



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

## **Keramické obrazy (cyklus)**

**Obraz jako deformace vzpomínky**

**Ceramics tile (cycle)**

**Image as a deformation of a memory**

Vypracovala: Tereza Prášilová

Vedoucí práce: Mgr. Josef Lorenc

České Budějovice 2017

## 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 Pedagogickou fakultou, a to v nezkrácené podobě 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. 111/1998 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 dne 29. 4. 2017

Podpis studentky

## Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu diplomové práce Mgr. Josefu Lorencovi za nekonečnou trpělivost a cenné rady. Rovněž děkuji konzultantce Mgr. Tereze Slukové za to, že mi pomohla nahlédnout do tajů filozofie. Stejně tak děkuji mému manželovi a rodině.

**Abstrakt:**

Diplomová práce se zabývá analýzou povahy proudění času a jeho vlivem na formování vzpomínek a konstituci paměti. Koncepční základ teze filozofie Henriho Bergsona a Gilla Deleuze. Text se sestává se ze dvou částí - teoretické a praktické. Teoretická část uvádí základní pojmy a slouží jako koncepční rámec, který mi umožňuje je aplikovat na konkrétní příklad díla. Praktická část pak ztvárňuje vzpomínku v proudu času znázorněnou technikou sítotisku na keramických kachlích.

**Klíčová slova:**

Čas, vzpomínka, reprezentace, deformace, Bergson, Deleuze, kachle, sítotisk

PRÁŠILOVÁ, Tereza. Keramické obrazy, Obraz jako deformace vzpomínky. České Budějovice 2016. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce: Josef Lorenc



**Abstract:**

Dissertation deals with the flow of time and its influence on the adhesion of memories in mind in terms of the philosophy of Henri Bergson and Gilles Deleuze. Dissetration has two parts- theoretical and practical. The practical part deals with memory of the current time shown on the silkscreen ceramic tiles.

**Key words:**

Time, memories, representation, deformation, Bergson, Deleuze, tile, serigraphy

## Obsah

|   |    |
|---|----|
| ÚVOD.....   | 8  |
| I. Teoretická část.....                           | 9  |
| 1 HENRI BERGSON.....                              | 10 |
| 1.2 Svoboda a čas.....                            | 11 |
| 1.3 Hmota a paměť.....                            | 13 |
| 1.4 Deformace vzpomínky.....                      | 15 |
| 2 GILLEZE DELEUZE.....                            | 17 |
| 2.2. Deleuzovo čtení ostatních autorů.....        | 17 |
| 2.3 Filosofie jako tvorba pojmů.....              | 18 |
| 3 HENRI BERGSON KONTRA GILLES DELEUZE.....        | 23 |
| 4 DIFERENCE A OPAKOVÁNÍ ANDYHO WARHOLA.....       | 29 |
| 5 EBBINGHAUSOVA KŘIVKA ZAPOMÍNÁNÍ.....            | 31 |
| 6 SÍTOTISK.....                                   | 33 |
| 6.1 Historie sítotisku.....                       | 33 |
| 6.2 Sítotiskový svaz.....                         | 34 |
| 6.3 Sítotisk v Americe.....                       | 35 |
| 6.4 Technické základy sítotisku.....              | 37 |
| 6.4.1 Sítotiskové tkaniny.....                    | 37 |
| 6.4.2 Fotošablony.....                            | 38 |
| 6.4.3 Sítotiskové stěrky.....                     | 38 |
| 7 KERAMICKÉ KACHLE.....                           | 40 |
| 7.1 Historie keramiky.....                        | 40 |
| 7.2 Historie keramických dlaždic.....             | 41 |
| 7.3 Dlaždice jako pojem.....                      | 42 |
| 7.4 Techniky glazování.....                       | 42 |
| 7.5 Pravoslav Rada.....                           | 43 |
| II. Praktická část.....                           | 44 |
| 8 KERAMICKÉ DLAŽDICE SE SÍTOTISKOVÝMI MOTIVY..... | 45 |
| 8.1 Postup práce.....                             | 46 |
| Závěr.....  | 48 |
| Seznam použitých zdrojů.....                      | 49 |

|   |    |
|---|----|
| Seznam příloh.....                                  | 51 |
| Grafy k teoretické části.....                       | 51 |
| Inspirační zdroje.....                              | 53 |
| Grafické návrhy .....                               | 56 |
| Postup práce .....                                  | 63 |
| Finální podoba praktické části diplomové práce..... | 65 |

## ÚVOD

Předložená diplomová práce si ve své teoretické části klade za cíl poukázat na způsob, jakým se vzpomínka odráží v procesu vzniku konkrétního uměleckého díla. Základní problém, který se budu v následném textu snažit osvětlit, je především obraz vzpomínky jako narativně komplexního celku, tedy představy paměti jako souhrnu navazujících příběhů, plynule konstituujících naši minulost. Touto cestou bych chtěla představit odlišné chápání paměti funkční právě v procesu vzniku uměleckého díla, které je založeno na fragmentární povaze vzpomínky, probíhající v aktualizované rovině vjemu. Inspirací pro zmíněnou práci jsou především myšlenky Henriho Bergsona a Gilla Deleuze. I přes to, že se oba autoři zabývají studiem fenoménu paměti, každý z nich vychází z jiného teoretického okruhu. Před tím, než překročím k samotné aplikaci problému na proces vzniku konkrétního uměleckého díla, je nutné definovat základní pojmy a odlišné rámce, ze kterých autoři promlouvají.

Co se týče struktury diplomové práce, bude se skládat z několika hlavních kapitol, které se mohou na první pohled zdát rozdílné ve svém tématu, avšak celkovým propojením těchto kapitol se práce se pokusí co nejlépe vystihnout její praktickou část, a to samotnou podobu keramických dlaždic.

První kapitoly se budou věnovat filosofickému pohledu na problematiku vzpomínek. Jedna z kapitol bude také věnována pohledu psychologickému, na který v konečném hledisku nemůžeme zapomenout.

Další kapitola bude věnována technice sítotisku z pohledu jak historického, tak se bude zabývat organizační strukturou a také zde zmíní nejpoblárnější umělce, kteří se věnovali této technice. V poslední části přiblíží něco málo ze samotné technologie sítotisku.

Poslední kapitola bude věnována keramickým kachlům. Opět se na tuto problematiku podívá z pohledu historického, pokusí se přiblížit něco málo z pojmosloví a v závěru této kapitoly se zaměří také na důležitý inspirační zdroj.

Závěry těchto kapitol by následně měli vykreslit samotnou výtvarnou tvorbu, která představí osm keramických dlaždic zdobených technikou sítotisku, ve kterých se pokusí promítnout hlavní myšlenky odrazu vzpomínek v průběhu času.

## **I. Teoretická část**

## 1 HENRI BERGSON

Než přejdeme k samotné analýze vybraných filosofických pojmů, je nutné uvést čtenáře do širšího rámce koncepcí, které jsem se rozhodla zpracovat. Proto je nyní nutné představit hlouběji oba autory, jejichž texty jsou pro mne stěžejní v procesu porozumění obrazu coby vzpomínce.

Henri Bergson byl jedním z nejznámějších a nejvlivnějších francouzských filosofů konce 19. století a počátku 20. století, který již v průběhu života dosáhl mezinárodního věhlasu. Přední francouzští myslitelé jako Merleau-Ponty, Sartre nebo Levisians přijali Bergsonovy výtky k jejich myšlení. Filozof, který se ale zasloužil o znovuzrození zájmu o Bergsonovu práci, byl bezpochyby Gilles Deleuze. Nejtrvalejším přínosem pro filosofické myšlení je Bergsonovo pojetí *mnohosti*, kterým se pokouší sjednotit konzistentním způsobem dvě protichůdné vlastnosti *heterogenitu* a *kontinuitu*.

Již v prvních vědeckých publikacích Henriho Bergsona můžeme najít rostoucí zájem o problematiku role nevědomých vzpomínek a zájem o jejich rozpoznávání. V roce 1889 v Paříži předložil disertační práci s názvem *Svoboda a čas*, která se stala stěžejním dílem jeho kariéry. Dále následovalo vydání knihy *Hmota a paměť* v roce 1896, která vedla k jeho zvolení na post předsedy antické filozofie na prestižní Collège de France, což znamenalo začátek jeho pozdější slávy. I přes nepopiratelnou výjimečnost svých myšlenek, byl Bergson zpočátku ostrakizován jak filosofickou a akademickou veřejností, tak i náboženskou obcí. Jeho spojení duchovního rozměru prožívání těla a filosofické analýzy bylo pro značnou část veřejnosti buď příliš troufalé, nebo nedostatečně exaktní. Nicméně ozvěny Bergsonových spisů jsou patrné snad ve všech textech jeho současníků a stávají se důležitou referencí pro další generace filosofů. Jeho nové a radikální spojení času a prostorovosti je něco, s čím se musí vyrovnat všechny nadcházející myšlenkové směry. Jeho koncepce nabízí do té doby nevídané možnosti pohledu například na teorii umění a poskytují nový slovník pro porozumění zobrazení pohybu<sup>1</sup>. Charakteristickými pojmy současného myšlení, a to nejen toho filosofického, jsou pohyb, akcelerace a rytmizace a právě proto si troufám tvrdit, že je nutné se k Bergsonově filosofii vracet.

---

<sup>1</sup> Například metodologie fenomenologických výkladů kubistických obrazů je explicitně založena na Bergsonově chápání spojení času s prostorovostí. Důležitý základ tvoří také v uvažování o fotografickém obrazu a kinematografii.

Po vypuknutí první světové války se Bergson stále více angažoval v politice. Nejprve ho francouzská vláda vyslala do spojených států jako diplomatického delegáta, aby se setkal s prezidentem Wilsonem. Po návštěvě ve Washingtonu začal spolupracovat s Wilsonovou vládou a byl u zrodu a vytvoření takzvané *Společnosti národů*, která zahrnovala zástupce všech národů a zaměřovala se na udržování míru. Tato Společnost národů fungovala až do roku 1946, kdy byla nahrazena Organizací spojených národů. Od roku 1922 byl Bergson předsedou Mezinárodní komise pro intelektuální spolupráci, což je předchůdce organizace UNESCO. Dále se během své kariéry Bergson účastnil debaty s Einsteinem, kde se také vyjadřoval k teorii relativity. V roce 1928 mu byla udělena Nobelova cena za literaturu.<sup>2</sup>

Ve velkém množství Bergsonových publikací se pokusím zaměřit pouze na ty, které přímo souvisí s tématem mé diplomové práce.

## 1.2 Svoboda a čas

*Svoboda a čas* je prvním velkým Bergsonovo dílem. V této knize se autor zabývá především rozporem s Kantovou filozofií. V Kantově pojetí se svoboda, jakožto idea přesahující možnosti obrazotvornosti, rozprostírá mimo prostor a čas. Bergson navrhuje rozlišovat čas a prostor, tedy je rozmisťovat prostřednictvím diference a definuje okamžité údaje vědomí jako časové, jinými slovy jako *trvání*. Dále hovoří o tom, že v průběhu *trvání* můžeme mluvit o svobodě. U Bergsona musíme rozumět délce (trvání) jako *kvalitativní multiplicitě* na rozdíl od *kvantitativní multiplicity*, o které doposud hovořil Kant. *Kvalitativní rozmanitost* spočívá v časové heterogenitě, kdy několik stavů vědomí je uspořádáno do jednoho celku, následně proniká do druhého a postupně získává bohatší obsah. Pokud bychom měli uvést příklad *kvantitativní multiplicity*, můžeme zde použít nejjednodušší ukázkou na stádu ovcí. Všimneme si, že všechny ovce vypadají podobně, při pohybu ovcí nevidíme žádnou kvalitativní změnu, ovšem uvědomujeme si, že jsme schopni je vyčíslit, protože každá ovce je prostorově oddělená od ostatních, každá zaujímá svou vlastní prostorovou polohu. Proto můžeme kvantitativní multiplicitu chápat jako homogenní a můžeme ji reprezentovat symbolem například součtem 25 ovcí.

Myšlenku *kvalitativní multiplicity* je obtížné detailně pochopit, ačkoli je to jádro Bergsonova myšlení. Mohli bychom se mylně domnívat, že pokud existuje

---

<sup>2</sup> [Srov.] Lawlor, Leonard and Moulard Leonard, Valentine, "Henri Bergson", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy [online]*(Summer 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/bergson/>.

heterogenita, musí existovat juxtaopozice.<sup>3</sup> V kvalitativní multiplicitě ovšem existuje heterogenita, avšak žádná juxtaopozice. *Kvalitativní multiplicity* jsou dočasné a definují *trvání*. I zde nám Bergson dává mnoho příkladů. Elementárním příkladem je pochopení pocit soucitu, morální pocit. Pokud se ocitneme v blízkosti člověka, který nějakým způsobem trpí, můžeme cítit jeho bolest. Kdyby to ovšem byla naše veškerá reakce, potom by v nás tato emoce pouze vyvolala strach a my bychom se chtěli vyhnout problémům a ne trpícímu pomoci. Bergson zde připouští, že pocit strachu může být kořenem soucitu a v tomto momentu si uvědomujeme heterogenitu. Pokud překonáme strach, existuje zde potřeba pomoci utrpení. Podle Bergsona to znamená, že i přes strach z bolesti po ní toužíme a to je podstatou soucitu, podstatou potřeby pomoci. Bergson nazývá tento pocit kvalitativním pokrokem, který se skládá z přechodu od odporu a strachu k soucitu a pokoře. Právě zde tedy existuje heterogenita pocitů. V každém případě jsou ale pocity souvislé navzájem, recipročně se protínají a existuje dokonce odpor mezi nižšími potřebami a nadřazenými potřebami. *Kvalitativní multiplicita* je proto heterogenní, nepřetržitá, časová. Existuje coby nevratný tok, který není dán ve své absolutní úplnosti.<sup>4</sup> Pro Bergsona je tedy *kvalitativní multiplicita* nevyjádřitelná jednoduchým odkazem na počítatelnou mnohost a nemůže být reprezentována symbolem - číslem.

Bergson sám, ve snaze, co nejlépe ilustrovat povahu multiplicity, uvádí několik výstižných příkladů usnadňujících čtenáři pochopit povahu *kvalitativní multiplicity*. Jedním z příkladů je obraz dvou cívek, mezi nimiž se pohybuje páska, jedna cívka odvíjí pásku a druhá ji navíjí. Doba trvání se podobá tomuto obrazu, protože jak stárneme, naše budoucnost se zmenšuje a naše minulost roste. Přínosem tohoto obrazu je, že představuje kontinuitu zkušeností. Žádné dva okamžiky v životě vědomé bytosti nejsou a nemohou být identické, navíc díky tomuto podobenství můžeme vidět, že trvání znamená zachování minulosti. V tomto spočívá jedinečnost Bergsonem představeného pojetí paměti. Jejím charakteristickým rysem je, že uchovává minulost, ale nefixuje ji jako ucelený narativ, tedy, že člověk si nedokáže vybavit své zážitky pouze v nezměněné podobě. Každý okamžik se přidá k okamžiku

---

<sup>3</sup> Juxtaopozice- postavení dvou rovin vedle sebe za účelem jejich objektivního posouzení, srovnání a vyhodnocení

<sup>4</sup>BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí: reedice vydání z roku 1947 v Samcově knihkupectví v Praze*. Praha: Filosofia, 1994. ISBN 80-7007-065-X. s.65



starému, takže ve chvíli, kdy nastane další nový okamžik, je znovu přidán do souboru všech okamžiků, které se udály předtím.<sup>5</sup>

### 1.3 Hmota a paměť

V této kapitole se zaměřím na filozoficky nejvýznamnější Bergsonovo dílo s názvem *Hmota a paměť*, ve kterém se věnuje problematice paměti a vzpomínek. Nejprve shrnu, o čem kniha pojednává a jaké teorie obsahuje, poté z ní vyberu konkrétní myšlenky, které se přímo odrážejí a souvisí s praktickou částí mé diplomové práce. Zaměřím se tedy na kapitoly, jež pojednávají o rozpínání, ulpívání a celkově procesu ustanovení vzpomínek v těle jako v hmotě a dále na jejich deformaci, zkreslení a opětovné vyvolávání v průběhu času.

Kniha vychází z vnímání coby sloučení člověka s hmotou a pamětí. Objevuje se zde verze dualismu, v níž Bergson odlišuje realitu hmoty-těla a realitu ducha, které podle jeho teorie nejsou součástí prostoru, ale času. V knize popisuje vzpomínku jakožto průsečík ducha a hmoty.<sup>6</sup> Je důležité uvědomovat si, že i když Bergson neustále pracuje s negativní diferenciací pojmů, sám dodává, že tak činí pouze ilustrativně, aby čtenáři co nejvíce přiblížil své myšlenky. Ve skutečnosti spolu všechny Bergsonem definované pojmy úzce souvisí a je nutné je vnímat ve spleť síti vztahů, kterou ustanovují.

V úvodu toho Bergsonova textu se setkáváme s hypotézou, že vše, co vnímáme, jsou obrazy, nebo přesněji, že naše vnímání se odehrává skrze obrazy. Ty zde Bergson rozlišuje na dva druhy: na obrazy, které budto pojmáme jako čisté vnímání a dále vnímání, které je přímo ovlivněno hmotou.

"Každý kruh obsahuje paměť jako celek, neboť paměť je přítomna vždy; avšak tato paměť, schopná díky své elasticitě libovolného rozšiřování, odráží na předmět rostoucí množství nabízejících se momentů – jednou detaily předmětu samotného, jindy detaily s předmětem související, jež mohou přispět k tomu, aby jej objasnily. Proto jakmile rekonstruueme pozorovaný předmět jako jeden nezávislý celek, obnovujeme i stále vzdálenější podmínky, s nimiž tvoří systém. Označme tyto příčiny ze stále větších hlubin, příčiny, které jsou za předmětem, a přitom jsou

---

<sup>5</sup>Tamtéž, s. 123

<sup>6</sup>[Srov.] BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Přeložil Alan BEGUIVIN. Praha: OIKOYMENH, 2003. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-7298-065-3. S. 10

zároveň s ním virtuálně dány, jako B', C', D'.<sup>7</sup> (Obrázek 1) Čím větší záběr paměti kruhy B, C, D, představují, tím hlubších vrstev reality se jejich odraz v B', C', D' dotýká.<sup>8</sup>

Další velmi přínosnou částí této knihy je kapitola, která se zabývá přežíváním obrazu v paměti, totiž v duchovní sféře našeho bytí. Bergson zde rozlišuje tři pojmy *čistou vzpomínku*, *vzpomínku jako obraz* a *vnímání*. Tyto tři pojmy se nikdy nevyskytují samostatně, vnímání je spojeno se vzpomínkami a obrazy, které je doplňují, představují a interpretují. *Vzpomínky-obrazy* v sobě obsahují takzvané *čisté vzpomínky* i přesto, že *čisté vzpomínky* definujeme spíše jako nezávislé a běžně se zjevují jen v živém obraze. Představíme-li si tyto tři pojmy na úsečce, všechny se objevují zvlášť, ale vzájemně se prolínají a spojují, takže nejsme schopni přesně určit, kde jejich části končí a kde začínají části druhé. Pokud se snažíme si vybavit nějakou dávnou vzpomínku z nebo si připomenout určité období z naší minulosti, nejprve si uvědomíme sebe sama v přítomnosti, postupně se přesouváme zpět. V této oblasti postupně tápeme. Bergson tuto situaci přirovnává k zaostřování fotoaparátu. My se v tomto momentu vracíme z přítomnosti do minulosti, vzpomínku pomalu zaostřujeme a připravujeme ji ze stavu *virtuálního* do stavu *aktuálního*. Tato vzpomínka stále zůstává pevně v minulosti, ale ve stádiu *(re)aktualizace* se již objevuje v přítomnosti.<sup>9</sup>

Pokud jsem se nyní pokusila představit, jak pracujeme v určitém okamžiku s konkrétní vzpomínkou, nyní plynule navážu a demonstрую Bergsonovo pojetí tak, jak Bergson analyzuje fungování paměti se souborem všech nahromaděných vzpomínek.

„Představím-li si soubor všech vzpomínek nahromaděných v mé paměti jako kužel SAB, zůstane podstava AB, jež je zasazena do minulosti, nehybná, zatímco vrchol S, nepřetržitě znázorňující mou přítomnost, se bude neustále pohybovat a dotýkat pohyblivé plochy P, jež tvoří mou aktuální představu universa. V S se soustřeďuje obraz těla, které se jakožto součást plochy P omezuje na přijímání a vracení činností vycházejících ze všech obrazů, z nichž se plocha skládá.“<sup>10</sup> (Obrázek 2) Bergson rozlišuje dva různé druhy vzpomínek. Na jedné straně existují vzpomínky, které jsou návykové a spočívají v získání určitého automatického chování opakováním. Na

---

<sup>7</sup>Tamtéž, s.78

<sup>8</sup>Tamtéž, s.78

<sup>9</sup>[<sup>řov.</sup>] BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Přeložil Alan BEGUIVIN. Praha: OIKOYMENH, 2003. Knihovna novověké tradice a současnosti. s. 100-101

<sup>10</sup>Tamtéž, s.114

druhé straně vzpomínky čisté jsou osobní vzpomínky, které jsou pro Bergsona obsaženy v bezvědomí. Jinými slovy máme návykovou paměť, která je ve skutečnosti spojená s tělesným vnímáním a čistou paměť, která je odrazem našich osobních vzpomínek a můžeme si jí lépe vysvětlit na modelu paměťového kužele. Bergsonův obraz obráceného kužele je tvořen rovinou a obráceným kuželem, jehož vrchol je vložen do roviny. Rovina znázorňující skutečné Já v pojetí vlastního universa, je to rovina skutečné aktuální prezentace vesmíru. Kužel SAB má symbolizovat paměť, konkrétně skutečnou paměť-čistou paměť. Na základně kužele AB máme nevědomé, nejstarší *přežívající vzpomínky*, které spontánně přicházejí například do snů. Bodem S chápeme obraz vlastního těla, který je soustředěn do bodu, je vepsaný do současného vnímání, jedná se o dynamický proces, kdy vzpomínky sestupují z kužele tedy z minulosti do současného vnímání a jednání. Pohyb vzpomínek ze základny AB směrem dolů, přímo souvisí s aktuálním děním v bodu S a s děním na rovině P. Sestupování z roviny AB která symbolizuje čistou paměť a která je nehybná, sestupují vzpomínky do roviny P, která je v pohybu. Tento pohyb mezi rovinami nazývá Bergson progresivní a jako celek se uskutečňuje mezi extrémně nehybné základny čisté paměti, kterou také Bergson nazývá rozjímání a plochou P, kde probíhá akce.

#### 1.4 Deformace vzpomínky

To, jak se vzpomínky deformují v daném okamžiku, dle mého nejlépe demonstruje studie, která vyšla v roce 1908 v *Revue philosophique* s názvem *Vzpomínka na přítomnost a klamné rozpoznání*. V této studii Bergson detailně rozebírá v té době veškeré dostupné psychologické studie a poté do problematiky vnáší vlastní filozofický rozměr.

„Místo aby se objevovala v úplné podobě, ukazuje se často pouze v náznaku. Avšak jako nástin i dokonalá kresba si vždy uchovává svébytný ráz.“<sup>11</sup>

Hlavní myšlenkou této studie je rozbor stavů „désà vu“ a „désà vécu“<sup>12</sup>, kdy Bergson nejprve provádí kompletní srovnání z hlediska psychologie, kdy jmenuje mnoho autorů. Nechce ovšem veškeré psychologické hlediska rozebírat do přílišných detailů a spokojí se s prohlášením, kde přijímá společný základ všech těchto teorií.

<sup>11</sup> BERGSON, Henri. *Duchovní energie*. Praha: Vyšehrad, 2002. Krystal (Vyšehrad). ISBN 80-7021-485-6. s. 149

<sup>12</sup> „désà vu“- „již spatřené“ a „désà vécu“- „již zažité“ BERGSON, Henri. *Duchovní energie*. Praha: Vyšehrad, 2002. Krystal (Vyšehrad). ISBN 80-7021-485-6. s. 149

Klamné rozpoznání tedy obsahuje „existenci dvou obrazů ve vědomí, z nichž jeden je kopií druhého.“<sup>13</sup> Je složité vysvětlit, proč se vzpomínka z minulosti v daném okamžiku odráží a projevuje jako předpověď budoucnosti. Tato iluze klamného rozpoznání se tedy projevuje tak, jako bychom popisovaný okamžik prožívali znovu. Bergson tvrdí, že tato přechodná porucha je vyvinutá přírodou, aby člověka ochránila před důsledky, které by mohly mít vážnější následky, pokud by tato přechodná porucha byla rozšířena a zasáhla celek psychologického života. Dochází zde ke zkreslení reality, kdy nejsme schopni rozlišit minulost, budoucnost a nejsme schopni ani se orientovat v přítomnosti. Jedná se o jev, který je současně spojením aktuálního a dřívějšího vjemu, jedná se o vzpomínku na něco, co jsme již prožili nebo na něco co jsme si představovali. Dochází k neúplné nebo zkreslené vzpomínce, která se objevuje nečekaně v určitém okamžiku, kdy ji naše vědomí není schopno zpracovat jinak, než jako mylnou představu, která se jeví být obrazem, který jak se nám zdá, jsme již viděli nebo prožili. Pokud člověk aktuálně prožívá tento stav, připadá si jako ve snu a daný okamžik není schopný vnímat ve správném pojetí přítomnosti.

Pokud bychom chtěli hledat původ tohoto stavu, musíme si uvědomit, že v psychologickém životě rozlišujeme různé stupně napětí. „Vědomí je tím vyrovnanější, čím víc směřuje k jednání, a tím méně stabilní, čím víc spočívá v jakémsi snu. Mezi těmito krajními úrovněmi, úrovní jednání a úrovní snu se nacházejí všechny možné střední úrovně odpovídající stále nižším stupněm pozornosti k životu a přizpůsobení se skutečnosti.“<sup>14</sup> Původ tedy budeme hledat ve ztrátě duševního napětí. Bergson zde dále rozebírá tento jev ve srovnání s vážnými abnormálními psychologickými případy a uvádí, že existují i určité chorobné stavy, které náš život obohacují. Jako příklad uvádí halucinaci, utkvělou představu nebo delirium. Dále uvažuje například o tom, že pokud bychom mluvili o některých psychologických deformacích jako o duševní nemoci, museli bychom se vyhnout definici nemoci, jako něčemu co nás ochuzuje a působí na nás v negativním smyslu, protože v některých případech nás tyto stavy ochuzovat nemusí a může to být právě naopak, mohou náš život určitým způsobem obohatit.

---

<sup>13</sup> BERGSON, Henri. *Duchovní energie*. Praha: Vyšehrad, 2002. Krystal (Vyšehrad), sv. 2. ISBN 80-7021-485-6. s.158

<sup>14</sup> Tamtéž s.161

## 2 GILLEZE DELEUZE

Tento filozof patří mezi nejvlivnější myslitele druhé pol. 20. stol. Vedle M. Foucaulta, J. F. Lyotarda, J. Derridy a J. Kristevy bývá řazen do okruhu francouzské poststrukturalistické filosofie.

Poststrukturalismus zde nelze chápat jako jednotný myšlenkový směr (což dokládá například polemika o metodologické pozici Michela Foucaulta). Název v tomto případě slouží jako souhrnné pojmenování různorodých koncepcí, které reagují na myšlenky strukturalismu. Společná linie se v širokém mezioborovém záběru hledá těžko, ale pokud bychom se přeci měli pokusit ji najít, můžeme vyzorovat např. nedůvěru k neměnnému, vnitřnímu-esencialistickému pojetí světa nebo revizi tradičních pojmů jako jsou metafyzika či subjekt/objekt.

Deleuze sám se v eseji s názvem *Podle čeho poznáme strukturalismus* věnuje reflexi strukturalistické metodologie, kde definuje 7 formálních kritérií strukturalismu.

Deleuzova vlastní pozice je v rámci historického kontextu formována především dvojitým negativním vymezením. Za prvé stojí proti existenci pevného centra, jež by umožňovalo konstituci počátku a tím pádem i konce, a také nesouhlasí s rozkladem Metafyzického myšlení. Právě v 60. letech se tento koncept představený Hegelem opětovně dostává do širší akademické diskuze. Idealismus je pro Deleuze velmi problematický koncept a staví proti němu svou vlastní formu empirismu, v rámci kterého neexistují transcendentální danosti (platónské idee - viz. logika smyslu), ale představy jsou utvářené až ve zkušenosti: ta není pouhým následkem zkušenosti, ale je utvářená až v jejím následném ?vystupňování?. Zkušenost je tedy procesem a dynamickým prostorem, jenž se stává místem kreativního způsobu myšlení.

### 2.2. Deleuzovo čtení ostatních autorů

Deleuzovy historicko-interpretativní práce bývají někdy napadány jako dezinterpretace původních autorů. Deleuze na tyto výtky reaguje výrokem, že psaní těchto esejů je stejné jako malovat portrét daných autorů, kde on stejně jako malíř vkládá do obrazu svůj vlastní pohled, který je mnohdy zbytečně zatěžkán identifikací se svým předmětem. Dá se tedy říci, že Deleuze používá metodu určité kreativní dezinterpretace jako plnohodnotný metodologický nástroj své filosofie.

I když je těžké najít u Deleuzeho jednotné charakteristiky většiny pojmů a popsané metodologie, pro celou jeho tvorbu je příznačné, že cílem filosofie není hledání vnějších, nebo univerzálních podmínek, ale zkoumání jednotlivých podmínek, za kterých je možno zahájení pohybu, jenž vede k tvorbě nového. Filosofie neustanovuje podmínky vědění nebo reprezentace, ale hledá a zaštiťuje podmínky kreativní produkce.

### 2.3 Filosofie jako tvorba pojmů

Kniha autorů Gilles Deleuze a Felixe Guattariho *Co je filosofie* uvádí několik aspektů lidské tvořivosti, tedy věda, umění a filosofie. Společným rysem je u nich schopnost vyvářet složeniny, které fungují jako protiklad silám chaosu. Jakkoli se jeví rovina řezu nejednotně, tento charakter se shoduje.<sup>15</sup>

V myšlení Deleuze a Guattariho je chaos absolutní rychlostí a z ní, jakžto neohraničené potenciality, se vynořují rysy, jenž po zformování mizí. Zmíněná centra lidské tvořivosti mají rozdílné rytmy, což je v tomto kontextu produktivním jevem, jenž z nich činí roviny recipročně neomezené a nespojitelné. Nyní přejdu k jejich popisu, ač bude v rámci této práce přehledový. První aspekt umění budu definovat na obecné rovině s ohledem na způsob, jakým tento prostor chápou Deleuze s Guattarim, soustředit se budu především na stavbu uměleckého díla. Dominantní vlastností umění je uchovávání. Tento proces nemá souvislost s pamětí, ale s prožitky, tj. souhrou *perceptů* a *afektů*.<sup>16</sup> Právě tyto složeniny vytvářejí bytosti, nejsou záležitostí na úrovni subjektů.

Společně s autory tak můžeme uvažovat o tom, že dílo se nám vždy dává v materiální podobě, a to i v případě, kdy hovoříme o takzvaném konceptuálním umění. Jestliže jsou totiž základními konstitučními prvky *percept* a *afekt*, je jasné, že dílo obsahuje dualitu látky-materie a počítku. Autoři ovšem tím, že oba pojmy zbavují jejich běžného spojení s konkrétním vnímajícím subjektem, ustanovují novou materialitu vjemu. To je důvodem, proč je pro oba autory tak důležitá schopnost díla „stát na vlastních nohách“, Nová logika smyslového vnímání, které je tímto

---

<sup>15</sup> Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Co je filosofie?*, Praha: OIKOYMENH, 2001. s. 60.

<sup>16</sup> *percepty* nejsou totožné s *percepční*, protože nemají reálný referent, neodkazují k určitému vjemu, ale jsou děním vnímání – děním počítku akcentujícím jeho procesualitu., u. Podobně jako *afekty*, které není možné redukovat na *afekce*, jako změny nálad fixované na prožívání vnímajícího subjekt. Naopak jedná se o *percepty* v pocitové rovině. V textu *Co je filosofie?* autoři tyto bloky *počítků* a *afektů* blíže definují coby *fabulaci*, tedy schopnost, které je podle nich odlišným způsobem vidění, které staví jako protiváhu imaginaci.

ustanovena tak umožňuje vytvoření prostoru, kde dochází k individuaci skrze *kompozitní těla*, složeniny *perceptů* a *afektů*.<sup>17</sup>

<sup>18</sup>Umělecké dílo nemá v základu podobnost, ale síly, jež se vynořují z látky a vytvářejí pásma, kde není možné oddělit formy, vztah je ne-podobnost, non-narativní a non-reprezentativní. Pokud v díle dochází k procesu *stávání se*, potom je samo o sobě *událostí*.<sup>19</sup>

Ve filosofii se soustředíme na konstrukci konceptů a pojmů, kde pojem je intenzivní multiplicitou vepsanou do roviny imanence a zabydlen pojmovými osobami (myšlenkovými bytostmi). Zde ovšem není myšlený subjekt, ale funkce, která zakládá operace ustanovení pojmu. Rovina konzistence je neohraničená (nebo spíše věčně otevřená) absolutno, Deleuze a Guattari její pohyb přirovnávají k fraktálům. Pokud budeme pojem brát jako událost, pak je rovina imanence horizont události, zajišťující propojování pojmů.

Pojem je multiplicita, ale není všeobsažný (což by vedlo k chaosu), je spíše heterogenním celkem, který se vyznačuje vnitřní soudržností a vnější konzistencí vzhledem k ostatním pojmům.

V jejich dalším společném díle, *Tisíci plošinách*, Deleuze a Guattari komparují a kladou proti sobě dva stěžejní pojmy, myšlení *rhizomatické* a *arborescentní*.<sup>20</sup>

*Arborescentní myšlení*, strom, se zakládá na binární logice a větvení, můžeme jej chápat jako dlouhodobou paměť. Pro druhý typ myšlení, *rhizomatické*, je naproti tomu charakteristický pohyb a vývoj v oblastech diskontinuity, kde jsou přítomny zlomy a objevuje se *multiplicita*. V tomto případě myšlení reprezentuje krátkodobou paměť, ve které nenajdeme trvalá propojení, pouze záblesky vzpomínek, jež jsou nefunkční a nelogické vzhledem k aktuálním potřebám.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> Kompozitním tělem zde rozumím scénérii. Tradiční fenomenologické vnímání uměleckého díla je založené na odlišení subjektu a objektu. Deleuze a Guattari se snaží toto schéma narušit. Není pro ně důležité.

<sup>18</sup> V *Co je filosofie?* autoři představují tři typy složenin počítků. Prvním z nich je vibrace, které lze vidět jako shodné s běžným počítkem, následně ale prochází sevřením, nebo konfrontací s jinými počítky. Dochází k rezonanci, které následuje ústup a postupné vydělení, kdy se od sebe jednotlivé počítky vzdalují. Takto Deleuze a Guattari představují proces tvorby bloku počítků.

<sup>19</sup> Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Co je filosofie?*, Praha: OIKOYMENH, 2001. s. 156.

<sup>20</sup> *Rhizom* a strom není možné identifikovat coby jednoduché u čistě opozitní pojmy. Je to zejména proto, že autoři se snaží jít proti klasickému dialektickému uvažování. Snaží se spíše poukázat na to, že oba pojmy se doplňují. Všeříkající je jejich tvrzení, že rhizomatická struktura může obsahovat arborescentní a naopak.

<sup>21</sup> Deleuze, Gilles. Guattari Félix, *Tisíc plošin*, Praha: Herrmann a synové, 2010. s. 23-2.

Multiplicita, tj. rhizom, není jediným, ale spojuje body – různorodé režimy znaků. Tvoří jej dynamické, neohraničené dimenze, *plošiny*, které lze uchopit pouze v průběhu, v pohybu. Rhizom je tedy necentralizovaná, nehierarchizovaná a nevýznamová struktura, jež má souvislost ke všem podobám *stávání se*<sup>22</sup>. Proces stávání se je individuace skrze *Heacceitas*, afekt nebo těkavou myšlenku, která se spojuje s napětím různých úrovní takovým způsobem, aby vytvořilo „jiné“.<sup>23</sup> I přes tyto charakteristiky má *rhizom* hraniční aspekt, avšak ten je v neustálém pohybu *linií deteritorializace* - neustále uniká. *Deteritorializace* předpokládá pohyb *reteritorializace* a propojuje se s ním. *Deteritorializace* a *reteritorializace* heterogenních prvků poté vytváří *rhizom*. Deleuze a Guattari ještě dodávají ke vztahu těchto prvků toto:

„Jak by mohly pohyby *deteritorializace* a procesy *reteritorializace* nebýt navzájem relativní, věčně propojené, vázané jedny v druhých? Orchidej se *deteritorializuje* vytvářejíc obraz, obtisk vosy; vosu se však na tomto obraze *reteritorializuje*. *Deteritorializuje* se naopak tím, že se stává článkem reprodukčního aparátu

---

<sup>22</sup> V Tisíci plošinách i v Co je filosofie se můžeme setkat s tím, že autoři nabádají čtenáře k tomu, aby přestali chápat stávání se jako metaforu. Stávání se pro ně není založeno na analogických vlastnostech, nebo podobnosti, jelikož taková forma nápodoby pracuje s předem fixní reprezentací. Tímto gestem se kriticky staví vůči metodologii psychoanalýzy, která stávání se situuje do oblasti imaginace.

V mnoha pasážích Tisíce plošin, ve snaze vymezit se vůči mimetické teorii založené na sériích podobnosti a diference Deleuze s Guattarim uvádí, že *stávání se* není založené na vzájemné korespondenci vztahů nebo podobnosti, ani v nápodobě, jeho následkem není evoluční vývoj ve smyslu následného vyvozování – filiace, ale funguje jako kreativní subversivní proud. V evoluci je podle autorů možné vztahovat se k příkladu symbiózy, tedy k situaci kdy několik heterogenních objektů vytváří jakousi podivnou alianci, kdy dochází k jejich vzájemné deteritorializaci a započítání společné linie úniku. Autoři uvádějí ilustrativní příklad vosy a orchideje. Ani v jejich případě orchidej pouze nenapodobuje vosu, ale vytváří obraz v rovině vnímání vosy a vosu se stává součástí reprodukčního cyklu květiny. Orchidej se stává vosou a vosu se mění něco jiné, vytváří mapu rýsovanou společnou linií úniku. s. 262-351.

<sup>23</sup> Autoři, Deleuze a Guattari, v *Tisíci plošinách* píšou o individuaci *stávání se*, kterou nedefinují formálně, ale prostřednictvím vztahů jako stupňů potenciality. Přesněji mluví o individuaci skrze *heacceitas*, která vzniká v usouvstažení afektů mimo rovinu subjektu. Jde o to, že tímto způsobem je možné vytvoření mapy – uspořádání obrazu. Jako ilustraci používají klasické příklady psychoanalýzy, kterým se ale snaží dodat novou perspektivu, jako například stávání se koněm u malého Hanse. Kůň je zde afektivní podobou zvířete, místo toho, aby reprezentoval čistě koně.. „*Heacceitou* je celé uspořádání ve svém individualizovaném celku; ono je definováno délkou a šířkou, rychlostmi a afekty nezávisle na formách a subjektech, které patří do jiné roviny. Sám vlk, kůň nebo dítě přestávají být subjekty aby se stali *událostmi* v uspořádáních, která jsou neoddělitelná od hodiny, ročního období, atmosféry, ovzduší, života.“ s. 295.

*Heacceitas* individuace chápána jako linie stávání se nemá jasný počátek ani cíl, nemůžeme identifikovat ani její směr, není charakterizována sčítáním bodů, strnulých řezů, ale je protažením linie – vytváří rhizomatický systém „Stávat se znamená získat z forem, které máme, ze subjektu, jímž jsme, z orgánů, jež vlastníme, nebo z funkcí, jež vykonáváme, částice a nastolit mezi nimi vztahy pohybu a klidu, rychlosti a pomalosti, co *nejbližší* tomu, čím se stáváme a jimiž se tím stáváme.“ s. 306-307 *Stávání se* funguje jako operativní funkce uvozující plošiny rozprostírajícího se rhizomu. Umožňuje vytvářet nová stroje uspořádání díky pohyblivosti linie úniku. Pohyblivý okraj teritoria si lze představit jako prostor prozatímní sformovanosti lokální identity, který je ovšem narušován dalšími procesy *deteritorializace* a *reteritorializace*, které způsobují další pohyb linií úniku a procesu stávání se.



orchideje; tu však *reteritorializuje* tím, že přenáší její pyl.<sup>24</sup> Schopnost splynout s prostředím pomocí nápodoby- mimikry zde není možné chápat ve spojení s mimésis, coby nápodobou. Představují tento akt jako demonstraci, kdy spolu rezonují dva kódy, které fungují v jedné linii úniku.

V *Tisíci plošinách* autoři definují Deleuze s Guattarim *deteritorializaci* dvojího typu, a to *deteritorializaci* absolutní a *deteritorializaci* relativní, *kteří na sebe vzájemně reagují a řetězí se*. Absolutní *deteritorializace* je popisována jako *rovina imanence*, je charakterizována nekončícím tokem, ze kterého se potenciálně vytváří nové rytmické celky- nové kompozice.

Momentem, kdy se objevuje *deteritorializace* je pak chvíle, kdy hrozí vznik fixní struktury reprezentace arborescentního systému hierarchie (autoři je často pojmenovávají jako číhající mikrofašizmy. Tento proces je podle autorů neustále opakován. *Reteritorializaci* tak vždy následuje *deteritorializace*. Opakující se pohyb, tj. moment, kdy se *deteritorializace* (jako odpoutání), vrací se v odlišné formě (*reteritorializace*). Proces můžeme chápat jako obměnu teritoria, statusu – v podstatě čehokoli, co nelze určit jako bod, jelikož ve stavu napětí se ztrácí či započne další změnu. Tento nekončící pohyb však lze spatřit až v jeho průběhu, protože se odvíjí na linii úniku. *Deteritorializace*, proměna, přichází ve chvíli, kdy nadejde hraniční situace, střetu nebo obměnění stávajícího statutu. Popsané události vyžadují živoucí celek, který je fluidní a reaguje na změny linie úniku, to znamená, že je schopen měnit svoji povahu s ohledem na anomální pozici okraje a není fixovaný na jasnou a finální diferenciaci. V rámci stávání se se veškerá teritoria a pojmy ustanovují pouze jako lokální a prozatimní identity.<sup>25</sup>

Za problematickou stránku konceptu *rhizomatického* myšlení ovšem považují především onu neohraničenost a nekonečnost, který vede k vytvoření jakéhosi neomezeného univerzalistického náhledu. Tento provokativní názor ovšem vyrovnávají modelem stroje a strojového uspořádání, jenž brání úplné ztrátě tvaru. V *Tisíci plošinách* přicházejí s přirovnáním těla bez orgánu, konkrétně v oddílu věnovanému metafoře.<sup>26</sup> Pokud se tělo nasatí množstvím intenzity, přesto nelze

<sup>24</sup>[Srov.] Deleuze, Gilles. Guattari Félix, *Tisíc plošin*, Praha: Herrmann a synové, 2010. s. 16-18.

<sup>25</sup>[Srov.] Odkazy na tento zvláštní cyklický proces je možné nacházet snad v každé kapitole *Tisíce plošin*.

<sup>26</sup>Způsob jakým Deleuze a Guattari pracují s metaforou je pro mne poměrně problematický, V několika publikacích, jako například v *Tisíci Plošinách*, ale i v publikaci Kafka, za menšinovou literaturu, autoři zmiňují, že chtějí psát zcela nemetaforicky, a to pro, že metaforická forma jazyka je příliš pevně spojený s tradičním konceptem reprezentace, vůči kterému se snaží rovněž vymezit. Metafora pracuje

tělo bez orgánů překročit, jelikož tyto emoce nenecháváme převládnout. V takové míře naplnění již nejde o produktivní, kreativní destrukci formy, protože tělo-stroj přichází o tvar a rozmělnuje se.<sup>27</sup> V takové chvíli už nejsme schopni identifikovat vztahy mezi vnějším a vnitřním (inferioritou a exterioritou), absentuje potencialita kteréhokoli tvaru, tudíž není možné ani reaktualizovat původní formu. Není v podstatě třeba vzhledem k tomu, že nevystává žádný motiv pro opětovné „oživení“ strojového uspořádání. Tělo samo došlo svému konci.

Pokud bychom se snažili v Deleuzově myšlení najít konkrétní styčné body, byl by to nejspíše naznačený pohyb nekončícího udržování rovnováhy na kraji propasti. Tento motiv je natolik zásadní, že k anomálnímu, tj. okrajovému a hraničnímu, se budu vracet i v dalších částech této práce. Při analýze *Tisíce plošin* vyvstává otázka, zda jde o dílo vědecko-filozofické nebo je jakýmsi literárním dílem. Samotný fakt, že kniha sama o sobě je multiplicitou, ve které se snoubí kritické postoje a názory dvou autorů, nám signalizuje určitou výjimečnost textu. Nevšední styl psaní (a následného čtení) tomuto pocitu jen přidává na intenzitě. Kniha obsahuje také množství netypických metafor a rétorika, jež nám předkládá výše zmiňované koncepty a myšlenky, je velmi uvolněná, jakoby text sám o sobě chtěl být vnímán jako okrajový a hraniční<sup>28</sup>.

Ač je tedy dílo vnímáno především jako odborné, nakažlivá kreativita ve výsledku působí na recipienta jako složitý, ale komplexní narativní text.

---

s připodobněním, tedy pokládá predikát v podobnosti, jde o to „být jako něco jiného“, zakládá tedy relační vztah v analogii.

Zcela rozumím důvodům, proč se autoři brání přijetí metaforického jazyka, ale i přes to se nemohu ubránit spojit metaforu a způsob jakým píšou, jelikož snad ve všech svých textech autoři používají silně obrazný jazyk. Vytváří metaforické obrazy sloužící coby ilustrace pojmů. Například nomád, smečka, kniha-doupě a mnohé další Nepracují s reálným významem těchto pojmů, ale přivlastňují si je na základě podobnosti. Chci tedy navrhnout, aby metafora v tomto případě byla uchopena jako nepřímá narážka, jež umožňuje vyzdvihnout ty aspekty, které dovolují kreativní posun významu.

<sup>27</sup> Deleuze, Gilles. Guattari Félix, *Tisíc Plošin*, Praha: Herrmann a synové, 2010. s. 188-189.

<sup>28</sup> Způsob jakým Deleuze a Guattari pracují s metaforou je pro mne poměrně problematický, V několika publikacích, jako například v *Tisíc Plošinách*, ale i v *Kafka, za menšinovou literaturu*, autoři zmiňují, že chtějí psát zcela nemetaforick, a to pro, že metaforická forma jazyka je příliš pevně spojený s tradičním konceptem reprezentace, vůči kterému se snaží rovněž vymezit. Metafora pracuje s připodobněním, tedy pokládá predikát v podobnosti, jde o to „být jako něco jiného“, zakládá tedy relační vztah v analogii.

Zcela rozumím důvodům proč se autoři brání přijetí metaforického jazyka, ale i přes to se nemohu ubránit spojit metaforu a způsob jakým píšou, jelikož snad ve všech svých textech autoři používají silně obrazný jazyk. Vytváří metaforické obrazy sloužící coby ilustrace pojmů. Například nomád, smečka, kniha-doupě a mnohé další Nepracují s reálným významem těchto pojmů, ale přivlastňují si je na základě podobnosti. Chci tedy navrhnout aby metafora v tomto případě byla uchopena jako svého druhu aluze, nepřímá narážka, jež umožňuje vyzdvihnout ty aspekty, které dovolují kreativní posun významu.

### 3 HENRI BERGSON KONTRA GILLES DELEUZE

V knize věnující se rozboru Bergsonových myšlenek se zabývá především pojmy virtuality a multiplicity.

Obecnou charakteristikou virtuality je (virtualita nahrazuje možnost). Deleuzově již výše zmíněném spise výstižně pojmenovaném Bergsonismus, je možné několikrát narazit na tvrzení, že právě specifické pojetí multiplicity *je stěžejním motivem bergsonovské kritiky tehdejší filosofické metodologie založené především na dialektice a negativismu.*<sup>29</sup>

Jak jsem popsala výše, Bergson používá multiplicitu jako nástroj pro definici trvání, která je charakterizována povahou kvalitativní multiplicity v opozici k multiplicitě kvantitativní. Trvání proto není možné uvažovat prostřednictvím juxtapozice individuovaných událostí, ale jen a pouze multiplicitou, jelikož vědomé aktuální zakoušení se odehrává v trvání. Bergson uvažuje takto: „Každé číslo jest kolekcí jednotek- jak jsme řekli- a na druhé straně každé číslo samo jest jednotkou, pokud jest syntésou jednotek, které je tvoří. Je však vzato slovo jednotka v obou případech ve stejném smyslu? Tvrdíme-li, že číslo jest jedno (un), rozumíme tím, že si je představujeme v jeho *totalitě* pomocí jednoduché a nedělitelné intuice ducha: tato jednota obsahuje tudíž mnohost, poněvadž je *jednotou celku*. Mluvíme-li však o jednotkách, které skládají číslo, nejsou – myslíme – tyto jednotky už sumami, nýbrž jednotkami čistými a jednoduchými, nepřevoditelnými a určenými tvořiti řadu čísel tím, že se mezi sebou do nekonečna skládají.“<sup>30</sup> Připomeňme si nyní znovu, že Bergson definuje dvě odlišné formy mnohosti. V textu *Čas a svoboda je definuje na základě jejich dělitelnosti v rámci vnímání.*<sup>31</sup> První formou multiplicity je mnohost spojená s materialitou objektů, která je schopná bezprostředně abstrahovat celek. (jedná se o homogenní prostorově diferenciovanou a extenzivní kvantitativní *multiplicitu*). Druhá, pro Bergsona o mnoho důležitější je *multiplicity* založena na mnohosti faktů vědomí, které umožňují abstrahování celku teprve v symbolické sféře. (jedná se o heterogenní intenzivní a časově kvalitativní *multiplicitu*).<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Například Deleuze Gilles, *Bergsonismus*, Praha: Gramond, 2006. s. 91 – 94.

<sup>30</sup> Bergson, Henri. *Čas a svoboda*, Praha: Filosofía, 1994. s. 51-52.

<sup>31</sup> Deleuze se pro pojetí dvojího druhu multiplicity inspiroje i u Reimann, který rozlišuje diskrétní a kontinuální multiplicitu.

<sup>32</sup> Bergson, Henry, *Čas a svoboda*, Praha: Filosofía, 1994. s. 50-56.

Dvojí pojetí multiplicity používá i Deleuze (a Guattari), u těchto autorů je možné chápat mnohost jako nespécifikovatelné množství faktů, které jsou formovány na základě druhu multiplicity, který je u nich aplikován. Tento způsob uvažování odpovídá Deleuzově filosofické koncepci, v jejímž rámci by žádný jev neměl být charakterizován skrze fixní formu reprezentace. Takové tvrzení je pochopitelné, jestliže přijímáme tvrzení, že veškeré pojmy a fenomény se nám dávají až ve chvíli, kdy je užíváme. V posledku pak vlastně není možné uvažovat o mnohosti v řádu duality pojmů mnohosti a jednoty, neboť multiplicita sama je jedním, neustále se rozvíjejícím celkem heterogenní povahy.

Nyní je již zcela patrné, že Deleuze zajímá především kvalitativní multiplicitu vztažená k rhizomatickému uspořádání, na základě tohoto spojení chce autor vytvořit zcela nový způsob myšlení. Tato ambice je patrná hned v úvodní kapitole Tisíce plošin Úvod: Rhizom, ve které čtenářům poprvé představuje zmnožení jako nástroj narušení Deleuze zde navazuje na svoji práci z roku 1968 jmenovitě na své dvě doktorandské práce Diference a opakování, a Spinoza a problém exprese.

V Diferenci a opakování představuje alternativní možnost myšlení, která je namířena proti konceptu identity chápané coby reprezentace. Myšlenku jejího rozkladu Deleuze zakládá na pojmu diference. Z toho můžeme usuzovat, že reprezentace je Deleuzem pojímána jako souhrn jednoznačných a jasných obrazů, které odkazují pouze sami na sebe pomocí vnější podobnosti, nebo analogie v řádu tradiční mimésis, nebo filiace.<sup>33</sup> V takto definovaném rámci reprezentace jako uzavřeného modelu, je diferenci možno postihnout až vně objektu a to jen jako dualistickou opozici, nebo negaci.<sup>34</sup> K tomu dochází, jelikož filosofická koncepce identity je v tomto případě založena na počitatelnost – kvantitativní diferenci. Konkrétní identita je tak utvářena pomocí analogie, která přisuzuje zvláštní hodnotu prvkům v rámci struktury systému. Individuace tak probíhá pouze díky rozpoznání vzájemných vztahů, které ale nevycházejí z objektu samotného. V *Diferenci a opakování*, ale i v *Tisíci plošinách* nebo *Obrazu – Pohybu* chce Deleuze poukázat na to, že tento proces individuace prostřednictvím vnější diference je až druhotný a je možným důsledkem dění odehrávajícího se na zcela jiném koncepčním základě. *Obraz Diference, který tento autor nabízí, není v rámci percepce, vnější vůči objektům, ale odehrává se uvnitř jejich struktury a proto není potřeba uvažovat o druhotném principu individuace. Myšlení totiž není určeno identickou jednotou, ale*

---

<sup>33</sup> Deleuze Gilles. Guattari, Félix. Tisíc plošin, Praha: Herrmen a synové, s. 263-267.

<sup>34</sup> [Srov.] Deleuzova charakteristika strukturalismu v Podľa čoho rozpoznáme štrukturalizmus?

spíše odpovídá dynamickému celku, jehož jedinou formou jednoty je neustálý návrat – opakování. V Deleuzově pojetí ale opakování nemá za následek přesnost, nebo produkci identických reprezentací, ale je kreativním pohybem vynášejícím diferenci z hloubky. Jednoduše řečeno opakování produkuje diferenci a naopak. Neexistuje zde jednota Já jako fixní reprezentace konkrétní lidské bytosti, ale jde o rozvíjející se sérii nestálých forem lokální identity akcentující multiplicitní rysy individuace stávání se.<sup>35</sup> Vztah filosofie Henriho Bergsona a Gilla Deleuze je v mnoha ohledech specifický. Přestože oba autoři pocházejí z jiného myšlenkového prostředí, byla to právě Deleuzova kniha *Bergsonismus*, která znovuoživila zájem o Bergsonovo dílo.

Texty Henriho Bergsona jsou z pohledu mnohých autorů hodnoceny jako jeden ze stěžejních inspiračních zdrojů současné filosofie.<sup>36</sup> Téma vztahu těchto dvou autorů by mohlo být předmětem samostatné studie, je tedy nutné vyzdvihnout pouze ty aspekty, které jsou důležité pro další postup této práce.

Prvním z důležitých pojmů, který je nutné zmínit v souvislosti s Bergsonovým konceptem paměti a vzpomínky, je *trvání*, které lze bezpochyby považovat za klíčový koncept obsažený v definicích dalších důležitých pojmů. Trvání je pro Bergsona pojem umožňující ustanovení nové pojetí času, prostoru a kauzality.

V předešlé části této práce jsem se zabývala povahou *Trvání*, které je Bergsonem definováno coby pohyblivé, tekuté nebo proudící a není proto možné uchopit jej prostřednictvím strnulých řezů vědecké analýzy. Naopak můžeme se k němu vztahovat pouze prostřednictvím vlastního prožitku a intuice, kterou Bergson přepracoval jako základní metodu své filosofické koncepce.<sup>37</sup> V jednom, pro účely této práce podstatném komentáři k Bergsonově filosofii, je možné najít pozitivní definici intuice, objevuje se ve spisu *Myšlení a pohyb*, ze kterého je převzatá. „Sympatii zde nazýváme *intuicí*, jíž se přenášíme do nitra nějakého předmětu, abychom splynuli s tím, co je v něm jedinečného, a tedy nevyjádřitelného. .“<sup>38</sup>

Sama problematika intuice jako filosofické metody je natolik komplexní, že její úplný výklad by vyžadoval další rozsáhlou analýzu, která by byla předmětu této práce až

---

<sup>35</sup> [Srov.] Deleuze, Gilles. *Diference and repetition*, New York: Columbia University Press, s. 294-296

<sup>36</sup> Mezi autory, kteří v současnosti pracují s odkazem Henriho Bergsona, bych ráda zmínila alespoň Bennedettu Zaccarelo, která se věnuje především analýze aspektů tělasnosti.

<sup>34</sup> [srov.] Fulka, Josef. *Bergson a problém paměti* In: *Filosofie Henriho Bergsona*, Praha: OIKOYMENH, 2003. s. 10-17.

<sup>38</sup> Hrdlička, Josef, *O intuici u Bergsona*, In; *Filosofie Henryho Bergsona*, Praha: OIKOYMENH, 2003. s 127-128.

příliš vzdálená. Pro potřeby této práce bylo ale nutné upozornit na to, že intuice se odvíjí, je charakterizována pohybem a je možné ji uchopit až právě v jejím dění, dává se nám skrze trvání.<sup>39</sup>

Pro východiska Deleuzovy filosofie jsou neméně důležité autorovy texty zabývající se pamětí. Deleuze ale Bergsonovy myšlenky nepřebírá, ale podobně jako v případě jeho jiných inspiračních zdrojů, s nimi pracuje kreativně, a to i v případě, že se jedná o selektivní výběr jednotlivých motivů. V této části, která má sloužit jako základ pro možnost srovnání Deleuzovy a Bergsonovy filosofie, jsem nejvíce čerpala z knihy *Hmota a paměť* a monografie obsahují komentáře k základním bergsonovským otázkám Filosofie Henriho Bergsona. V druhém ze jmenovaných titulů je pro mne obzvláště důležitá pasáž Josefa Fulky, která se věnuje problematice Bergsonova pojetí paměti.

Fulka uvádí, že podle Bergsona je nemožné uvažovat o perceptivním aktu, který by se nezakládal na vzpomínky a tím pádem i na paměti.<sup>40</sup> Jak jsem upozornila již v předešlé kapitole, Bergson odlišuje dvě podoby paměti, které se nachází ve spise *Hmota a paměť*: „Podoba první sídlí v organismu a není ničím jiným než souborem rozumně utvářených mechanismů, zaručujících vhodnou odpověď na možné výzvy. /.../ Druhá paměť je opravdová. Disponuje stejnou extenzí jako vědomí a pohybuje se vskutku v definitivní minulosti a ne, tak jako paměť první, v neustále počínající přítomnosti, zachycuje a pořádá jeden po druhém všechny naše stavy, jak postupně probíhají, ponechává všem faktům jejich místo, a v důsledku toho jim přiřazuje i vlastní datum.“<sup>41</sup>

Rozdělení paměti, které autor uvádí je ale pouze ilustrativní, jelikož vnímání je možné až v jejich vzájemném spojení. Lze tedy říci, že minulost – vzpomínka není nijak druhotná vůči přítomnému dění, ale že jejich vzájemné vztahy jsou tím, co vytváří platformu pro konstituci neabstraktního kontinuálního vjemu. Toto tvrzení odráží Bergsonovu kritiku filosofické abstrakce (jakou je například myšlenka existence čistého vjemu aktuálního dění), které autor čelí prostřednictvím nároku na exaktnost: „Vnímání nemá být založeno na abstrakci, má se naopak soustředit na konkrétní mnohost a rozmanitost idejí vznikajících v našem vědomí.“<sup>42</sup> Vjem

---

<sup>39</sup>[Srov]Například i v: Deleuze, Gilles. *Bergsonismus*, Praha: Gramond, 2006 s. 25-27.

<sup>40</sup>Fulka, Josef, *Bergson a problém paměti*, In; *Filosofie Henryho Bergsona*, Praha:OIKOYMENH, 2000. s. 26-27.

<sup>41</sup>Bergson, Henri. *Hmota a paměť*, Praha: OIKOYMENH, 2003. s. 113

<sup>42</sup>Fulka, Josef, *Bergson a problém paměti*, In; *Filosofie Henryho Bergsona*, Praha:OIKOYMENH, 2003. s.23

aktuální jako to, co se děje - se nám podle Bergsona uchopitelný až ve formě reprezentace. Kontinuita vnímání je možná až v případě spojení vzpomínky promítnuté do aktuální roviny vjemu. Je tedy nepopíratelné, že paměť není možné oddělit od sebe pojmy- paměť a reprezentace. Upevnění paměti v rámci percepce se odehrává ve dvou pohybech. Prvním z nich je uchování obrazu pro jejich možnou budoucí aktualizaci, druhým pohybem jsou kontrakce a komprese nahromaděných vjemů, které vytvářejí bloky a deformují vzájemné vztahy. Takový vztah vzpomínky a vjemu boří obraz myšlení jako navazujícího sledu okamžiků.<sup>43</sup>

Deleuze tuto koncepci pohybu využívá v samém základu charakteristiky rhizomatického myšlení. Uzly a rozvíjející se linie rhizomu jsou aktualizovány na základě aktuální potřeby, skrze individuaci Heaccetas. V Deleuzových textech se můžeme nejdříve setkat obzvláště s formou krátkodobé paměti – charakteristickou pro rovinu imanence. Nicméně v dalších textech, například v Tisíci plošinách přijímají autoři i koncepci paměti dlouhodobé jako rovinu konzistence. Deleuzova počáteční jednostranná akcentace krátkodobé paměti - roviny imanence, mne ve světle již výše analyzovaného Bergsonova pohybu paměti, vede k myšlence, že bez dlouhodobé paměti by bylo nemožné uvažovat o jakémkoliv kontinuitě vjemu, a to ani ve formě v jaké o ní uvažuje Deleuze. Nepřítomnost víru ještě ne úplně ukotvených vzpomínek, tedy jakési knihovny naší paměti, která by dovolovala aktualizaci vzpomínky z virtuální roviny, by tak způsobovala, že rhizom by nebyl schopný nijak uchovávat svoji podobu, vytvářet stopy pohybu. Jediný jeho pohyb tak probíhal od bodu k bodu a ne na protažení linie stávání se.

Tím by se Deleuze a Guattari přibližovali spíše k myšlení abstrakce čistého vjemu. Ovšem z podstaty rhizomatického myšlení je existence čistých pojmů stejně problematická jako u Bergsona. Nutnost kontinuálního pohybu a dynamiky události vjemu je tady zřejmě tím, co nutí autory zapojit do své filosofie i rovinu konzistence jako pozitivní aspekt pohybu. V souvislosti s předmětem této práce uvádím Bergsonovo pojetí pohybu a paměti zejména proto, že se jím v mnoha aspektech nechal inspirovat Deleuze a Guattari v charakterizování povahy *perceptů* a *afektů*, jejichž definice jsem výše uvedla. Percepty a afekty totiž nejsou přehledem jednotlivých vjemů, ale existují jako odindividualizované bloky počítků, které se promítají do pocitové roviny, aktualizují se dle potřeby a utvářejí tak materiální aspekty vjemu.

---

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 32 - 38

Motivy pohybu a paměti a především tvrzení, že paměť, která je děním se nám může dávat jenom a pouze jako forma reprezentace, mne opětovně navrácí k otázce paradoxní pozice reprezentace v kontextu Deleuzovy filosofie. V této situaci se přikláním k teorii Henriho Bergsona v tom, že myšlenka čistého vjemu je až příliš abstraktní a neodpovídá v ničem reálné zkušenosti. Můžeme snad mluvit o vnímání, které by bylo zbaveno individuace? Domnívám se, že ne, protože bez významu, obsaženém v rovině konzistence, která by umožnila zachování vjemu, by nebylo možné uvažovat o žádné artikulaci v procesu vnímání okolního světa. Virtuální rovina paměti by nebyla schopna dosáhnout aktualizace, nebyla by zde žádná potencialita, ze které by bylo možná znovu vynášet a kreativně uspořádat vzpomínky. Můžeme říct, že Deleuze se pokouší chápat Bergsona *synopticky a rhizomaticky*,<sup>44</sup> propojuje Bergsonovy myšlenky s vlastními a přitom ty, které se mu vzpírají vynechává, nebo je akceptuje, ale vytváří jejich negativní obraz, jako je tomu v případě roviny konzistence a reprezentace. Za zmínku zde stojí také to, že se autoři v *Tisíci plošinách* v kapitole pojmenované *Pojednání o nomádologii: válečný stroj*, zmiňují mimo jiné o specifické vlastnosti rysu státního uspořádání, které je v jejich koncepci založeno na arborescentní (stromové) struktuře. Tímto rysem je mezi mnoha jinými i to, že fenomény a koncepce, které nejsou kompatibilní s jeho strukturálním uspořádáním banalizuje i ponižuje, nebo je nazývají hloupými, nebezpečnými a tím se je pokouší vytěsnit případně ještě lépe eliminovat. I přes otevřenost rhizomu, kterou autoři mnohokrát hlasitě proklamují, se místy nelze ubránit pocitu, že obdobného jednání se dopouští i oni.

---

<sup>44</sup> Takto popisuje Deleuzův způsob čtení Miroslav Perříček ve sborníku *Filosofie Henriho Bergsona*, nazvaném *Fikce obrazu: Bergsonova imagologie*.



## 4 DIFERENCE A OPAKOVÁNÍ ANDYHO WARHOLA

Jak je možné sloučit filosofickou analýzu a praxi umělecké produkce tak, aby se umělecké dílo nestávalo pouhou ilustrací, ale bylo samo nadáno kreativním potenciálem, tedy slovy Deleuze a Guattariho: aby stálo na vlastních nohách? P Přechod od filozofického pohledu ke kapitole věnující se koncepčnímu základu díla i konkrétnímu využití techniky síťotisku, mohou podle mého poskytnout myšlenky Andyho Warhola.

Andy Warhol se narodil se 6. srpna 1928 v Pittsburgu v Pensylvánii. Kariéru rozjel jako úspěšný reklamní ilustrátor, postupně se stal předním umělcem pop- artového hnutí šedesátých let minulého století. Jeho práce využívá širokou škálu uměleckých forem, včetně tradiční uměleckých médií, jako je malba, ale i filmu, video instalací a psaní. Jeho tvorba je dodnes vnímána jako přelomová, i když kontroverze, která ji zprvu obklopovala, je již proudem času smyta. Warhol zemřel 22. února 1987 v New Yorku.<sup>45</sup>

V autobiografické knize *Od A k B a zase zpět* Warhol velmi upřímně popisuje některé okamžiky jeho vlastního života. Za zdánlivě prostým textem se skrývají zajímavé filosofické myšlenky, které nám pomáhají nahlédnout do umělcovy pozoruhodné duše. V jednotlivých kapitolách se zabývá například láskou, krásou, slávou, prací, časem, smrtí, atmosférou, uměním a různými jinými víceméně prostými fenomény. Obsahem knihy se prolínají různé polohy textu od vážných úvah, které střídají aforistické prvky až po provokativní výkřiky, které si kladou za cíl čtenáře šokovat. Motivy knihy jsou pochopitelně navázány na odkazy tehdejší populární a masové kultury, zahrnují produkty běžné potřeby i to, co bylo z tehdejšího pohledu klasifikováno jako brak. Celá jeho tvorba se tak z dnešního pohledu dá hodnotit jako itinerář spotřební kultury Ameriky šedesátých a sedmdesátých let. Některé pasáže mají potenciál být až aforismy, které jsou zde součástí populární kultury. I díky veliké ikoničnosti textu si můžeme při čtení velmi dobře představit atmosféru Ameriky z pohledu Andyho Warhola.

Myšlenka, kterou jsem se rozhodla z textu vybrat, a která podle mého spojuje filosofickou analýzu a uměleckou produkci je následující.

---

<sup>45</sup>[ Srov.]Biography.com Editors, Andy Warhol Biography.com [online] April 29, 2017. Dostupné z: <http://www.biography.com/people/andy-warhol-9523875>

„Stále se říká, že čas mění věci, ale ve skutečnosti je musíte změnit vy sami.“<sup>46</sup> Myšlenka proměny – difference v rámci času je motiv shodně se objevující u obou autorů, o které jsem se doposud teoreticky opírala. Obzvláště zde vidíme podobnost s Bergsonovou teorií, kdy vzpomínka není jen odrazem z minulosti, ale je přímo ovlivněna aktuálním děním přítomného okamžiku. Pokud bychom měli nalézt podobnost i s myšlenkami Gilla Deleuze, pak bych tuto podobnost pravděpodobně hledala v tvrzení, že naše představy jsou tvořené až zpětně v reflexi zkušenosti. I když přímé spojení jakéhokoliv autora s Deleuzem je problematické díky tomu, že odmítá fenomenologický přístup k vnímání umění, který je jištěn identitou vnímajícího subjektu

Důležitý je zde pro mne fakt, že Warhol jako praktikující umělec, využívající běžnou techniku masové komunikace<sup>47</sup>, kterou povyšuje na zcela autonomní a právoplatnou techniku umělecké produkce, akcentuje především konceptuální rovinu díla. Zabývá se vztahem estetické – umělecké hodnoty a materiálem, stejně jako statutem umělce v kontextu společnosti. Jeho výrok lze chápat obdobně jako Deleuzovu myšlenku difference, nebo Bergsonovo pojetí kreativního toku.

Myšlenka, vzpomínka, nebo jakýkoliv obsah autorem promítaný do díla, není zcela jasně identifikovatelný jako přímý odkaz k životu autora. I on sám totiž nevlastní svoji minulost, je schopen ji částečně rekonstruovat, ale nikdy není schopen extrahovat čistou vzpomínku. Obraz, který získává je vždy deformovaný a míšený, tak jako překrývající se rastry sítotisku, které lze vidět jako jednotlivé roviny percepcí, které se autor snaží navrstvit tak aby vytvořily co nejpřesnější, co nejlépe se překrývající obrazy minulosti.<sup>48</sup> Tvrdím proto, že každý autor se skrze techniku své práce rozpomíná na již viděné, psychická distance, kterou nutně zaujímá, mu totiž brání uchopit vzpomínku jako celistvý příběh.

---

<sup>46</sup> WARHOL, Andy. *Od A k B a zase zpět: filozofie*. Zlín: Archa, 1990. s. 95

<sup>47</sup> Nástrojem masové komunikace zde rozumím použití sítotisku, který do té doby slouží jako nástroj reklamy a médií.

<sup>48</sup> Paralelu mezi technikou sítotisku a konceptem paměti využívám jelikož tisk, stejně jako paměť, pracují s tlakem a deformací. Toto spojení se může zdát banální, ale vzhledem k tomu, že pro konstituci paměti i pro technologii tisku mají zcela esenciální význam, tvrdím, že je možná tuto paralelu zvažovat jako legitimní nástroj komparace.

## 5 EBBINGHAUSOVA KŘIVKA ZAPOMÍNÁNÍ

„Paměť, která se dala na počátku 19. století popsat jako krajina s lesy a potoky, roklemi a rovinami, fatami morgánami a třpytícími se vodními hladinami, nemá nic společného s pamětí, která byla na konci téhož století podrobena výzkumům pomocí paměťových přístrojů.“<sup>49</sup>

V této kapitole bych se ráda krátce zmínila o paměti z hlediska psychologie. Budu se věnovat myšlenkám německého filosofa a zejména psychologa Hermanna Ebbinghause, který se řadí se mezi průkopníky zabývající se studiem paměti.

Dalo by se říci, že paměť je jako dvě strany jedné mince a tou jsou zapamatování a zapomínání. Jakým způsobem a za jakou dobu mizí z paměti vzpomínky, zformuloval Ebbinghaus poté co se seznámil s knihou *Element der Psychophysik (Základy psychofyziky)* od G.T. Fechnera, posílilo to jeho myšlenku zařazení psychologie mezi přírodní vědy. Byl si vědom, že když se chce psychologie stát vědou, „pak ve světě psychických procesů musíme najít místo, kde budeme moci použít účinné páky exaktního vědeckého výzkumu, experiment a měření.“<sup>50</sup>

Svémi pokusy s kartičkami, na které napsal kolem 2 300 náhodných slabik, vždy dvě souhlásky se samohláskou uprostřed, ty se pak postupně učil tak dlouho, dokud je přesně nezopakoval. To pak v určených intervalech opakoval znovu. Zjistil při tom, že nejvíce zapomeneme několik hodin po naučení se dané informace. Ebbinghaus pak své poznatky převedl do křivky zapomínání, známé jako Ebbinghausova křivka zapomínání. (Obrázek 3)

Ebbinghaus používal přirovnání paměti k záznamu stop. O zapomínání mluví jako o ztrátě či rozpadu stop. Do výzkumu paměti Ebbinghaus zavedl matematiku, hovoříme o tzv. matematizaci paměti. Právě díky svým pokusům se stal jedním ze zakladatelů experimentální metodologie psychologie zapamatování.

V roce 1885 vyšla jeho monografie, kde zveřejnil své pokusy týkající se zapamatování a vzpomínání na základě asociací. Tento vztah zde mapuje pomocí matematické

---

<sup>49</sup> DRAAISMA, Douwe. *Metafory paměti*. Praha: Mladá fronta, 2003. Kolumbus. ISBN 80-204-0919-X. s. 110

<sup>50</sup> Tamtéž s. 106

struktury a vyjadřuje ho v rozměrech a číslech. Tím umožnil svým následovníkům další možnosti studia paměti.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Tamtéž str. 107

## 6 SÍTOTISK

Sítotisk je grafická technika, při níž se síto používá k přenosu barvy na tiskovou plochu. Tiskne se za pomoci rámu, na kterém je natažená nejčastěji polyesterová tkanina, která umožňuje sítotiskovou reprodukci. Na tkaninu nejprve reprodukuje motiv, který chceme tisknout, nanese tiskovou barvu a poté ho většinou za pomoci stěrky v těsném kontaktu s plochou protlačíme na tiskovou plochu. Tím nám vznikne obtisk motivu. Tisknout můžeme jak na savé povrchy, jako jsou například textilie, tak i na nesavé povrchy, jako jsou například kov, plasty nebo keramika. Tuto techniku můžeme zařadit mezi nejstarší tiskařské techniky.

K označení techniky uměleckého sítotisku používáme výraz serigrafie. Toto označení vzniklo ve 30. letech 20. století proto, aby se oddělilo umělecké využití sítotisku od toho průmyslového.

Sítotisk se neustále vyvíjí už od té chvíle, kdy se ukázal být vhodnou a životaschopnou technologií pro reprodukci obrazu. V první řadě patří velké poděkování profesionálním svazům, které věřily v budoucnost této všestranné technologie a propagovaly její použití. Se sítotiskem je úzce spjata výroba uměleckého porcelánu a keramických obkladaček. Další možnosti uplatnění můžeme hledat v například při výrobě elektroniky, v automobilovém průmyslu, při výrobě barevného sportovního oblečení, anebo při výrobách bytového zařízení. Sítotisk se samozřejmě musí neustále rozvíjet, aby si v prostředí ostatních technologických postupů udržel příslušnou konkurenceschopnost. Současná úroveň této technologie je však tak vysoká, že poskytuje dostatečné záruky toho, že se tento proces prosadí a udrží i za hranami nového milénia.<sup>52</sup>

### 6.1 Historie sítotisku

Sítotisk se poprvé objevil v Číně v průběhu dynastie Song a byl užíván převážně jako výtvarná technika užitého umění ve spojení s výzdobou textilií. Postupně tato technika přejímá vlivy z ostatních asijských zemí a dochází k rozvoji a tvorbě nových metod.<sup>53</sup> Objevují se zde šablony vyrobené z hedvábného plátna, vykrývané například včelím voskem nebo také lidskými vlasy. V západní Evropě se sítotisk

---

<sup>52</sup> [Srov.] PEYSKENS, André, M. *Výroba šablóny Technické základy*, Z anglického překladu vydal Slovenský zväz sieťotlačiarov a digitálnych tlačiarov, 2012

<sup>53</sup> [Srov.] Sheng, Angela (1999). "Review: Why Ancient Silk Is Still Gold: Issues in Chinese Textile History". *Ars Orientalis*. [ISTOR 4629553](#)

poprvé objevil na konci 18. století, ale prozatím nezískal mnoho přívrženců a to zejména proto, že materiály potřebné pro výrobu byly obtížně dostupné. Rozmach vývoje sítotiskových metod v Evropě se projevil až s rozšířeným obchodem s hedvábím.

Zásadním mezníkem pro tuto techniku byl patent z roku 1907, kdy došlo k objevu foto-citlivého materiálu a tím se proces tvorby natolik urychlil, že dovolil použití i v průmyslové výrobě. Tato technologie se rozvinula v Americe ve 20. letech 20. století a její výhodou bylo především to, že umožňuje tisknout na velkou škálu materiálů od textilu přes keramiku až po kov. Do Evropy se tato technika dostala spolu s americkou armádou. O rozvoj této technologie v Čechách se zasloužil hlavně Tomáš Baťa, který ji jako první přivezl přímo z USA. V počátcích se sítotisk používal hlavně pro reklamní účely, průmyslovou a užitou grafiku.<sup>54</sup>

Pokud hovoříme o osobnostech spojených s rozmachem sítotisku nelze zde nezmínit Andyho Warhola, který se v 60. letech zasloužil o největší popularizaci této techniky. Jeho ateliérem byl prostor nazvaný Factory (továrna), což ve spojení se sítotiskem, který byl především spojován s průmyslem, představuje spojení „mainstreamového“ proudu s uměním. Warhol tedy průmyslovou technikou tvořil originální obrazy. Dalšími významnými umělci, kteří ovlivnili umění ve spojení se sítotiskem, byli například Keith Hering, Roy Lichtenstein, Harry Gottlieb a mnoho dalších.

## 6.2 Sítotiskový svaz

V České republice funguje sítotiskový svaz, který zaštiťuje veškeré aktivity spojené s touto grafickou technikou. Účel a cíle tohoto sdružení: „Sítotiskový svaz je zájmové sdružení fyzických a právnických osob, které spojuje společný zájem o sítotisk, serigrafii a digitální tisk. Sítotiskový svaz ČR vytváří platformu pro rozvoj výše uvedených technik, prosazování odborných zájmů svých členů ve veřejném životě, zejména ve vazbách na živnostenskou a podnikatelskou činnost při oficiálních jednáních a zastupování při mezinárodních stycích.“<sup>55</sup>

Členem se může stát jakákoliv fyzická osoba se zájmem o grafiku, sítotisk, serigrafii, digitální tisk. Přičemž členství musí být schváleno výkonnou řídicí radou. Členství

---

<sup>54</sup> [Srov.] KOŘÍNEK, Ota, Vladimír LUTTERER a Antonín KOMÁREK. *Sítotisk a serigrafie*. Praha: Ota Kořínek, 1991. ISBN 80-900060-6-X.

<sup>55</sup> <http://www.sitotisk-serigrafie.cz/index.php/o-svazu/stanovy-svazu>

poté opravňuje k účasti na sjezdech a na veškerých aktivitách tohoto svazu. Každé dva roky je svoláván sjezd, na kterém se, pokud je přítomna nadpoloviční většina všech členů, rozhoduje o důležitém fungování asociace sítotiskového svazu České republiky. Hlasuje se zde o usnesení, které navrhuje Výkonná řídící rada. Členy rady jsou prezident ASD ČR, viceprezident ASD ČR, sekretář ASD ČR<sup>56</sup> a členové Výkonné řídící rady, dohromady je pětičlenná. V mezidobí mezi sjezdy dohlíží na chod asociace dozorčí rada, která je volena na sjezdu a má právo kontrolovat i účetnictví. Pokud je nutnost řešit nějaké závažné otázky, může být vyhlášen i mimořádný sjezd, kterého se účastní výkonná i dozorčí rada.

Svaz byl založen v roce 1966, v tomto období se u nás o sítotisku ještě mnoho nevědělo. Sítotisk jako takový byl do svazu připojen až v roce 1973. Mezi zakladatele patří Ota Kořínek, který vydal například publikaci *Sítotisk a serigrafie*, dalším členem zakládající skupiny byl doktor Emil Mynář, který vydal studii o historii sítotisku. Mezi průkopníky byli například prof. Kaiser, který organizoval akce svazu nebo inženýrka Neumannová, která jako první u nás míchala sítotiskové barvy.

V roce 1991 byl uspořádán první sítotiskový sjezd, kde vznikl sítotiskový svaz ČSFR. Na tomto sjezdu byli zvoleni čestní členové, kteří se u nás zasloužili o rozvoj sítotisku. Z nich jmenuji jen některé například Ludovíta Bábika, prof. Jaroslava Kaisera, Josefa Kroupu, Pavla Marka, Jaroslava Ruska nebo třeba Karla Uchytla. Prvním úkolem organizační struktury sítotiskového svazu bylo oficiálně konstituovat, tedy registrovat se u ministerstva vnitra. Cílem bylo pomoci nově vznikajícím sítotiskovým organizacím a firmám se orientovat v novém prostředí vznikajícího svobodného podnikání. Další významnou událostí roku 1991 bylo navázání kontaktů s asociací FESPA<sup>57</sup>, kdy se svaz stal členem evropské federace sítotiskových svazů. Ještě v tomto prvním roce byly uspořádány 3 sítotiskové kurzy. Dále se sítotiskový svaz rozvíjel, organizoval výstavy a odborné semináře, účastnil se mezinárodních veletrhů a výstav, také vydal odborný časopis *Sítotisk+ Serigrafie* a v pořádání konferencí a dalších akcí aktivně pokračuje do současnosti.

### 6.3 Sítotisk v Americe

Rozvoj sítotiskového tisku probíhal v Americe od třicátých let minulého století, v souvislosti se společenskou depresí vyplývající z velké hospodářské krize. Důvody

---

<sup>56</sup> ASD ČR- zkratka pro Asociaci sítotisku a digitálního tisku ČR

<sup>57</sup> FESPA- zkratka pro evropskou federaci sítotiskových svazů

tohoto rozvoje byly hlavně ekonomické. Tisk byl velmi praktický převážně proto, že tato technika může být považována za levnou. Také musíme brát v úvahu situaci, kdy v Americe před čtyřicátými lety byl nedostatek uměleckých grafik a tím vznikla jakási díra na uměleckém trhu.<sup>58</sup>

Sítotisk vstoupil do podvědomí veřejnosti jako takzvané demokratické umění, protože umělci se touto technikou velmi často vyjadřovali k aktuálnímu politickému dění jako například Anton Refregier v díle z roku 1941 s názvem Waterfront strike. (Obrázek 4)

Pro výrobu sít používali umělci různé techniky jako například tvorbu šablony přímo na sítu, ale pro většinu popových umělců byla nejčastější výroba sít pomocí fotografie. Tato technika spočívala ve schopnosti pokrýt velké plochy drsnými primárními barvami. Toto médium mělo i jiné atraktivní stránky, bylo synonymem pro rovnost a odosobnění, které by se dalo považovat za hlavní motto popových umělců. Mezi prvními, kteří se zasloužili o masový rozvoj této techniky a snažili se vložit šablonu jako část obrazu byl Roy Lichtenstein (Obrázek 5), a Andy Warhol (Obrázek 6). Tito umělci experimentovali se sítotiskem pro zdokonalování vlastních kvalit. Mezi další umělce, které bychom měli v souvislosti s americkým sítotiskem zmínit, byl například Stewart Davis, který jako první experimentoval se překrýváním barevného tisku na uměleckém díle (Obrázek 7). Jeho umělecká díla mají překvapivou mistrovskou hodnotu. Součástí techniky tohoto umělce bylo velmi zajímavé mísení proměnlivých vrstev inkoustu, přestože u ostatních umělců tato technika působila zprvu spíše kýčovitě, on je prvním umělcem, u kterého toto využití vyznívá technicky velice zajímavě.

Za největší přínos amerického sítotisku můžeme považovat fakt, že se jedná o popularizaci umění. Pop-art spojuje komerční vlivy s uměním. Je ovlivněn různými druhy populární kultury jako například hudbou filmem nebo reklamou. Největší inspirativní zdroje tohoto směru můžeme hledat v komerčním způsobu života, přejímání předmětů každodenní potřeby do umění a inspirací velkoměstskou kulturou.

---

<sup>58</sup> COHEN, David. "American Screenprints. Cambridge, Fitzwilliam." *The Burlington Magazine*, vol. 134, no. 1069, 1992, pp. 263–263., [www.jstor.org/stable/885144](http://www.jstor.org/stable/885144).



## 6.4 Technické základy sítotisku

V následujících podkapitolách najdeme základní popis techniky sítotisku. Zaměřené budou na nejdůležitější technologické postupy a vysvětlení základních pojmů.

### 6.4.1 Sítotiskové tkaniny

Největší vliv na kvalitu tisku má sítotisková tkanina. Základní požadavky jsou: rovnoměrné utkáni, vysoká odolnost proti tření a oděru, vhodná vazba, odolnost vůči chemikáliím, standardní pružnost – tvarová paměť, co nejmenší citlivost na tlak a náraz, umožnění dobrého přilnutí všech fotocitlivých vrstev.<sup>59</sup> Rozhodujícími faktory při výběru sítotiskové tkaniny jsou typy technologie tisku, které budou použity, druhy barvy a také tisknutý vzor. Při sítotisku prochází barva přes otvory síta, zatímco místa, které mají zůstat nebarevné, jsou na sítu zablokované. Tímto se vytváří systém, který se nazývá šablona. Sítotisková šablona se skládá z pevné konstrukce rámu s nataženou sítotiskovou tkaninou, na které je vytvořený vzor, který se má tisknout. Obraz se na síto vytváří pomocí speciálního fotocitlivého filmu nebo fotocitlivé emulze. Z výše uvedeného je zřejmé, že materiál síta výrazně ovlivňuje celou šablonu a výslednou kvalitu tisku. Dále také ovlivňuje spotřebu, tok a vrstvu barvy, přesnost sítotisku, životnost šablony a také výrobní náklady.

Hustota sítotiskové tkaniny se označuje číslem, které udává počet vláken na jednotku délky. Většinou bývá zvykem jako první uvádět číslo počtu vláken na jeden centimetr, jako druhé číslo je počet vláken na centimetr a posledním číslem je číslo určující průměr vlákna v mikrometrech. Volba vhodné hustoty síta je velmi důležitá pro všechny sítotiskové techniky.

Ve spojení s touto prací je důležité uvést příklad na výběru síta pro potisk keramických dlaždic. Glazury používané k tisku na keramické dlaždice obsahují velké částičky, a proto je potřebné na tisk zvolit síto se otvory o velikosti 70 až 100 mikrometrů. Otvor síta musí být minimálně třikrát až čtyřikrát větší než velikost největší částičky, která se nachází v barvě nebo glazuře. Pokud tiskař tento poměr nebude brát v úvahu, pravděpodobně bude docházet k zanášení síta. Hustota

---

<sup>59</sup> PEYSKENS, André, M. Výroba šablóny Technické základy, Z anglického překladu vydal Slovenský zväz sieťotlačiarov a digitalnych tlačiarov, 2012 s.2

zvolené tkaniny musí být dostatečně vysoká, aby bylo možné reprodukovat i nejmenší detaily obrázků.<sup>60</sup>

### **6.4.2 Fotošablony**

Výroba foto šablony je založená na fotomechanickém procesu, při kterém se šablona vyrábí pomocí fotomechanické reakce materiálů citlivých na světlo. Tato technika je vhodná jak pro výrobu reprodukce jednoduchých perokreseb ale i pro složité originální obrazy. Tato výroba je založena na vlastnostech speciální emulze s obsahem chemických látek, které při kontaktu se světlem určité vlnové délky změni svoje fyzikální vlastnosti a stanou se nerozpustné ve vodě nebo také odolné vůči ředidlům. Fotocitlivá emulze by měla být tím kvalitnější, čím více máme v plánu provádět tisků, protože šablona musí být odolná vůči mechanickým vlivům a rozpouštědlům, aby ji bylo možné opakovaně používat. Fotošablony rozdělujeme do čtyř skupin, které se odlišují podle postupu aplikace na: přímou šablону, nepřímou šablónu, přímo – nepřímou šablónu a kapilární filmy. Na výrobu přímé šablony se používají světlocitlivé tekuté syntetické emulze. Ta se aplikuje na obě strany síta ručně nebo pomocí speciálního zařízení a následně se vysuší. Filmový pozitiv se potom umístí do požadované polohy na suchou vrstvu z vnější strany síta. Dále se síto vloží do vakuového rámu a potřebný čas se exponuje UV zářením. Po osvětlení se síto vymývá studenou nebo teplou vodou. K vymytí by mělo dojít co nejdříve po osvětlení. Šablona by měla být vymývána ve vertikální poloze ve vymývacím zařízení. Síto se vymývá z obou stran středním proudem. Před další manipulací se musíme počkat na důkladné vyschnutí, protože dokud je tvrzená vrstva mokrá, je velmi citlivá na dotyk a náchylná k poškození. Správný osvit je pro výrobu kvalitní šablony velmi důležitý. Ovlivňuje výsledné vlastnosti šablony, jako jsou například životnost, přilnavost k sítu, ostrost nebo rozlišení.

### **6.4.3 Sítotiskové stěrky**

Další důležitou součástí při samotném tisku je výběr nejvhodnější stěrky pro danou aplikaci. Jsou zde dva parametry, které charakterizují stěrku: její profil a tvrdost. Většina stěrek je s pravoúhlým obdélníkovým profilem ve tvaru V. Výběr vhodného profilu stěrky závisí na druhu tisku, při kterém se bude používat. Pravoúhlý

---

<sup>60</sup> PEYSKENS, André, M. Výroba šablony Technické základy, Z anglického překladu vydal Slovenský zväz sieťotlačiarov a digitalnych tlačiarov, 2012 s.11-12

obdélníkový profil je speciálně vhodný pro grafický tisk a používá ho asi 95% sítotiskového průmyslu při tisku na rovné povrchy. Profil stěrky má také výrazný vliv na výšku nánosu barvy a následně na kvalitu tisku. Vrstva barvy by se měla dát regulovat vhodným nastavením úhlu stěrky a tvrdostí stěrky. Nadměrný tlak vždy negativně ovlivní výslednou kvalitu tisku, může poškodit stě ruku nebo zkrátit její životnost a ovlivňuje životnost šablony a síta.

## 7 KERAMICKÉ KACHLE

Tato kapitola přináší nejprve stručný historický přehled keramiky a keramických obkladových materiálů. Poté se věnuje definici keramického obkladu a na závěr uvádím inspirační zdroj, který se přímo promítá do praktické části diplomové práce.

### 7.1 Historie keramiky

Nejstarší nalezené keramické figurky pochází z druhé poloviny mladší doby ledové. Od konce starší doby kamenné je znám proces vypalování. Nález prvního zařízení, které doopravdy připomínalo pec, pochází z mladší doby kamenné. První nalezené figurky nebyly vymodelované, nýbrž vyřezané z jílových bloků. Figurální keramika byla dlouhou dobu jediným využitím keramiky. Bohaté nálezy objevujeme hlavně na předním východě. Nejstarší z nich můžeme do to datovat hluboko do 7. tisíciletí před naším letopočtem.<sup>61</sup>

Ke vzniku nejstarších nádob dochází až o něco později. Při prvních pokusech o výrobu nádob přišli naši předkové na to, že nejproblematičtější a tvarem jsou ostré úhly, které se obtížně vysoušejí a při pálení mají tendence často praskat. Toto zjištění vedlo k tomu, že nejstarší dochované funkční nádoby mají kruhovou základnu. Ještě před vynalezením prvních nejjednodušších hrnčířských kruhů se můžeme setkat s nálezy takzvané šňůrové keramiky. Tato technika spočívala v tom, že vytvářené nádoby vznikají lepením válečků na kruhovou základnu. O vzniku prvních hrnčířských kruhů můžeme hovořit jako o prvních technologických inovacích ve výrobě keramiky. První pomalu rotující desky se objevují již v rané dynastické době v Egyptě. Postupně dochází ke zdokonalování této technické pomůcky a z pomalu rotujících se stávají rychleji rotující hrnčířské kruhy. Nejstarší dochované nálezy hliněných nádob pocházejí z 8. tisíciletí před naším letopočtem. Naleziště byla objevená v oblasti dnešní Sýrie na místech, kde protékala řeka Eufrat. K běžnému využívání keramických nádob a rozvoji vypalovacích technik docházelo podle zatím dostupných archeologických poznatků až od druhé poloviny 7. tisíciletí před naším letopočtem.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> [Srov.] WEIB, Gustav. *Keramika: umění z hlíny : kulturní dějiny a keramické techniky*. Praha: Grada, 2007. ISBN 978-80-247-1954-2. Str. 9-15

<sup>62</sup> Tamtéž str. 19-29

„Název keramika se poprvé objevuje v antickém Řecku, a pochází z řeckého slova *keramos* (původně název pro roh, ze kterého se pilo). Později se v Athénách nazývala oblast, kde působili hrnčíři *Keramikos*.“<sup>63</sup> Mezi oblastmi ve kterých byla keramika v historii nejvíce rozvíjena a které bychom mohli považovat za kolébky keramiky, patří hlavně oblast historické Mezopotámie, Egypta a antického Řecka a Říma.

## 7.2 Historie keramických dlaždic

Lidskou civilizaci provázejí keramické obkladové prvky již od raného starověku. Ve velkém se dlaždice používali již v antických dobách, zejména k obkladům v antických lázních. V Orientu jsou známé cihly, které byly z lícové strany glazované. Po pádu antická civilizace datujeme rozšíření obkladaček zdobených glazurou do doby arabské nadvlády ve Španělsku po roce 711 našeho letopočtu. Můžeme tedy Španělsko označit za první evropskou zemi, kde se dlaždice vyráběly. Dále se tyto maurské dlaždice a obklady se ze Španělska šířily do Itálie, kde se setkáváme poprvé s názvem Majolika, který se zachovala až dodnes.<sup>64</sup>

Majolika je technika zdobení pórovitého keramického materiálu barevnými glazurami. Rozkvět této techniky můžeme datovat do období 15. a 16. století. Dalším význačným střediskem středověké výroby byla italská Faenza a v Holandsku oblast Delft.<sup>65</sup>

U nás došlo k rozšíření dlaždic až v 17. století s příchodem italských habánských hrnčířů, kteří fajánsové dlaždice a pravděpodobně i obklady začaly vyrábět i na našem území. K významnějšímu rozvoji výroby keramických obkladaček došlo až v druhé polovině 19. století, kdy se první dlaždice začaly vyrábět v podobě kachlů. První průmyslově vyráběné glazované dlaždice u nás od roku 1883 vyrábí Rako v Rakovníku. Tato firma funguje dodnes a je známá i ve světě. Z Rakovníka se později výroba rozšířila i na další místa, mezi významné oblasti patří Horní Bříza, Podbořany nebo Chlumčany.

---

<sup>63</sup> PYTLÍK, Petr a Radomír SOKOLÁŘ. *Stavební keramika: technologie, vlastnosti a využití*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2002. ISBN 80-7204-234-3. Str. 1

<sup>64</sup> [Srov.] SVOBODA, Luboš a kolektiv, *Stavební materiály* [online]. Praha, 2013, ISBN 978-80-260-4972-2. Dostupné z: <http://people.fsv.cvut.cz/~svobodal/sh/>

<sup>65</sup> [Srov.] HETTES, Karel a Jiřina VYDROVÁ. *Italská majolika : [katalog výstavy uspořádané Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze v Královském letohrádku na Hradě pražském v únoru a březnu 1973]*. [Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum, 1973].

### 7.3 Dlaždice jako pojem

„Dlaždice jsou obkladové prvky deskovitého tvaru sloužící ke dláždění vnitřních podlah, vnějších prostor (například teras a chodníků), ale i k obkladům vnějších i vnitřních stěn.“<sup>66</sup>

Využití dlaždic má převážně praktický charakter, ale některé prvky slouží čistě k dekorativním účelům. Vyrábějí se v základních čtvercových a obdélníkových tvarech. Mají různé rozměry a v posledních letech se sortiment rozšiřuje o výrobky různých tvarů a také se zvětšují rozměry. K základním tvarům se vyrábí také řada zvláštních – doplňkových tvarů, jako jsou sokly, schodovky, lišty, rohy atd. V současné době se vyrábějí dlaždice převážně z vysoce slinutým střepem, které mají nejlepší vlastnosti, co se týče trvanlivosti. Střep má velice nízkou nasákavost, je mrazuvzdorný, otěruvzdorný a celkově velmi odolný.

### 7.4 Techniky glazování

Dlaždice se mohou dekorovat mnoha způsoby. Před samotným glazováním se většinou dlaždice natírají vrstvou engoby, která má za úkol vyrovnat povrch obkladů a také se tím snižuje spotřeba použitých glazur. Mezi základní techniky glazování patří: máčení, stříkání a polévání.

Glazury dělíme na transparentní a krycí. Dále barvy dělíme na naglazurové a podglazurové, každý z těchto způsobů má rozdílnou teplotu výpalu a je vhodný pro různá využití. Zde platí, že čím vyšší teplota výpalu, tím pevnějším střep. Dekorativní techniky zdobení dlaždic jsou sítotisk, který se používá převážně pro dekor obkladaček a dlaždic, dále se využívá glazovací a dekorační linka, která je vhodná k nanášení barev máčením nebo stříkáním.<sup>67</sup>

Dlaždice samozřejmě můžeme zdobit i jinými dekorativními technikami například malbou kobaltem nebo oxidem mědi, ale tyto techniky jsou časově náročné, proto se využívají čistě k uměleckým záměrům.

---

<sup>66</sup> HERAINOVÁ, Marcela. *Keramické obkladové materiály*. Praha: Silikátový svaz, 2003. Učebnice pro střední odborné školy (Silikátový svaz). ISBN 80-903113-6-9 s.21

<sup>67</sup>[Srov.] PYTLÍK, Petr a Radomír SOKOLÁŘ. *Stavební keramika: technologie, vlastnosti a využití*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2002. ISBN 80-7204-234-3.s.188-193

## 7.5 Pravoslav Rada

" Keramiku mám rád. Je to obor, v němž se mohou uplatnit výtvarné disciplíny jinak samostatné – to znamená sochařství, malířství fotografie a kromě toho i speciální keramické techniky."<sup>68</sup>

Hlavní inspirací pro praktickou část této diplomové práce byl Pravoslav Rada. Důvod proč jsem si Pravoslava Radu vybrala je, že ve své tvorbě uplatňuje techniku sítotisku na keramickou plastiku.(Obrázek 8) Jeho tvorba se vyznačuje velmi silnou uměleckou individualitou a patří mezi nejvýznamnější české keramiky.

Narodil se v roce 1923 v Železném Brodě, ale žil a pracoval v Praze. Nejprve vystudoval střední odbornou kamenicko-sochařskou školu v Hořicích. Poté Vysokou školu umělecko-průmyslovou a dále studoval například v Dánsku. Byl členem svazu československých výtvarných umělců, členem mezinárodní keramické akademie a zakladatelem mezinárodních keramických symposií v Bechni. Během svého života také vyučoval v USA. Jeho díla jsou zastoupena v mnohých sbírkách v Čechách i zahraničí.

„Nejdřív mě něco napadne a pak se to pokusím vytvořit v materiálu, aniž bych o tom dále přemýšlel.“<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> RADA, Pravoslav. *Pravoslav Rada: keramická plastika*. Česko: Pravoslav Rada, 2003. ISBN 80-85857-66-9.s.4

<sup>69</sup> Tamtéž s.53

## II. Praktická část



## 8 KERAMICKÉ DLAŽDICE SE SÍTOTISKOVÝMI MOTIVY

Tato kapitola obsahuje přehled tvůrčích a teoretických východisek vedoucích ke vzniku jednotlivých obrazů. Předložený cyklus keramických dlaždic zdobených technikou sítotisku spojuje hlavní témata zabývající se vzpomínkami, které se promítají do sítotiskových šablon.

Se symbolikou Bergsonových a Deleuzových myšlenek lze pracovat vícero způsoby a vždy bude záležet pouze na osobním úhlu pohledu. Vždyť i Bergson v jedné ze svých teorií týkající se vzpomínky tvrdí, že vzpomínka jako taková v podstatě neexistuje a vždy je pouze obrazem aktuálního dění okolo dané osoby. Proto i způsob vyobrazení na keramických dlaždicích je pouze mým osobním pohledem na problematiku vzpomínek.

Plochu dlaždic vyplňují fragmenty vytvořené z náhodně vybrané fotografie, ve které se odráží vlastní reflexe poslední etapy života. Fotografie jsem vybrala čistě náhodně z toho důvodu, že ani v reálném životě nejsme schopni předvídat, které vzpomínky nám v určitých okamžicích vyvstanou na mysli.

Jednotlivé dlaždice v sobě odráží jak filozofické teorie, popsané v prvních kapitolách této práce, tak se zde promítá i hledisko psychologické a to konkrétně v mizení vzpomínek v proudu času inspirované Ebbinghausovou křivkou.

Technika sítotisku je zde vybrána záměrně proto, že dle mého dokáže nejlépe reflektovat danou problematiku a to zejména z toho důvodu, že se sítem můžeme pracovat tak, že nemusíme používat celou tiskovou plochu nebo naopak můžeme tisknout několikrát přes sebe a tím docílíme efektu pro zobrazení fragmentů vzpomínek, jakožto jejich mizení v čase. Naproti tomu technikou překrývání můžeme dobře vystihnout deformaci vzpomínky.

Ani materiál keramiky jsem nevybrala náhodně. Keramika jakožto jedna z nejstarších uměleckých technik pro mne představuje jakousi metaforu k fenoménu paměti.

## 8.1 Postup práce

K realizaci praktické části této diplomové práce jsem přistoupila poté, co jsem si prostudovala veškeré inspirační zdroje. V průběhu studia začala finální podoba praktické části diplomové práce dostávat ostrý obraz. Výsledkem práce je cyklus keramických obrazů zdobený technikou sítotisku.

Nejprve bylo nutné nejprve přikročit k realizaci grafických návrhů, které byly vhodné pro výrobu síta. Poté bylo nutné vyřešit několik otázek týkajících se správné technologie při protlačování keramické glazury skrz sítotiskovou tkaninu. V neposlední řadě jsem musela vyřešit otázky týkající se technologického postupu při výpalu.

Grafické návrhy jsem zpracovala v programu Adobe Photoshop. Pro danou diplomovou práci bylo potřeba docílit toho, aby vybraná fotka obsahovala pouze dvě barvy- černou a bílou. Je více způsobů jak tohoto efektu docílit, jedním z nich je upravit fotku do bitové mapy, jeden bit je nejmenší jednotkou která obsahuje pouze jednu informaci. Vzhledem k tomu že bit není schopný vnímat jinou informaci než černou a bílou, není možné fotku poté dále upravovat, a proto se tato technika nakonec jevila jako nevyhovující. Přistoupila jsem tedy k druhému způsobu, který splnil požadavky pro černobílou fotografii. Nejdříve jsem odstín a sytost barev stáhla na nulu, obrázek byl velmi podobný jako při použití efektu stupňů šedi, ale stále se v něm dalo pracovat s barvami. Postupně jsem opravovala kontrasty obrázku, dokud mi zbyla jen požadovaná černá a bílá. Tímto způsobem jsem docílila efektu, který byl vhodný pro další zpracování sítotiskových šablon.(Obrázek 22) Osvojením této techniky jsem nakonec různými způsoby obrázků deformovala, zvětšovala a naznačovala rozmazání a vytvářela tak různé varianty grafických návrhů (Obrázek 9, Obrázek 10, Obrázek 11, Obrázek 12, Obrázek 13, Obrázek 14), ze kterých jsem si na závěr vybrala ty pro mou práci nejvhodnější. (Obrázek 15, Obrázek 16, Obrázek 17, Obrázek 18, Obrázek 19, Obrázek 20, Obrázek 21)

Samotná výroba foto šablony se shoduje s postupem práce detailně popsáním v kapitole o sítotisku. Sítotiskových šablon jsem v průběhu práce vytvořila několik a na závěr si vybrala dvě, které dávali logické propojení s teoretickou částí práce.

Pro zkoušení vhodných barev bylo zapotřebí najít takovou glazurou, která bude dostatečně olejovitě struktury, aby ne vysychala rychle jako běžné glazury a

nezanášela tak síto. Dělal jsem několik pokusů s mícháním barev s různými druhy olejů, například s lněným nebo ricinovým olejem. Všechny mnou namíchané kombinace byly nevhodné, jedny se příliš rozpíjely, druhé rychle vysychaly a zanášely síto. Po dlouhém hledání správné barvy, jsem našla profesionální výrobky k míchání sítotiskových barev, a ty jsem použila. Jednalo se, o černou Majko glazuru a speciální sítotiskový prášek, který přimícháním do glazury způsobí, že glazura nevysychá a je elastická.(Obrázek 23, Obrázek 24)

Dalším problémem, který bylo nutné vyřešit, byla sítotisková stěrka. Žádná z těch, které jsem vyzkoušela, nebyla vhodná a vznikaly mi na tiscích volná místa. Nejlepší technikou bylo zvolit protlačení ručně jen pomocí prstů, protože tak jsem mohla nejlépe kontrolovat množství nanášených barev. Navíc díky protlačování barvy za pomocí prstů vznikly zajímavé struktury, které v konečném výsledku vypadaly velmi efektivně. (Obrázek 25)

Poslední částí, kterou bylo nutné vyřešit, byla teplota výpalu. Držela jsem se doporučení, uvedené na etiketě glazury. Do pece bylo nutné dlaždice naskládat tak, aby se co nejrovnoměrněji dotýkaly na co nejvíce místech, abychom eliminovali možnost vzniku deformací.

Keramické dlaždice jsem přežahnuté koupila ve firmě Rako v Lubné u Rakovníka. Velikost 40 na 60 cm nedovolovala výrobu v ateliéru, protože by bylo velmi obtížné docílit toho, aby dlažba nebyla deformovaná. Polotovár z firmy Rako tak posloužil ideálním způsobem, protože má ideálně hladký povrch a je velmi vhodný pro sítotiskovou techniku.

## Závěr

Tato teoreticko-praktická diplomová práce měla za cíl promítnout teorie vybraných filosofů a psychologů ve spojení s vlastními reflexemi do obrazů na keramické dlažbě. Myslím, že v tomto ohledu bylo její zadání splněno. Musím ovšem přiznat, že zvolený úkol, jak se v průběhu práce ukázalo, byl velmi nelehký. Hlavními důvody byly převážně technologické problémy, se kterými jsem se v průběhu práce potýkala. Velmi nelehké pro mne také bylo zpracovat myšlenky jednotlivých filosofů a psychologů. V průběhu práce a studia, jak doufám, se podařilo, teoretickou část co nejlépe propojit s částí praktickou.

Rozbor filosofických děl byl problematický převážně v tom, abych byla schopna ho co nejobektivněji reprezentovat, a nedefinovat teorie přílišným vnášením osobních pohledů. Musím podotknout, že ony filosofické texty byly velmi zajímavé a vnesli na mou práci úplně jiný pohled. Kapitulu o psychologii potom vnímám jako doplnění, které umožňuje více logický pohled na konečný výsledek vzniku obrazu.

Praktická část je složena z cyklu keramických obrazů, ve kterém se volně interpretují výše zmíněné teorie s osobním pohledem a vnímáním vzpomínek. K praktické části také přísluší doprovodné grafické návrhy, které zobrazují vývoj tvorby jednotlivých obrazů. Při realizaci vlastní práce jsem se snažila, co nejpochtivěji a nejdůkladněji promítnout osobní pohled ve spojení s výše zmíněnými teoriemi. Důkladně jsem již při navrhování zkoušela mnohé varianty a možnosti, než jsem postavila konečnou grafickou podobu celé práce.

(Obrázek 26, Obrázek 27, Obrázek 28, Obrázek 29)

## Seznam použitých zdrojů

ANSELL-PEARSON, Keith. *Germinal life: the difference and repetition of Deleuze*. New York: Routledge, 1999

BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*. Praha: J. Samec, 1947.

BERGSON, Henri. *Duchovní energie*. Praha: Vyšehrad, 2002. Krystal (Vyšehrad). ISBN 80-7021-485-6

BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Přeložil Alan BEGUIVIN. Praha: OIKOYMENH, 2003. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-7298-065-3.

DRAAISMA, Douwe. *Metafory paměti*. Praha: Mladá fronta, 2003. Kolumbus. ISBN 80-204-0919-X.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismus*. Praha: Garamond, 2006. Francouzské myšlení. ISBN 80-86955-41-9.

DELEUZE, Gilles. Guattari, Félix. *Co je filosofie?*, Praha: OIKOYMENH, 2001

Deleuze, Gilles. *Diference and repetition*, New York: Columbia University Press, s. 294-296

DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann, 2010. ISBN 978-80-87054-25-3.

FULKA, Josef. *Bergson a problém paměti In: Filosofie Henriho Bergsona*, Praha: OIKOYMENH, 2003. s. 10-17.

HETTEŠ, Karel a Jiřina VYDROVÁ. *Italská majolika: Italian majolica : [katalog výstavy uspořádané Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze v Královském letohrádku na Hradě pražském v únoru a březnu 1973]*. [Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum, 1973

HERAINOVÁ, Marcela. *Keramické obkladové materiály*. Praha: Silikátový svaz, 2003. Učebnice pro střední odborné školy (Silikátový svaz). ISBN 80-903113-6-9 s.21

HRDLIČKA, Josef, *O intuici u Bergsona*, In; *Filosofie Henryho Bergsona*, Praha: OIKOYMENH, 2003. s 127-128.

KOŘÍNEK, Ota, Vladimír LUTTERER a Antonín KOMÁREK. *Sítotisk a serigrafie*. Praha: Ota Kořínek, 1991. ISBN 80-900060-6-X.

PEYSKENS, André, M. Výroba šablóny Technické základy, Z anglického překladu vydal Slovenský zväz sieťotlačiarov a digitalnych tlačiarov, 2012

PYTLÍK, Petr a Radomír SOKOLÁŘ. *Stavební keramika: technologie, vlastnosti a využití*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2002. ISBN 80-7204-234-3. Str. 1

WARHOL, Andy. *Od A k B a zase zpět: filozofie*. Zlín: Archa, 1990.

WEIß, Gustav. *Keramika: umění z hlíny : kulturní dějiny a keramické techniky*. Praha: Grada, 2007. ISBN 978-80-247-1954-2. Str. 9-15

### **Internetové zdroje:**

ASD ČR, Asociace sítotisku a digitální grafiky Dostupné z: <http://www.sitotisk-serigrafie.cz/index.php/o-svazu/stanovy-svazu>

COHEN, David. "American Screenprints. Cambridge, Fitzwilliam." *The Burlington Magazine*, vol. 134, no. 1069, 1992, pp. 263–263., [www.jstor.org/stable/885144](http://www.jstor.org/stable/885144).

EDITORS of Biography.com, Andy Warhol Biography.com [online] April 29, 2017. Dostupné z: <http://www.biography.com/people/andy-warhol-9523875>

LAWLOR, Leonard and Moulard Leonard, Valentine, "Henri Bergson", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/bergson/>

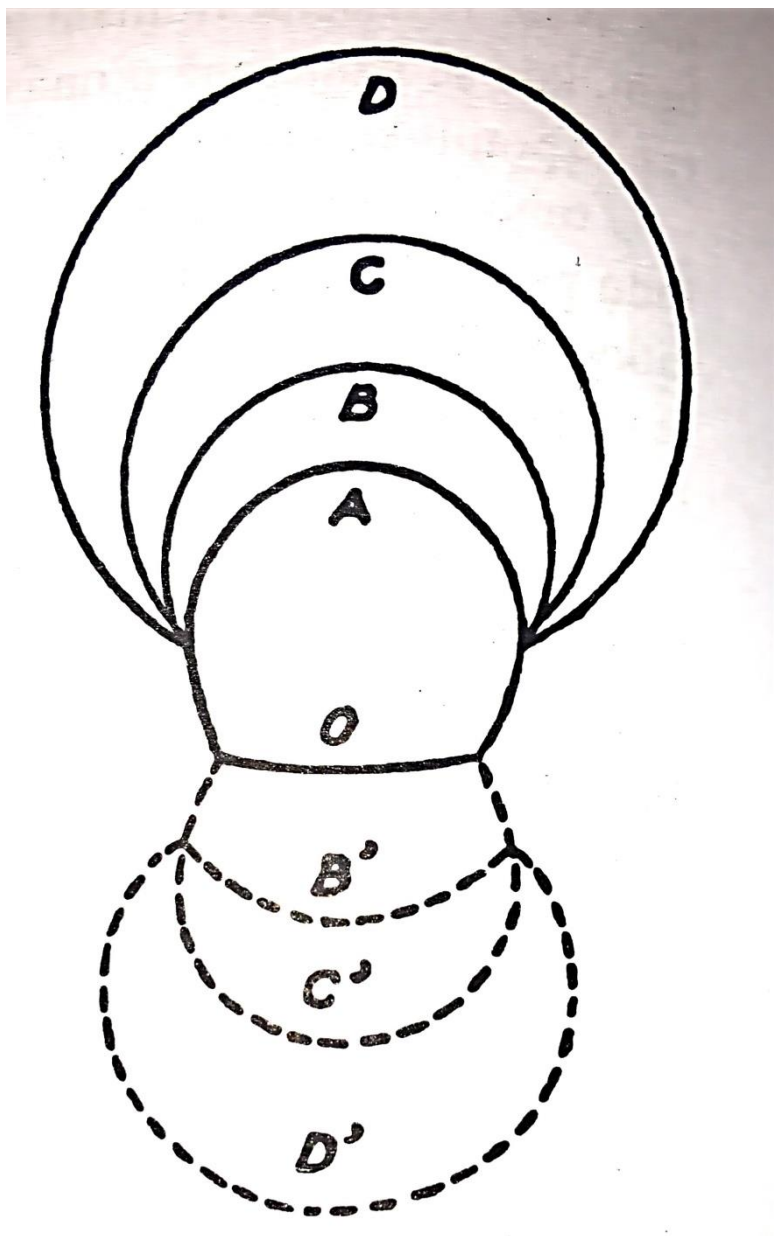
SHENG, Angela (1999). "Review: Why Ancient Silk Is Still Gold: Issues in Chinese Textile History". *Ars Orientalis*. [JSTOR 4629553](https://www.jstor.org/stable/4629553)

SVOBODA, Luboš a kolektiv, *Stavební materiály*[online]. Praha, 2013, ISBN 978-80-260-4972-2 Dostupné z: <http://people.fsv.cvut.cz/~svobodah/sh/>

## Seznam příloh

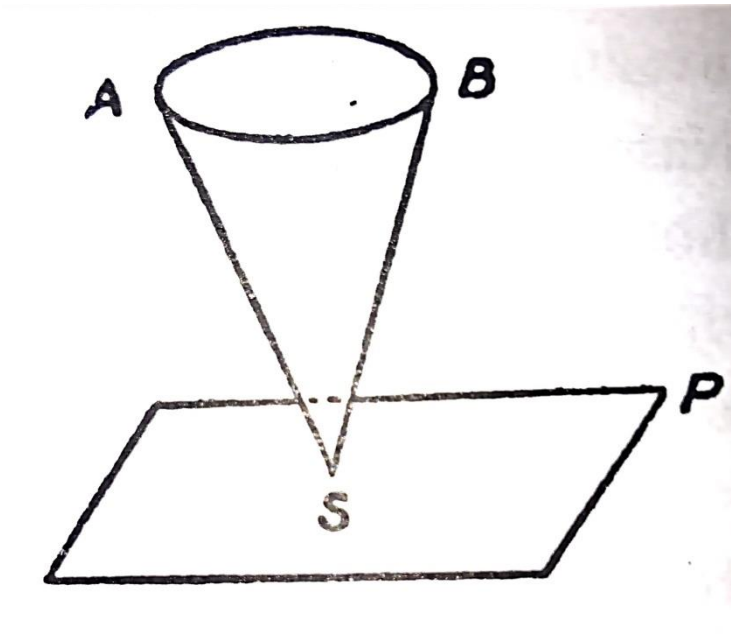
### Grafy k teoretické části

Obrázek 1



Bergsonův model rozpínivosti paměti

Obrázek 2



Bergsonův model promítání vzpomínek pomocí kužele

Obrázek 3



Ebbinghausova křivka



## Inspirační zdroje

Obrázek 4



Refregier, Anton, Waterfront strike, serigrafie 1949

Obrázek 5



Lichtenstein, Roy, Sunrise, serigrafie 1965

Obrázek 6



Warhol Andy, Joseph Beuys Camouflage Portrait, 1967

Obrázek 7



Davis, Stuart, Bass Rocks, 1939

Obrázek 8



Rada, Pravoslav, Hlava 1988

## Grafické návrhy

Obrázek 9

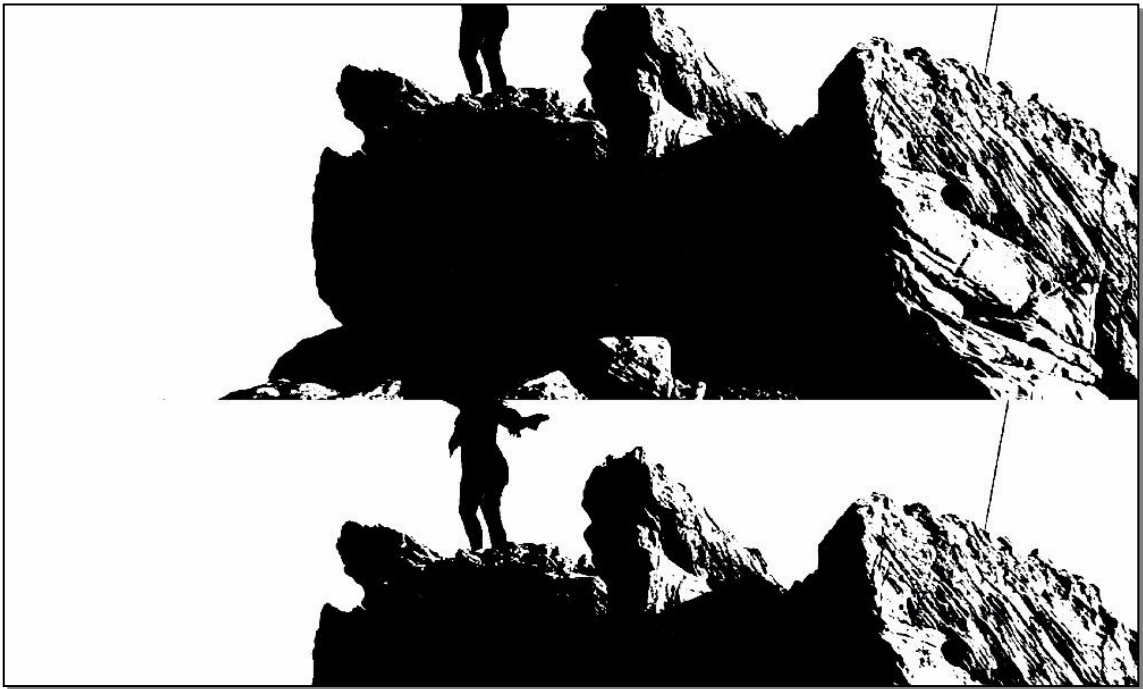


Obrázek 10

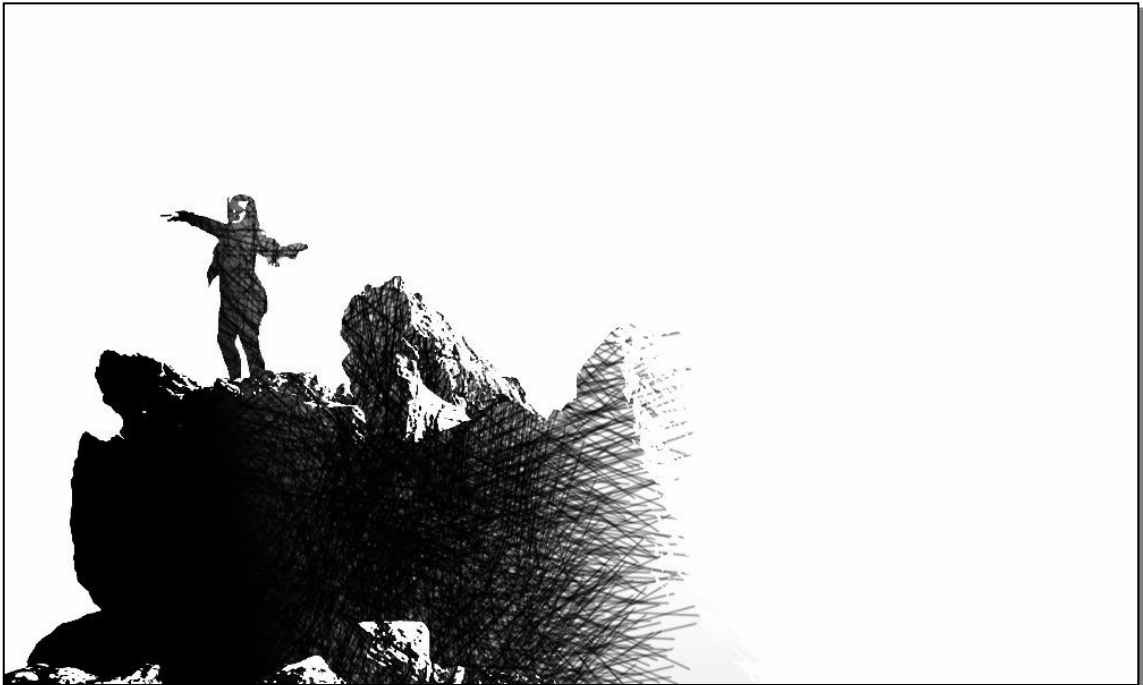




Obrázek 11



Obrázek 12



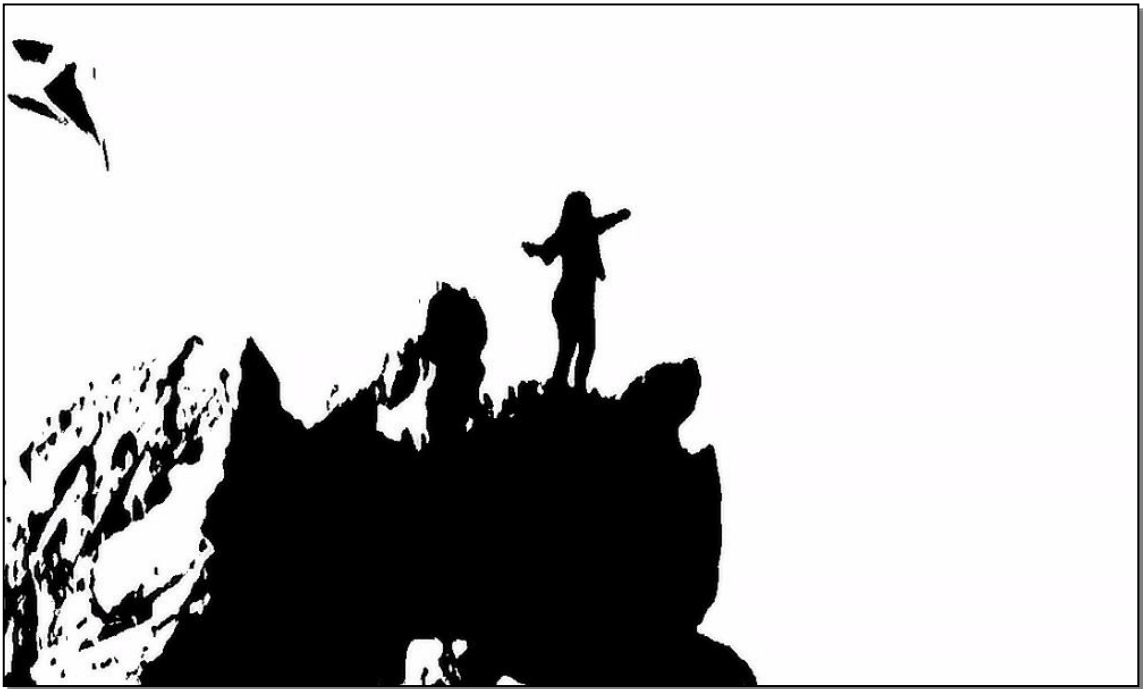
Obrázek 13



Obrázek 14



Obrázek 15



Obrázek 16



Obrázek 17

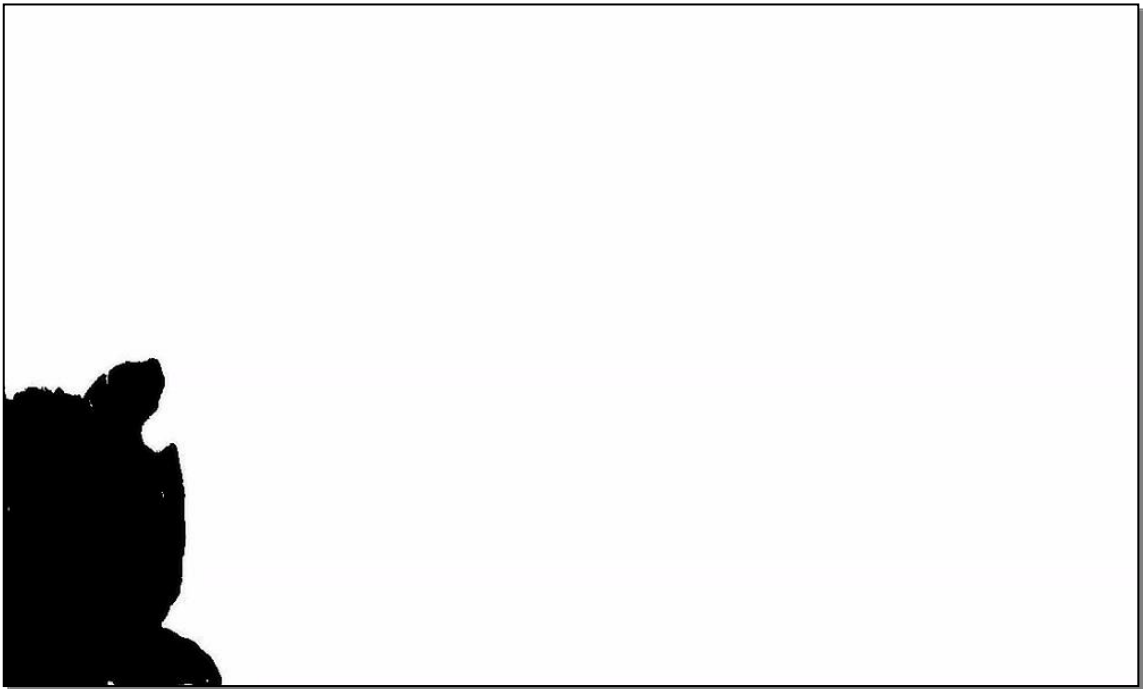


Obrázek 18

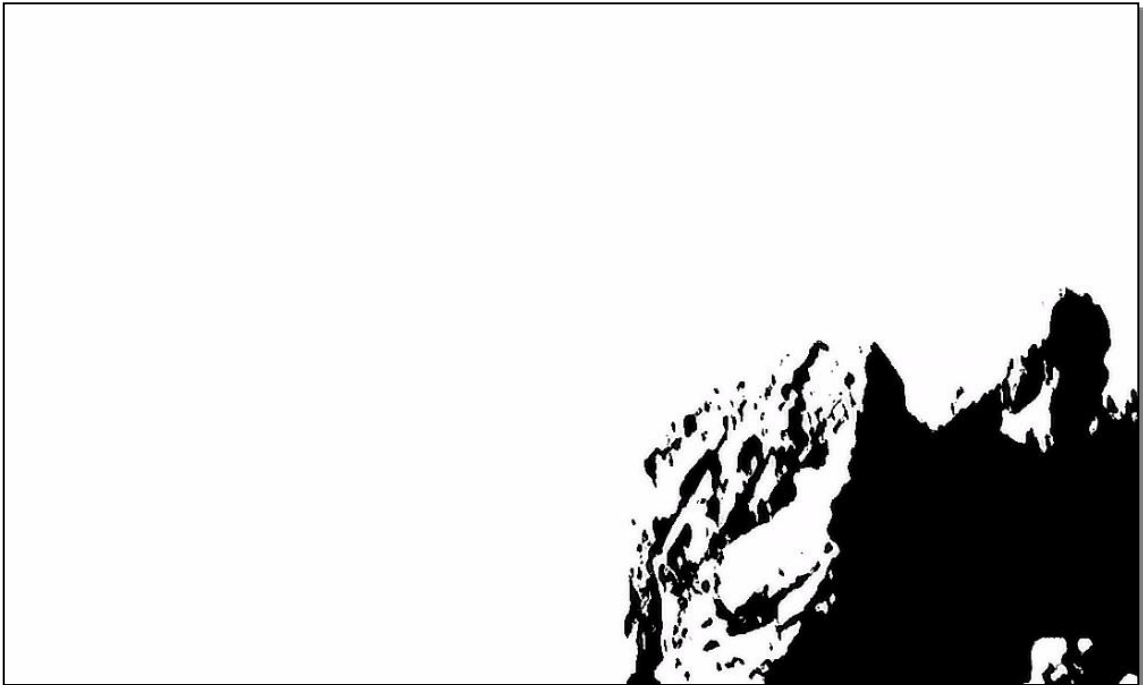




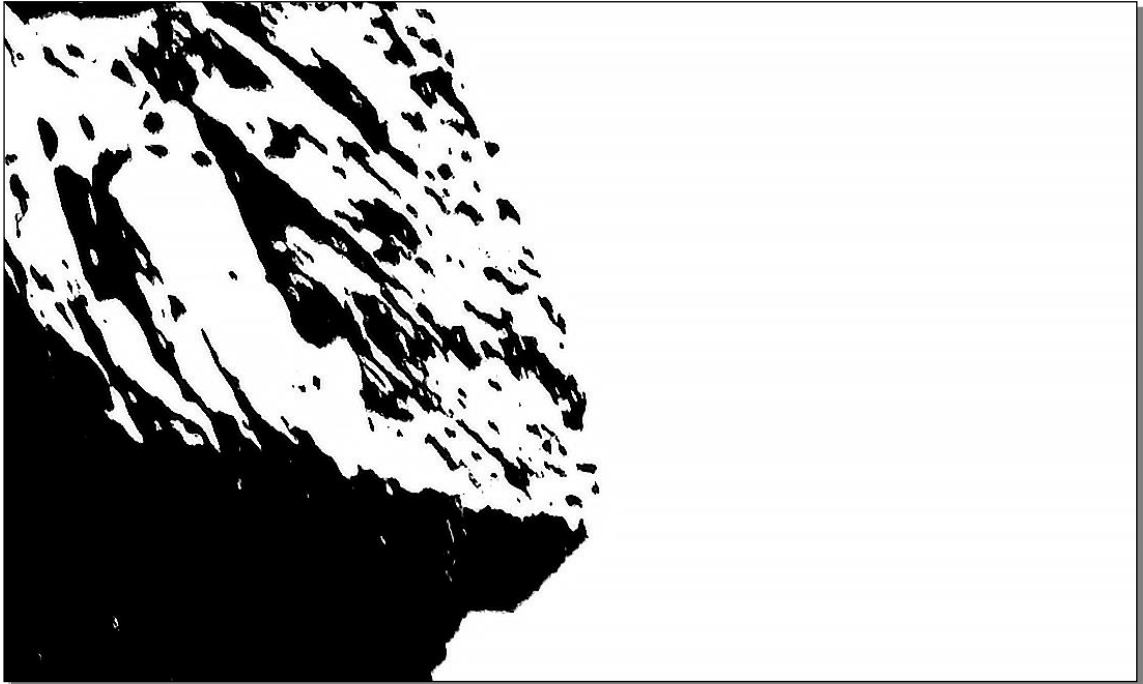
**Obrázek 19**



**Obrázek 20**



Obrázek 21



Obrázek 22



## Postup práce

Obrázek 23



Obrázek 24



Obrázek 25



## Finální podoba praktické části diplomové práce

Obrázek 26



Obrázek 27





Obrázek 28



Obrázek 29

