

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara

Bakalářská práce

Melancholické objekty

Marie Sedelmayerová

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara

Katedra výtvarného umění
Studijní program Výtvarná umění
Studijní obor Multimediální design
Specializace Užitá fotografie

Bakalářská práce

Konstrukce a fikce

Melancholické objekty

Marie Sedelmayerová

Vedoucí práce: prof. Mgr. Štěpán Grygar

Katedra výtvarného umění

Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara

Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2021

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara

Akademický rok: 2020/2021

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **Marie SEDELMAYEROVÁ**
Osobní číslo: **D18B0107P**
Studijní program: **B8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimediální design, specializace Užitá fotografie**
Téma práce: **KONSTRUKCE A FIKCE**
Téma práce anglicky: **Construction and fiction**
Zadávací katedra: **Katedra výtvarného umění**

Zásady pro vypracování

Soubor fotografií na pomezí reality a fikce.

Tvůrčí záměr: Záměrem práce je vytvoření souboru snímků zachycujících autorem zkonstruované fyzické objekty a uměle vytvořenou atmosféru kolem nich.

Způsob realizace: Technikou zpracování bude digitální fotografie a obrazový nosič fotopapír.

Cíl: Cílem práce je zhmotnit atmosféru autorových představ a prozkoumat příčinu nevědomých motivů.

Předpokládaný charakter výstupu: Nárokem adjustace pro finální formu práce je instalace minimálně tří vytištěných fotografií ze souboru minimálně deseti snímků.

Rozsah průvodní zprávy: Rozsah průvodní zprávy je minimálně 10 normostran.

Forma zpracování bakalářské práce: tištěná

Rozsah teoretické části: **min. 10 normostran textu**
Rozsah praktické části: **vyplyne ze zpracování BP**
Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam doporučené literatury:

BERGER, John. Způsoby vidění. Praha: Labyrint, 2016. ISBN 978-80-87260-78-4.
JOST, Francois. Realita/Fikce říše klamu. Praha: NAMU, 2006. ISBN 80-7331-165-0.
GRYGAR, Štěpán. Konceptuální umění a fotografie. Praha: AMU, 2004. ISBN 80-7331-014-7.
SONTAGOVÁ, Susan. O fotografii. Praha: Paseka, 2002.
KANDINSKY, Wassily. O duchovnosti v umění. Praha: Triáda, 2009.

Vedoucí bakalářské práce: **Prof. Mgr. Štěpán Grygar**
Katedra výtvarného umění

Oponent bakalářské práce: **MgA. Vojtěch Aubrecht**
Katedra výtvarného umění

Datum zadání bakalářské práce: **31. října 2020**

Termín odevzdání bakalářské práce: **30. dubna 2021**



Doc. akademický malíř Josef Mištera v.r.
děkan

Mgr. Jindřich Lukavský, Ph.D. v.r.
vedoucí katedry

V Plzni dne 31. října 2020

Prohlašuji, že jsem umělecké dílo vypracovala samostatně a nejedná se o plagiát.

Plzeň, duben 2021

.....
podpis autora

Poděkování:

Děkuji vedoucímu práce prof. Mgr. Štěpánovi Grygarovi za vedení mé bakalářské práce, za poskytnutí cenných informací a ochotu při spolupráci.

Obsah

Úvod	2
Fotografie a surrealismus	3
Duchovno v umění	5
Umělecké tendence v krajině	7
Melancholické objekty	8
Proces	8
Interaktivita	9
Závěr	10
Conclusion	10
Zdroje	11
Přílohy	12

Úvod

Výběr tématu práce vychází z mého dlouholetého zájmu nejen o fotografii, ale také o sochařství a instalaci. Studovala jsem na Střední umělecké škole Václava Hollara v Praze, kde byl hlavním předmětem grafický design. Studium však přirozeně zahrnovalo i další umělecké disciplíny včetně kresby, malby, tvarování papíru, fotografie či modelování a právě poslední dva obory mě postupem času zaujaly nejvíc.

Ještě v průběhu studia jsem se intenzivně věnovala plastice. Snažila jsem se modelovat busty svých přátel a protože mě z historických období nejvíc oslovovala renesance, pokoušela jsem se i o zmenšené kopie Michelangelových soch. Zároveň jsem si postup práce dokumentovala souborem fotografií, čímž vznikl samostatný svébytný příběh, v němž hrálo hlavní roli nejen rozpracované dílo, ale zaujaly i neopakovatelné pohledy na plastiky, vzniklé působením světla, stínu nebo neobvyklým úhlem pohledu.

Přestože se dokončené plastiky setkávaly většinou s upřímným obdivem přátel, stávalo se, že více pozornosti i věcných diskuzí přitahovaly souběžně vytvořené “seriály” fotografií. Přitom bylo zřejmé, že se tu nabízí daleko více možností než bylo možné v těchto prvních pokusech vůbec realizovat, natož rozvinout.

I z těchto důvodů jsem se rozhodla pro následné studium fotografie, kde mi již v prvním ročníku bakalářského studia vyšli vstříc návrhem, abych se snažila tato dvě umělecká odvětví propojovat. Intenzivnějším pronikáním do oboru fotografie a jeho historie, studiem prací jeho předních osobností a konzultacemi jak s profesory tak i se studenty kolem ateliéru Socha a prostor jsem nacházela novou inspiraci i východiska k další práci.

Začala mě podvědomně přitahovat tajemná témata – často mě pronásledovaly vize zvláštních objektů, jejichž význam mi unikal. Abych těmto téměř surrealistickým vizím trochu porozuměla, pokoušela jsem se objekty zrealizovat (většinou na místě z přirozených zdrojů), přičemž teprve jejich fotografická dokumentace (fotografování převážně v noci) přiblížila výsledné fenomény předchozím snovým vizím.

Proces vzniku a instalace objektů a jejich dokumentace mi napomohl pochopit podstatu surrealismu ve výtvarném umění. Objekt, který jsem vytvořila téměř automaticky, náhle přestal být pouhou konstrukcí stal se předmětem básnického a pro mě téměř mystického charakteru. To mě přivedlo k ještě hlubšímu zájmu o surrealismus a duchovno v umění.

Začala jsem vytvářet podobné objekty i nadále s cílem ještě víc pronikat do samotné podstaty problému. K nejzávažnějším pracem patří tři velké fotografie na bannerech, zachycující vytvořené ob-

jekty v přírodě fotografované v noci, podle mé vize. Další částí je kniha fotografií plná nalezených *Melancholických objektů*.

Práce zároveň spadá do kontextu uměleckých tendencí v krajině, tudíž v průvodní zprávě zmíním také autory amerického a evropského land artu, art in nature a umělce v tomto směru z České republiky.

Fotografie a surrealismus

O surrealismu, jeho podstatě i historii bylo napsáno mnohé, proto v souvislosti s daným tématem uvádím pouze nezbytné informace a základní data.

První světová válka zbavila celou generaci mladých umělců iluzí, vyvolala v nich skepsi vůči světu a touhu po úplné destrukci hodnot. Již v roce 1916 v Curychu, založili umělci kolem Tristana Tzary, Hanse Arpa, Richarda Hülsenbecka hnutí, pro které se vžilo označení dadaismus.

Dadaismus jako umělecký program nebyl dlouhodobě nosný. Svou nechtí k jakékoliv organizaci a prohlašování nesmyslu za princip nemohli dadaisté vystoupit z kruhu naprosté negace a skandálu. To již na počátku 20. let 20. století bezpečně rozpoznal André Breton (1896 – 1966), který své myšlenky a vize shrnul v roce 1924 v prvním *Manifestu surrealismu*.

“Surrealismus,” napsal, “je čistý psychický automatismus, jímž má být vyjádřen at' slovně, písemně nebo jakýmkoli jiným způsobem, skutečný průběh myšlení. Diktát myšlení s vyloučením kontroly vykonávané rozumem mimo jakékoli estetické nebo mravní zaujetí... Surrealismus spočívá ve víře ve vyšší reality jistých forem asociací do dnešního dne zanedbávaných, ve všemohoucnosti snu, v nezaujatou hru myšlení...”¹

Ve 20. a 30. letech se vliv André Bretona a jeho spisů (v roce 1929 vydal *Druhý manifest surrealismu*) rozšířil po celé Evropě i Americe. K popularizaci nového uměleckého směru přispěl i fakt, že se surrealismus vyjadřoval mnoha různými způsoby a prosazoval rozmanitá témata. Velký vliv na rozvoj surrealismu měla psychoanalýza Sigmunda Freuda (1856 – 1939), jejímž prostřednictvím surrealisté poznávali význam analytického bádání podvědomí, zkoumání halucinací, nutnost vyjádření potlačených pudů i metodu šoku. Další metodou bylo například zesměšňování předmětů denní potřeby, které ztrácely své vlastnosti a stávaly se hříčkami ve vizích surrealistů.

Surrealismus se brzy prosadil i ve fotografii. Při jejím zpracování se bohatě využívá neobvyklých technik práce s negativy, dodatečné deformace snímků, uplatňuje se neostrost, zrnitost, využívá se například vícenásobná expozice, používají se zrcadla, filtry apod. Z hotových snímků a jejich fragmentů vytvářeli surrealisté někdy koláže, v nichž spojovaly nesourodé prvky a detaily v překvapivé

¹ CAPPLESTONE, Trewin: Moderní umění. Praha: SNKLU, 1965, s. 41.

celky, které v divákovi vyvolávaly nejrůznější asociace, podle jeho osobního zaměření a subjektivních zkušeností.

Další surrealistická technika – tzv. fotogramy, byla specifická právě jen pro fotografii. Jejich průkopníkem byl americký malíř a fotograf Man Ray (1890 – 1976), který pod zvětšovací přístroj pokládal neexponovaný fotopapír, na němž vytvářel kompozice s různě průsvitnými předměty. Po osvětlení, vyvolání a ustálení vznikl fotogram s černým pozadím a bílými či šedými objekty.

Co se týká obsahu následně neupravovaných snímků, hrají při fotografování náhoda a spojení různých předmětů, které by nikdy k sobě nepasovaly, velkou roli. Stejně tak jako pojmenování snímku zdánlivě podobnému vlastnímu názvu předmětu. Bizarní výjevy či vyjádření šilenství byly častým námětem surrealistických fotografií.

Přestože největší rozkvět surrealismu spadá do meziválečné éry, jeho způsob vyjadřování se nadále rozvíjel a v umění se uplatňuje dodnes. Zejména fotografii dodává surrealita nové rozměry, jak vystihla americká spisovatelka a teoretička fotografie Susan Sontag (1933 – 2004) ve své stati *On Photography* (1977):

“Surrealismus se vždy přikláněl k nehodám, vital nezvané, lichotivé neuspořádané přítomnosti. Co může být surrealističtější než předmět, který se prakticky sám produkuje a s minimem úsilí? Objekt, jehož krásu, fantastické odhalení, emoční váhu pravděpodobně ještě zvýší každá nehoda, která by ho mohla postihnout? Právě fotografie nejlépe ukázala, jak postavit vedle sebe šicí stroj a deštník, jehož nenápadné setkání ocenil velký surrealistický básník jako ztělesnění toho krásného.”²

Autorka tak jinými slovy připomíná, že surrealismus umožňuje vidět skrze reálné předměty zázračný svět.

Fotografů bezprostředně spjatých se surrealismem je celá řada. Mě silně ovlivnila fotografka Emila Medková (1928–1985), manželka malíře Mikuláše Medka, se kterým vymýšleli náměty fotografických cyklů, které ona realizovala. U známé fotografie *Vodopád vlasů* z cyklu *Stínohry* (1950), kde se pojí stíny s věcmi, které bychom v takovýchto interakcích viděli jen ve snech, je divák polapen do nelogičnosti naaranžované scény a nemohoucnosti nalézt alespoň symboliku, jež jednotlivé surrealistické artefakty mohou znázorňovat. A v tom je surrealismus jedinečný – má schopnost nechat diváka nad dílem neustále přemýšlet, jelikož mu nikdy nebylo dáno vysvětlení.

Široké možnosti surrealistických postupů při uplatnění ve fotografii mě vždycky fascinovaly. Začala jsem se zejména zajímat o aranžování scén, kdy jsem nechávala promlouvat i své podvědomí.

Nejbizarnější představy a snění mě provázely při šestiměsíčním studentském pobytu v Dublinu, hlavním městě Irska. Přirozeně zvláštní podmínky, které doprovázejí každého na jeho první dlouhodobější zahraniční cestě, byly v mém případě znásobené důsledky pandemie covid-19, která mě

² SONTAG, Susan: *On Photography*. Londýn: Penguin Modern Classics, 2008. s. 52

prakticky uvěznila v nevelkém pokoji cizího domu bez osobního kontaktu s kýmkoliv kromě bytné. Ve městě jsem se mohla pohybovat jen v okruhu 5 km. Za těchto okolností jsem chodila spát kolem desáté a mé podvědomí bylo napjaté do krajnosti. Jednou v květnu – to už jsem byla v Dublinu pátý měsíc, jsem opět nemohla usnout a před mýma zavřenýma očima se mi promítaly scény, které jsem nikdy nezažila. Byla noc a přede mnou se rozprostírala široká louka u tmavého lesa. Najednou uprostřed louky začala vyrůstat železná konstrukce. Železné tyče rostly ze země, ohýbaly se v přesných úhlech a vzájemně se proplétaly. Vzniklý objekt vypadal jako zvětšené schéma DNA, vzpřímené a rovné jako věž s ostrými rohy a otevřeným vrcholem. Připadalo mi to celé jako propojení přírody s artefakty vytvořenými lidmi.

Stejná scéna se v dalších dnech ještě opakovala. Na onu louku jsem přišla se společností mně neznámých lidí, které překvapila nově vzniklá konstrukce, zejména její monumentalita. Přestože nechápali, kde se tam vzala a kdo ji postavil, začali ji uctívat a zdálo se, že vědí, co kovová konstrukce vyjadřuje, a sice jednoduchost a materialitu. Já jsem v té chvíli cítila smysluplnost a relevantnost celé této scény, aniž jsem slovně mohla podat její charakteristiku a význam. Ale celou vizi jsem si ještě té noci nakreslila do skicáku.

Později se mi zdálo, že díky tomu chápu vyjádření André Bretona z jeho *Druhého manifestu surrealismu*, který v něm deklaroval, že “existuje bod ducha, kde život a smrt, skutečné a imaginární, minulost a budoucnost, sdělitelné a nesdělitelné, dole a nahoře, nemohou již být vnímány jako protiklady.”³ Cítila jsem naprostou rovnováhu všech součástí snové scenerie a přitahovala mě možnost podobný artefakt vytvořit ve skutečnosti. Bylo mi ovšem jasné, že nebudu moci vytvořit tak objemný předmět, ale že na něm bude důležitá ona tajemnost a jedinečnost. Následně jsem také zjistila, že já neobdivuji kovovou konstrukci, jako ji obdivovali moji neidentifikovatelní společníci, ale krásu přirozenosti přírody kolem. Proto jsem začala přemýšlet o vytvoření objektu z přírodních materiálů.

Duchovno v umění

Každý člověk se podvědomě zajímá o určitá témata víc než o jiná. Někdy ho dokonce pronásledují otázky, na něž jen těžko hledá odpovědi. Snové místo na noční louce s onou konstrukcí se mi v myšlenkách neustále vracelo. Připomínalo mi například louku v Kuksu se sochami křížové cesty, oněch čtrnáct známých zastavení. Přestože samozřejmě nechci ve své práci kopírovat podobný model, zároveň mě přitahuje princip putování a náhlé zastavení před objekty, které se postupně zjevují a nutí každého kolemjdoucího k zamyšlení.

³ NADEAU, Maurice: Dějiny surrealismu. Olomouc: Votobia, 1994. s. 108 v BRETON, André: Manifesty surrealismu. Praha: Herrmann & synové, 2005.

Nemohu se zbavit pocitu, že moderní společnosti chybí elementy starých forem náboženství (rituály, poutě, atd.), které societu spojovaly a jedince vnitřně naplňovaly. Dnešní společnost tuto skutečnost cítí a každý si takové naplnění vyhledává sám, každý je oddán něčemu jinému.

Ačkoliv nejsem věřící, duchovní a lze říci i náboženská témata mě podvědomně vždy přitahovala. I ve svých dosavadních pracích jsem používala náboženských symbolů, které zřetelně odrážely znaky víry, naděje a rituálů. Ambivalence, setkávání dobra a zla, chvíle, kdy divák může zpochybnit, zda se jedná o rouhačství či religiózní vnímání fotografie, se promítaly v souborech jako například inscenovaný dokument *Žena*. Jedná se o dokument poutě mužů, kteří si nesou symbolické ženské torzo a následně ho umisťují na svaté místo, kde se spojuje s přírodou a nachází klidu. Fotografie poukazují na to jak muži ženu potřebují. Jejich neodlučitelnost, nemožné bytí jeden bez druhého, ovšem také smíření se s následným odchodem milovaného.

V kontaktním dokumentu o *Potní chýši* (2019) fotografiemi ilustruji přípravu k šamanskému rituálu, při kterém se účastníci společně modlí a potí v chýši, kde teplo vytvářejí rozžhavené kameny. Obřadu předchází sběr dřeva na oheň, stavba chýše, šamanské bubnování či promlouvání k duchům přírodních živlů.

Účelem noční performance *Alley* (*Alej*, 2019), kdy skupina performerů pochodovala po lesní cestě, a každý byl zahalen pod bílou látkou, bylo zmást neúčastněné kolemjdoucí a zaznamenat jejich reakce. Záznamem performance je soubor fotografií.

V Dublinu jsem se věnovala subjektivnímu dokumentu podle irských tradic a světců *Pilgrimage* (*Pout'*, 2020), ve kterém jsou zaznamenány důležité momenty mého pobytu v Irsku zakončené kamenným land artem na Killiney Beach.

Za další land art se dá považovat soubor tří fotografií *Vision: Queue, Tension and Isolation* (*Vize: Ve frontě, Napětí a Izolace*, 2020) s elementárními bílými prvky, v tomto případě čtverci, jejichž čistotu si každý může asociovat sám.

Jak je zřejmé, náměty mých prací vycházejí z mé potřeby přetvářet realitu a měnit ji z profánního v sakrální.

K partikulárnímu vysvětlení mých výtvarných tendencí mi napomohla také kniha od Wassilyho Kandinského (1866 – 1944) – *O duchovnosti v umění* (1912), kde autor popisuje především nekopírování skutečnosti, ale spoléhání se na výrazovou sílu a působivost barev a emotivní příčiny tohoto smýšlení. Také líčí vnitřní, duchovní rozpoložení diváka a samotného autora a jak určité dílo vnímá společnost dané doby.

„Každé výtvarné dílo je dítětem své doby a zároveň, v mnoha případech, matkou našich emocí,“⁴ napsal Kandinsky.

Proto i moje bakalářská práce je částečně ovlivněná současnou dobou, situací, kdy jsme izolováni. Izolované objekty daleko od sebe přirozeně upomínají na osamělé jedince, lidi bez rodiny či partnera, lidi marně hledající zaměstnání, lidi vyhořelé, bez naděje.

Při vytváření objektů jsem se nechala vést svým podvědomím a objekty začaly vznikat prakticky automaticky. Byly sestavené z větví, polen, či nařezaných prken, čímž se dostáváme k čistému propojení přírody s konstrukcí, a na myslí nám vytanou totemy, symboly celku a totožnosti kmenové society. Některé výtvořiny mi evokovaly například konstrukci teepee, stanů severoamerických préríjních Indiánů, pravděpodobně se stejnou symbolikou. Vytváření kruhových útvarů, ať již z jakéhokoliv materiálu – z větví či z kamenů – vycházelo ze symboliky kruhu a jeho vlastností – soudržnosti, nekonečnosti.

Umělecké tendence v krajině

Interakcí do přírody moje práce spadá do kontextu uměleckých tendencí v krajině, konkrétně do land artu či art in nature.

Art in nature (umění v přírodě) je evropský směr, který na rozdíl od amerických land artistů proslavených v 60. letech 20. století, jako například Robert Smithson (*Spiral Jetty*, 1970) nebo Michael Heizer (*Double negative*, 1969), přírodu ve velkém měřítku nepřetváří. Díla směru art in nature jsou intimnější a opírají se spíše o splynutí autora s přírodou. Významnou osobností, kterou můžeme přiřadit k tomuto směru je anglický sochař Richard Long (*1945), jehož cílem je s přírodou souznít, při procházení krajinou procítit každý krok a stopy “chůze do nikam” využít jako uměleckou formu. Samotný proces tvorby je pro mě mnohdy důležitější, než výsledek, stejně tak pro Richarda Longa, jehož podobný pokorný přístup k přírodě a tvorbě je mi velmi blízký a stejně tak jednoduchost a tajemnost jeho děl (*A line made by walking*, 1967, *Walking a circle in Mist*, 1987, *Sahara circle*, 1988, aj.)

Používání čistě přírodních materiálů při vytváření až mystických konstrukcí, připomínajících velká dřevěná hnízda nebo neobvyklé uspořádání rostlin či změny jejich tvarů, jsou typická pro umělce Nilse Uda (*1937, Německo) a dlouhé kamenné či dřevěné linie a hra s listím je tvorbou Andyho Goldsworthyho (*1956, Velká Británie). Oba také v přírodě pracují s barvou a jejími kontrasty, což je pro fotografie zachycující jejich umělecká díla charakteristické.

Land art můžeme rozdělovat na trvalý a pomíjivý, tudíž má fotografie pro tento umělecký směr zásadní význam. Neobyčejné fotografie vznikly pod rukama českého výtvarníka Ivana Kafky (*1952),

⁴ KANDINSKY, Wassily: Concerning the spiritual in art. London: Dover Publications, Inc, 1977. s. 25

který v přírodě fotografoval rychle mizející objekty (krychle *Snih*, 1980, případně *Led* z téhož roku nebo dočasně uvězněný strom v kleci pod názvem *Pro soukromou maxipotřebu*, 1979), jejichž zachycením před okamžikem zkázy vytvořil neopakovatelné svébytné umělecké dílo, jemuž na rozdíl od reálu vtiskl svým pojetím jedinečný půvab.

Melancholické objekty

Ve své fotografické knížce *Melancholické objekty* se odkláním od zasahování do přírody mnou a nechávám promlouvat nalezené objekty v přírodě jako zvláštní, melancholické momenty své cesty. Některé působí jako kdyby do přírody nepatřily, jiné jsou s ní naopak v naprostém souladu. Opět se dostáváme k surrealistickému pojetí, kdy se autor snaží hledat onen bod, kde již neexistují antiteze. Ať je to někým vytvořená konstrukce, nebo větev, jež se pouze odráží ve vodě, dohromady vytváří záznam pozorování, při kterém na mě může silně působit i osamocený pařez a vyvolávat nevysvětlitelné emoce.

Mám dojem, že surrealismus silně ovlivnil následný vývoj umění a stojí proto za většinou vymyšlených děl. Nalezené objekty, které jsem fotografovala v přírodě, nenesou přesnou surrealistickou myšlenku, nejsou mnou vytvořené a nejsou z mých představ a přece mohou být brány jako surreální. Líbil se mi název stejnojmenné kapitoly *Melancholy objects* knihy *On Photography*, kde se Susan Sontag zabývá surrealismem ve fotografii. Fotografie je se surrealitou tak úzce spjata právě proto, že i univerzální předměty se mohou zachytit surreálně a to díky podvědomému aranžování snímku v mysli fotografa nebo jen díky odstupu a času, který v sobě fotografie má.

“Chudoba není o nic neskutečnější než bohatství; tělo oděné do špinavých hadrů není o nic neskutečnější než princezna oblečená na ples nebo nedotčený akt. Surrealistická je vzdálenost, kterou stanoví a překlenuje fotografie: sociální vzdálenost a vzdálenost v čase.”⁵

Proces

Na počátku vzniku každého uměleckého díla je myšlenka, mnohdy podvědomá, nebo náhlý nápad. V mém případě vše začalo jednoduchou kresbou fiktivní vidiny konstrukce na louce. Vyhledávala jsem místa, která mi onu snovou krajinu připomínala, procházela jsem se tam, zvláště za soumraku a nechala na sebe působit zvláštní atmosféru. Automaticky jsem uchopila podivný kus ulomené větve a upevnila jsem ji v určitém úhlu proti vzdálenému světlu. Rychle jsem vyhledala další větve a naložila s nimi podobně. První snový objekt byl na světě. Důležité pro mě bylo, aby vytvořená konstrukce souznila s přírodou a rezonovala s okolím.

⁵ SONTAG, Susan: *On Photography*. Londýn: Penguin Modern Classics, 2008. s. 58

Aby však byla co nejvíce naplněna podstata mé vize, věděla jsem, že vytvořit objekt znamená pouze první část tvůrčího procesu. Zatím mu chybělo vyzařující tajemno, které by nutilo diváka k zastavení a zamyšlení. Toho jsem chtěla docílit pomocí fotografie – vytvořením fotodokumentace z různých úhlů, přičemž fiktivní atmosféru dotvořily světlo a stíny. Fotografovala jsem na dlouhý čas – 4 až 8 sekund, ISO 200 nebo 400 a clonou 5,6 a kontinuálním tažením jsem objekt osvětila. Postprodukce zahrnovala změnu barevného režimu fotografií, ořez a předtiskovou přípravu. Zhotovila jsem několik malých zkušebních tisků ve školní tiskárně, ale výslednou formou mé práce jsou dva tisky vyfotografovaných objektů na plátna (bannery) o velikosti 200x150 cm a jednoho o velikosti 144x200 cm. Ukázalo se totiž, že pouze ve zvoleném formátu vynikne nejen monumentalita konstrukce, ale i atmosféra celé scenerie.

Interaktivita

Byla jsem přirozeně vedená touhou, aby výsledné dílo co nejvíce emocionálně zasáhlo diváka a znásobilo tak jeho mnohvrstevnaté vyznění, protože interaktivita mezi pozorujícím a pozorovaným tvoří vlastně poslední dějství celého procesu.

Tento aspekt není nijak zanedbatelný. Každý divák má jiné nastavení (po stránce psychické, sociální, emoční atd.) a proto bude každé umělecké dílo vnímat odlišně. Jsme-li v interakci s obrazem, jsme součástí pozorované struktury. Výsledek vnímání téhož jevu je rozdílný, je-li vztažným bodem pozorování fyzikální vrstva struktury, než když je východiskem pozorování vrstva psychosomatická. Vnímatel může kolem potištěného materiálu jen projít, možná mu v jeho podvědomí zůstane střípek toho, jak fotografie vypadala. Může si ji důkladně prohlédnout a necítit nic nebo ji nechat jakkoliv promlouvat k jeho vnitřnímu já.

Autor nemá v úmyslu nařizovat, jak se má divák cítit. Autor chce, aby si divák našel cestu k dílu sám a vzal si z toho to, co k němu samo přijde. Může to být mnoho, nemusí to být nic. Obrazy jsou jako svědectví o prošlé cestě, i programem k vytváření obraznosti, který může být někdy opět inspirativní v inovacích lidského vidění.

„Fotografie je jen fragment a postupem času se její kotviště uvolní. Unáší se do měkké abstraktní pastviny, otevřené jakémukoliv druhu čtení.”⁶

To, že ostatní nevidí onen význam fotografie, pocit, který člověku může přinášet nebo samotnou touhu ji pochopit neznámá, že tam není. Možná tak je mnohem silnější.

⁶ SONTAG, Susan: On Photography. Londýn: Penguin Modern Classics, 2008. s. 71

Závěr

Bakalářská práce *Melancholické objekty* se skládá ze dvou částí. Cílem praktické části bylo realizovat a divákovi představit vizi fiktivní scenérie louky s konstruovaným objektem, která vznikla na základě snové představy. Zkoumání příčin podvědomých motivů, asociací i cizích předchozích uměleckých tendencí v krajině, bylo nedílnou součástí celého procesu práce.

Důležitým pilířem teoretické práce byl surrealismus, jehož podstatou je odhalování podvědomí a snů a jejich zobrazování mimo logické vysvětlení.

V průběhu práce jsem narazila na řadu nečekaných překážek (emočních i praktických) jejichž překonávání mi pomáhalo odkrýt skryté aspekty takto důležité práce i zvoleného tématu a podnítilo mě k další práci na uměleckých projektech podobného zaměření.

Conclusion

Bachelors work *Melancholy objects* consists of two parts. The aim of the practical part was to realize and present to a spectator a vision of a fictional scenery of a meadow with a constructed object, which was created on the basis of a dream image. Researching the causes of subconscious motives, associations and foreign previous artistic tendencies in the landscape was an integral part of the whole process of work.

The important pillar of the theoretical work was surrealism, the essence of which is the discovery of the subconscious and dreams and their depiction outside of the logical explanation.

In the course of my work, I came across a number of obstacles (emotional and practical), the overcoming of which helped me to uncover hidden aspects of such important body of work and chosen topic, and encouraged me to continue working in art projects with a similar focus.

Použitá literatura

SONTAG, Susan. On Photography: Londýn: Penguin Modern Classics, 2008.

KANDINSKY, Wassily: Concerning the spiritual in art. London: Dover Publications, Inc, 1977.

NADEAU, Maurice: Dějiny surrealismu. Olomouc: Votobia, 1994.

BRETON, André: Manifesty surrealismu. Praha: Herrmann & synové, 2005.

CAPPLESTONE, Trewin: Moderní umění. Praha: SNKLU, 1965.

BERGER, John: Způsoby vidění. Praha: Labyrint, 2016.

GRYGAR, Štěpán: Konceptuální umění a fotografie. Praha: AMU, 2004.

JOST, Francois: Realita/Fikce říše klamu. Praha: NAMU, 2006.

NEZVAL, Vítězslav: Moderní básnické směry. Praha: Československý spisovatel, 1964.

SCHONBERG, Michal a VESELÝ, Aleš: Projdi tou branou! Rozhovory s Alešem Veselým. Praha: Torst, 2006

SUDEK, Josef: Prales Mionší. Praha, Torst, 2009

BARTHES, Roland: Camera Lucida. London: Vintage classics, 2020.

Internetové zdroje

Artlist: Centrum pro současné umění [online]. Praha [cit. 2021-04-19]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/>

Artmuseum [online]. [cit. 2021-04-19]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=150

Seznam příloh

Příloha č. 1

Totem, vlastní foto, kámen, Běloky, 2021

Příloha č. 2

Třínohý uzurpátor, dřevěná konstrukce, vlastní foto, Běloky, 2021

Příloha č. 3

Společník, vlastní foto, dokumentace z tvorby *Soudržnosti*, Praha, 2021

Příloha č. 4

Soudržnost, kruhy z větví, vlastní foto, Praha, 2021

Příloha č. 5

Nesení objektu, vlastní foto, dokumentace z přípravy fotografování objektu *Kříž*, Běloky, 2021

Příloha č. 6

Kříž, dřevo, vlastní foto, Běloky, 2021

Příloha č. 7

Teepee, dřevo, vlastní foto, Běloky, 2021

Příloha č. 8 a 9

Kruhové objekty, dřevo, kámen, vlastní foto, Běloky, 2021

Příloha č. 10

Záře, dřevo, vlastní foto, Běloky, 2021

Příloha č. 11

Cesta k teepee, dřevo, vlastní foto, Běloky, 2021

Příloha č. 12

Záře ve sněhu, dřevo, vlastní foto, Běloky, 2021

Příloha č. 13

Kruh, kámen, vlastní foto, Běloky, 2021

Příloha č. 14

Skica nerealizované vize s názvem *Opora*, vlastní foto, Běloky, 2021

Příloha č. 15

Skica kamenného *Kruhu*, vlastní foto, Běloky, 2021

Příloha č. 16

Jednoduchý objekt, uhel, vlastní foto, Plzeň, 2020

Příloha č. 17, 18 a 19

Skicy původní snové scénérie, vlastní foto, Dublin, 2020

Příloha č. 20

Skica *Teepee*, Běloky, 2021

Příloha č. 21 a 22

Skicy nepojmenovaných objektů, Běloky, 2021

Fotodokumentace



1. *Totem*, Běloky, 2021
2. *Třínohý uzurpátor*, Běloky, 2021



3. Společník
4. *Soudržnost*, Praha, 2021



5. Nesení objektu
6. *Kříž*, Běloky, 2021



7. *Teepee*, Běloky, 2021



8. a 9. Kruhové objekty, Běloky, 2021



10. *Záře*, Běloky, 2021

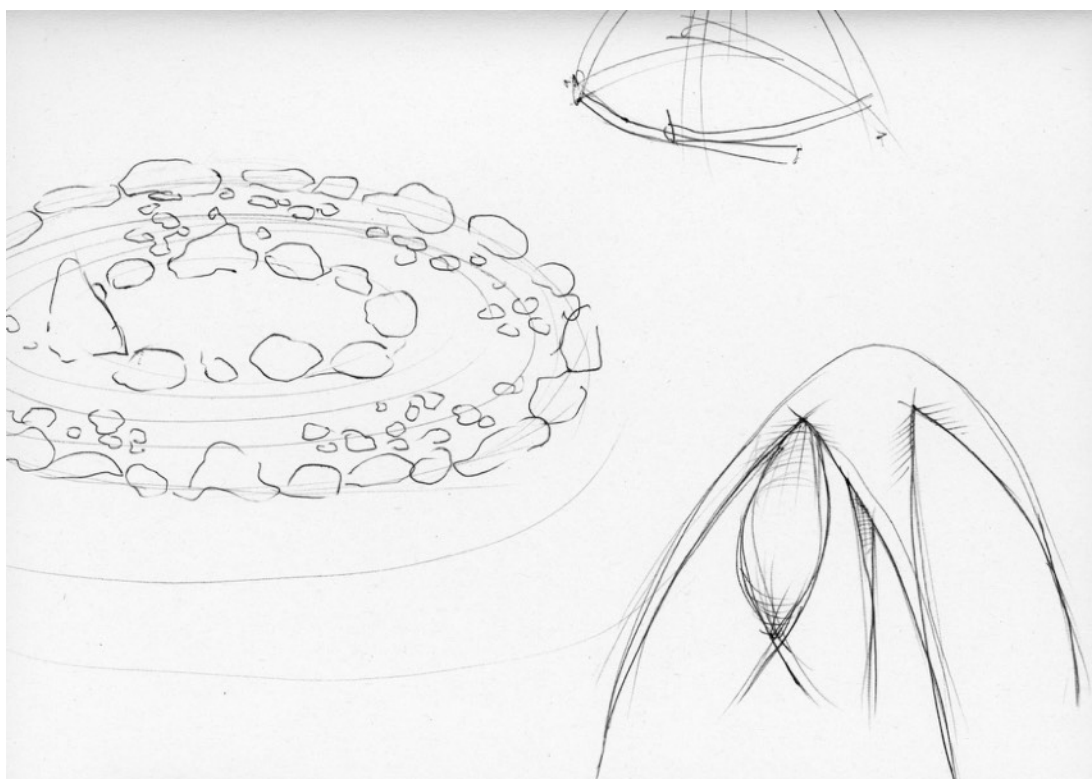
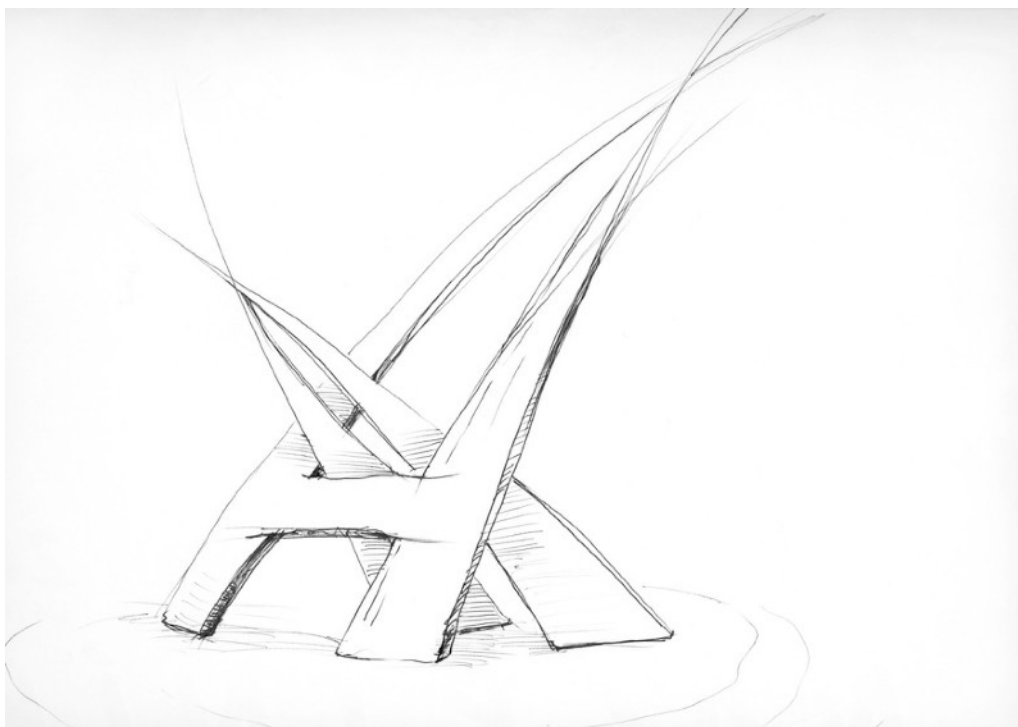


11. *Cesta k teepee*, Běloky, 2021



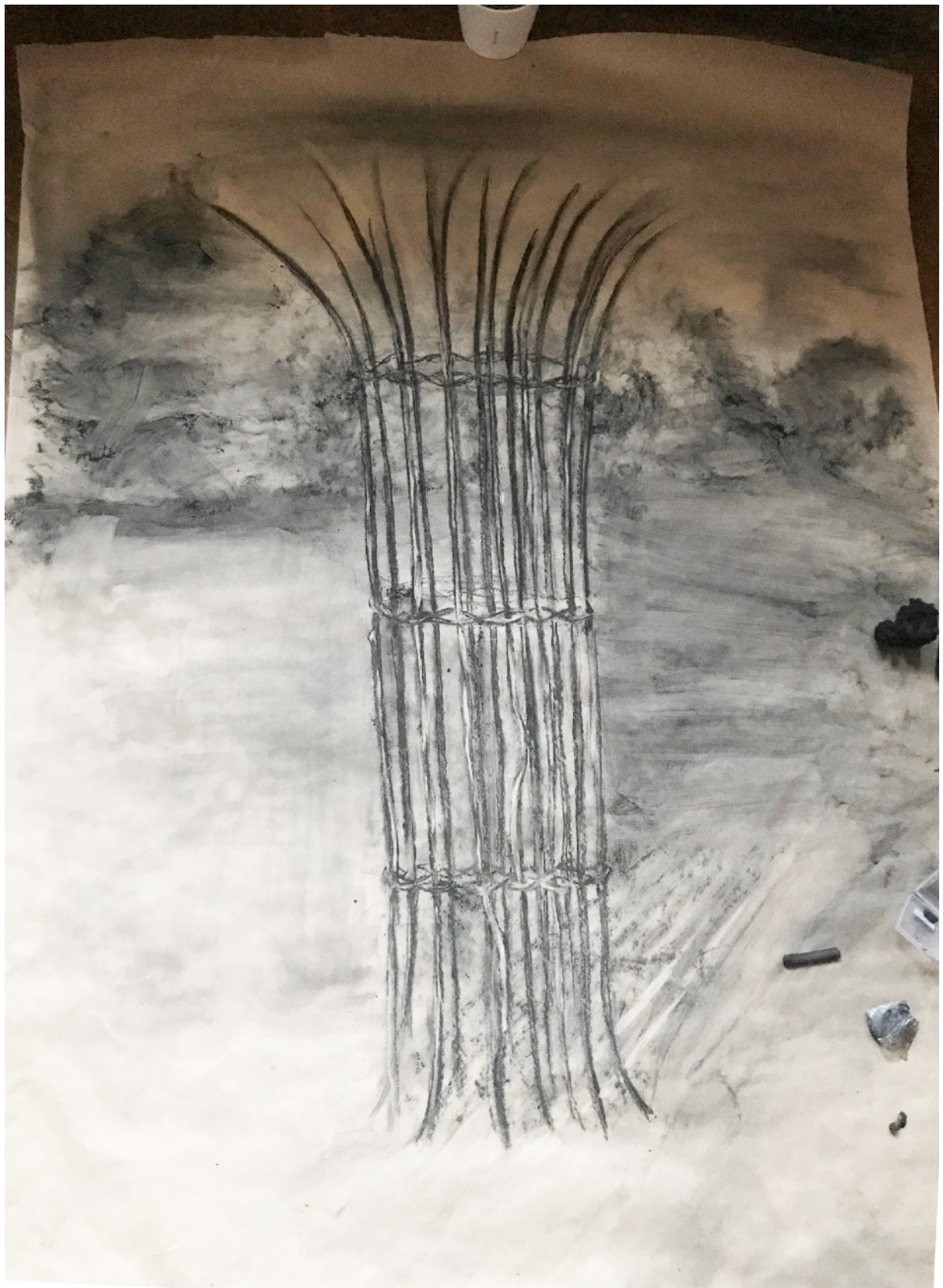
12. *Záře ve sněhu*, Bělky, 2021
13. *Kruh*, Bělky, 2021

Náčrty vizí a jednoduchých objektů

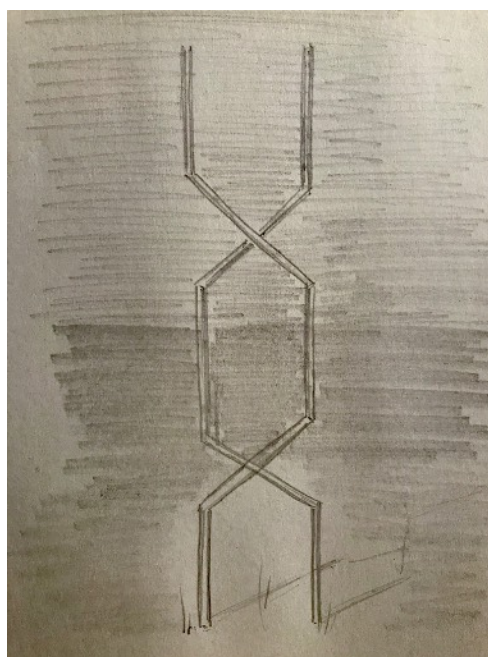
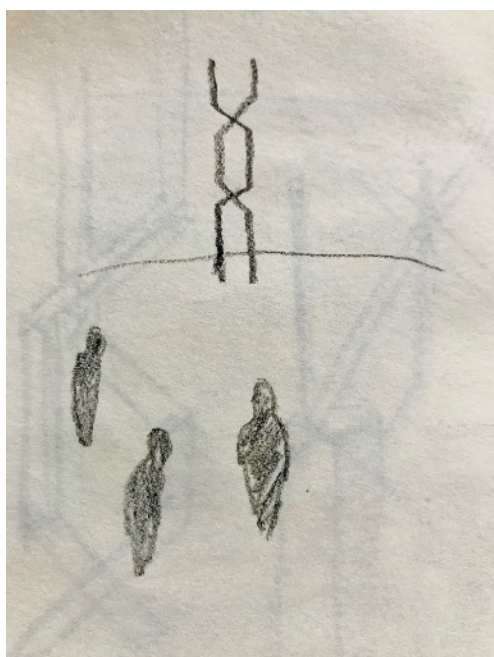
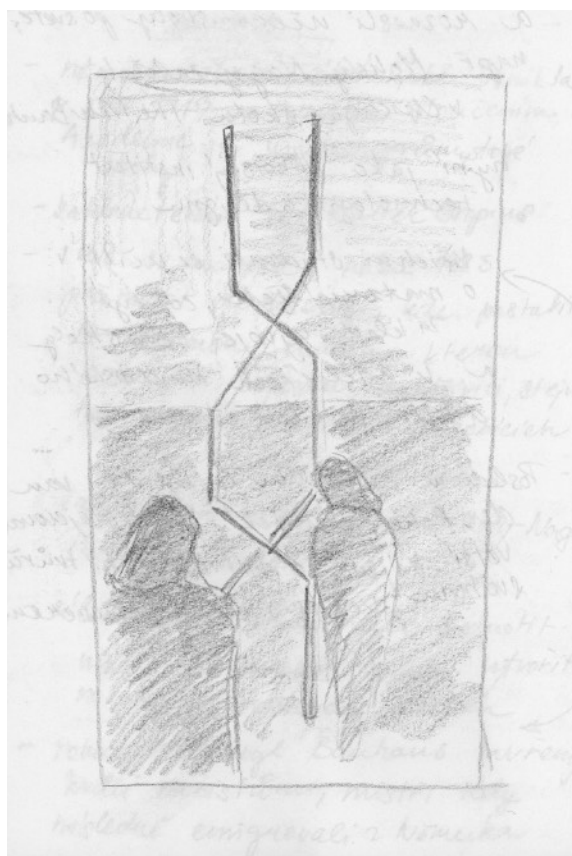


14. *Opora*

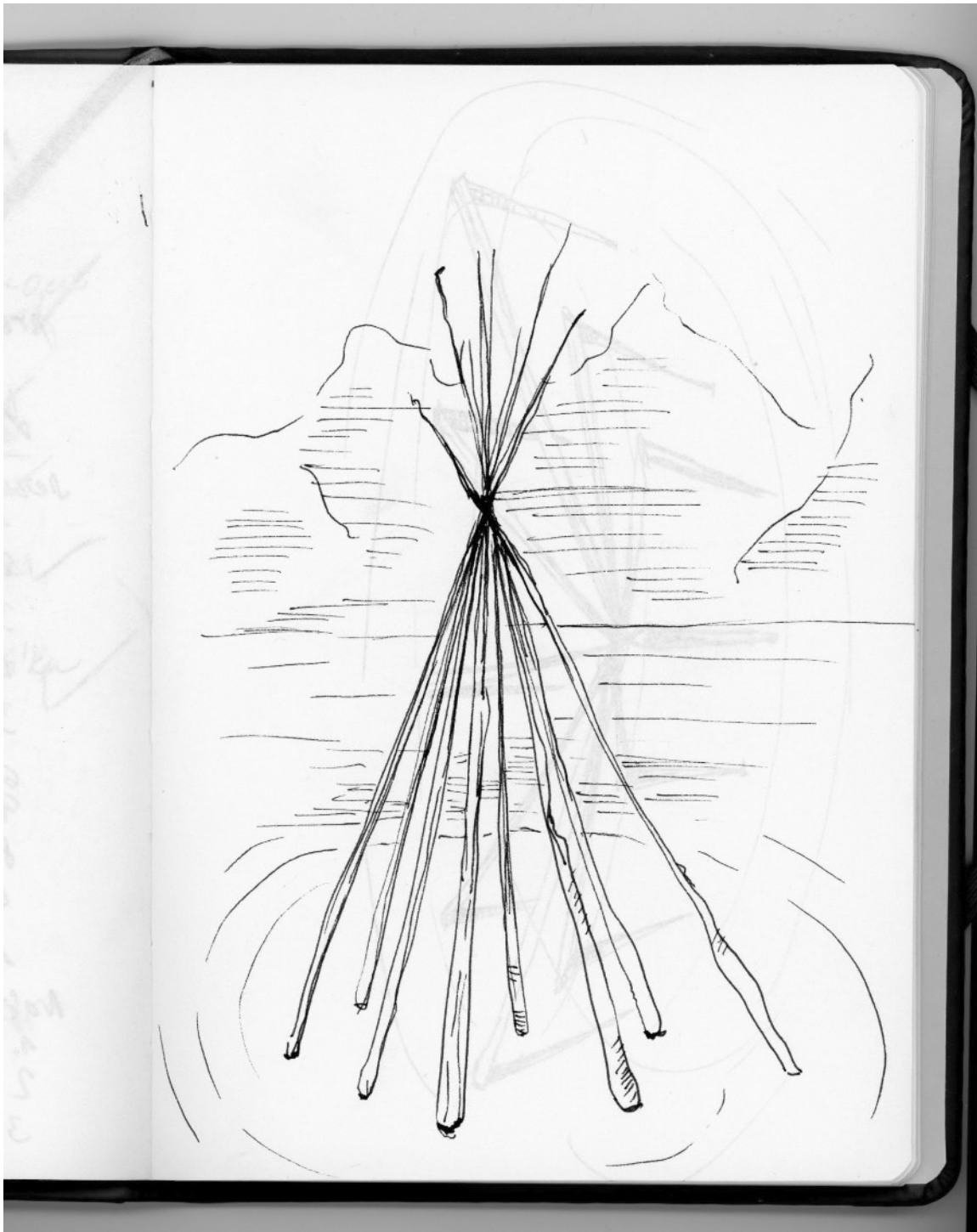
15. *Kruh*



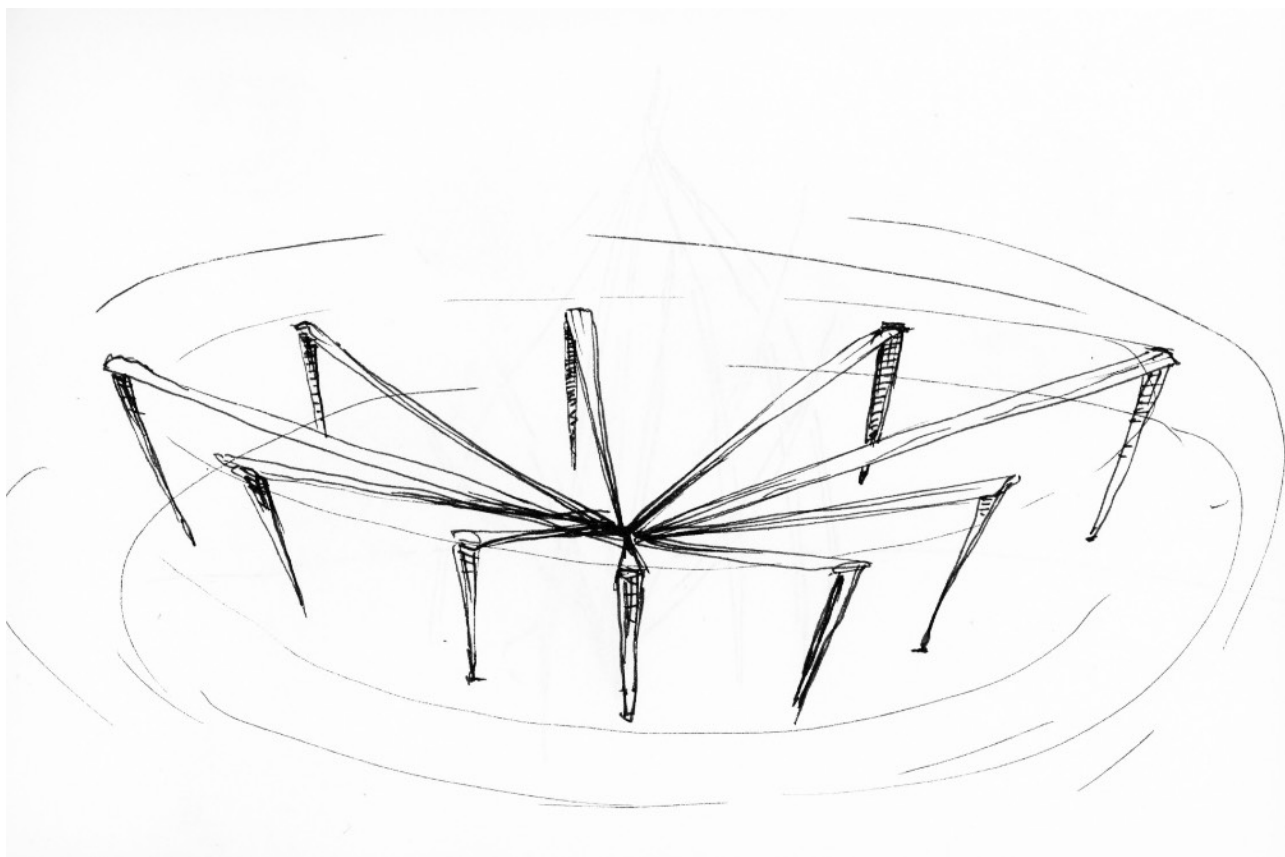
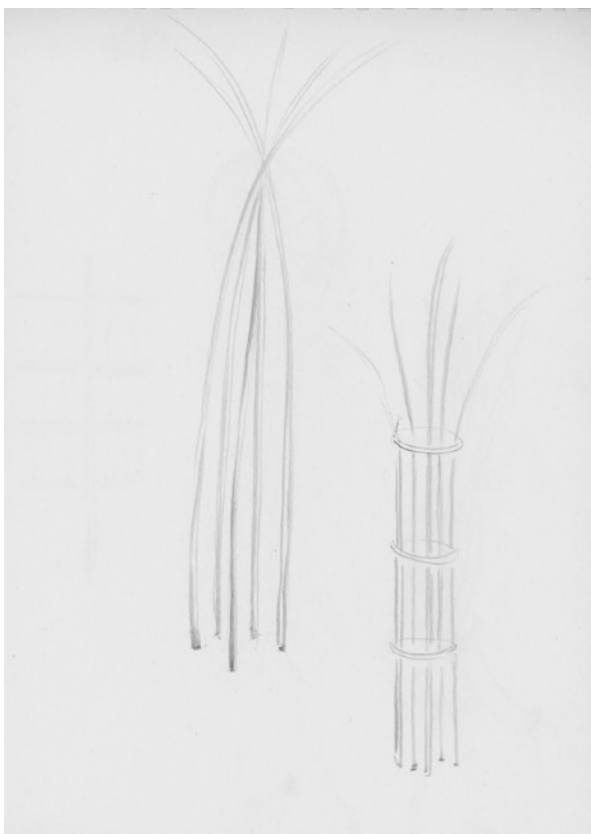
16. Jednoduchý objekt



17. – 19. Skicy původní snové scenerie



20. Teepee



21. – 22. Nepojmenovné objekty