁰¹ [srov.] Tamtéž, s. 836-837

¹⁰² [srov.] *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. New ed. 1st pub. 2003. Editor Charles Harrison, Paul Wood. Malden: Blackwell, c2003, xxvii, s. 837

¹⁰³ [srov.] Tamtéž, s. 837

¹⁰⁴ [srov.] DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2002, s. 240-242

vertikálními, horizontálními a diagonálními liniemi v černobílém provedení, ale autor tvořil i práce v provedení barevném, jejich základem byly tiskové barvy jako žlutá, červená, modrá a černá. Plány měly dle autora týž hodnotu, jako finální nástěnné obrazy a autor o svém postupu tvorby řekl:¹⁰⁵ „*Když se idea díla zrodí v umělcově mysli a je stanovena jeho definitivní forma, provedení následuje téměř poslepu*“.¹⁰⁶

O svých nástěnných kresbách autor napsal několik vět, například:

„*Chtěl jsem vytvořit umělecké dílo, které by bylo co nejdvojměrnější.*“

„*Různé druhy zdí určují různé druhy kreseb.*“

„*Na rozsáhlých zdech divák prohlíží výkresy postupně, po částech, nikoliv jako celek.*“¹⁰⁷

Jako příklad ze série děl s písmeny a čísly můžeme uvést práci *Red Square, Whitte letters* (viz obr. č. 6, příloha I) z roku 1963, která je tvořena červenými a bílými čtverci s nápisy červená, bílá, červený čtverec, bílá písmena a podobně. Autor se v tomto díle zabývá definicemi a z definic vychází i ve svém díle.¹⁰⁸

Joseph Kosuth

Joseph Kosuth je s konceptuálním uměním spjat už od počátku a stal se jednou z nejvýraznějších postav tohoto hnutí. Myšlenky uvedené v jeho studii jsou považovány za jedny ze základních principů konceptuálního umění. Kosuth je také úzce spjat se skupinou Art & Language, jejíž časopis v Americe vydával.¹⁰⁹

Art after Philosophy

V rámci teorie konceptuálního umění je velmi významná Kosuthova esej „Art after Philosophy“, kde se autor pokusil definovat konceptuální umění v souvislostech

¹⁰⁵ [srov.] *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Slovart, 2004, s. 361

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 361

¹⁰⁷ SRP, Karel. *Minimal, earth, concept art: První část*. Praha: Jazzová sekce, 1982, s. 332-333

¹⁰⁸ [srov.] FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007, s. 528

¹⁰⁹ [srov.] SRP, Karel. *Minimal, earth, concept art: První část*. Praha: Jazzová sekce, 1982, s. 271

s vývojem výtvarného umění a filosofie. Esej byla poprvé publikována v časopise Studio International v roce 1969.¹¹⁰

Ve svých esejích se autor zabývá filosofií Hegela, souvislostí vědy a filosofie a podobnými otázkami, přičemž dochází k závěru, že ve 20. století nastává konec filosofie a počátek umění. Tento poznatek však autor uvádí spíše jako tendenci a nikoli v doslovném významu.¹¹¹ Umění dle Kosutha nemá souvislost s filosofií, ale ani s okolní realitou. Umění má vztah jen a pouze k umění.¹¹²

Dále se zabývá vztahem estetiky a umění, který vnímá následovně:¹¹³ „*Je tedy třeba oddělit estetiku od umění, protože estetika se zabývá názory na vnímání světa v obecné rovině. V minulosti patřila mezi dva výrazné body funkce umění jeho dekorativní hodnota, takže kterékoliv filozofické odvětví, pojednávající o "krásnu" a tím i o vkusu, muselo se nevyhnutelně zabývat i uměním. Z této "zvyklosti" se vyvinula představa, že existuje konceptuální vazba mezi uměním a estetikou, což není pravda.*“

¹¹⁴ V esejí je také řešena otázka funkce umění, kterou řešil ve svých dílech již Marcel Duchamp. Autor považuje ready-made za prostředníka při přesunu orientace umění z formy vyjadřování k obsahu. Tento přesun se stal počátkem moderního i konceptuálního umění a všechno umění vzniklé v době po Duchampovi je dle autora konceptuální, jelikož toto umění již existuje jen konceptuálně.¹¹⁵

Samotnou definici konceptuálního umění Kosuth ve své práci popisuje takto: „*„Nejryzeji“ bychom mohli konceptuální umění definovat tak, že je průzkumem základů ideje "umění". Jako mnoho termínů s dosti specifickými, obecně užívanými významy je i konceptuální umění často pokládáno za tendenci. V jistém smyslu ovšem tendencí je, neboť "definice" konceptuálního umění je velmi blízká významům samotného umění.*“¹¹⁶ Čisté konceptuální umění se objevilo dle autora až v dílech Terryho Atkinsona a Michaela Baldwina vzniklém kolem roku 1966. Jedná se například o projekt

¹¹⁰ [srov.] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, katedra fotografie, 2004, s. 29-35

¹¹¹ [srov.] SRP, Karel. *Minimal, earth, concept art: První část*. Praha: Jazzová sekce, 1982, s. 271-273

¹¹² [srov.] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, katedra fotografie, 2004, s. 35

¹¹³ [srov.] SRP, Karel. *Minimal, earth, concept art: První část*. Praha: Jazzová sekce, 1982, s. 275-278

¹¹⁴ Tamtéž, s. 275

¹¹⁵ [srov.] SRP, Karel. *Minimal, earth, concept art: První část*. Praha: Jazzová sekce, 1982, s. 278, 279

¹¹⁶ Tamtéž, s. 290

„Mapa zahrnující Kanadu, Jamesův záliv, Ontario, Quebec, řeku Sv. Vavřince, Nový Brunšvik ...“. V roce 1967 byly uvedeny výstavy *Air Conditioning* a *Air Show*.¹¹⁷

Tvorba Josepha Kosutha

Za své první konceptuální dílo považuje Kosuth práci s názvem *Leaning Glass* z roku 1965. Dílo je tvořeno pěti skly opřenými o zeď.¹¹⁸ Později vytvořil podobné dílo, *Clear Square Glass Leaning*, tvořené rovněž skleněnými tabulemi, jež jsou v tomto případě opatřeny nápisy shodujícími se s názvem díla.¹¹⁹ V tomtéž roce autor vytvořil zřejmě své nejznámější konceptuální dílo, *One and Three Chairs* (viz obr. č. 7, příloha I). Dílo je tvořeno třemi způsoby zobrazení idey židle, tedy skutečnou židlí, její fotografií a slovníkovou definicí slova židle. Instalace je spojením objektu, slova a obrazu. Kosuthovým záměrem bylo vyvolat otázky, zda je to ještě umění či které zobrazení idey židle je nejpřesnější. Chtěl též postavit obyčejnou židli do pozice předmětu přemýšlení a debat.¹²⁰

Zanedlouho potom autora velmi zaujala práce s vodou. Tato látka jej upoutala svou beztvárností a bezbarvostí a autor s ní poté pracoval všemi různými způsoby. Například tvořil kusy ledu, pohlednice s obrázky vodních ploch, mapy s vodními plochami a podobně. Nakonec autor vystavil dílo tvořené ze slovníkové definice vody natištěné na černé ploše. Touto cestou se autor snažil ztvárnit pouhou myšlenku vody.¹²¹ Od tohoto díla Kosuth nazýval v podtitulu všechny své další práce jako *Art as Idea as Idea*. Toto označení reprezentovalo odstranění vizuálního prožitku z díla, které nyní představuje pojmy jako význam, nic a čas.¹²²

Autor pracoval také různými způsoby s dokumentací díla, využíval zejména fotokopie, které volil pro jejich možnost zničení a následnou obnovu. Postupem času

¹¹⁷ [srov.] Tamtéž, s. 292-293

¹¹⁸ [srov.] KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990*. 4th printing. Editor Gabriele Guercio. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002, xlii, s. 30

¹¹⁹ [srov.] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, katedra fotografie, 2004, s. 37

¹²⁰ [srov.] MoMA learning: One and three chairs. In: *Moma* [online]. [cit. 2014-10-23]. Dostupné z: http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965

¹²¹ [srov.] KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990*. 4th printing. Editor Gabriele Guercio. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002, xlii, s. 30

¹²² [srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/12*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, 2002, s. 15

však byly některé fotokopie zaměňovány za obrazy a Kosuth je následně uzavřel. Tuto sérii nazýval *Průzkumy* a po jejím skončení se začal zabývat možnostmi veřejných prostorů a veřejnými prostory obecně, což nazýval také *Průzkumy*. V tisku a na reklamních panelech pak publikoval různá hesla, která tím zpřístupnil velkému počtu lidí a zároveň dílo rozplynutím v masmédiích zcela odhmotnil.¹²³

Art & Language

Velká část konceptuálních umělců se zabývala také psaním teoretických a kritických textů o umění obecně. V Anglii vznikla v roce 1969 skupina umělců Art & Language, kteří samotné teoretizování umění prohlásili za umělecký akt. Mezi hlavní členy skupiny patřili Teri Atkinson, Harold Hurrell, David Bainbridge a Michal Baldwin. Tito umělci vydávali časopis Art-Language, který vycházel do roku 1985. Důležitý byl zejména úvodník časopisu, o kterém autoři mluvili jako o charakterizaci konceptuálního umění a rovněž jako o samotné součásti umění.¹²⁴

První vydání časopisu Art-Language vyšlo v Coventry v květnu 1969. Jako editoři byli uvedeni: Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridg a Harold Hurrell. Kromě zmíněných editorů do časopisu přispívali také například Sol SoLeWitt či Dan Graham.¹²⁵

Úvodník, který sice není podepsaný, však jeho autorství je z velké části připisováno Atkinsonovi, měl přinést obrysy toho, co konceptuální umění je, ale zároveň měl být součástí konceptuálního umění jako dílo. Autor se zde zmiňuje o několika pracích různých dobových umělců, které se vyvinuly tak, že jejich vztah ke konvenčnímu výtvarnému umění stále slábl. Tyto projekty reprezentovaly objekty, jejichž vizuální podoba se řídila konvenčními znaky psaného jazyka (v tomto případě angličtinou). Sémantické znaky sloužily k vyjádření myšlenek umělců. Toto bylo velmi diskutováno, jelikož někteří zařazovali tyto práce do umělecké kritiky nebo umělecké teorie. Autor zde nepopírá, že práce spadají do obou těchto disciplín, avšak zabývá se

¹²³ [srov.] Tamtéž, s. 15

¹²⁴ [srov.] Tamtéž, s. 21

¹²⁵ [srov.] *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. New ed. 1st pub. 2003. Editor Charles Harrison, Paul Wood. Malden: Blackwell, c2003, xxvii, s. 873

otázkou, zda teoretické práce umělců o konceptuálním umění mohou být také považovány za konceptuální umění či nikoli.¹²⁶

Autor tento problém pak rozvíjí dále, například poukazuje na to, že v rámci konceptuálního umění se teoretikové umění zabývají stejnými procedurami jako umělci. Pokud vystavuje umělec esej na výstavě, jsou stránky jednoduše rozmístěny na plocho a bez rámu jen za sklem. Tyto listy jsou uspořádány ve čtecím pořádku a divák je přesně navigován, jak má číst. Tato práce je sice vystavena v uměleckém prostředí, avšak objektem zůstává potíštěný papír nesoucí konvenční zrkový umělecký obsah.¹²⁷

Umělci se také již v úvodu hlásili k americkému konceptualismu, zároveň se však v některých oblastech proti němu vymezovali. Postupem času se ke skupině přidali další umělci, jako Charles Harrison, Ian Burn či Mel Ramsden. V roce 1970 Ian Burn publikoval v časopise Art-Language „*Dialogue*“, který obsahoval několik úvah o spojitosti jazyka a díla. V tomto článku zmiňuje například:¹²⁸

- 1) *Umělci zkoumají jazyk, aby otevřeli cestu ke způsobům vidění.*
- 2) *Vnímání už není přímou unifikovanou činností, ale prostřednictvím jazyka se stalo fragmentárním a rozptýleným.*
- 3) *Jazyk se stal integrální součástí a nástrojem aktivity...*
- 1) *Jazyk je relevantnější v záležitostech myšlenky...*
- 2) *Dílo upouští od dominantního místa pozornosti: vnímání je více skenováním než zaměřováním, místo směřování aktivního zájmu nezdůrazňuje žádnou jednotlivou část.*
- 1) *Jazyk určuje prostřednictvím myšlenky a diváka způsob dialogu nebo konverzace.*
- 2) *To (způsob dialogu nebo konverzace) tvoří aktuální část díla.*

¹²⁶ [srov.] *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. New ed. 1st pub. 2003. Editor Charles Harrison, Paul Wood. Malden: Blackwell, c2003, xxvii, s. 873-874

¹²⁷ [srov.] Tamtéž, s. 875

¹²⁸ [srov.] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, katedra fotografie, 2004, s. 38

3) *Účast na dialogu přináší divákovi nový význam, spíše než aby poslouchal, začne se zapojovat do reprodukování a vymýšlení.*¹²⁹

Skupina také polemizovala s některými dalšími teoretiky umění, jako byli například Lucy Lippard a John Chandler, kteří se zaměřili na proces dematerializace umění a následné snížení významu vizuální složky díla.¹³⁰

Instalace skupiny Art & Language

V roce 1972 skupina vystavila instalaci Index 01, jež se stala jednou z jejich nejdůležitějších prací. Instalaci tvořilo osm kovových skříní, z nichž měla každá šest zásuvek obsahujících různé stati a další texty skupiny seřazené podle abecedního systému. Na zdech kolem skříní byly výsledky rejstříkového systému s 350 citacemi.¹³¹ Mezi další instalace patří kupříkladu práce s názvem *Map of Thirt-Six Square Mile Surface Area of Pacific Ocean West of Oahu 1967* či *Flags for Organizations*.

Jednou ze současnějších instalací skupiny je instalace s názvem *Portraits and a Dream*, uvedená v roce 2009. Tato výstava byla také jednou z posledních výstav, kterou viděl a komentoval Charles Harrison, jelikož v srpnu téhož roku zemřel. Instalaci tvoří série plakátů s portréty umístěnými na stěně galerie a papírové řetězy vytvořené z rozřezaných spisů skupiny. Další prvek výstavy tvoří vitrína Perspex s malými odznaky.¹³²

¹²⁹ Tamtéž, s. 39

¹³⁰ [srov.] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, katedra fotografie, 2004, s. 39, 41

¹³¹ [srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/12*. 1.vyd. Praha: Euromedia Group, 2002, s. 22,23

¹³² Art & Language: Portraits and a Dream. In: *Lisson gallery* [online]. [cit. 2014-10-25]. Dostupné z: <http://www.lissongallery.com/exhibitions/art-language-portraits-and-a-dream>

2 Zátíší

„Zátíší odráží podstatné rysy lidského bytí, vztah člověka k vnějšimu světu, ať již blízkému a smysly obsáhnutelnému, či kosmickému. Jsou v něm dobově předestřeny otázky filozofické, sociální, existenciální, psychologické, zrcadlí se v něm výběrem věcí a způsobem jejich podání také společenské procesy, stav vědeckého poznání apod. Podstatným rysem zátíší může být pouhý smyslový zážitek z krásy věcí všedních i drahocenných, exotických i zvláštních, může jím být intimní a kontemplativní prožitek času a nehybných předmětů.“¹³³

2.1 Definice zátíší

„Obor malířské, grafické nebo sochařské tvorby zpodobňující nehybné předměty (květiny, ovoce, kuchyňské nádobí) či mrtvá zvířata (ryby, lovná zvěř). Může být podáno samostatně, ale v plné podřízenosti mohou být do zátíší začleněny i motivy živých lidí a zvířat. Termínu poprvé použil začátkem 18. stol. nizozemský historiograf, malíř a grafik A. Holubraeken.“¹³⁴

Motiv zátíší tvoří povětšinou věci denní potřeby, například zelenina, ovoce, zvěř, či věci s denním životem spjaté, jako kuchyňské nádoby a pomůcky, psací potřeby, nářadí a podobně. Zátíší je tedy odrazem vztahu k věcem, ale i vztahu k hmotě a k hmotné součásti lidského bytí.¹³⁵

2.2 Vývoj zátíší

První zmínky o zátíší se objevují v dochovaných literárních pramenech ze starověkého Řecka z poloviny 4. století př. n. l., kde jsou zmíněny termíny rhygrafie a rhopografie, které znamenaly nicotnost či drobnost. Narážky na zátíší jsou také v anekdotách, například v anekdotě o Zeuxisovi, jenž maloval hrozny v rámci soutěže s Parrhasiem. Zachovalé práce jsou však až z Pompejí, kde jsou zobrazeny

¹³³ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1997, s. 388

¹³⁴ Tamtéž, s. 387-388

¹³⁵ [srov.] Tamtéž, s. 388

různé nádoby, ovoce, drůbež či květiny. Prvky měly spíše dekorativní a iluzivní funkci.¹³⁶

Ve středověkém umění se motiv zátiší objevuje až v pozdní fázi a během 14. a 15. století význam zátiší roste.¹³⁷ Průkopníkem zátiší jako samostatného oboru umělecké tvorby je však až Carravagio. Michelangelo Merisi da Carravagio přišel koncem 16. století do Říma, kde pracoval v dílně Cavaliera d'Arpino. Zde maloval přírodniny. Zátišími Carravagio nejprve doplňoval figury, například v dílech *Prodavač ovoce* a *Chlapec s loutnou*, později však namaloval několik autonomních zátiší, jako je *Košík s ovocem* či *Skleněná karafa s květinami*.¹³⁸

Další vývoj zátiší ovlivnil Diego Velázquez svými malbami z hospodského a kuchyňského prostředí, například *Snídaně* či *Hosté a Dva chlapci při jídle*. Jak Carravagio, tak Velásquez se však setkali s negativními reakcemi společnosti, jelikož podle akademiků „znehodnocovali“ umění. V průběhu 17. století vzniklo několik typů zátiší, například zátiší květinová od Jana Brueghela staršího, zátiší lovecká tvořená Janem Fytem, zátiší honosná od Abrahama van Beijerena van Beyrena či Franse Snyderse.¹³⁹ Zátiší označované *trompe l'oeil*, v překladu zrakový klam, se vyznačovalo dokonalou technikou malíře, díky které byla malba tak iluzivní, že mnohdy ošálila zrak diváka, jemuž se zdálo, že prvek na obraze je skutečný.¹⁴⁰

V 18. století se dostala do popředí vlivu na výtvarné umění Francie, zejména zátiší se dočkalo velkého rozkvětu. Velmi významnou osobností v malbě zátiší byl Jean-Baptiste Siméon Chardin, jenž vycházel ze zátiší nizozemského. Chardin vynikal jak vytvořením harmonické celistvosti bytí v zátiší, tak jedinečnou prací s barevností.¹⁴¹ V jeho zátiších se setkáváme s jednoduchými kompozicemi, silnou citovostí

¹³⁶ [srov.] Tamtéž, s. 388

¹³⁷ [srov.] Tamtéž, s. 388

¹³⁸ [srov.] KAZLEPKA, Zdeněk. *V zahradě Armidině: italské barokní zátiší v Čechách a na Moravě = In the garden of Armida : Italian baroque still life in Bohemia and Moravia*. Brno: Moravská galerie v Brně, 2007, s. 17

¹³⁹ [srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1997, s. 388

¹⁴⁰ [srov.] KAZLEPKA, Zdeněk. *V zahradě Armidině: italské barokní zátiší v Čechách a na Moravě = In the garden of Armida : Italian baroque still life in Bohemia and Moravia*. Brno: Moravská galerie v Brně, 2007, s. 15

¹⁴¹ [srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1997, s. 388

a atmosférou. Jako příklady autorovy tvorby můžeme jmenovat zátiší *Rejnok, Zátiší s kočkou a rybami a Zátiší s mrtvým bažantem a loveckou brašnou*.¹⁴²

2.2.1 Zátiší v 19. a 20. století

Devatenácté a dvacáté století bylo dobou velkého rozvoje zátiší, tomuto oboru se věnovali přední světoví malíři jako Gustave Courbet či Édouard Manet.¹⁴³ Manet maloval zátiší, jako většina dobových umělců, technikou olejomalby a mezi jeho zátiší se řadí *Dvě růže na ubrusu, Šunka, Svazek bílých pivoňek, Svazek chřestu* a mnoho dalších.¹⁴⁴ Vincenc Van Gogh vytvořil svým osobitým stylem proslulých *Čtrnáct slunečnic ve váze* či *Zátiší s botami* a jiné.¹⁴⁵

Velmi významnou roli sehrál ve vývoji zátiší Paul Cézanne, jenž svými zátišími, tento žánr obecně pozvedl.¹⁴⁶ Cézanna zátiší fascinovala, ve své tvorbě si vybíral stále ty stejné objekty a právě detailní studium těchto objektů mu umožnilo zachytit vizuální dojem novým způsobem.¹⁴⁷ Mezi jeho práce patří například *Zátiší s jablky a broskvemi, Zátiší s pepermintovou lahví, Zátiší se zelenou sklenicí a cínovým džbánem a Jablka a pomeranče*. V Cézannově tvorbě se stává zátiší estetickým prostorem odděleným od reality, jelikož dle jeho názoru bylo veškeré umění paralelní harmonií k přírodě.

Jako další opustil senzualistickou materii ve prospěch geometrické stavby obrazu a intelektu Pablo Picasso. Ve své tvorbě Picasso a další kubističtí umělci zobrazovali mimo jiné i všední prvky každodenního života, kterými byli obklopeni.¹⁴⁸ Vznikaly tak nejen malby zátiší, ale i první kubistické koláže, jako *Zátiší s vyplétanou*

¹⁴² [srov.] Jean-Baptiste-Siméon Chardin. In: GLENN, Martina. *Artmuseum* [online]. 11.10.2008 [cit. 2014-11-18]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=123

¹⁴³ [srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1997, s. 388

¹⁴⁴ [srov.] Édouard Manet. In: GLENN, Martina. *Artmuseum* [online]. 27.11.2008 [cit. 2014-11-18]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=574

¹⁴⁵ [srov.] Vincent van Gogh. In: GLENN, Martina. *Artmuseum* [online]. 17.07.2008 [cit. 2014-11-18]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=683

¹⁴⁶ [srov.] Paul Cézanne. In: *MoMA* [online]. [cit. 2014-11-18]. Dostupné z: http://www.moma.org/learn/moma_learning/paul-cezanne-still-life-with-apples-1895-98

¹⁴⁷ [srov.] Paul Cézanne: Still Life with Water Jug. In: *TATE* [online]. September 2004 [cit. 2014-11-18]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/cezanne-still-life-with-water-jug-n04725>

¹⁴⁸ [srov.] HOLUB, Karel. *Umění a gastronomie*. Praha: Libertas, 2011. s. 420

židlí, kde je na obraze nalepený kus voskovaného plátna.¹⁴⁹ Zátíší tvořili, jak již je zmíněno výše, i další protagonisté kubismu, jako Georges Braque, Juan Gris, Fernand Léger, Emil Filla, Antonín Procházka či Václav Špála.¹⁵⁰

„Pro některé novodobé umělecké směry mělo zátíší mimořádný význam a odráželo tendenci, jež byla uměleckému názoru vlastní; impresionismus například zatlačil věcné podání a vyzvedl celistvost a monumentálnost jevu; kubismus naopak se soustředil k věcnosti a její konstruktivní podstatě a dojem zcela vylučoval.“¹⁵¹

Salvador Dalí vytvořil v roce 1956 obraz s názvem *Zátíší – Fast Moving*, do kterého zasadil svůj oblíbený motiv vznášení. Milan Kunc, původem československý umělec, studoval na Düseldorfské akademii pod vedením Josefa Beyuse a Gerarda Richtera. Zde už se tvořilo v duchu konceptuálního umění, přičemž vznikaly happeningy, instalace, enviroments a podobně. Kunc však stále upřednostňoval malbu a pomocí zátíší zobrazoval svět každodenní banality, v němž se objevovala jak ideologie východní totality, tak i ideologie západního konzumu. Jako příklad jeho zátíší můžeme uvést dílo *Paradise of Loneliness* z roku 1998.¹⁵²

Výstava *Evropská zátíší*, jež vznikla v roce 2011 v Lisabonu, představila vývoj zátíší v 19. a 20. století. Mimo autory, kteří jsou zmíněni výše, byli na výstavě zastoupeni také autoři tvořící pomocí jiných médií, jako je fotografie, film a design. Co se týče fotografie, byla zde kupříkladu fotografie Louise-Emila Durandella, na které bylo kukátko a za ním zobrazena malba Gina Severiniho. V rámci filmu zde byla prezentována díla umělců Man Raye či Gerharda Richtera. Na výstavě se také objevil Duchampův Sušák lahví.¹⁵³ *„Nasadě je otázka, do jaké míry je ready-made zátíším, kritikou pouhé funkčnosti předmětů a otázkou po limitech estetické výpovědi však do kurátorské koncepce jistě zapadá.“¹⁵⁴*

¹⁴⁹ [srov.] DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2002, s. 84-85

¹⁵⁰ [srov.] HOLUB, Karel. *Umění a gastronomie*. Praha: Libertas, 2011. s. 420-425

¹⁵¹ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1997, s. 388

¹⁵² [srov.] HOLUB, Karel. *Umění a gastronomie*. Praha: Libertas, 2011. s. 429-431

¹⁵³ [srov.] *Ateliér: Čtrnáctideník současného výtvarného umění*. Kutná hora: občanské sdružení Společnost časopisu Ateliér, 2011, roč. 24, č. 25-26. s. 8

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 8

Co se týče tvorby umělců 20. století, tvorbou zátiší se zabýval také Giorgio Morandi, jehož dílu bude věnována pozornost později (viz kapitola 3.3.).

2.2.2 Zátiší v tvorbě pop-artových umělců

Ačkoli se pop-artoví umělci nepovažovali za součást jednotného hnutí, zátiší se věnovali téměř všichni umělci tvořící v duchu tohoto směru, jelikož jim umožňovalo se vtipně a zároveň inovativně vyjádřit. Pop-artoví umělci už se však nadrželi jen dvojrozměrného zobrazení a toto téma rozšířili do vícerozměrných sochařských forem, přičemž používali různá nová média.¹⁵⁵

Velmi významnou roli zde sehrál Claes Oldenburg, jenž svými objekty reagoval na gastronomický konzumerismus a všudypřítomné fast foody. Oldenburg nejprve prodával repliky plastových hamburgerů a časem začal vytvářet zátiší s prostřenými stoly, kdy na černé desky aranžoval umělé pokrmy ze sádry, jež symbolizovaly anonymitu pokrmů postrádajících chutě a vůně.¹⁵⁶ V díle *Vitrína s cukrářských zbožím 1* autor vystavil devět sádrových verzí cukrářských produktů. Ve vitríně se objevili: borůvkový koláč, karamelové jablko, zmrzlina, banánový zákusek a podobně. Všechny produkty měly společné to, že byly povětšinou inzerované jako domácí, avšak často se vyráběly v továrnách. V díle s názvem *Obří nedopalky cigaret* (viz obr. č. 8, příloha I) autor vystavil nedopalky cigaret s filtrem na základně o rozměrech 250 x 250 cm. Dílo je vytvořeno z plastické hmoty, uretanové pěny. Oldenburg vytvářel umění z obyčejného konzumního zboží tím, že mu přidal estetickou a intelektuální hodnotu. Zároveň také vytvářel řadu kontrastů, které reflektovaly protiklady moderní civilizace.¹⁵⁷

Tom Wesselmann ve své práci *Zátiší číslo 20* propojil malbu, fotografii a reálný objekt. Autor vytvořil v duchu trompe l'oeil zátiší, kde prvky, které se zdají být fotografiemi, jsou namalovány a namalované prvky jsou barevnými tisky. Zátiší je

¹⁵⁵ [srov.] The Pop Object: The Still Life Tradition in Pop Art. In: *Acquavella galleries* [online]. [cit. 2014-11-26]. Dostupné z: http://www.acquavellagalleries.com/exhibitions/2013-04-10_the-pop-object-the-still-life-tradition-in-pop-art/

¹⁵⁶ [srov.] HOLUB, Karel. *Umění a gastronomie*. Praha: Libertas, 2011. s. 466

¹⁵⁷ [srov.] HONNEF, Klaus. *Pop-Art*. 1.vyd. Praha: Slovart, 2004, s. 56-60

propojením kuchyně a koupelny, objevují se v něm banány, toustový chléb, sklenice s pitím a vedle je vystaveno skutečné umyvadlo s kohoutky a mýdlem, které je zde povýšeno na umělecké dílo. Celé dílo má rozměry 104 x 122 x 14 cm.¹⁵⁸ Další z řady autorových zátiší, *Zátiší # 30*, je koláž složená z malby, výstřižků tištěné reklamy, plastových květin, plastových replik 7-up lahví a dalších materiálů. Autor o koláži řekl, že si tento způsob tvorby zvolil právě díky možnosti práce s jakýmkoli materiálem.¹⁵⁹

Zátiším se zabývali i výše zmínění umělci Andy Warhol a Jasper Johns. Andy Warhol vytvořil v roce 1979 dílo *Po Párty*, jenž zobrazuje stůl se skleničkami, lahvemi, talířky.¹⁶⁰ Jasper Johns vytvořil v roce 1977 litografii *Savarin*, na níž je vyobrazena plechovka Savarin coffee s různými druhy štětců.¹⁶¹

Daniel Spoerri se ve svém díle zaměřil na strukturu všedního stolu, přičemž postupoval tak, že na velké dřevěné desky lepil běžné předměty jako talíře, které byly často se zbytky jídla, hrnky a lžíce. Tato zátiší pojmenoval jako obrazy-pasti.¹⁶²

2.2.3 Andrea Zittel

Andrea Zittel je současná konceptuální umělkyně tvořící objekty demonstrující spojitost mezi systémovým pořádkem a individuální svobodou. Galerie je jejím domovem a naopak a denně nosí oblečení, které sama vyrábí.¹⁶³

Mezi raná díla umělkyně patří *Spravené práce* tvořené rozbitými a vyřazenými objekty, jež autorka našla na ulici a vzala domů k opravě. Později začala tvořit obývací jednotky, kdy kombinovala dřez, úložný prostor, kuchyňské části a části na spaní. Mezi tyto práce patří *A-Z Obývací jednotky*, v nichž je zahrnuta postel, skříň, prostor na vaření a úložný prostor. Toto je zahrnuto v jedné soběstačné jednotce umístěné

¹⁵⁸ [srov.] Tamtéž, s. 94-95

¹⁵⁹ [srov.] Tom Wesselmann. In: *MoMA* [online]. [cit. 2014-11-26]. Dostupné z: http://www.moma.org/learn/moma_learning/tom-wesselmann-still-life-30-april-1963

¹⁶⁰ [srov.] STILL LIFE POP ART. In: *Art* [online]. [cit. 2014-11-26]. Dostupné z: <http://www.art.com/gallery/id--b1854-c24110/still-life-pop-art-prints.htm>

¹⁶¹ [srov.] GARRELS, Gary a Jasper JOHNS. *Jasper Johns: seeing with the mind's eye*. Yale University Press; Reprint edition, 2012, s. 114

¹⁶² [srov.] HOLUB, Karel. *Umění a gastronomie*. Praha: Libertas, 2011. s. 467

¹⁶³ [srov.] *The believer* [online]. 2009 [cit. 2014-11-27]. Dostupné z: http://zittel.org/content/uploads/2014/06/2009_believer.pdf

na kolečkách pro jednoduchý transport. Autorka tímto způsobem hledá jednoduchost, funkčnost a efektivnost.¹⁶⁴

2.2.4 Rirkrit Tiravanija

V roce 1993 vystavil Rirkrit Tiravanija dílo *Bez názvu (Ruksaková instalace)* (viz obr. č. 9, příloha I) tvořené zátiším s batohem, mapou, otvírákem na konzervy, campingovým vaříčem, ingrediencemi pro thajskou rýži a nádobím. Tyto komponenty autor sestavoval v několika verzích. V díle se zabýval otázkou, jak se objekt změní v souvislosti s použitím. Galerie „použije“ objekt tím, že jej vystaví, na druhou stranu student, který si ruksak koupí, jej bere každý den do školy. Další otázky, které se autor snaží dílem vyvolat, jsou „Jaký je důvod bytí“? „Jaký je důvod dělat umění“? Když člověk může jít ven a dělat spoustu jiných věcí.¹⁶⁵

O tři roky později Tiravanija vytvořil dílo *Bez názvu (Obědový box)* sestavené z ocelového jídlonosiče, thajských novin a thajského jídla.¹⁶⁶

¹⁶⁴ [srov.] *Art in America* [online]. New York: Brant Art Publications Incorporated, 2006 [cit. 2014-11-27].

Dostupné z: http://zittel.org/content/uploads/2014/06/2006_aia.pdf

¹⁶⁵ [srov.] Untitled (rucksack installation): Rirkrit Tiravanija. In: *MoMA* [online]. [cit. 2014-11-27].

Dostupné

z: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A7479&page_number=4&template_id=1&sort_order=1

¹⁶⁶ [srov.] Untitled (lunch box): Rirkrit Tiravanija. In: [online]. [cit. 2014-11-27]. Dostupné

z: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A7479&page_number=8&template_id=1&sort_order=1

3 Inspirátoři

V naší práci tvoří velmi důležitou část umělci, kteří byli inspirací pro samotné zátiší. Níže uvádíme umělce, kteří měli na naší práci největší vliv.

3.1 Joseph Beuys

„Každý člověk je umělec“

„Tato věta, tak dlouho a vlastně napořád – mnohými ještě i dnes – nepochopená, je základní výpověď ohledně pojetí umění u Josepha Beuyse. Tvoří myšlenkové jádro, u něhož obvykle začíná pokus o přístup a vysvětlení dalších Beuysových idejí a pojmů.“¹⁶⁷

3.1.1 Život Josepha Beuyse

Joseph Beuys byl německý sochař, kreslíř, performer a pedagog. Narodil se v roce 1921 v německém Krefeldu, ale většinu svého mládí strávil v blízkém Kleve. Za druhé světové války sloužil Beuys jako pilot bombardéru a v roce 1943 byl sestřelen ve sněhové bouři nad Krymem.¹⁶⁸ Krymští Tataři jej našli a zachránili od zmrznutí tak, že jej pomazali tukem a zabalili plstěnými dekami. Tato válečná zkušenost měla na autorovu tvorbu velký vliv. Materiály jako tuk a plst symbolizující energetický tepelný element a izolační prvek ve své tvorbě hojně užíval. Kromě tohoto prožitku si Beuys z války odnesl také kovovou destičku zasazenou v lebce. Tuto destičku zakrýval plstěným kloboukem, který se stal autorovým poznávacím znamením.¹⁶⁹ V letech 1947-1951 Beuys studoval na akademii v Düsseldorfu pod vedením sochaře Edwalda Mataré. Autora zajímaly různé obory, ze kterých čerpal symbolické významy. Jednalo se

¹⁶⁷ REBMANN, Hellevi. *Neviditelná skulptura: (o Josephu Beuysovi)*. Překlad Petr Jochmann. Olomouc: Votobia, 1998, s. 7

¹⁶⁸ [srov.] Artist biography: Joseph Beuys. In: *TATE* [online]. [cit. 2014-11-10]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-beuys-747>

¹⁶⁹ [srov.] REBMANN, Hellevi. *Neviditelná skulptura: (o Josephu Beuysovi)*. Překlad Petr Jochmann. Olomouc: Votobia, 1998, s. 61

o křesťanství, botaniku, mytologii a zoologii, kde ho přitahovaly zejména archetypální obrazy labutí, zajíců, ovcí a jiných zvířat. V roce 1961 autor působil jako profesor sochařství na akademii v Düseldorfu a od roku 1962 byl členem hnutí Fluxus. Beuys zemřel roku 1986 v Düseldorfu.¹⁷⁰

3.1.2 Vztah Josepha Beuyse k umění a společnosti

„Mým úkolem stejně jako úkolem umění je formovat společenské uspořádání podobným způsobem jako plastiku“¹⁷¹

Joseph Beuys nikdy nevydal ucelenou teorii umění, ani o ní nehovořil, avšak mluvil o myšlence „neviditelné skulptury“ nebo také „sociální plastiky“. Neviditelná skulptura, jinak nazývána sociální skulptura, měla v Beuysově pojetí tento význam: „Utváření budoucího světa za účasti všech lidí“.¹⁷² Ve svých názorech navazoval Joseph Beuys na Rudolfa Steinera a pojmem sociální plastika označoval nové uspořádání společnosti, jež tvoří tři základní součásti: duchovní život, hospodářství a stát a právo. V těchto třech oblastech by měla dle autora vládnout svoboda a kreativita. Autor své myšlenky prezentoval formou různých promluv a rozhovorů, které jsou nyní hlavním zdrojem Beuysova pojetí umění.¹⁷³

Autor velmi kritizoval soudobý školský systém, který dle něj stávil překážky svobodě, volnosti a kreativě. Chtěl zrušit specializované umělecké vzdělávání a namísto toho začlenit umělecký element do všech vyučovaných předmětů. Na základě svého pojetí vzdělávání Beuys při svém působení na Akademii umění v roce 1972 zvolil vlastní způsob přijímání studentů a do svého ateliéru přijal všechny studenty včetně těch, kteří při přijímacím řízení neuspěli. Tato akce měla za následek policejní zásah proti studentům a konec Beuysova pedagogického působení na Akademii. V roce 1973 autor založil vlastní instituci s názvem *Svobodná mezinárodní*

¹⁷⁰ [srov.] Artist biography: Joseph Beuys. In: TATE [online]. [cit. 2014-11-10]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-beuys-747>

¹⁷¹ REBMANN, Hellevi. *Neviditelná skulptura: (o Josephu Beuysovi)*. Překlad Petr Jochmann. Olomouc: Votobia, 1998, s. 13

¹⁷² [srov.] Tamtéž, s. 12

¹⁷³ [srov.] Tamtéž, s. 13-14

vysoká škola pro kreativitu a interdisciplinární výzkum, která však fungovala jen do roku 1977.¹⁷⁴

Kromě změny školského systému se Beuys snažil také o rozšíření přímé demokracie. V roce 1967 dokonce založil se studenty *Německou stranu studentů jakožto metastranu*. Dovětkem *metastrana* chtěl zpochybnit koncept stran. Jeho metastrana se snažila o aktivní zapojení občanů do politického procesu, čímž by časem zanikla nutnost organizační formy strany. V následujících letech byl autor účasten založení dalších stran, mimo jiné i Strany zelených. V rámci své politické angažovanosti Beuys pořádal různé akce zaměřené na probuzení politického vědomí.¹⁷⁵ „Když byl dotazován, proč mísí umění s politikou, odpověděl: „Protože skutečné politické záměry v budoucnu musí být umělecké.““¹⁷⁶

3.1.3 Dílo Josepha Beuyse

V roce 1965 uspořádal autor akci *Jak vysvětlit obraz mrtvému zajíci*, kdy v uzavřeném galerijním prostoru vysvětloval po tři hodiny mrtvému zajíci obsah vlastního umění. Beuys seděl na židli s hlavou pomazanou medem a pokrytou zlatými lístky, přičemž měl k nohám připevněnou ocelovou a plstěnou podložku. Mrtvého zajíce držel v náručí a publikum jej mohlo sledovat pouze skrze dveře a okno z ulice.¹⁷⁷

O rok později autor vystavil dílo *Homogenní infiltrace pro koncertní křídlo*. Dílo tvoří klavír potažený filcem s červeným křížem na boku. Součástí byla i husa, jež při akci pobíhala kolem křídla. Šeď filcu a červený kříž spolu kontrastují a autor tím pravděpodobně odkazoval na válku a mlčení Němců v Conterganově skandálu. Křídlo je filcem umlčeno a jeho tóny nyní nahrazuje pouze kejhání husy.¹⁷⁸

¹⁷⁴ [srov.] Tamtéž, s. 17-19

¹⁷⁵ [srov.] REBMANN, Hellevi. *Neviditelná skulptura: (o Josephu Beuysovi)*. Překlad Petr Jochmann. Olomouc: Votobia, 1998, s. 19-25

¹⁷⁶ DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2002, s. 243

¹⁷⁷ [srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/12*. 1.vyd. Praha: Euromedia Group, 2002, s. 66

¹⁷⁸ [srov.] *Umění 20. století: [malířství, skulptury a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Slovart, 2004, s. 185

Znak kříže autor použil i v akci Eurasie, která se uskutečnila téhož roku. T. Andersen o akci napsal: „*Beuys klečel na zemi a posunoval po podlaze dva malé kříže až před tabuli. Na ni nakreslil pak kříž, jehož jednu polovinu umazal a napsal pod něj Eurasie... Symboly jsou zcela jasné a lze je všechny vyložit. Rozpůlení kříže – rozdělení na západ a východ, na Řím a Byzanc. Poloviční kříž – znovusjednocení Evropy a Asie.*“¹⁷⁹ Silnou politickou akci uspořádal Beuys 1. května 1972, v době májových oslav, ve Východním Berlíně. Autor za asistence svých studentů, z nichž byl jeden Číňan a druhý černé pleti, zametal rudým koštětem náměstí. Špínu poté nasypal do nákupních tašek a vystavil v galerii v Západním Berlíně. Součástí akce byla i diskuze s lidmi vracejícími se z májových oslav. Touto akcí chtěl ukázat, že na ideologii upevněné zaměření demonstrantů musí být vymeteno.¹⁸⁰

Jak jsme zmínili výše, Joseph Beuyse používal ve své tvorbě často tuk a plst. Tuk je příhodný i pro autorovu plastickou teorii, jelikož se pohybuje, přičemž přechází z nestrukturované formy k formě jednoznačné. Jedno z autorových nejznámějších děl, *Tukový roh* se objevil v jeho práci poprvé v roce 1963. Tato práce měla název *Tukový roh v kartonové krabici*. V dalším roce vytvořil dílo *Tuková židle*. Zde si oproti předchozímu dílu tuk zachovává svou neuspořádanou strukturu.¹⁸¹ V díle s názvem *Tuková baterie* autor odkazoval na výrobu energie, která jej velmi zajímala, přičemž využil kombinaci různých materiálů. Objekty z tuku, plsti, cínu, kovu a lepenky následně umístil do vitríny.¹⁸²

Ve svých dílech používal autor vedle tuku také včelí vosk, který má s tukem podobné vlastnosti. „*Tuk a vosk jsou pro něj ztělesněním onoho procesu transformace materiálu ze stavu teplého, tekutého a amorfního (chaos) do konečného stavu (forma), kdy materiál tuhne v geometrickou formu.*“¹⁸³

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 185

¹⁸⁰ [srov.] REBMANN, Hellevi. *Neviditelná skulptura: (o Josephu Beuysovi)*. Překlad Petr Jochmann. Olomouc: Votobia, 1998, s. 25

¹⁸¹ [srov.] Tamtéž, s. 40

¹⁸² [srov.] Joseph Beuys: Fat Battery. In: *TATE* [online]. [cit. 2014-11-11]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-fat-battery-t03919>

¹⁸³ REBMANN, Hellevi. *Neviditelná skulptura: (o Josephu Beuysovi)*. Překlad Petr Jochmann. Olomouc: Votobia, 1998, s. 40,41

Co se týče plsti, Beyus s ní nejen pracoval, ale v jistém smyslu tvořila i součást jeho osobnosti, jelikož již od roku 1958 nosil známý plstěný klobouk, jenž pro něj symbolizoval „pojem kapitál“. Klobouk zároveň „izoloval energii“, které se pod ním shromažďovaly.¹⁸⁴ „Pro Beuyse má plst zásadní „cenu“ díky pocitům, jenž vzbuzuje, totiž bezpečí, izolace, zakrytí, uchování energie a tepla jako v „baterii“. I u tohoto materiálu je pro Beuyse důležitý tepelný princip ve smyslu jeho teorie.“¹⁸⁵ V roce 1970 autor představil dílo s názvem *Plstěný oblek* (viz obr. č. 10, příloha I), kde izolační vlastnosti plsti tvořily nedílnou součást smyslu díla. V tomto díle přesahoval koncept tepla samotný materiál a odkazoval na duchovní teplo či počátek evoluce. Oblek je tvořen plstí a dřevem a jeho rozměry jsou 160 cm x 66 cm x 26 cm.¹⁸⁶ Instalace *Fond III* vystavená roku 1969 je tvořena z obdélníkových plátů plsti, které jsou naskládány na sobě a shora chráněny deskou z mědi. Tato instalace je vystavena v muzeu v Darmstadtu, kde zaujímá celou polovinu sálu.¹⁸⁷

Performance *Kojot: Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mě* je jednou z nejvýraznějších prací umělce. Akce se uskutečnila v New Yorku při příležitosti otvírání Galerie René Block v roce 1974 a trvala celý týden. Joseph Beyus byl ihned po příletu na Kennedyho letiště celý zabalen do plsti a převezen ve voze ambulance do speciálně upravených prostor galerie, kde sdílel společný prostor s neochočeným kojotem. Po týdnu byl Beuys znovu převezen ambulancí zpět na letiště.¹⁸⁸

V průběhu akce měl autor v prostoru odděleném pletivem pouze plstěnou pokrývku, slámu, kovový triángl, hůl, kožené rukavice, kapesní svítilnu a každý den 50 nových výtisků deníku *The Wall street Journal*. Motivy zvířat používal autor ve své tvorbě i dříve a kojota si pro akci vybral z toho důvodu, že v indických náboženstvích bylo toto zvíře považováno za božstvo v podobě zvířete. Tímto odkazoval na minulost Američanů v souvislosti s vyhlazením indiánů. Symbolické významy měly i ostatní

¹⁸⁴ [srov.] Tamtéž, s. 44,45

¹⁸⁵ Joseph Beuys: *Felt Suit*. In: *TATE* [online]. [cit. 2014-11-11]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-felt-suit-ar00092>

¹⁸⁶ [srov.] Joseph Beuys: *Felt Suit*. In: *TATE* [online]. [cit. 2014-11-11]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-felt-suit-ar00092>

¹⁸⁷ [srov.] REBMANN, Hellevi. *Neviditelná skulptura: (o Josephu Beuysovi)*. Překlad Petr Jochmann. Olomouc: Votobia, 1998, s. 46

¹⁸⁸ [srov.] TISDALL, Caroline. *Joseph Beuys, Coyote*. Munich: Schirmer/Mosel, 2008. s. 6

předměty použité při akci, použití plsti například symbolizovalo izolaci Ameriky. Beyus v průběhu akce prošel sám proměnou, rituálem, který se zvířetem absolvoval, čímž nabyl „hodnosti“ šamana. Na konci akce vzal dokonce již zkrotlé zvíře do náruče, jako akt rozloučení.¹⁸⁹

Autor pak celou akci shrnul těmito slovy: „*Smyslem akce bylo znovu spustit, uvést do chodu dialog s říší přírody. Nám nesmí jít jen o komunikaci mezi lidmi, je nutno ji rozšířit i na ostatní bytosti.*“¹⁹⁰ V roce 1979 se konala výstava *Kojot II*, kde byly vystaveny předměty použité v rámci akce.¹⁹¹

3.2 Louise Bourgeoisová

„*Celé moje dílo je neuvědomělým autoportrétem; umožňuje mi vymítat mé démony. Ve svém umění jsem vražednicí; v mém světě je všude násilí.*“¹⁹²

Louise Bourgeoisová ve svém díle čerpala inspiraci zejména ze svého vlastního života, svých zážitků z dětství a důsledků uzavřenosti a osamění umělecké práce.¹⁹³

„*Mým základním tématem je bolest, propůjčit frustraci a utrpení, formu a význam. To, co se mi přihodí, musí dostat formálně abstraktní tvar. Můžeme říci, že bolest je jakýmsi výkupným za zvládnutí adekvátní formy.*“¹⁹⁴

3.2.1 Život Louise Bourgeoisové

Louise Bourgeoisová se narodila v roce 1911 v Paříži do rodiny restaurátorů a obchodníků s tapiseriemi. Jelikož byla již od mládí velmi nadaná, pomáhala Louise

¹⁸⁹ [srov.] REBMANN, Hellevi. *Neviditelná skulptura: (o Josephu Beuysovi)*. Překlad Petr Jochmann. Olomouc: Votobia, 1998, s. 71-77

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 72

¹⁹¹ [srov.] Tamtéž, s. 77

¹⁹² *Grapheion: mezinárodní revue o současné grafice, umění knihy, tisku a papíru*. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, s.r.o., 2005, č. 18. s. 18

¹⁹³ [srov.] *Art and antiques: Umění žít s uměním*. Praha: Ambit Media, a. s., 2011, č. 11. s. 65

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 65-66

rodičům s restaurováním některých tapiserií.¹⁹⁵ Zlom přišel v době, když bylo Louise kolem deseti let. Despotický otec si přivedl do rodiny a domácnosti, kde žila Louise s matkou, mladou milenkou a po dalších deset let spolu všichni žili v jedné domácnosti. Toto se na životě umělkyně velmi podepsalo a z jejích pozdějších děl je cítit nucená kapitulace a ponížení její matky. Pomocí umění se Louise Bourgeoisová snažila setřást traumata ze svého dětství a zmírnit svůj strach.¹⁹⁶ O svých kresbách autorka pronesla: „Pro mě je kresba jakýmsi deníkem. Musím stále kreslit obrázky, neboť pro mne představují prostředek k vymítání každodenního strachu. Témata se mi stále vracejí; jsou přesná a ostrá, sebeobviňující a vzápětí odvržená. Nicméně je nechávám působit, neboť pravda je lepší než nic.“¹⁹⁷

Po maturitě se autorka nevydala na uměleckou dráhu, ale začala studovat matematiku na Sorbonně. O něco později pak sledovala přednášky na několika akademiích a nakonec se přihlásila ke studiu historie umění při muzeu Louvre.¹⁹⁸ Na konci roku 1938 se Louise Bourgeoisová provdala za historika umění Roberta Goldwatera a přestěhovala se s ním do Ameriky. Nejprve se autorka věnovala grafice, ale od roku 1949 se začala zabývat i sochařstvím, za které obdržela ve Francii národní Grand Prix za sochu. Po přestěhování se z Francie do Ameriky se autorka také svými díly aktivně zapojovala do feministického hnutí.¹⁹⁹ Louise Bourgeoisová zemřela v roce 2010 ve věku 98 let v New Yorku.²⁰⁰

3.2.2 Dílo Louise Bourgeoisové

Po přestěhování do Ameriky se autorka, jak je psáno výše, zapojila do feministického hnutí, i když její manželství bylo údajně poklidné a spokojené.

¹⁹⁵ [srov.] Louise Bourgeois: About the Artist. In: *MoMA* [online]. [cit. 2014-11-12]. Dostupné z: <http://www.moma.org/explore/collection/lb/about/biography>

¹⁹⁶ [srov.] *Grapheion: mezinárodní revue o současné grafice, umění knihy, tisku a papíru*. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, s.r.o., 2005, č. 18. s. 18

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 18

¹⁹⁸ [srov.] Tamtéž, s. 23

¹⁹⁹ [srov.] *Grapheion: mezinárodní revue o současné grafice, umění knihy, tisku a papíru*. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, s.r.o., 2005, č. 18. s. 23

²⁰⁰ [srov.] Louise Bourgeois: About the Artist. In: *MoMA* [online]. [cit. 2014-11-12]. Dostupné z: <http://www.moma.org/explore/collection/lb/about/biography>

K tomuto tématu vytvořila několik maleb s názvem *Femme Maison*. Malby žen s těly poskládanými z částí domů reprezentovaly dobový pohled na ženy jako na vděčné matky, hospodyně, milenky, společnice a pracovnice. Obrazy jsou jednoduché a přes to v sobě nesou velkou výpověď.²⁰¹ Domy v obrazech mohou mít také ještě význam tesknosti po svém vlastním domově v prvních letech exilu.²⁰²

Postupem času autorka směřovala k organickým formám, kdy tvořila kokony, jakási útočiště symbolizující izolaci, strach i ochranu. Jedná se o díla *Píseň o samých modřinách*, *Nehoda*, *Zápach nohou* či *Nedávej si nohu do úst*. V některých rytinách se kokon mění v klubko a stává se symbolem rodinného domu, evokuje staré tapiserie, svitky, klubka a cívky. Uprostřed tohoto sedí pavouk, tkadlec a ochránce, symbol její matky.²⁰³

Motiv pavouka se objevuje v mnoha dalších dílech, v kresbách, malbách, ale i plastikách. Louise Bourgeoisová o výběru pavouka prohlásila: Pavouk – proč pavouk? Protože můj nejlepší přítel byla má matka a byla opatrná, chytrá, trpělivá, konejšivá, rozumná, půvabná, jemná, nepostradatelná, elegantní, a tak užitečná jako pavouk.²⁰⁴ V litografii s názvem *Jitterburg* jsou zobrazeni na pruhovatém pozadí dva pavouci, jeden červený a jeden modrý. Pavouci jsou zobrazeni velmi blízko u sebe a symbolizují tak vztah Louise Bourgeoisové a její matky, která byla zároveň její nejlepší přítelkyní. Pavouk symbolizující matku je zobrazen červeně, jelikož umělkyně matce vyčítala, že se podrobovala despotickému a záletnému manželovi. Láska se zde mísí se vztekem.²⁰⁵ Asi nejznámějším dílem s motivem pavouka je *Maman*, monumentální ocelová socha pavouka o rozměrech přibližně 9,3 x 8,9 x 10,2 m. Pavouk je tak obrovský, že může být vystavován jen ve velmi vysokém prostoru či venku. Tělo pavouka je zavěšeno vysoko ve vzduchu, neseno osmi štíhlými nohami a diváci mají možnost procházet se

²⁰¹ GOMPERTZ, Will. My life in art: The day Bourgeois moved me to tears. In: *The Guardian* [online]. 8 October 2008 [cit. 2014-11-12]. Dostupné

z: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2008/oct/07/louise.bourgeois>

²⁰² [srov.] *Grapheion: mezinárodní revue o současné grafice, umění knihy, tisku a papíru*. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, s.r.o., 2005, č. 18. s. 19

²⁰³ [srov.] Tamtéž, s. 20

²⁰⁴ [srov.] Louise Bourgeois: Themes. In: *MoMA* [online]. [cit. 2014-11-12]. Dostupné

z: <http://www.moma.org/explore/collection/lb/themes/spiders>

²⁰⁵ [srov.] *Grapheion: mezinárodní revue o současné grafice, umění knihy, tisku a papíru*. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, s.r.o., 2005, č. 18. s. 20

v bezprostřední blízkosti pavouka i pod ním. Součástí sochy je i vak se sedmnácti šedými a bílými vejci vyrobenými z mramoru. Poprvé byl pavouk vystaven při příležitosti otevření galerie Tate Modern v roce 2000. Pavouk byl instalován na mostě s výhledem na věže s názvy *I Do, I Undo a Redo I*. Postupem času bylo vytvořeno šest bronzových odlitků pavouka.²⁰⁶

Autorka se v několika svých dílech zabývala také tématem každodenních předmětů a vytvořila řadu *Cel*, klecí, ve kterých byly umístěny předměty, jež měly pro autorku význam odkazu k dětství a pubertě a pocitů, které toto období provázely.²⁰⁷ V klecích se objevily různé nitě, lampy, lahve parfému, zrcadla, ale i stoly, židle a podobně. Předměty denní potřeby jako židle, postele, stoly, skříňe používala také jako motivy pro své tisky, později tyto předměty i antropomorfizovala, což je patrné například na grafice, kde jsou zobrazené velké nůžky, jenž „porodily“ nůžky malé. Motiv postele znamenal pro autorku erotický objekt, místo, kde ženy spí se svými manžely, kde se rodí děti a kde lidé umírají.²⁰⁸

Po smrti svého manžela se Louise Bourgeoisová začala vyrovnávat s traumaty ze své minulosti z feministického hlediska. V roce 1974 vystavila dílo *Zničení otce* (viz obr. č. 11, příloha I), kde byla za použití latexu, sádry, dřeva a textilií zobrazena velká jeskyně o rozměrech 237,8 x 362,3 x 248,6 cm s objekty připomínajícími prsa, penisy a zuby prořezávajícími se podlahou a stropem. Celý objekt představuje místo, kde se večere mění v rituál, při kterém má být otec pozřen.²⁰⁹ Autorka svoji představu popsala takto: *„Je to prostě stůl, hrozivě působící rodinný stůl, jemuž u večere vévodí otec, jenž sedí a má škodolibou radost. A ostatní, manželka a děti, co mohou dělat? Sedí tam tiše. Matka se samozřejmě snaží tyrana manžela uspokojit. Děti jsou plné beznadějných zlostí. Byli jsme doma tři: můj bratr, má sestra a já. Byly tu také dvě další děti, jež moje rodiče adoptovali, protože jejich otec padl ve válce. Takže nás bylo pět. Mého otce pohled*

²⁰⁶ [srov.] MANCHESTER, Elizabeth. Louise Bourgeois: Maman. In: *TATE* [online]. December 2009 [cit. 2014-11-13]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-maman-t12625/text-summary>

²⁰⁷ [srov.] *Art and antiques: Umění žít s uměním*. Praha: Ambit Media, a. s., 2011, č. 11. s. 66

²⁰⁸ [srov.] Louise Bourgeois: Themes. In: *MoMA* [online]. [cit. 2014-11-13]. Dostupné z: <http://www.moma.org/explore/collection/lb/themes/objects>

²⁰⁹ [srov.] FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007, s. 501

na nás znervózňoval, a tak nám vysvětloval, jak je úžasný. A tak jsme jej ze zoufalství popadli, hodili jej na stůl, vykuchali a jali se jej pozřít.“²¹⁰

Autorku také přitahoval motiv rozčlenění a opravy. V roce 1989 vytvořila pro časopis Parkett práci s názvem *Oprava*, s doprovodným textem²¹¹ „šít – spojovat znamená opravovat, ale též určit škodu, to nenapravitelné“. Tento motiv vycházel také z autorčina života, jak popsala následovně:²¹² „Smysl pro opravu či správkou je ve mně zakotvený. Rozbívám všechno, čeho se dotknu, protože jsem prudká. (...) Obvykle to lidé nemohou tušit, ale já jsem krutá a projevuje se to v mých pracích. Rozbívám věci, protože mám strach, a trávím svůj život opravováním.“²¹³

Myšlenku rozčlenění autorka spojuje s lidskými těly. Při tvorbě děl s touto tematikou postupuje od hlavy k chodidlům a dále k žížalám, symbolům zmrtvýchvstání. Dílo *Myšlenky ve formě ptačích per* se skládá z jakéhosi hrudního koše s žebry ze stuh a páteří připomínající dům s okénky. Tyto dva prvky jsou kontrastní, ale přesto spolu tvoří určitou harmonii.²¹⁴ V díle s názvem *Tři horizontály* z roku 1998 jsou zobrazena v horizontální poloze těla ležící na podstavci. Na vrchu je tělo ženy, pod ním tělo dítěte a vespod již jen torzo těla. Tato expozice byla představena v rámci 48. Bienále v Benátkách.²¹⁵

3.3 Giorgio Morandi

Giorgio Morandi byl italský umělec žijící v letech 1890-1964, který se ve své tvorbě zabýval malbou a grafikou, kde znázorňoval krajiny a zátiší z běžných předmětů (viz obr. č. 12, příloha I). Narodil se v Bologni a studoval na zdejší akademii, kde jej upoutala díla Renoira, Moneta a Cézanna. Morandi žil klidným, tichým životem v Bologni, kde se stal učitelem kreslení na základní škole.²¹⁶ V roce 1957 získal Morandi

²¹⁰ Tamtéž, s. 502

²¹¹ [srov.] *Grapheion: mezinárodní revue o současné grafice, umění knihy, tisku a papíru*. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, s.r.o., 2005, č. 18. s. 21

²¹² [srov.] Tamtéž, s. 21

²¹³ Tamtéž, s. 21

²¹⁴ [srov.] Tamtéž, s. 21

²¹⁵ [srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/12*. 1.vyd. Praha: Euromedia Group, 2002, s. 295

²¹⁶ [srov.] Giorgio Morandi: Artist biography. In: *TATE* [online]. [cit. 2014-11-12]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artists/giorgio-morandi-1660>

cenu na biennale s Sao Paulu, což narušilo jeho doposud přísně uzavřený soukromý život. Klid na práci začali rušit návštěvníci, na které nebyl dosud zvyklý. Za svého života nikdy ani nenavštívil Paříž, střed dobového světového malířského dění a za hranicemi Itálie byl pouze dvakrát. Kritikové autorovi často vyčítali, že se před uměleckým světem uzavírá, avšak tato zdrženlivost ho uchránila kupříkladu před nutností politické angažovanosti Mussoliniho éry.²¹⁷

Do výtvarného života vstoupil Giorgio Morandi v roce 1911, kdy představil první obraz své krajiny. Postupem času tvořil v duchu italského futurismu a metafysické malby, tyto směry se staly však jen přechodnými při cestě za vlastním, osobitým projevem. Můžeme říci, že z těchto směrů, kterými Morandi prošel, jej více ovlivnila metafysická malba, která usilovala o návrat k tradici a skutečnosti. Ve svých dílech se přibližoval jak Chiricovi, nacházením smutku v odložených věcech všedního života, tak k C. Carrovi. Po roce 1918 dosáhl Morandi ve svých obrazech ideálu výtvarné čistoty prostřednictvím strohé komposice, tvarové přísnosti a přesnosti valérů.²¹⁸ Giorgio de Chirico o autorovi napsal: „*Pohlíží na skupinu předmětů s pohnutím... okem věřícího člověka a vnitřní stavba věcí, jež je pro nás svou nehybností mrtva, jeví se mu útěšná pod zorným úhlem věčnosti.*“²¹⁹

Po roce 1920 autor zcela ukončil své metafysické období a od té doby již tvořil jen v osamocení, v závislosti na vlastním nitru. Pro svou tvorbu si vybral zátiší s nejrůznějšími předměty. Zaprášené lahve a sklenice pro něj symbolizovaly stálost, neměnnost, život mimo čas a ve své malbě usiloval o zvěčnění těchto předmětů jakožto nositelů věčnosti.²²⁰ Jako příklad autorova zátiší můžeme uvést zátiší z roku 1946 velké 37,5 x 45,7 cm (viz obr. č. 13, příloha I). Zátiší je vyvedeno tlumenými olejovými barvami na plátně a zobrazuje různé nádoby a misky. Nejčastěji se opakujícími předměty na Morandiho zátiších jsou právě různé láhve, mísy, nádoby

²¹⁷ [srov.] SIBLÍK, Jiří. *Giorgio Morandi* [Obr. publ.]. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. s. 12,13

²¹⁸ [srov.] Tamtéž, s. 14-16

²¹⁹ Tamtéž, s. 16

²²⁰ [srov.] Tamtéž, s. 17-21

a krabice. V obrazech však tyto předměty ztrácejí svůj prvotní účel a stávají se sochařskými objekty, jež zvou diváka k rozjímání a meditaci.²²¹

Zátiší jsou vždy postavena na obraze frontálně, plošně, bez jakékoli snahy o iluzi třetího rozměru. Pozadí je neutrální a na obraze se neobjevují žádné draperie, tudíž je veškerá divákova soustředěnost směřována pouze na předměty. Lahve a ostatní předměty jsou vždy symetricky uspořádány a z díla je patrná umělcova snaha o dokonale vyváženou souhru všech předmětů a jasnou a čistou kompozici.²²²

Giorgio Morandi pracoval na svých zátiších pomalým tempem a do roka vytvořil většinou kolem čtyř, pěti obrazů. V pomalém pracovním tempu autor tvořil zejména proto, aby se vyhnul nebezpečí opakování. O úskalích při výběru omezeného okruhu námětů se vyjádřil takto:²²³ „*Omezen na úzký okruh námětů více než kterýkoliv jiný malíř, byl jsem vystaven nebezpečí, že se budu opakovat. Zdá se mi, že jsem se tomu nebezpečí vyhnul tím, že jsem svůj čas a své úvahy zaměřoval na to, aby každý můj obraz byl koncipován jako variace.*“²²⁴

3.4 Mario Merz

Italský umělec Mario Merz se narodil roku 1925 v Turíně. V mládí krátce studoval medicínu a kreslit začal během druhé světové války, kdy působil v antifašistickém odbojovém spolku Spravedlnost a svoboda. V letech 1946 – 1949 umělec hodně cestoval, pobýval v Římě a v Paříži. První jeho samostatná výstava proběhla v turínské Galleria Bussola.²²⁵ Merz byl významným představitelem hnutí Arte povera, které se zabývalo tvorbou z nejjednodušších materiálů. V 60. letech vytvořil první iglú, díky kterým se proslavil.²²⁶ Mario Merz zemřel v roce 2003.²²⁷

²²¹ [srov.] Still Life: Giorgio Morandi. In: TATE [online]. September 2004 [cit. 2014-11-12]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/morandi-still-life-n05782>

²²² [srov.] SIBLÍK, Jiří. *Giorgio Morandi* [Obr. publ.]. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. s. 22,23

²²³ [srov.] Tamtéž, s. 25

²²⁴ Tamtéž, s. 25

²²⁵ [srov.] *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Slovart, 2004, s. 772

²²⁶ [srov.] Tamtéž, s. 361

„Mario Merz postupuje tak, že si vybírá předměty běžné denní reality i přírodní materie a uvádí je do nových nečekaných souvislostí. Ovšem za tímto v podstatě konceptuálním přístupem je u Merze přítomna vnitřní dramatická síla, která prostupuje ideovou konstrukcí a brání ustrnutí v perfekcionista akademismu. Vzniká tak zvláštní napětí, které je zdrojem neobyčejné přitažlivosti Merzových děl.“²²⁸

Zpočátku Merz tvořil v duchu Art informel, ale zanedlouho zjistil, že mu dvojrozměrnost nestačí a začal vytvářet díla, která se prolamovala do prostoru. Důležitým mezníkem v jeho tvorbě byl rok 1966, kdy začal poprvé používat neonové trubice. Autor nepoužíval tento materiál ve smyslu destrukce, právě naopak, chtěl tím předměty sjednotit, dostat do díla světlo a energii. Práci s neony se autor zabýval několik let, postupem času tvořil i světelné slogany a podobně.²²⁹

Zlom v tvorbě však způsobilo, jak je psáno výše, vytvoření prvního iglú v roce 1968. Autor chtěl tímto objektem zobrazit současně svět i dům, přičemž usiloval o co nejsvobodnější vyjádření.²³⁰ *„Dělal jsem iglú ze tří spolu souvisejících důvodů: za prvé, abych se vymanil z roviny a to jak přečnávající, tak ve formě nástěnné plochy; chtěl jsem vytvořit prostor, který by nebyl podmíněný rozvěšováním objektů na zeď, případně jsem chtěl objekty sejmut a umístit na stůl. Myšlenka iglú byla tedy vyjádřením absolutního soběstačného prostoru.“²³¹* Na polokoule pak autor umístil neonové výroky, které shledával hodnotnými. Jako příklad Merzových iglú můžeme uvést Giapovo iglú (viz obr. č. 14, příloha I) z roku 1968. Jedná se o iglú s neonovým nápisem, kterým je výrok vietnamského generála Giapa, jenž autora přímo fascinoval:²³² *„Jestliže se nepřítel soustředí, ztrácí území, jestliže se rozptýlí, ztrácí sílu.“²³³* Iglú z roku 1984-1985 je vyrobeno z kombinace několika rozdílných materiálů, jako je pletivo, vosk, plexisklo,

²²⁷ [srov.] Mario Merz. In: *PACE* [online]. [cit. 2014-11-13]. Dostupné

z: <http://www.pacegallery.com/artists/302/mario-merz>

²²⁸ Mario Merz: [katalog výstavy] 26.10.1995-22.1.1996. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1995. (nečíslován)

²²⁹ [srov.] Tamtéž, (nečíslován)

²³⁰ [srov.] Tamtéž, (nečíslován)

²³¹ Tamtéž, (nečíslován)

²³² [srov.] Tamtéž, (nečíslován)

²³³ Tamtéž, (nečíslován)

tabulové sklo a ocel. Na vrcholku jsou také neonové nápisy, ale v tomto případě jsou to drobné číselné kombinace.²³⁴

Čísla obecně měly v umělcově tvorbě také velký význam. Merze přitahovala Fibonacciho numerická série čísel, v níž je každé číslo součtem předcházejících dvou čísel. Autor tvořil velká čísla z neonu, jenž pro něj byly symboly energie a růstu. Tato čísla doplňovala nejen iglú, ale i plátna, stoly či noviny. Myšlenku Fibonacciho posloupnosti rozvíjel dále, přirovnal ji k matematickému uspořádání spirály a spirálou samotnou se zabýval dále.²³⁵

Umělec nebyl nadaný jen výtvarně, své výstavy často sám doprovázel různými texty. Vydal i několik próz a veršů, například publikaci *Chci napsat ihned knihu*, jež byla vydána v roce 1985 při příležitosti výstavy v Zurichu.²³⁶

²³⁴ [srov.] DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 1. vyd. Praha: Sloart, 2002, s. 266

²³⁵ Mario Merz: [katalog výstavy] 26.10.1995-22.1.1996. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1995. (nečíslován)

²³⁶ [srov.] Tamtéž, (nečíslován)

II. Praktická část

4 Zátíší mého života

Plast je velmi diskutabilní a dá se říci, že nepopulární materiál z několika důvodů. Asi tím největším je zatížení životního prostředí, jelikož plast není materiálem přírodním a v přírodě je prakticky nerozložitelný. Obecně je na plast také nahlíženo jako na „levnější náhražku“ jiných materiálů, tedy na materiál, který je každodenní a užitný, ale bez estetických kvalit. Výtvarníci si pro svoji tvorbu zvolí plast málokdy, a když ano, tak spíše ve smyslu kritiky doby, společnosti či materiálu samotného. Jako příklad můžeme uvést pop-artové umělce, o kterých je psáno v kapitole 2.2.2. Claes Oldenburg zde využíval plastový materiál pro kritiku gastronomického konzumerismu a společnosti obecně.

V této práci bychom chtěli však pomoci zátíší z plastových objektů vyjádřit něco jiného, dá se říci, že pravý opak toho, k čemu tento materiál většinou umělci využívají. Je možné v pochybném plastovém tvaru najít krásu? Bude se divák na plastový objekt vždy dívat s určitým odstupem či je možné jej přesvědčit, aby v něm našel půvab?

Procházím halou rodinné továrny na výrobu plastových produktů do domácnosti a najednou se ocitám ve „šroťárně“, jak říkáme místnosti, kde se uskladňují zdeformované, popraskané, přebarvené či jinak znehodnocené výrobky, které se ve stroji rozdrtí na malé částičky, aby se mohly dále zpracovat. Vždy zde najdu několik zajímavých tvarů, které stroj vyrobil příliš rychle, příliš pomalu, při nedostatečné teplotě či při moc velké teplotě, čehož jsem byla mnohokrát sama svědkem. Tentokrát narážím na džbánky se stupnicí na tekutiny, které jsou tak zdeformované a špinavé, až jsou určitým způsobem přitažlivé. Džbánky vyndám a sestavuji do různých pozic, přičemž před sebou vidím obraz Giorgia Morandiho, umělce, jenž strávil téměř celý život sestavováním zátíší a hledáním krásy ve věcech, které každodenně užíváme (viz kapitola 3.3.).

Džbánky však pro mě nejsou jen věcmi denní potřeby sebranými a vystavenými, jsou zejména symbolem něčeho, co mě provází životem. Jsou symbolem rozporu mezi mou „výtvarnou částí“, která má tendence plast odsoudit a odmítnout a částí, která vnímá továrnu a s ní spojené výrobky za součást mé osobnosti, za romantický prostor, ve kterém jsem vyrůstala a kterého jsem celý život součástí.

Každý konceptuální umělec chtěl svojí prací, ať už byla ve formě zátiší či ne, zhmotnit určitou myšlenku. Louise Bourgeoisová se snažila pomocí umění zahnat své demony, ulevit bolesti a utrpení, které jí provází již od dětství. Celá její práce je protkána zážitky z dětství, kladnými a zápornými vztahy a vyrovnáním se s nimi. V řadě s názvem Cel vystavila předměty denní potřeby, které pro ni měly spojitost s dětstvím (viz kapitola 3.2.2.). V tomto mě autorka velmi inspirovala. Stejně jako v jejím případě pro mě jsou džbánky odkazem k dětství, skrývá se v nich „půvab“ prostoru továrny. Cesty všech výrobků od hmoty k hotovému výrobku, či zpět k hmotě, jak je tomu v případě džbánek.

Konceptem práce je ukázat pomocí kreseb, maleb a finálního prostorového zátiší krásu každodenní věci z pochybného a primárně neestetického materiálu. Navést diváka k myšlence hledání půvabu a estetiky v zátiší i v tvarech samotných.

5 Tvorba zátiší

Praktickou část tvoří cyklus kreseb a lavírovaných kreseb, soubor digitálních grafik, fotomontáže a finální zátiší. V následující kapitole popisujeme záměry a postupy, kterými tyto práce vznikaly.

5.1 Kresby a lavírované kresby

Při vytváření kreseb a maleb jsme se snažili do kreseb přenést alespoň část z citlivosti a neobyčejnosti zátiší od Giorgia Morandiho, jehož grafická zátiší jsou ve své podstatě „znaky nádob“. Autor maximálně abstrahoval formu předmětů do podoby znaku. Cílem kreseb je maximálně zjednodušit objekt a ukázat podobným způsobem „krásu“ pochroumaných nádob.

Prvotní kresby vznikaly na pauzovacím papíře formátu A3, kde jsme se snažili co nejlépe najít a poznat tvary džbánek, které jsme stavěli do jednoduchých kompozic. Poté jsme skládali jednotlivé pauzovací papíry přes sebe a pozorovali vznikající kompozice a prostory. Tyto kresby jsme svázali kroužkovou vazbou. (viz obr. č. 1-2, příloha II)

Pro další kresby jsme zvolili papír 180 g formátu A3. Pro kresbu jsme použili tři odstíny šedé tužky Polycolor, a to odstíny 35, 38 a 69. V kresbách jsme se zaměřili zejména na kompozici a prostor, přičemž jsme se snažili odpovědět na otázku, jak přenést zátiší z papíru do prostoru. (viz obr. č. 3-6, příloha II)

Poslední fází práce s papírem bylo vytvoření lavírovaných kreseb se džbánky přibližně ve skutečné velikosti. Pro malby jsme zvolili šedý papír silné gramáže a bílou temperu, pomocí které jsme se zabývali myšlenkou vytrácení a znovunalézání zátiší. (viz obr. č. 7-9, příloha II)

5.2 Digitální grafiky, fotomontáže

Abychom se více přiblížili skutečným Morandiho grafikám, nafotili jsme několik kompozic se džbánky, které jsme poté i s detaily upravovali v programu Adobe

Photoshop CS3 pomocí nástroje *fotografický filtr – rýsovací pero*. Dále jsme pomocí nástroje *kouzelná hůlka* vybrali bílé plochy a zabarvili pomocí nástroje *plechovka barvy* do žluta. Žlutou barvu jsme zvolili proto, že je pro autorku symbolem dětství, působí příjemně a optimisticky a také proto, že džbánky na finálním zátiší byly vyrobeny také ve žluté. (viz obr. č. 10-29, příloha II)

Ve své bakalářské práci se autorka zabývala problematikou graffiti a street artu, přičemž vytvářela fotomontáže vlastních „graffiti“ na nafocených plochách Barrandovského mostu. V diplomové práci jsme se k tomu navrátili v této části, kdy jsme pomocí programu Adobe Photoshop CS3 „instalovali“ na tyto plochy upravené fotografie. Džbánky jsou zde zasazeny do zcela nového kontextu v kontrastu s šedí velkoměsta. Postupovali jsme tak, že jsme na již připravené upravené plochy Barrandovského mostu fotografie zkopírovali a rozměrově upravili. Pro vytvoření dojmu, že se fotografie na stěně skutečně nachází, jsme některé části promazali nástrojem *guma*. Stejným způsobem jsme postupovali i u stěn s detaily. (viz obr. č. 28-32, příloha II)

Fotomontáže jsme vytvářeli také ze samotných džbánek, které jsme nafotili každý zvlášť a upravovali podle konkrétních zátiší od Morandiho. Poté jsme všechny džbánky v programu Adobe Photoshop CS3 pomocí nástroje *mnohoúhelníkové laso* vybrali a vložili do nového souboru, kde jsme je zmenšovali a zvětšovali podle vzoru. Nakonec jsme upravili jas a kontrast a na fotografii použili filtr *rýsovací pero*. (viz obr. č. 33-38, příloha II)

Pro tisk fotomontáží a fotografií jsme zvolili papír 160 g formátu A4.

5.3 Zátiší

Samotné džbánky byly vyrobeny na stroji Engel 300 v továrně společnosti PETRA plast s.r.o. technikou vstřikování. Deformace se dá docílit zvýšením teploty a rychlosti vstřikování. Jelikož byly džbánky zdeformováním znečištěny, vyčistili jsme je technickým benzínem. Na podklad jsme použili dvě sololitové desky formátu 70 x 70 cm, které jsme slepili k sobě chemoprenovým lepidlem. (viz obr. č. 1, příloha III) Dvě desky byly použity proto, že zrcadlová folie držela pevně pouze na té straně desky,

která byla bíle nabarvena. Dvě desky vytváří také pevnější podklad, který se pod džbánky neprohýbá. Desky jsme vyčistili, aby na nich lépe držela zrcadlová folie. (viz obr. č. 2, příloha III) Poté jsme desky polepili zrcadlovou fólií. (viz obr. č. 3-4, příloha III) Jelikož byla folie velmi silná a pevná, musela být při lepení přes hrany nahřívána horkým vzduchem.

Aby džbánky na desce pevně držely, každý jsme roztavili horkým vzduchem v místě, ve kterém měly být přilepeny a zarovnali přitisknutím na zkušební zrcadlovou folii. (viz obr. č. 5-8, příloha III) Okraje na dně džbánků jsme předem ořízli, jelikož spodní okraj byl silnější než prostředek dna a plocha by se nenahřívala rovnoměrně.

Upravené džbánky jsme dle návrhu rozmístili na desku a postupně lepili silikonem. (viz obr. č. 9-10, příloha III)

6 Konceptuální umění ve výuce

Konceptuální umění a umění dvacátého století obecně je pro žáky i pro spoustu dospělých nesrozumitelné a často jej odsoudí, aniž by se nad ním více zamysleli. Toto umění je pro ně matoucí, jelikož se nezabývá nápodobou něčeho, co je divákovi důvěrně známé, ale pouze symbolizuje myšlenku či k ní odkazuje. Na samotném divákovi je, aby dílo „dekódoval“, k čemuž musí vynaložit určité úsilí. Je třeba žáky s tímto uměním seznámit a ukázat jim, jakými způsoby umělci tohoto směru pracují, z čeho vycházejí a co je inspiruje.

Zdeněk Hosman v Didaktickém skicáři o umění 20. století píše:

„V praxi výtvarné výchovy se s časovou prodlevou objevují zjednodušené a epigony rozměňované projevy výtvarné kultury. Záleží na tom, jak různé podněty vstřebávají učitelé oboru. Ti jsou v takových situacích konfrontováni s několika světy. Svět umění je dnes výrazně institucionalizovaný. I přes zvýšenou medializaci produktu jde o zcela nepřehledný komplex teorií umění. Další světy, které musí zodpovědný učitel výtvarník v situacích aplikací umění do výchovy zohledňovat jsou: žákovský a učitelský, tedy subjektivní a výchovně vzdělávací.“²³⁷

Autor v Didaktickém skicáři dále představuje specifickou metodu interpretace díla, jež zpřístupňuje výtvarné umění žákům, animaci.²³⁸ *„Animací výtvarného díla rozumíme aktivní zapojení příjemce do přímého kontaktu s výtvarným dílem tak, že je objekt celostně vnímán, emocionálně i racionálně uchopen v jeho obsahové i formové složce s vyústěním do tvořivé výtvarné interpretace.“²³⁹*

V našem případě bychom mohli žákům prostřednictvím galerijní animace přiblížit Josepha Beyuse a jeho dílo *Plstěný oblek*. Učitel se stylizuje do role autora, Josepha Beyuse a uvítá žáky v upravené třídě. Připraví pro ně situaci, že se octli v bitevním stanu na konci druhé světové války, kde jim autor líčí svůj život, sestřelení a záchranu Krymskými Tatary. Třída je upravena tak, aby mohli všichni sedět na zemi pod plachtou představující stan s rekvizitami. Z rádia znějí vzdálené výbuchy, rozkazy

²³⁷ HOSMAN, Zdeněk. *Didaktický skicář: výtvarné činnosti ve výtvarné výchově*. 1. vyd. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2007, s. 76

²³⁸ [srov.] Tamtéž, s. 76

²³⁹ Tamtéž, s. 81

a další „zvuky války“, učitel je převlečen za vojáka, kterého ještě trápí válečná zranění. Po dramatickém převyprávění příběhu učitel žákům zaváže oči, dá jim osahat plst' a žáci si uvědomují vlastnosti materiálu.

Zatímco žáci zkoumají materiál, učitel v rychlosti sklídí plachtu a rekvizity a promítne žákům plstěný oblek. Po sundání pásky z očí se žáci ocitají po letech jako diváci v galerii, kde právě autor představuje své dílo *Plstěný oblek*. Poté s žáky jako s diváky na výstavě diskutuje o tom, co chtěl pomocí díla vyjádřit, jak dílo působí na žáky a podobně.

V další části hodiny žáci vytvářejí parafrázi díla. Zdeněk Hosman ve své knize uvádí několik typů výtvarných parafrází. Například *Obsahovou transformaci díla*, při které se dílo transformuje přidáváním a ubíráním částí, *Kompoziční transfiguraci*, kde dochází k posunům výtvarných elementů, jako je místo, tvar, barva, objem, velikost. Dále *Transformaci díla do jiného výtvarného média*, kdy se dílo změní v prostorovou scénu, fotografické aranžmá a podobně a *Strukturální analýzu výtvarných prvků*, při které dochází k hledání a zkoumání kontrastů.²⁴⁰ Hotová díla žáci rozloží na stoly a společně se o nich s učitelem baví.

Na konci hodiny představíme žákům i další díla autora, ve kterých používal zmíněný materiál. Také jim představíme performaci: *Kojot: Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mě*, nad kterou můžeme znovu diskutovat.

²⁴⁰ [srov.] Tamtéž, s. 83

7. Závěr

Zpracovávat diplomovou práci o konceptuálním umění se mi zpočátku zdálo velmi komplikované. Nevěděla jsem jak toto téma uchopit a zda se mi podaří předat pomocí mé práce divákovi stěžejní myšlenku. Zda divák dokáže v plastovém tvaru najít půvab. V tomto ohledu mě velmi inspiroval již několikrát zmíněný Giorgio Morandi, jehož zátiší mě provázely po celou dobu tvorby.

V definici konceptuálního umění dle Sol LeWitta je psáno, že po vystavení díla nad ním autor ztrácí kontrolu a již je jen na divácích jak si dílo vyloží. Pokud si jej vyloží jinak, než autor zamýšlel, není to chyba. Čím více se na finální zátiší dívám, tím více myšlenek a interpretačních variant mě napadá. Džbánky jsou velmi podobné konvičkám na sáčkové mléko, které byly hojně užívány v 70. letech a někteří diváci si tedy prostřednictvím zátiší vzpomenou i na momenty ze svého dětství. Svým tvarem a barvou mohou připomínat květiny či symbolizovat deformaci společnosti, a to v jakémkoli směru. Záměrem je vyvolat v divácích reakci, upoutat je dílem tak, aby o něm začali přemýšlet a aby v nich primárně nehezký, zdeformovaný plastový tvar vyvolal pocity, myšlenky či vzpomínky.

Samotná teorie a vývoj konceptuálního umění je oblast velmi rozsáhlá a zasloužila by si více pozornosti, v rámci diplomové práce jsem se však pokusila shrnout alespoň nejdůležitější aspekty tohoto směru.

Diplomovou práci by bylo možné dále rozpracovat například po stránce pedagogické se zaměřením na výuku konceptuálního umění v rámci umění 20. století. Dle mého názoru by bylo dobré se ve výuce výtvarné výchovy 20. století a současnému umění obecně více věnovat, aby si děti tímto způsobem k současnému umění vytvořily kladný vztah.

Seznam použitých zdrojů

Tištěné informační zdroje

1. AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. *Grafický design - Formát*. 1. vyd. Brno: Computer Press, a.s., 2011. 176 s. ISBN: 978-80-251-2966-1.
2. *Art and antiques: Umění žít s uměním*. Praha: Ambit Media, a. s., 2011, č. 11. ISSN 1213-8398.
3. *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. New ed. 1st pub. 2003. Editor Charles Harrison, Paul Wood. Malden: Blackwell, c2003, xxvii, 1258 s. ISBN 06-312-2708-3.
4. *Ateliér: Čtrnáctideník současného výtvarného umění*. Kutná hora: občanské sdružení Společnost časopisu Ateliér, 2011, roč. 24, 25-26. ISSN 1210-5236.
5. BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1997, 429 s. ISBN 80-200-0609-5.
6. CRAFT, Catherine a Jasper JOHNS. *Jasper Johns*. New York: Parkstone, 2009, 255 p. Temporis collection. ISBN 978-1844845576.
7. DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2002, 304 s. ISBN 80-720-9402-5.
8. FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. V Praze: Slovart, 2007, 704 s. ISBN 978-80-7209-952-8.
9. GARRELS, Gary a Jasper JOHNS. *Jasper Johns: seeing with the mind's eye*. Yale University Press; Reprint edition, 2012, 170 pages. ISBN 978-030-0186-994.
10. *Grapheion: mezinárodní revue o současné grafice, umění knihy, tisku a papíru*. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, s.r.o., 2005, č. 18. ISSN 1211-6890.

11. GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, katedra fotografie, 2004, 119 s. ISBN 80-733-1014-7.
12. HOLUB, Karel. *Umění a gastronomie*. Praha: Libertas, 2011. 491 s. ISBN 978-080-904283-1-7.
13. HONNEF, Klaus. *Pop-Art*. 1.vyd. Praha: Slovart, 2004, 95 s. ISBN 80-720-9662-1.
14. HOSMAN, Zdeněk. *Didaktický skicář: výtvarné činnosti ve výtvarné výchově*. 1. vyd. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2007. ISBN 80-739-4001-9.
15. KAZLEPKA, Zdeněk. *V zahradě Armidině: italské barokní zátiší v Čechách a na Moravě = In the garden of Armida : Italian baroque still life in Bohemia and Moravia*. Brno: Moravská galerie v Brně, 2007, 187 s. ISBN 80-702-7164-7.
16. KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990*. 4th printing. Editor Gabriele Guercio. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002, xlii, 289 s., [36] s. obr. příl. ISBN 02-626-1091-4.
17. Mario Merz: [katalog výstavy] 26.10.1995-22.1.1996. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1995. [10] s. ISBN 80-7010-042-7
18. PIJOAN, José. *Dějiny umění*. Vyd. 1. V Praze: Euromedia Group, 2002, 303 s. ISBN 80-242-0720-6.
19. REBMANN, Hellevi. *Neviditelná skulptura: (o Josephu Beuysovi)*. Překlad Petr Jochmann. Olomouc: Votobia, 1998, 94 s. Malá díla. ISBN 80-719-8328-4.
20. SIBLÍK, Jiří. *Giorgio Morandi* [Obr. publ.]. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. 25, [12] s. Současné světové umění; Sv. 17
21. SMITH, Edward Lucie. *Arttoday. Současné světové umění*. 1. vyd. Praha: Slovart, 1996, 511 s. ISBN 80-858-7197-1.
22. SRP, Karel. *Minimal, earth, concept art: První část*. Praha: Jazzová sekce, 1982, 333 s.

23. TISDALL, Caroline. *Joseph Beuys, Coyote*. Munich: Schirmer/Mosel, 2008. 160 p. ISBN 978-382-9603-973.
24. *Umění 20. století: [malířství, sovitury a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Slovart, 2004, 840 s. ISBN 80-720-9521-8.

Elektronické informační zdroje

1. 0 through 9. In: *TATE* [online]. [cit. 2014-10-16]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/johns-0-through-9-t00454>
2. Art & Language: Portraits and a Dream. In: *Lisson gallery* [online]. [cit. 2014-10-25]. Dostupné z: <http://www.lissongallery.com/exhibitions/art-language-portraits-and-a-dream>
3. *Art in America* [online]. New York: Brant Art Publications Incorporated, 2006 [cit. 2014-11-27]. Dostupné z: http://zittel.org/content/uploads/2014/06/2006_aia.pdf
4. Artist biography: Joseph Beuys. In: *TATE* [online]. [cit. 2014-11-10]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-beuys-747>
5. Bicycle Wheel: Marcel Duchamp. In: *MoMA* [online]. [cit. 2014-10-09]. Dostupné z: http://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-bicycle-wheel-new-york-1951-third-version-after-lost-original-of-1913
6. Brillo Boxes: Andy Warhol, American, 1928 - 1987. In: *Philadelphia Museum of Art* [online]. [cit. 2014-10-16]. Dostupné z: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/89204.html>
7. Édouard Manet. In: GLENN, Martina. *Artmuseum* [online]. 27.11.2008 [cit. 2014-11-18]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=574
8. Frank Stella: The Marriage of Reason and Squalor, II. In: *MoMA* [online]. [cit. 2014-10-15]. Dostupné z: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80316
9. Giorgio Morandi: Artist biography. In: *TATE* [online]. [cit. 2014-11-12]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artists/giorgio-morandi-1660>

10. GOMPERTZ, Will. My life in art: The day Bourgeois moved me to tears.
In: *Theguardian* [online]. 8 October 2008 [cit. 2014-11-12]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2008/oct/07/louise.bourgeois>
11. Jean-Baptiste-Siméon Chardin. In: GLENN, Martina. *Artmuseum* [online]. 11.10.2008 [cit. 2014-11-18]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=123
12. Joseph Beuys: Fat Battery. In: *TATE* [online]. [cit. 2014-11-11]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-fat-battery-t03919>
13. Joseph Beuys: Felt Suit. In: *TATE* [online]. [cit. 2014-11-11]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-felt-suit-ar00092>
14. Louise Bourgeois: About the Artist. In: *MoMA* [online]. [cit. 2014-11-12]. Dostupné z: <http://www.moma.org/explore/collection/lb/about/biography>
15. Louise Bourgeois: Themes. In: *MoMA* [online]. [cit. 2014-11-12]. Dostupné z: <http://www.moma.org/explore/collection/lb/themes/spiders>
16. Louise Bourgeois: Themes. In: *MoMA* [online]. [cit. 2014-11-13]. Dostupné z: <http://www.moma.org/explore/collection/lb/themes/objects>
17. MANCHESTER, Elizabeth. Louise Bourgeois: Maman. In: *TATE* [online]. December 2009 [cit. 2014-11-13]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-maman-t12625/text-summary>
18. Marcel Duchamp. In: GLENN, Martina. *Artmuseum* [online]. 22.04.2008 [cit. 2014-10-09]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=502
19. Mario Merz. In: *PACE* [online]. [cit. 2014-11-13]. Dostupné z: <http://www.pacegallery.com/artists/302/mario-merz>
20. MoMA learning: One and three chairs. In: *Moma* [online]. [cit. 2014-10-23]. Dostupné z: http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965
21. Paul Cézanne. In: *MoMA* [online]. [cit. 2014-11-18]. Dostupné z: http://www.moma.org/learn/moma_learning/paul-cezanne-still-life-with-apples-1895-98

22. Paul Cézanne: Still Life with Water Jug. In: *TATE* [online]. September 2004 [cit. 2014-11-18]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/cezanne-still-life-with-water-jug-n04725>
23. Piero Manzoni: Artist's Breath. In: *TATE* [online]. June 2000 [cit. 2014-10-15]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-breath-t07589/text-summary>
24. Piero Manzoni: Artist's Shit. In: *TATE* [online]. November 2000 [cit. 2014-10-15]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-shit-t07667/text-summary>
25. Readymade. In: *TATE* [online]. [cit. 2014-10-09]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/r/readymade>
26. RIGGS, Terry. Marcel Duchamp: Artists biography. In: *TATE* [online]. October 1997 [cit. 2014-10-09]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artists/marcel-duchamp-1036>.
27. Robert Morris: Untitled. In: *TATE* [online]. 2004. vyd. [cit. 2014-10-15]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-untitled-t01532>
28. Robert Rauschenberg: Erased de Kooning Drawing. In: *Sfmoma* [online]. [cit. 2014-10-10]. Dostupné z: <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25846>
29. STILL LIFE POP ART. In: *Art* [online]. [cit. 2014-11-26]. Dostupné z: <http://www.art.com/gallery/id--b1854-c24110/still-life-pop-art-prints.htm>
30. Still Life: Giorgio Morandi. In: *TATE* [online]. September 2004 [cit. 2014-11-12]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/morandi-still-life-n05782>
31. *The believer* [online]. 2009 [cit. 2014-11-27]. Dostupné z: http://zittel.org/content/uploads/2014/06/2009_believer.pdf
32. The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass). In: *Philadelphia Museum of Art* [online]. [cit. 2014-10-09]. Dostupné z: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html>
33. The Pop Object: The Still Life Tradition in Pop Art. In: *Acquavella galleries* [online]. [cit. 2014-11-26]. Dostupné

z: http://www.acquavellagalleries.com/exhibitions/2013-04-10_the-pop-object-the-still-life-tradition-in-pop-art/

34. Tom Wesselmann. In: *MoMA* [online]. [cit. 2014-11-26]. Dostupné z: http://www.moma.org/learn/moma_learning/tom-wesselmann-still-life-30-april-1963
35. Untitled (lunch box): Rirkrit Tiravanija. In: [online]. [cit. 2014-11-27]. Dostupné z: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A7479&page_number=8&template_id=1&sort_order=1
36. Untitled (rucksack installation): Rirkrit Tiravanija. In: *MoMA* [online]. [cit. 2014-11-27]. Dostupné z: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A7479&page_number=4&template_id=1&sort_order=1
37. Vincent van Gogh. In: GLENN, Martina. *Artmuseum* [online]. 17.07.2008 [cit. 2014-11-18]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=683
38. Warhol: Room guide: Rooms 12 and 13: Wallpaper and Silver Clouds. In: *TATE* [online]. [cit. 2014-10-16]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/warhol/warhol-room-guide/warhol-room-guide-rooms-12-and-13-wallpaper>
39. Yves Klein. In: GLENN, Martina. *Artmuseum* [online]. 31.10.2008 [cit. 2014-10-15]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=518

Přílohy

I. Přílohy k teoretické části.....	74
II. Kresby, digitální grafiky, fotomontáže.....	84
III. Zátíší.....	100

I. Přílohy k teoretické části



Obr. 1 The Bride Stripper Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)
Zdroj: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html>



Obr. 2 Erased de Kooning Drawing
Zdroj: <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25846>



Obr. 3 Target with Four Faces

Zdroj: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78393



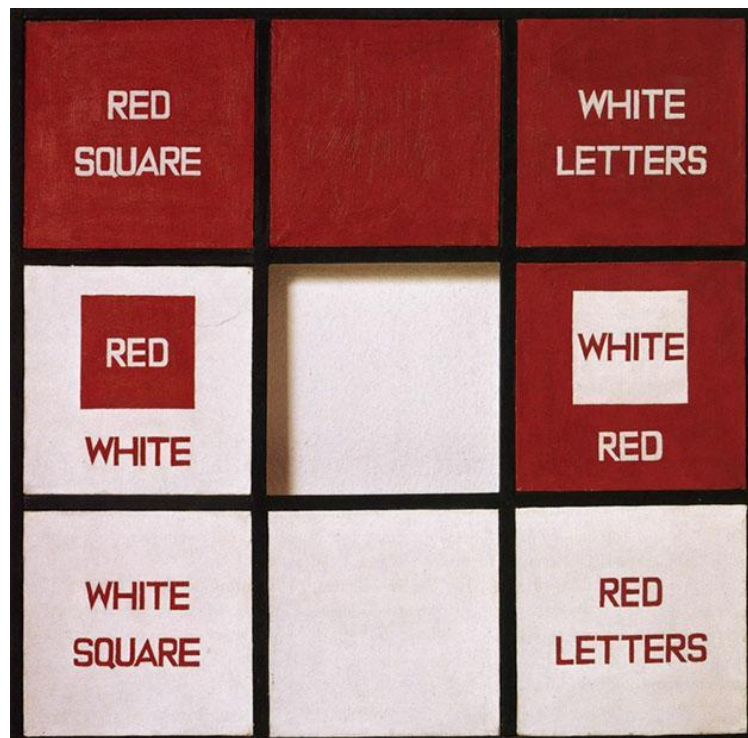
Obr. 4 The Marriage of Reason and Squalor, II

Zdroj: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80316



Obr. 5 Artist breath

Zdroj: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-breath-t07589>



Obr. 6 Red Square, White Letters

<https://www.studyblue.com/notes/n/midterm-2-art-history-315/deck/9808542>

Sentences on Conceptual Art

- 1. Konceptuální umělci jsou spíše mystici než racionalisté. Dosahují závěrů, které logika nemůže pojmout.*
- 2. Racionální úvahy opakují racionální názory.*
- 3. Iracionální názory vedou k novým zkušenostem.*
- 4. Formální umění je nevyhnutelně racionální.*
- 5. Iracionální myšlenky by měly být následovány rozhodně a logicky.*
- 6. Pokud umělec změni svůj názor v průběhu vykonání díla, kompromituje výsledek a opakuje v minulosti dosažené výsledky.*
- 7. V procesu, který zahrnuje vznik nápadu až po dokončení díla, je umělcova vůle druhotná. Jeho vůle může být pouze projevem jeho ega.*
- 8. Pokud jsou používána slova jako malba a socha, implikují celou tradici a předpokládají následné přijímání této tradice, a tím kladou omezení na umělce, který tudíž váhá při vytváření umění, které by tato omezení přesahovalo.*
- 9. Koncept a myšlenka jsou dvě různé věci. Koncept obsahuje všeobecný směr, zatímco myšlenka je komponent. Myšlenky uskutečňují koncept.*
- 10. Myšlenky mohou být umělecká díla; jsou ve vývojovém řetězci, který případně může zaujmout nějakou formu. Všechny myšlenky nemusí být nezbytně nutně fyzicky vykonané.*
- 11. Myšlenky nemusejí nezbytně nutně přicházet v logickém pořadí. Mohou se vyvíjet nečekanými směry, nicméně myšlenka musí být dokončena v mysli před tím, než se zformuje myšlenka následující.*
- 12. Pro každé umělecké dílo, které se stává hmotné, existuje mnoho jeho variací, které hmotné nejsou.*
- 13. Umělecké dílo může být považováno za vodič mezi myslí umělce a pozorovatele. Nikdy by ale k pozorovateli nemělo doopravdy dosáhnout a také by nikdy nemělo opustit umělcovu mysl.*
- 14. Slova jednoho umělce k druhému mohou vyvolat myšlenkový řetězec, pokud spolu sdílejí společný koncept.*
- 15. Protože žádná forma není ve své podstatě důležitější než ostatní formy, umělec*

může rovným dílem používat jakoukoliv formu od slovního vyjadřování (ať mluvou či písmem) až k fyzické realitě.

16. Pokud jsou používána slova a pokud vznikla z myšlenek o umění, potom jsou pouze uměním a nikoliv literaturou, stejně tak, jako čísla nejsou matematikou.

17. Všechny myšlenky jsou umění, pokud se uměním zabývají a pokud spadají do konvenčního pojetí umění.

18. Lidé se obvykle snaží pochopit umění minulosti tak, že na něj aplikují současné konvence, z čehož vzniká neporozumění umění minulosti.

19. Konvence v umění jsou pozměňovány uměleckými díly.

20. Úspěšné umění mění naše porozumění konvencím tak, že mění naše vnímání.

21. Vnímání myšlenek vede k novým myšlenkám.

22. Umělec si nemůže představit své umění, a nemůže ho pochopit, dokud není úplně.

23. Umělec může špatně pochopit umělecké dílo (porozumět mu jinak než umělec), nicméně stejně může být sveden svým vlastním nesprávně vyloženým myšlenkovým řetězcem.

24. Vnímání je subjektivní.

25. Není nezbytně nutné, aby umělec rozuměl svému vlastnímu umění. Jeho vnímání není ani lepší ani horší než vnímání ostatních.

26. Umělec může vnímat umění ostatních lépe než své vlastní umění.

27. Koncept uměleckého díla může zahrnovat podstatu díla nebo proces, při kterém je vytvářeno.

28. Pokud je myšlenka díla stanovena v umělcově mysli a je rozhodnuto o jeho konečné formě, je celý proces pouze dokončen naslepo. Existuje zde mnoho vedlejších podnětů, které umělec nemůže pojímat. Tyto podněty však mohou být použity jako myšlenky pro nová díla.

29. Proces je mechanický a nemělo by s ním být manipulováno. Měl by se vyvíjet svévolně.

30. V uměleckém díle je obsaženo mnoho různých prvků. Ty nejdůležitější jsou také nejzřejmější.

31. Pokud umělec používá stejnou formu ve více dílech a mění použitý materiál, lze

předpokládat, že umělcův koncept se týkal použití materiálu.

32. Banální myšlenky nemohou být zachráněny nádherným provedením.

33. Je složité zpackat dobrý nápad.

34. Když se umělec naučí dělat své řemeslo příliš dobře, vytváří povrchní umění.

35. Tyto věty jsou poznámkami o umění, nejsou však umění samo o sobě.

Zdroj: www.artmuseum.cz/smer_list.php?smer_id=75



Obr. 7 One and Three Chairs

Zdroj: http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965



Obr. 8 Oběť nedopalky cigaret

Zdroj: HONNEF, Klaus. *Pop-Art*. 1.vyd. Praha: Slovart, 2004, 95 s. ISBN 80-720-9662-1



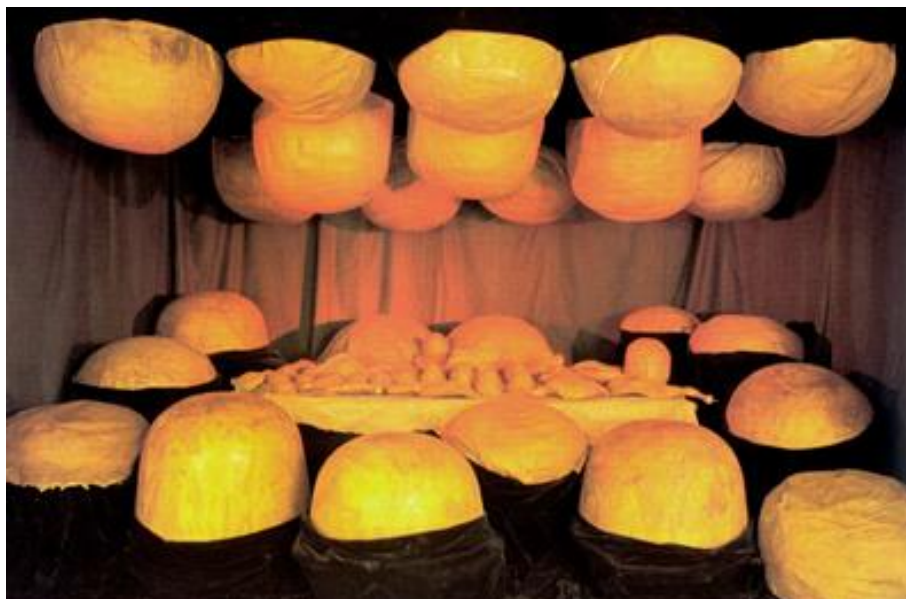
Obr. 9 Untitled (rucksack installation)

Zdroj: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A7479&page_number=4&template_id=1&sort_order=1



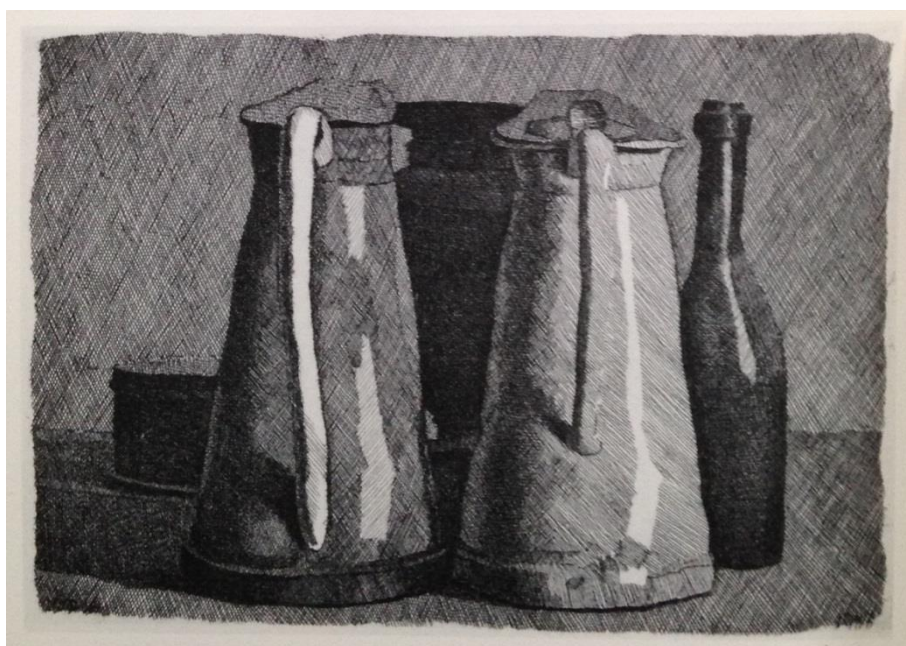
Obr. 10 Plstěný oblek

Zdroj: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-felt-suit-ar00092>



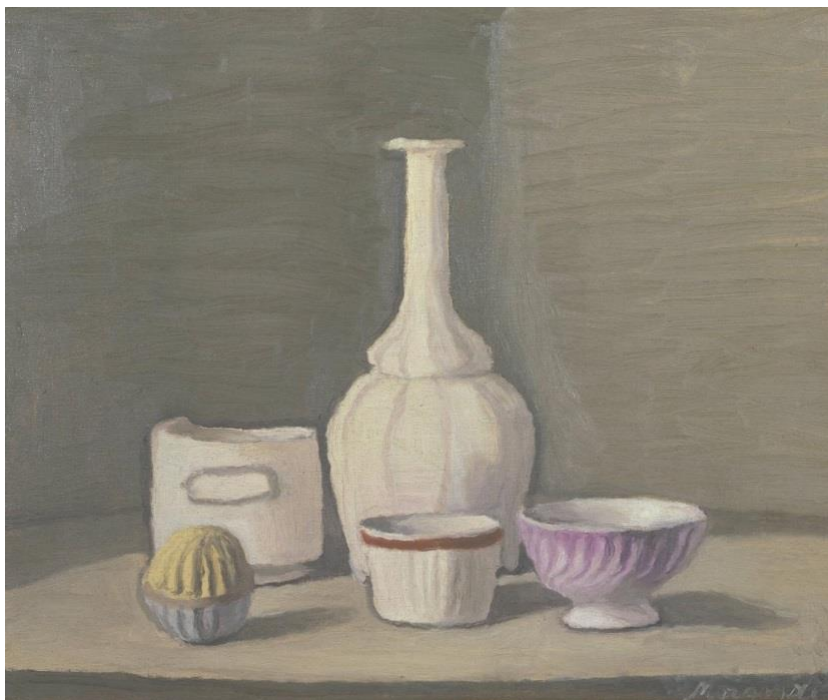
Obr. 11 Zničení otce

Zdroj: <http://www.radford.edu/rbarris/Women%20and%20art/louise%20bourgeois.html>



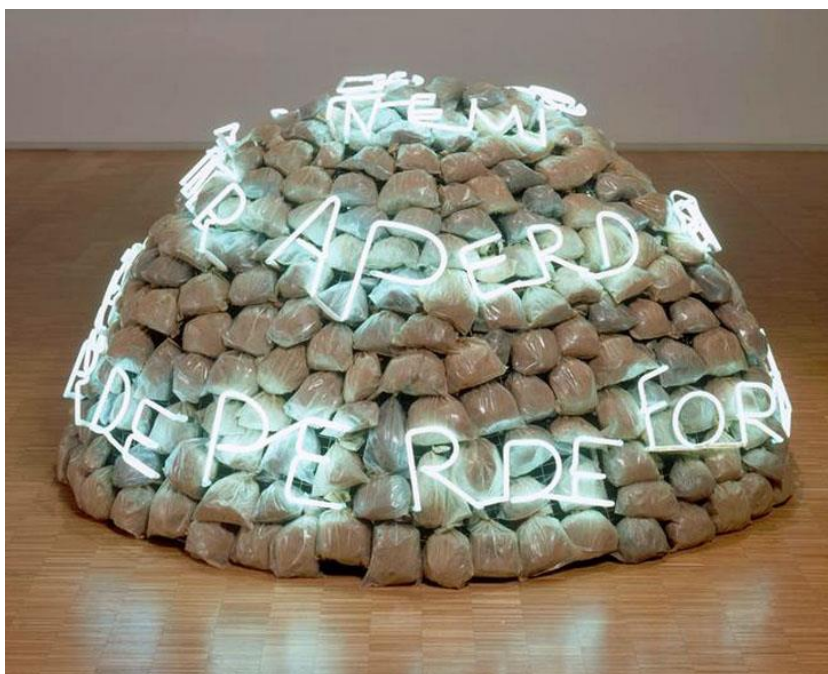
Obr. 12 Zátíší

Zdroj: http://www.warrencriswell.com/The%20Membrane/its_u_afterall4-fs.html



Obr. 13 Zátiší

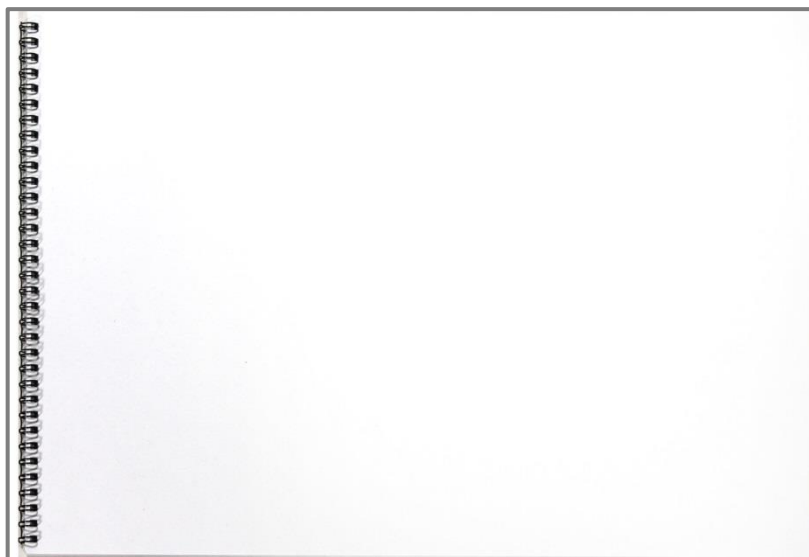
Zdroj: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/morandi-still-life-n05782>



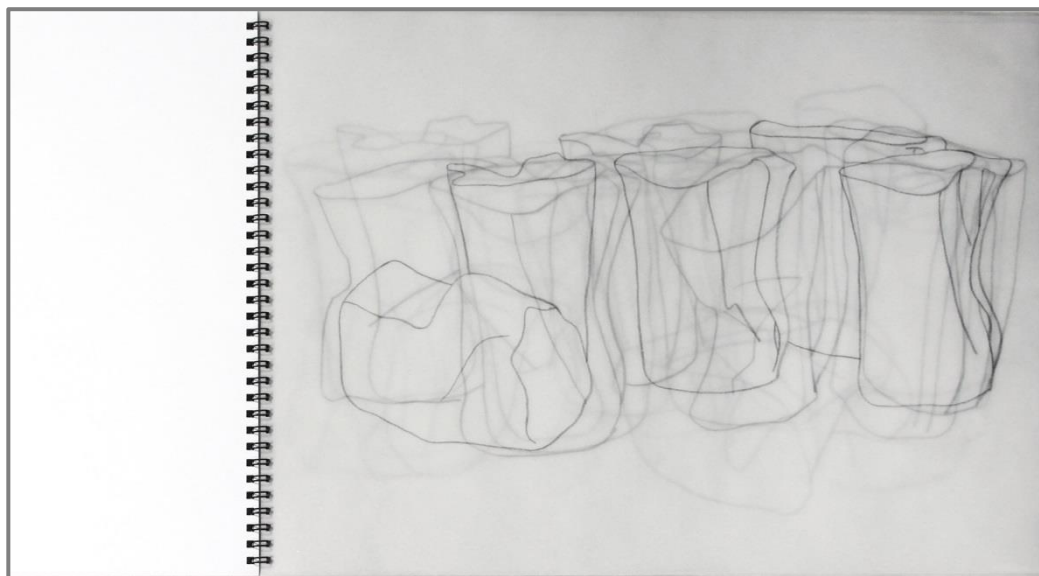
Obr. 14 Giapovo iglú

Zdroj: <http://interventionsjournal.net/2012/05/21/nomadologies-itinerant-objects-and-the-italian-1960s/>

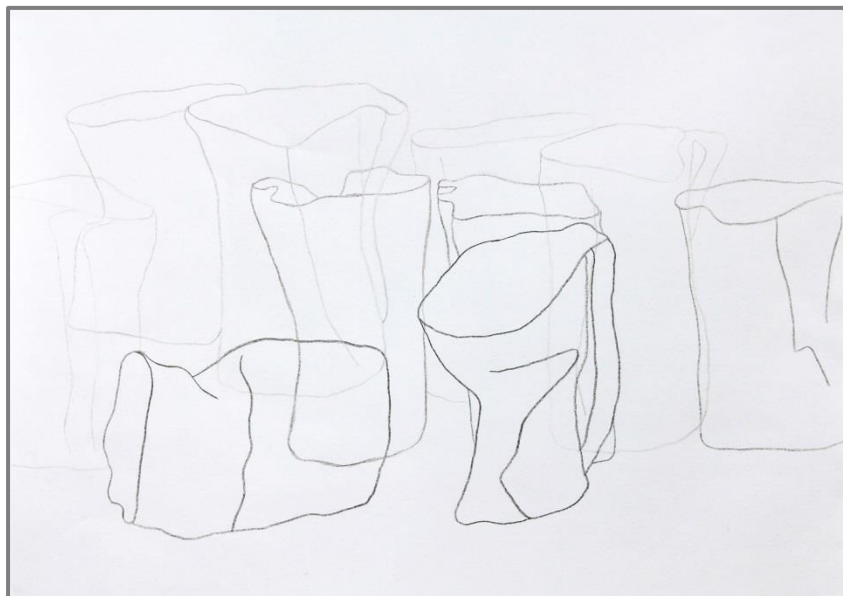
II. Kresby, digitální grafiky, fotomontáže



Obr. 1 Svázané skici na pauzovacím papíře



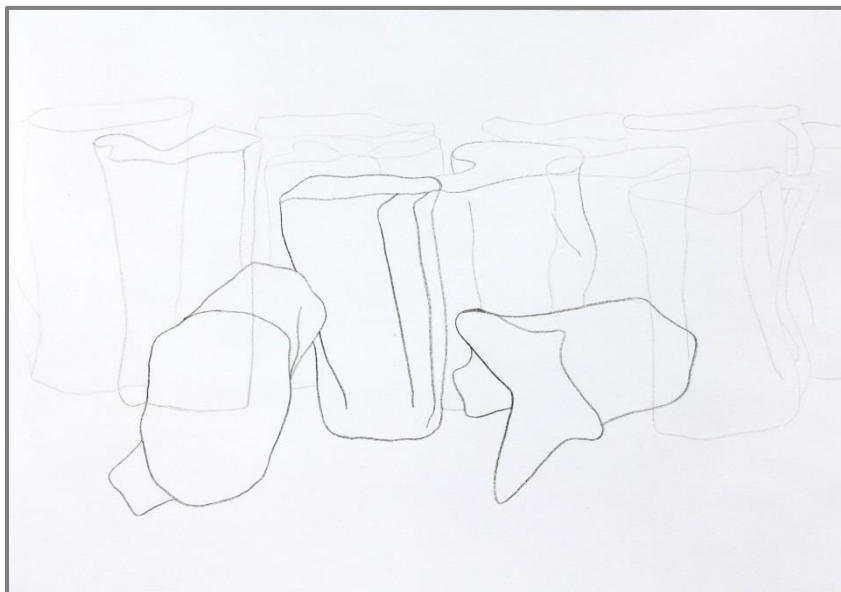
Obr. 2 Svázané skici na pauzovacím papíře



Obr. 3 Kresba



Obr. 4 Kresba



Obr. 5 Kresba



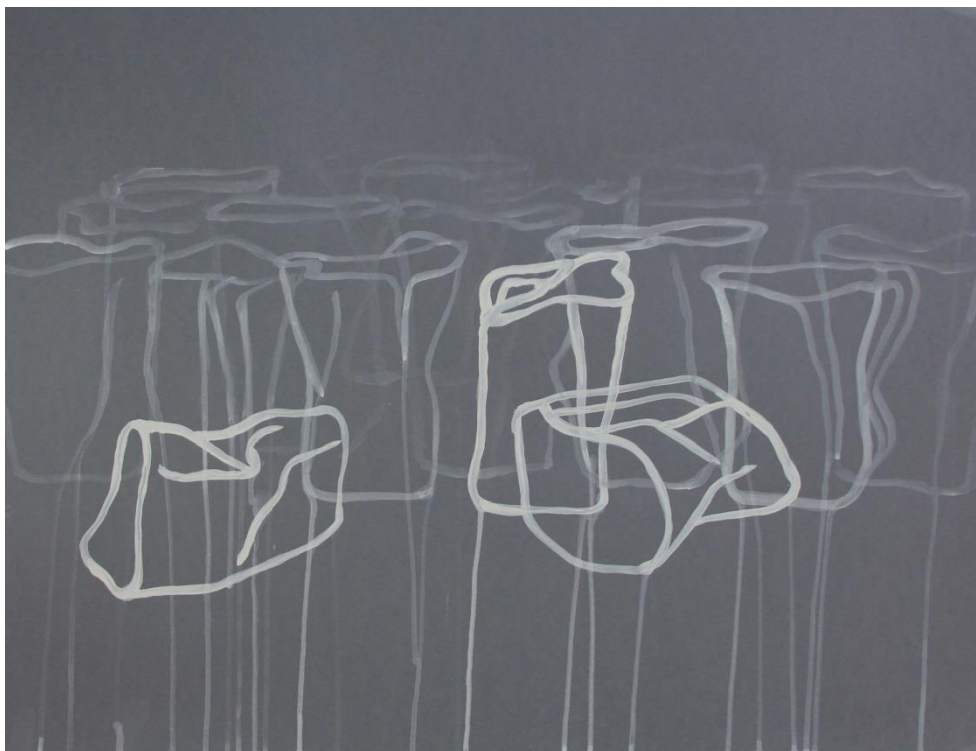
Obr. 6 Kresba



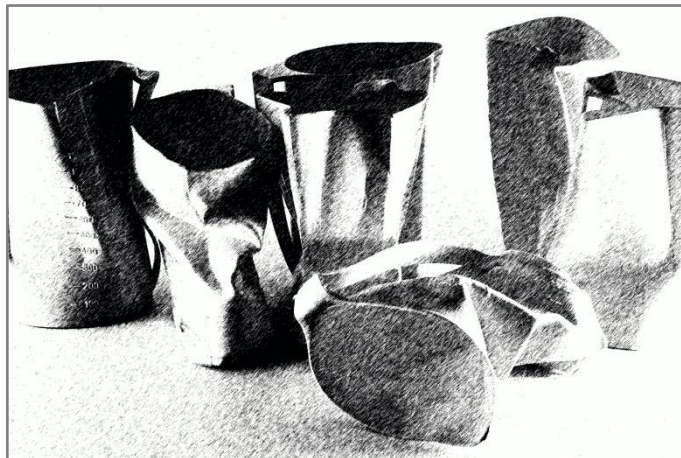
Obr. 7 Lavírovaná kresba



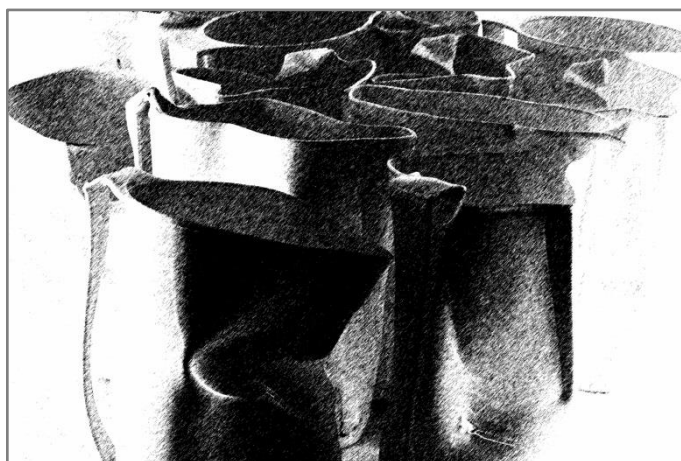
Obr. 8 Lavírovaná kresba



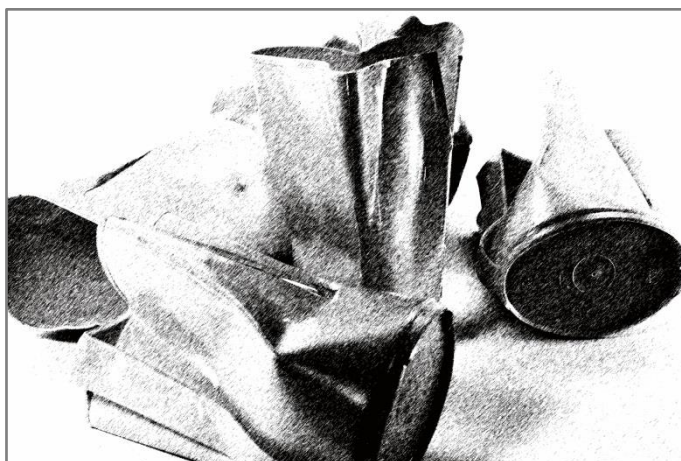
Obr. 9 Lavírovaná kresba



Obr. 10 Digitální grafika



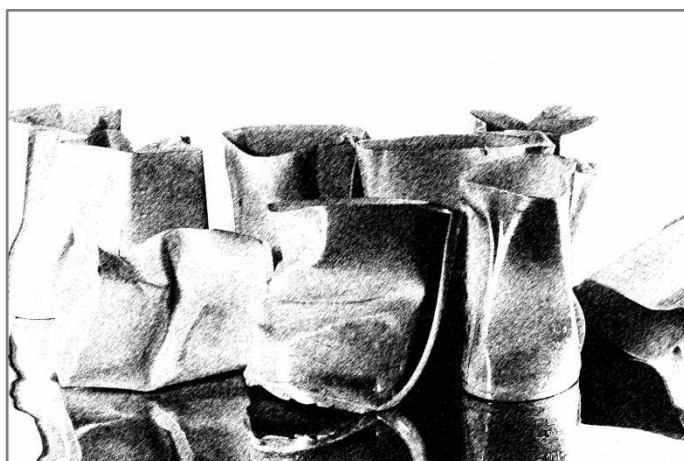
Obr. 11 Digitální grafika



Obr. 12 Digitální grafika



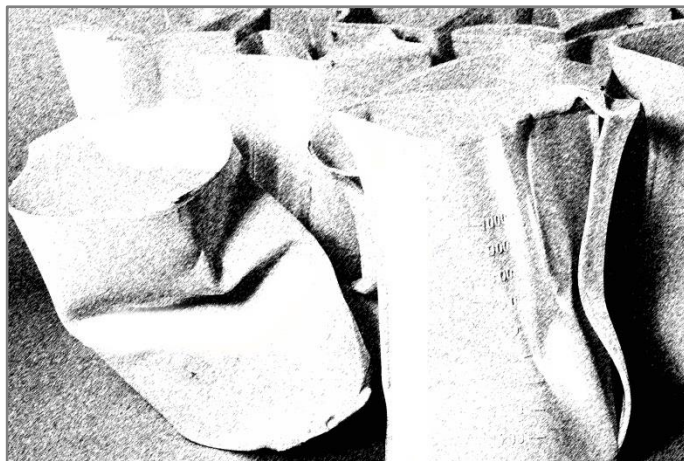
Obr. 13 Digitální grafika



Obr. 14 Digitální grafika



Obr. 15 Digitální grafika



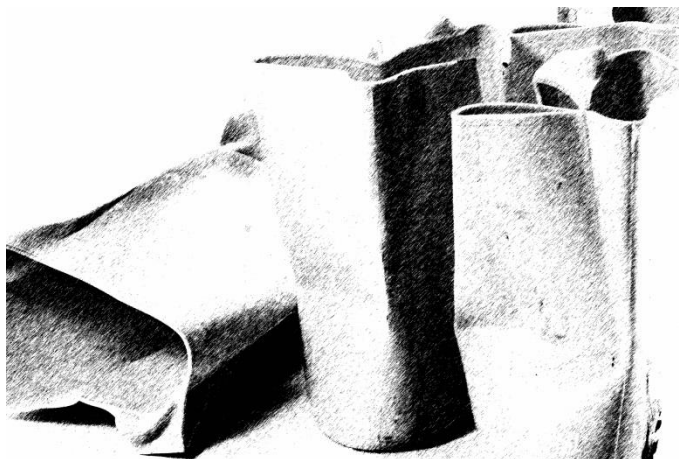
Obr. 16 Digitální grafika



Obr. 17 Digitální grafika



Obr. 18 Digitální grafika



Obr. 19 Digitální grafika



Obr. 20 Digitální grafika



Obr. 21 Digitální grafika



Obr. 22 Digitální grafika



Obr. 23 Digitální grafika



Obr. 24 Digitální grafika



Obr. 25 Digitální grafika



Obr. 26 Digitální grafika



Obr. 27 Digitální grafika



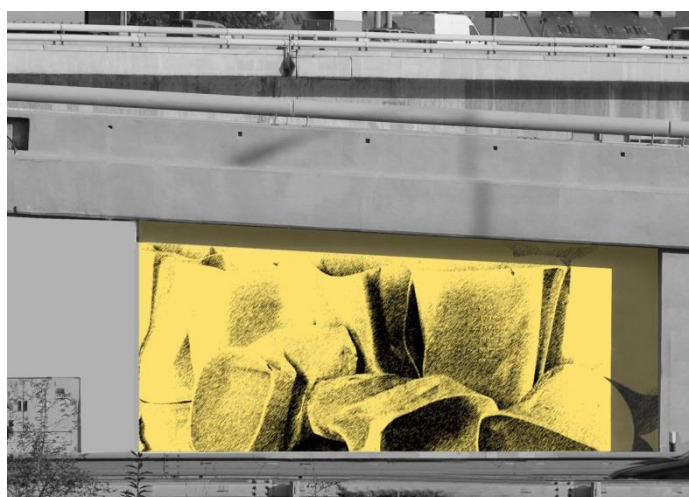
Obr. 28 Digitální grafika



Obr. 29 Digitální grafika



Obr. 28 Fotomontáž



Obr. 29 Fotomontáž



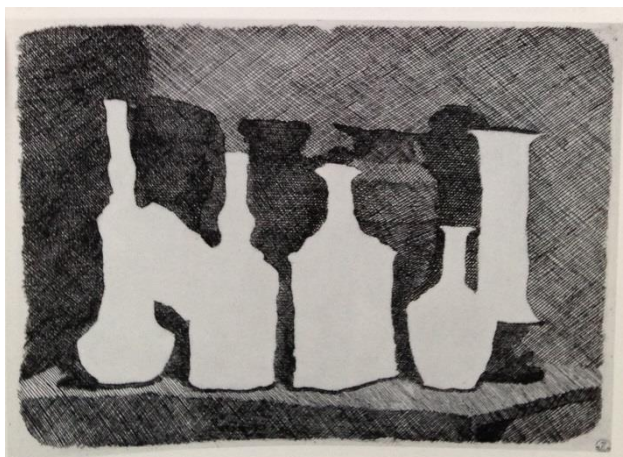
Obr. 30 Fotomontáž



Obr. 31 Fotomontáž



Obr. 32 Fotomontáž



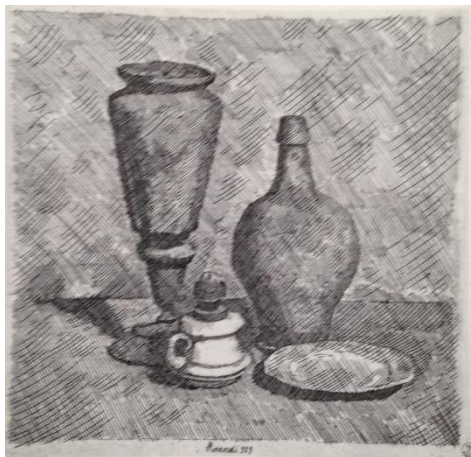
Obr. 33 Zátiší – Giorgio Morandi



Obr. 34 Fotografie



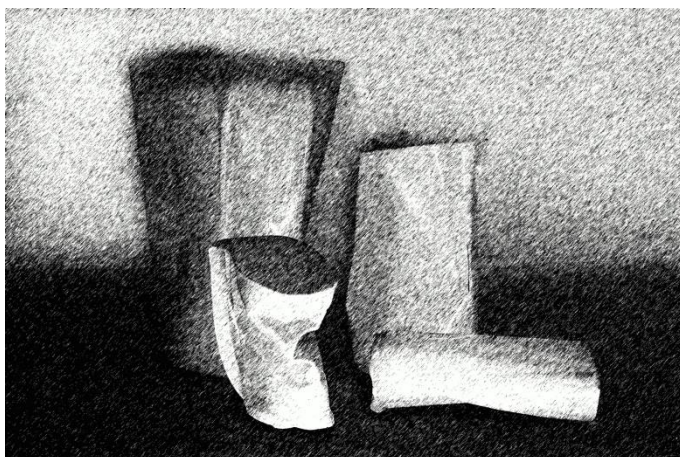
Obr. 35 Fotomontáž



Obr. 36 Zátiší – Giorgio Morandi



Obr. 37 Fotografie



Obr. 38 Digitální grafika

III. Zátíší



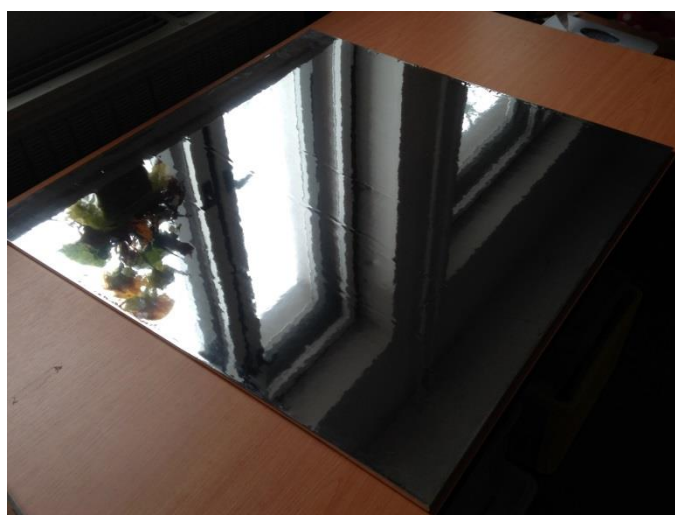
Obr. 1 Lepení desek



Obr. 2 Čištění desky



Obr. 3 Lepení zrcadlové folie



Obr. 4 Deska polepená zrcadlovou folií



Obr. 5 Nahřívání džbánu



Obr. 6 Nahřívání džbánu



Obr. 7 Zarovnání džbánu



Obr. 8 Zarovnané džbánky



Obr. 9 Lepení džbáneků



Obr. 10 Lepení džbáneků



Obr. 11 Zátiší



Obr. 12 Zátiší



Obr. 13 Zátiší



Obr. 14 Zátiší



Obr. 15 Zátiší



Obr. 16 Zátiší



Obr. 17 Zátiší



Obr. 18 Zátiší



Obr. 19 Zátíší