

Vnitřní a vnější rozměr Hluboké okno

Technická univerzita v Liberci
Fakulta umění a architektury

Vnitřní a vnější rozměr
Hluboké okno
Bakalářská práce

Studijní program: B8206 Výtvarná umění

Studijní obor: Vizuální komunikace

Autor práce: **Václav Podestát**

Vedoucí práce: MgA. Jaroslav Prokeš, Ph.D.

Katedra umění

2021

Zadání bakalářské práce

Vnitřní a vnější rozměr

Jméno a příjmení: **Václav Podestát**

Osobní číslo: A17000035

Studijní program: B8206 Výtvarná umění

Studijní obor: Vizuální komunikace

Zadávající katedra: Katedra umění

Akademický rok: 2020/2021

Zásady pro vypracování

Bakalářská práce pojednává o možnostech vhledu do světa vnitřního a světa vnějšího. Zabývá se jejich vztahem. Ideovým podkladem jsou filozofické pojmy imanence a transcendence, princip prostupování zevnitř a princip přesahování. Jedná se o uměleckou instalaci, která pracuje s optikou pomocí transparentních materiálů, lomu světla a vrstvení. Instalace se vztahuje k okolnímu prostředí a reaguje na jeho světelné podmínky specificky podle polohy pozorovatele, zároveň však také otevírá hloubku vnitřních prostupujících rozměrů.

1. Koncept

2. Vizualizace, fotodokumentace, videodokumentace

3. Průvodní teoretická zpráva v pevné vazbě, včetně zadání práce a prohlášení o autorském právu. Zpráva obsahuje mezi jinými úvod, přehled literatury a zdrojů, výsledky a diskuzi a řídí se specifikacemi v dokumentu „Požadavky na vypracování bakalářské práce – KUM“. Zdroje musí být citované dle Směrnice rektora TUL č. 5/2018.

4. Elektronická podoba všech částí bakalářské práce (akceptovatelné formáty pdf, pdf/A).

5. V systému STAG (Moje studium-Kvalifikační práce-Doplnit údaje o práci) vložit veškerá data o práci a soubor obsahující kompletní výkresovou i textovou dokumentaci, průvodní zprávu, technickou zprávu a doplnit související textová pole.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování práce: tištěná/elektronická

Jazyk práce: čeština

Seznam odborné literatury

- CHALUPECKÝ, J. *Úděl umělce: Duchampovské meditace*. Praha: Torst, 1998.
- WEISCHEDEL, W. *Zadní schodiště filosofie*. Olomouc: Votobia, 1995.
- SRP, K. *Minimal & Earth & Concept Art*. Praha: Jazzová sekce, 1982.
- BUCHLOH, B. H. D. *Gerhard Richter: Eight Gray*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2002.
- ELIASSON, O. *Your Engagement has Consequences*. Baden: Lars Müller, 2006.
- PLATÓN. *Ústava*. Praha: Oikoymenh, 2001.
- PLÓTÍNOS. *Dvě pojednání o kráse*. Praha: Petr Rezek, 1994.

Vedoucí práce: MgA. Jaroslav Prokeš, Ph.D.

Pracoviště: Katedra umění

Datum zadání práce: 22. února 2021

Předpokládaný termín odevzdání: 28. května 2021

L. S.

Ing. arch. MgA. Osamu Okamura

děkan

doc. MgA. Jan Stolin

vedoucí katedry

v Liberci dne 22. února 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že svou bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně jako původní dílo s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím mé bakalářské práce a konzultantem.

Jsem si vědom toho, že na mou bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci nezasahuje do mých autorských práv užitím mé bakalářské práce pro vnitřní potřebu Technické univerzity v Liberci.

Užiji-li bakalářskou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědom povinnosti informovat o této skutečnosti Technickou univerzitu v Liberci; v tomto případě má Technická univerzita v Liberci právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Současně čestně prohlašuji, že text elektronické podoby práce vložený do IS/STAG se shoduje s textem tištěné podoby práce.

Beru na vědomí, že má bakalářská práce bude zveřejněna Technickou univerzitou v Liberci v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů.

Jsem si vědom následků, které podle zákona o vysokých školách mohou vyplývat z porušení tohoto prohlášení.

28. května 2021

Václav Podestát

Poděkování

Děkuji panu MgA. Jaroslavu Prokešovi, Ph.D. za odborné vedení, ochotu a cenné rady během studia. Dále děkuji panu PhDr. Karlu Srpovi, Ph.D. za podporu s teoretickou reflexí. Rád bych poděkoval také MgA. Richardu Loskotovi, doc. MgA. Janu Stolinovi a MgA. Petře Vlachynské za podnětné rady a inspirativní impulsy.

V neposlední řadě patří můj dík rodině a přátelům za jejich podporu.

Abstrakt

Bakalářská práce pojednává o možnostech vhledu do světa vnitřního a světa vnějšího. Zabývá se jejich vztahem. Ideovým podkladem jsou filozofické pojmy imanence a transcendence, princip prostupování zevnitř a princip přesahování. Práce vychází ze symboliky okna jakožto pomezí obou těchto světů. Jedná se o uměleckou instalaci, která pracuje s optikou pomocí dichroické fólie, což je materiál zacházející s lomem světla v tenkých vrstvách. Výsledná instalace se vztahuje k okolnímu prostředí a reaguje na jeho světelné podmínky. Otevírá hloubku vnitřních prostupujících rozměrů a zároveň zpřítomňuje transcendentální charakter světla. Vzniká souhra transparency, ohybu a odrazu, které se pozorovatel účastní specificky podle své pozice a úhlu pohledu.

Klíčová slova: optika, okno, transparency, světlo, vrstvy, imanence, transcendence, umělecká instalace, dichroická fólie

Abstract

The bachelor thesis deals with the possibilities of insight into the inner world and into the outer world. It follows up their relationship. The ideological bases are philosophical concepts of immanence and transcendence, the principle of permeation from within and the principle of exceeding. The work is based on the symbolism of window as a border between the two worlds. It is an art installation that operates with optics by using dichroic film, which is a material that treats refraction of light in thin layers. The final installation relates to the surrounding environment and responds to its lighting conditions. It opens up the depth of inner pervasive dimensions and at the same time it presents the transcendental character of light. There occurs an interplay of transparency, refraction and reflection, in which the observer participates specifically according to his position and point of view.

Keywords: optics, window, transparency, light, layers, immanence, transcendence, art installation, dichroic film

Obsah

Úvod	16
Teoretická reflexe	18
Imanence, transcendence a světlo	18
Fólie	21
Umělý materiál a historie	22
Architektura, konjunkce vnitřku a vnějšku	23
Olafur Eliasson	25
Gerhard Richter	27
Light and Space	28
Nobuhiro Nakanishi.	30
Obrazová dokumentace	34
Technická dokumentace	66
Závěr	73
Portfolio	76
Seznam použité literatury	106
Bibliografie	108
Curriculum vitae	110

Úvod

Ve své bakalářské práci se věnuji tématu, který nese název Vnitřní a vnější rozměr. Úvod práce si dovoluji spojit s krátkou úvahou, která, alespoň věřím, lépe nastolí problematiku, kterou hodlám sledovat.

Okno je základním prvkem domu. Považujeme jej za asi podobně samozřejmou součást jako dveře, stěny nebo střechu. O každé z nich můžeme bezesporu říci, že je pro úplnost domu nesmírně významná. Právě okno ovšem nese úlohu možná nejzásadnější. Vnáší s sebou jakousi původní archetypální tajemnost. Sice běžně navštěvujeme místnosti bez oken, dokonce známe i celé domy okna postrádající, avšak přese všechny způsoby, jak umíme okno (a hlavně přirozené světlo z něj) nahradit, se v nich necítíme stejně dobře. Jsou pro nás cizejší. Někdy vnímáme až skličující stísněnost a absenci životnosti, duši uvězněnou v bezútěšném řádu stěn. Proto v nich obvykle netrávíme více času, než kolik je nutné. Co tedy dělá okno tak mystickým?

Abychom se alespoň pokusili dotknout oné původnosti, podívejme se kupříkladu na mýtus o stvoření, který předkládá *Bible* na prvních řádcích *Starého zákona*. „*Na počátku stvořil Bůh nebe a zemi. Země byla pustá a nad propastnou tůň byla tma. Ale nad vodami se vznášel duch Boží. I řekl Bůh „Bud' světlo!“ A bylo světlo. Viděl, že světlo je dobré a oddělil světlo od tmy.*“¹ Okno se k prvním momentům stvoření vztahuje hned dvěma svými hlavními vlastnostmi. Zaprvé vnáší dovnitř světlo, aby interiér vyzdvihlo z umělé tmy, do níž by byl jinak, bez umělého světla, ponořen.² Zadruhé vchází do hmoty (země) jako otvor, čímž ji propojuje s nekonečným prostorem (nebem). Toto pomezí není hranicí, ale otevřenou bránou mezi oběma světy. Díky němu víme, kde vnitřní přechází ve vnější či naopak a cítíme plnou přítomnost obojího.³

Cílem této práce je přistoupit k oknu s odhodláním nezaostřit zrak pouze na okenní tabule uvnitř jejich rámců, a ani se nenechat zlákat možností rozplynout se v otevírající se krajině za ním. Jinými slovy je záměrem pokusit se vnímat obojí naráz. Mohlo by se zdát, že taková optika dovolí vzniknout nejasnostem a způsobí spíše rozostření obou pohledů. Věřím však, že právě nezaostřený pohled může tu a tam vidět více než takový, který je zaměřen pouze do jednoho místa. Exaktní hranice se rozplynou a brána mezi věcným a abstraktním, vnitřním a vnějším, se otevírá.

V mé práci nejde o analytickou studii, která očekává empirické výsledky. Mým záměrem je spíše tiché objevení filozofie. Filozof Maurice Merleau Ponty hovoří v souvislosti s percepcí a přeneseně i rozostřením pohledu o Cézannovi, který velmi silně ovlivnil současné vnímání perspektivy. V dobách před moderním uměním, jehož byl Cézanne průkopníkem, bylo cílem nalezení ideální přesné perspektivy. Ta vytvářela povětšinou ničím nerušené decentní krajiny konvenčně zobrazující skutečnost. Merleau-Ponty poznamenává, že takové vidění postrádá vnitřní životné chvění, neboť oko umí zaostřovat pouze do jednoho bodu. Malíř tak tedy v touze o zaznamenání všech součástí ideální krajiny tvoří nevyhnutelně chyby. Svým vlastním pohledem slovy autora „modifikuje“ detaily obrazu, aby je podřídil úběžníku perspektivy. Cézanne se odmítl podříditi jedné perspektivě a namísto toho ji stejně jako jeho následovníci záměrně přizpůsoboval úhlu pohledu na jednotlivé komponenty díla, aby umožnil percepci zrodu krajiny skrze duši pozorovatele. S fluiditou tohoto vnímání souvisí i rozpínavá textura barev a tahů.⁴ V tomto duchu i já usiluji

1 *Bible*, 1994. Genesis 1:1–4.

2 Okno může také působit opačně, tedy propouštět světlo zevnitř ven. Není tedy jen jednosměrnou membránou.

3 Více se oknu včetně jeho historie věnuje Rem Koolhaas v publikaci *Elements of Architecture*, 2018.

4 Merleau-Ponty, *Svět vnímání*, 2008, s. 19–22.

o mnohoúhelný pohled.

Prolínání a tekutost vrstev myšlení jsou témata, která mě inspirují již od začátku studia. Pramení to z dlouhotrvajícího zájmu o lidské vnímání a účast duše jako nepostradatelné složky umění. Tato práce na předchozí vývoj přirozeně navazuje a principy vrstvení či optické změny vedoucí k novému poznatku neopouští, naopak si na nich zakládá.

Ve své bakalářské práci se věnuji vnitřnímu a vnějšímu rozměru. Slovo rozměr ovšem nechápu ve smyslu velikosti, ale spíše obecněji jako dimenzi, sféru nebo oblast bytí vůbec. Na pomezí druhého a třetího ročníku se ve mně zrodil hlubší zájem o filozofii jako takovou především díky knize *Zadní schodiště filosofie* od autora Wilhelma Weischedela, která popisuje myšlenky a životy třiceti čtyř velkých jmen z celé historie filozofie. Ve svých pracích na filozofické myšlenky rád odkazuji a čerpám z nich inspiraci. Velice mě zaujaly principy imanence a transcendence, jimiž filozofové porůznu interpretovali základní podstaty bytí. Těto tematiky se nutně dotýká nebo z ní přímo vychází i množství umělců. Imanence představuje princip prostupování tohoto světa zevnitř. Etymologicky vychází z latinského *in-ma-neo*, zůstávám uvnitř. Představuje to, co je něčemu bytostně vlastní.⁵ Transcendence naproti tomu hovoří o rovině přesahování za hranice možností rozumového pochopení. Označuje nadpřirozené a božské.⁶ V praktické části práce, která je uměleckou instalací, z těchto principů vycházím a nechávám je splynout, tak jako jsem se pokusil tento úmysl naznačit v symbolice s oknem. Jako prostředek pro ztvárnění těchto principů jsem si zvolil dichroickou fólii, materiál s velmi zajímavými optickými vlastnostmi. Tu zavěšuji do prostoru před okny jako vrstvu, která zachází s přirozeným světlem. Fólie jinak světlo propouští a jinak jej odráží. Vzniká souhra transparence, ohybu a odrazu, které se divák účastní specificky podle své pozice a úhlu pohledu. Výsledná instalace vychází z topologie místa, kterou skrze okna propojuji s vnějším světem.

⁵ Sokol, *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů*, 2004, s. 308.

⁶ Ibid., s. 372.

Teoretická reflexe

„Umění má otevírat dveře k něčemu všechnu skutečnost přesahujícímu a zároveň ji všechnu prozařujícímu: k božskému, jež je světlem nade všechno světlo“

Jindřich Chalupský⁷

„Jíme světlo, pijeme jej skrz naše kůže. S trochou většího vystavení světlu se cítíte fyzicky součástí věci. Mám rád sílu světla a prostoru, protože si ji pak můžete uspořádat materiálně. Vidět je velmi smyslný čin – je tu sladká lahodnost cítit sebe sama něco vidět.“

James Turrell⁸

Imanence, transcendence a světlo

Světlo a optika mají v umění velmi bohatou historii. V tomto úvodu bych rád alespoň částečně přiblížil vnímání světla napříč dějinami a tím také poodkryl jeho vazbu k imanenci a transcendenci.

První příklady vztahu ke světlu bychom našli bezesporu již u pravěkých lidí. Ti byli přirozeně zcela fascinováni objevem ohně a začali jej zobrazovat na jeskynních malbách a vzývat ohňovými rituály. Podobně také Slunce bylo uctíváno různými kultovními způsoby. Nemůže zde být jistě velká řeč o vědeckém racionalizování tohoto živlu, pokud vůbec, spíše se jedná o obdiv něčeho nevysvětlitelného. Svět a člověk je této mystické podstatě podřízen a vydává se jí celým svým bytím s jakýmsi nezkrotným animálním záplem. Prvotní chápání bylo jistě blíže transcendentnímu, neboť přesahovalo možnosti rozumového pochopení.

Později bylo umělecké zacházení se světlem pochopitelně spjato se soudobým filozofickým či náboženským diskurzem. Světlo je často vnímáno jako metafyzický základ či principiální báze. Za zakladatele metafyziky světla můžeme označit Platóna. Ten připodobňuje ve svém díle *Ústava* slunce, zdroj světla, k dobru a staví tuto ideu na nejvyšší příčce. Dobro je nejvyšší příčinou, mocností rozumu. Světlo dává věcem vznik, ačkoliv samo o sobě není jsoecností a hranice jsoecnosti převyšuje. Idea dobra je tím, co dodává věcem pravdu, světlo ji ukazuje, osvětluje, umožňuje ji být viděna.⁹ Zrak staví Platón nade všechny ostatní smysly a říká o něm, že je ideji dobra nejbližší, žádný jiný smysl také světlo vnímat nedokáže.¹⁰ Cesta k poznání (dobra) ovšem u zraku, nejvyššího ze smyslů, nekončí. Platónova *Ústava* pokračuje podobenstvím o úsečce. Ve skutečnosti se spíše ale jedná o přímku rozdělenou na dva úseky. Jedna část představuje vědění, tedy to, co je nazíratelné myslí (epistémé). Druhá část představuje mínění, vše, co lze vnímat smysly (doxa).¹¹ Poznání dobra vyžaduje obě dvě části. Přestože tedy dobro samo o sobě jsoecno převyšuje, tedy bychom řekli,

7 Chalupský, *Duchampovské meditace: Úděl umělce*, 1998, s. 371.

8 James Turrell v Govan a Kim, *James Turrell: A Retrospective*, 2013, s. 13.

9 Co Platón o idejích napsal? *Platónova nauka o idejích* [online]. Brno: Masarykova Univerzita, 2013 [cit. 2021-04-10]
Dostupné z: https://www.phil.muni.cz/fil/antika/ideje/ideje_v_dialozich.htm

10 Platón, *Ústava*, 2001, 508b. „Zrak není sluncem, ani sám, ani to, v čem vzniká a čemu říkáme oko. To věru ne. Avšak jest, myslím, že všech smyslových ústrojí ústrojím slunci nejbližším.“

11 Ibid., 509d–511e.

je transcendentní, lze se k němu přiblížit ze smyslové imanence po cestě jedné přímky. Cestu k poznání dobra řeší dále Platón ve známém podobenství o jeskyni. V jeskyni představující náš smysly (a hlavně zrakem) vnímatelný svět jsou připoutáni vězni, kteří celý život vidí pouze stíny pohybujících se předmětů vrhané na stěnu před jejich zraky. Stíny vytváří oheň u vchodu za jejich zády. Pro vězně by vymanění se z okovů a následné spatření ohně a věcí opravdových, a ne stínových, znamenalo klam a odmítli by skutečnosti uvěřit. Celý život totiž považovali za skutečnost stíny. Právě ovšem osvobození od tohoto klamu představuje jedinou možnou cestu k poznání dobra v jeho skutečné neskryté podobě.¹² Platónovo podobenství o jeskyni je velkou tvůrčí inspirací pro umělce Jamese Turrella, který na něj odkazoval již v jedné z prvních realizací, v *Mendota Stoppages* z roku 1969, kde zabarvil okna černě tak, aby světlo procházelo dovnitř pouze skrz malé škrábance, což uvnitř temné místnosti rozehrálo tajemnou hru světla, především však tvořilo jakési díry do okolní reality.¹³ Tuto tematiku Turrell neopouští ani v pozdějších pracích s oblohou, tzv. *Skyspaces*, kde vidění pouhé části oblohy pokládá za retroaktivní cestu, jak zapojit vlastní vnímání.¹⁴

Zpět do minulosti. Bohatě světla využívá také umění křesťanství, kterému se dostalo největšího rozkvětu v době renesance, a ještě explicitněji pak v době baroka. Světlo světu zprostředkovává přítomnost transcendentálního Boha. Příkladem může být relikvíář *Cathedra Petri* v bazilice sv. Petra ve Vatikánu od Gian Lorenza Berniniho z let 1657–1666, kterému dominuje jemné alabastrové okno. Zprostřed okna, z místa vyvedeného nejprůsvitnějším bílým sklem vylétává holubice symbolizující Ducha svatého. Do stran se zpoza holubice okno paprscitě větví a graduje do žlutých, místy až červených tónů. Vzniká spektakulární záře, která zpřítomňuje ono nejvyšší, čisté transcendentální, a ze své výše proniká do všech míst tohoto světa. Okno celé sestavě vévodí. Jen stěží by asi Petrův stolec dovedl tento zážitek zprostředkovat pouze se zlatým paprscitým nimbem. Toto dílo dokládá, že vztah transcendence a světla je přirozeně blízký.

Velký obrat v obecném uvažování přinesla filozofie Descartesova. Ten se snažil převést do filozofie metody exaktní matematiky. Ta měla položit základy novému pojetí, které začíná uvnitř člověka a nikoli vně. Descartes chtěl řešit metafyzické otázky týkající se existence Boha či záležitostí duše metodickým pojetím. Rozhodl se zbořit doposud vnímané jistoty a vrhl se do propasti pochybování, ze které je možné se vymanit pouze výstavbou základů tvořených pevnými axiomy.¹⁵ Zásadní je rozkol, který přinesl karteziánský dualismus. Ten dělí duši a hmotu, tvrdí, že nejsou spojitelné. Naopak říká, že na sféru materiální a duchovní musíme pohlížet odděleně.

Toto rozdělení způsobilo významný vědecký pokrok, neboť svět, který věda rozebírá na části a zkoumá, se stal silněji imanentní a pomyslně poznatelný, stejně tak světlo bylo možné rozebrat na částice. Umělec však takový svět, který ztratil tajemství a nekonečno, nemůže ochotně přijmout. Fyzika sice nelže, když hovoří o elektromagnetickém vlnění, ale přesto není s to postihnout stejný rozsah významu jako slovo světlo.¹⁶ Umělcovo oko touží vidět hlouběji než na dno.

12 Ibid., 514a–520a.

13 Govan a Kim, *James Turrell: A Retrospective*, 2013, s. 28.

14 Ibid., s. 43.

15 Weischedel, *Zadní schodiště filosofie*, 1995, s. 95–103.

16 „Pouhý rozum nám neposkytne důvod k životu, a život zredukovaný uměle na svůj racionální model ztrácí svůj vlastní důvod, stává se absurdním. V umění však jsme u původu našeho vědomí světa, vědomí živé bytosti v živém světě.“ (Chalupecký, *Duchampovské meditace: Úděl umělce*, 1998, s. 51.)

Transcendenci i imanenci se zabýval i Marcel Duchamp. Ačkoli karteziánské myšlenky pro něj nebyly cizí, nevztahoval se k jejich polarizačnímu charakteru. Zásadní pro něj bylo Descartovo pochybování, ze kterého Duchamp vyvodil ideu lhostejnosti a absenci vyšetřování, konec soudů. Tato absence vyšetřování vede k poznání „hlouposti“ slov, která nedokáží vystihnout skutečnou podstatu, pouze na ni mohou odkazovat.¹⁷ V tom lze naopak vidět usilování o sjednocení vedoucí k transcendenci. Nechtěl svět zbavit tajemnosti mýtu jeho vystavením vymezenému řádu, naopak chtěl, alespoň podle Chalupického *Duchampovských meditací*, udržovat pomocí umění „plamen vnitřního vidění“¹⁸ a „tvořit nové, aby našel, co sám život nedovede dát.“¹⁹ Chalupický dále píše: „Umění nezná modlitby, oběti, obřady; je ještě u oné první, původní, ještě přednáboženské zkušenosti; a zůstává na něm, zachovat pro člověka uvnitř imanence kontakt s transcendencí.“²⁰

I u Duchampa najdeme okno, a to hned ve dvojí podobě. Jako první vzniklo dílo *Fresh Widow* (1920). V následujícím roce nechal Duchamp zhotovit ještě pozměněnou repliku s názvem *Slavkovská věrava*. V případě *Fresh Widow* se jedná o zmenšené okno se zelenými rámy, do nichž je namísto skla vypnuta černá lesklá kůže. Duchampovy ready-mady jsou samy o sobě nanejvýš zvláštní a těžko jim porozumět. Toto okno vzbuzuje dojem, alespoň pro mě, obzvlášť silný. Nejen, že je samo o sobě vytrženo ze své role, ale navíc mu byla odebrána i jemu vlastní světelná transparence. Smysl a symbol je odebrán do té míry, že se jedná o zpřítomnění čisté imanence. Ta se ovšem zavrtává do světa v tak mocné míře, že nakonec způsobuje implozi s transcendentální silou.

Duchamp takto položil základy konceptuálnímu umění, které vzniklo v první polovině šedesátých let dvacátého století. Toto umění tradiční myšlenky zbořilo podobně silně jako Descartes duši a hmotu. Jeho směřování není zesvětštění. Je to spíše fenomenologické tázání, hledání tajemna, které je již dáno. Konceptualisté se pokusili umění osvobodit od hmotné formy.²¹ Stali se spíše mystiky. Přesto však nelze říci, že by plně opouštěli imanentní svět. Ve středu pozornosti totiž stojí člověk jako bytost vnímající a dílo dotvářející. Cílem tak je se ponořit hluboko dovnitř, kde bude možné objevit ono svět přesahující tajemství. Snad se pravdě přibližuje Lao-c', když říká, že: „výška stojí na hloubce.“²²

Hluboce pregnantního vyjádření hloubky vnímání ve spojitosti se světlem dosáhlo americké hnutí *Light and Space* vznikající v šedesátých letech dvacátého století a blízce se vztahující k minimalismu. Tomuto hnutí a některým jeho představitelům se budu věnovat v samostatné kapitole.

17 Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, 1970, s. 33–34. Omezenost slov vystihuje ve svém známém výroku Ludwig Wittgenstein: „Hranice našeho jazyka jsou hranicemi našeho světa.“ (Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 2017, 5.6.)

18 Chalupický, *Duchampovské meditace: Úděl umělce*, 1998, s. 382.

19 Ibid., s. 26. V knize je věta psána v první osobě. „tvořit nové, abych našel, co mi život nedovede dát.“

20 Ibid., s. 382.

21 Srp, *Minimal & Earth & Concept Art*, 1982, s. 48.

22 Jung, *Duše moderního člověka*, 1994, s. 79.

Fólie

Jak již bylo zmíněno, hlavní materiál, se kterým pracuji, je dichroická fólie. Jedná se o speciální optický filtr založený na selektivní interferenci světla. Filtr je složen z několika velice tenkých vrstev refrakčního materiálu, které mají střídavě nízký či vysoký index odrazu. Spektrum obsažené ve světle se v několika vrstvách odráží a v několika proniká dál. Různými úhly dopadu vzniká jakýsi dvoubarevný efekt, odtud název dichroický (*di* – dva, *chroma* – barva). Velmi důležité je, že záleží na konkrétním úhlu pohledu. Z různých stran se vizuální efekt barevně mění.²³ Tím se stává zážitek individuální nejen vlastní optikou pozorovatele,²⁴ ale i jeho pozicí.

V praxi se lze setkat se dvěma typy těchto fólií. Jedna mění barvy mezi teplými tóny a druhá naopak mezi odstíny studenými. Sám jsem se rozhodl v této práci zacházet s variantou vřelých teplých barev. Chci tím symbolizovat barevnost ohně a slunce, které platónská filozofie klade na nejvyšší pozici jako vyjádření dobra, jež vše prozařuje. Trefně to slovy vystihuje novoplatonik Plótinos: „*A proto je také oheň sám vedle ostatních těles krásný, protože má vzhledem k ostatním živlům postavení vidu. Je nad nimi, nejjemnější ze všech ostatních těles, protože má blízko k netělesnému. On jediný nepřijímá ostatní tělesa, ale ona jeho ano: ohřívá je totiž, ale sám se neochlazuje, má barvu prvotně, kdežto ostatní tělesa přijímají vid barvy z něho. Svítí a září, jako by byl videm.*“²⁵

Samotný objekt fólie umístěné před oknem pro mě znamená imanenci, transparentní vrstvu, kterou ostatní svět proniká k nám. My skrz ni můžeme vidět měnící se barevnou hru, která představuje vzájemné ovlivňování a subjektivitu vnímání. Světelná záře způsobená odrazem od fólie, která má jinou barvu než prozařený svět uvnitř, pro mě představuje transcendenci. Tato záře na rozdíl od fólie přesahuje vymezené hranice objektu. Patočka hovoří o fólii v souvislosti s odcizením.²⁶ Fólie představuje jakési pomyslné obalení člověka, které jej odcizuje od přirozeného světa, jehož jednota byla narušena moderním vědeckým světem. Ten mezi sebe a přirozený svět vrazil klín. Patočka v úvodu *Přirozeného světa* říká, že tuto nejednotu je možné řešit převedením na svět třetí, který představuje subjektivní činnost. Ta však není rozdrobením mezi jednotlivce, ale otevírání vnímání, které v sobě obsahuje „*původní časové vědomí, v němž se vnímání i vnímané utvoří*“ a nastoluje jednotu ducha, který svět vytváří a udržuje.²⁷ Mým úmyslem je tuto fólii zviditelnit, čímž dojde k jejímu odhalení, rozbalení a uvědomění si jejích hranic.

Etymologicky slovo fólie vychází z latinského *folium*, list. Významová podoba fólie s rostlinnými listy je hned dvojitá. Obojí je obvykle poměrně tenké, někdy až stěží postřehnutelné, pokud hledáme všechny tři rozměry, a obojí nějakým způsobem zprostředkovává komunikaci mezi tělem (objektem) a prostředím. Středověk fólii pojímal nejvíce z hlediska tenkosti. Označoval tak tenké vrstvy papíru a hlavně kovu. Metalurgie dokázala vytvořit velmi tenké vrstvy z cínu, zlata a v mladších dobách i z hliníku. Toto pojetí charakterizuje objekt zvnějšku, jde o neprůhledný plášť komunikující směrem ven, přičemž vnitřek zůstává neznámý, není ve středu zájmu. Zpřístupnění obou směrů umožnily až novodobé metody výroby konce 19. a hlavně 20. století. Nově zpřístupněná transparence souvisí i s chápáním fólie jako média obousměrné komunikace, nikoli pouze vnější schránky. Dnes známe fólie nejen kovové, ale také čiré, a dokonce i různě propustné. V tomto smyslu je možné říci, že dnešní chápání je původním vlastnostem listu blíže.

23 Fyzikální charakteristika tohoto materiálu je také popsána dále v technické dokumentaci.

24 Napadá mě v této souvislosti zamyšlení Andyho Warhola o brýlích: „Kdyby nebyly brýle, každý by viděl jinak.“ (Warhol, *Od A k B a zase zpět*, 1990, s. 63.)

25 Plótinos, *Dvě pojednání o kráse*, 1994, s. 29.

26 Patočka, *Přirozený svět jako filosofický problém*, 1992, s. 87.

27 Ibid., s. 9–11.

Nejde se však nezmínit o neblahých dopadech současných plastových materiálů, které jsou v přímém rozporu s rostlinnou čistotou. Lze to vnímat i jako důkaz tenké hranice mezi zpřístupněním a odcizením, jež s fóliemi souvisí. Před současností a blížkou budoucností stojí nesnadný úkol udržování vědomí obousměrné membrány, jejíž ucpaní by mohlo vést k uvěznění v odcizujícím obalu, ve kterém se stěží dýchá.

Umělý materiál a historie

Umělé materiály poskytly umělcům širokou paletu nových možností a forem, jak mj. pracovat s transparentí. Jako první s nimi začali pracovat bratři Antoine Pevsner (1884–1962) a Naum Gabo (vlastním jménem Naum Neemia Pevsner; 1890–1977), kteří byli klíčovými osobnostmi ruského konstruktivismu a průkopníky sochařství 20. století. Usilovali o nalezení nových forem umění, které by místo hmoty zdůraznily pohyb a časoprostorové vztahy odpovídající modernímu člověku. Pro konstruování trojrozměrných soch tehdy používali celuloid, první termoplast vyvinutý již roku 1856. Ve 20. letech poté přešli k novým trvanlivějším acetátům celulózy. Mezi známá ranější díla patří např. *Model pro „Sloup“* (Naum Gabo, 1920–21) nebo *Hlava* (Antoine Pevsner, 1923–24). Další možnosti později přineslo uvedení materiálu Perspex, známého jako plexisklo, v roce 1933. Ještě větší potenciál poté přinesl nylon počátkem 40. let. Gabo v této době vytvořil další verze *Constructions in Space*, na nichž pracoval již dříve. Tvorba bratrů Pevsnerových představila nové prostorové možnosti umělých materiálů. Aktivující vztahovou dynamiku konstrukcí. A také, co je velmi důležité, určila přístup moderního umělce, který je i technikem a technologem.²⁸

Další významnou postavou zacházející s novými syntetickými materiály byl původem maďarský představitel *Bauhausu* László Moholy-Nagy (1895–1946). Patřil mezi experimentátory s formou. Hledal různé výrazové způsoby a nové technologie pro komunikaci. Dlouhodobě se zabýval fotografií a technikou fotogramu. Ovlivněn ruskou avantgardou a konstruktivismem usiloval o „zvnímatelně“ prostor. S materiály typu plexiskla zacházel už ve 20. letech. Např. v práci *Kompozice* (1925–27) překryl geometrickou malbu na papíře červeným transparentním plexisklem. Moholy se však s omezenými možnostmi malby nespokojil, neboť interakce světla a diváka nebyla dostatečná. Moholy chtěl zapojit do díla skutečný prostor a pohyb. V roce 1930 ve spolupráci s firmou AEG vytvořil *Light Prop for an Electrical Stage*, motorizovaný kinetický stroj z leštěného kovu, plexiskla a žárovek, který měl vtahovat diváka dovnitř a transformovat vidění. Šlo o odpoutání od malby jako zastaralého média. Propojení s technikou mělo nahradit zastaralou snahu o iluzi v malbě. Stroj však nebyl nikdy plně dokončen a nesetkal se ani s pochopením umělecké veřejnosti. Kvůli finanční nákladnosti těchto snah se vrátil k malbě, avšak touhu po otevírání vnímání pomocí technologií neopustil.²⁹ Malba byla jen součástí díla, nikoliv výsledek. Právě v poslední fázi svého života po přesunu do Chicaga, kde se stal roku 1937 ředitelem *Nového Bauhausu*³⁰, zeširoka rozvinul světelně-prostorové vlastnosti plexiskla při tvorbě *Space Modulators* (*modulátory prostoru*). Jak je patrné již z názvu, možnosti umělého skla měly aktivovat prostor pomocí světla, které pomocí transparency vstupuje do namalované kompozice a formuje ji. Pro zmoc-

28 RICCI, Benedetta. Agents Of Change: Plastic. Or How Plastic Became An Era-Defining Material. *Artland* [online]. Copenhagen: Artland ApS, 2020 [cit. 2021-4-25]. Dostupné z: <https://magazine.artland.com/agents-of-change-plastic-or-how-plastic-became-an-era-defining-material/>

29 Pfeiffer a Hollein, *László Moholy-Nagy: Retrospective*, 2009, s. 136–138.

30 László Moholy-Nagy. *The Guggenheim Museums and Foundation* [online]. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2021 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/laszlo-moholy-nagy>

nění efektu využíval pro malbu obě strany plexiskla. Tyto snahy ztvárnil např. v pracích *Space Modulator* (1939–1945), *Papmac* (1943) nebo *B-10 Space Modulator* (1942). Posledně jmenovaný dynamiku působícího světla aktivizuje ještě o to víc, že je plexisklo zvlněno pomocí tepla, údajně z kuchyňské trouby Moholy-Nagye.³¹

Dichroická fólie konkrétně je poměrně moderní materiál, alespoň co se uměleckého využití týče. Je to způsobeno především technicky komplikovaným procesem výroby, kde je potřeba ve vakuově těsné komoře nanášet velice tenké optické vrstvy, nejčastěji oxidy křemíku a různých kovů. Tato metoda byla do efektivní podoby vyvinuta až roku 1939 Walterem H. Geffckenem, který vytvořil první interferenční filtry dielektrickým nanášením.³² Dichroické filtry byly však dlouhá léta využívány převážně pro vědu. Na uměleckém využití této technologie má velkou zásluhu rodina Sandbergů, která v sedmdesátých letech dvacátého století vyvinula vakuovou komoru pro nanášení dichroických vrstev na sklo.³³ Mezi prvními, kdo zaznamenal a tvůrčím způsobem využil tuto možnost byl umělec Ray Howlett (*1940), představitel skleněného sochařství ovlivněný hnutím *Light and Space*. Dichroické filtry poprvé použil v roce 1978. Sám o sobě říká, že je jedním z otců uměleckého hnutí *dichroismu*.³⁴ Vytváří skleněné objekty, uvnitř kterých rozehrává pomocí dichroických filtrů nekonečné geometrické kompozice přizpůsobující se pozici pozorovatele.

Architektura, konjunkce vnitřku a vnějšku

Spojení „vnitřní a vnější rozměr“ přichází na mysl přirozeně ve velké, možná na první dojem největší, míře také v architektuře. Jak velké má být propojení interiéru a exteriéru představuje zásadní, stále přetrvávající, otázku, kterou architekti řeší. I této problematice bych se chtěl v této práci nepatrně dotknout, neboť se dnes do jejího řešení zapojují i fólie, dichroické nevyjímaje.

Naprosto plynulého propojení domu a terénu dosáhl samozřejmě Frank Lloyd Wright (1867–1969) u domu *Fallingwater* (1936). Jedná se o stavbu na skutečně nekonvenčním místě, na vodopádu. Wright stavbu uchopil ne jako jeden blok vložený do krajiny, ale jako terasovitou strukturu, která nabízí mnoho příležitostí, jak se s okolím setkávat. Bezsporně zásadní význam pro toto organické chápání symbiózy s prostředím mělo zaujetí japonskou kulturou, která Wrightovu tvorbu silně ovlivnila. Není tedy jistě náhoda, že právě v současné japonské architektuře najdeme představitele, kteří se tomuto tématu věnují. Zajímavým příkladem je Sou Fujimoto a jeho *Dům N* (2006–2008, *Oita, Japonsko*). Nejedná se o dům v pravém slova smyslu, spíše by se dalo říci, že jde o sestavu tří obvodových plášťů, které tvoří jeden organismus nejen samy mezi sebou, ale také s okolím, protože na něj navazují. Dá se hovořit o hnízdové struktuře, kde vnitřek přechází ve vnějšek a naopak. Sám architekt říká: „*Mým záměrem bylo vytvořit architekturu, která by nebyla o prostoru nebo formě, ale jednoduše o vyjádření bohatství prostoru mezi domem a ulicí.*“³⁵ V tom spatřuji jistou podobnost konceptu s mou prací. Chci vyvolat komunikaci vnitřních vrstev směřující k vnějšku. Ještě radikál-

31 B-10 Space Modulator. *The Guggenheim Museums and Foundation* [online]. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2021 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://www.guggenheim.org/artwork/2991>

32 Crocombe, Leary a Kammrath, *Portable Spectroscopy and Spectrometry I: Technologies and Instrumentation*, 2021, s. 149.

33 The History of Dichroic. *The Flow Magazine* [online]. Westport KY: The Flow Magazine, 2010 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://www.theflowmagazine.com/sulptural/the-history-of-dichroic.html>

34 Timeline – Ray Howlett. *Ray Howlett* [online]. California: Howlett, 2019 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://rayhowlett.com/biography/>

35 Dům N. *Archiweb* [online]. 2010 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://www.archiweb.cz/b/dum-n>

nějšího smazání hranic dosáhl Fujimoto v realizaci *Domu NA* (dokončeno 2011, Tokio, Japonsko). Tento dům maximálně smazal hranice s okolím tím, že je zcela transparentní. Jde o maximální dematerializaci, téměř vše je odkryto. Stromová topologie stavby s mnoha prolínajícími se platformami umožňuje čistý dialog nomádsky osvobozený od hmoty.

Vzpomněl bych zde i na Ludwiga Miese van der Rohe (1886–1969), který je dalším synonymem propojení vnitřního a vnějšího. Velký význam v jeho přístupu měla realizace *Glasraum* u příležitosti výstavy *Die Wohnung* ve Stuttgartu organizované *Werkbundem* (Svazem německého díla) v roce 1927. S Lilly Reich zde navrhli výstavní prostor, který poukazoval na možnosti německých výrobců skla. Jednalo se o abstrakci obytného prostoru, kde stěny tvořily velké skleněné desky několika druhů – průhledné, mléčné i barevné neprůhledné zrcadlící. Mies zde uskutečnil koncepci dynamického prostorového plánu poprvé navrženou pro *Cihlový venkovský dům* (1924). Nejde o členění prostoru do několika ohraničených částí, ale o volné prolívání naznačených sekcí, které nastavuje dramatiku pohledu zevnitř ven.³⁶ Velmi mě zaujaly možnosti mléčného skla, které Mies využil i u *vily Tugendhat* (1929-1930), jelikož se jedná o přístup, který s propojováním dvou prostředí zachází tak, že bere v potaz obě. Mléčné sklo dokáže propouštět množství světla. Co je však důležité, že netvoří přepážku, která by dvě prostředí odcizovala. Skrze mléčné světlo je stále možno vidět siluety, byť s nejasnými konturami. Nic není vidět přesně. Zdánlivost otevírá dveře (nebo okno) imaginaci. Znejasnění kontur pro mě představuje způsob, jak zbystřit vnímání pro duchovnější zkušenost vymaněnou ze zavedených hranic. Mléčné sklo mytologizuje přítomnost. Dnes se tento efekt dá vytvořit i pomocí matných fólií, kterým se někdy říká privátní. Tento název však nepovažuji za přesný, protože při jejich použití například na sprchových koutech či v kancelářích nechceme prostor striktně rozdělit na privátní a veřejný; chceme tuto hranici pouze rozestříť, učinit z ní limitu hádanky.

Realizace studia *A+I Architects* pro kancelářské prostory společnosti *Canvas Worldwide* ukazuje, že podobného efektu znejistění vnitřku a vnějšku lze dosáhnout i pomocí dichroické fólie. Ta totiž v závislosti na světelných podmínkách může více zrcadlit než propouštět. Ze zasedacích místností se tak stává barevný rébus, který z některého úhlu napovídá, ale z jiného svůj obsah maskuje odrazem okolí.

Zajímavou realizací je i *Muzeum v Prairiefire* (dokončeno 2014, Kansas) od muzejního architekta Vernera Johnsona. Ten na střepovitě geometricky členěné fasádě využil dichroický film, aby evokoval dynamiku neustálé přírodní změny a regenerační sílu ohně. Muzeum je totiž věnováno přírodní historii a výstavy se uvnitř stále mění.³⁷

Využitím dichroických materiálů v umění a architektuře v současnosti je však nejvíce znám dánsko-islandský umělec Olafur Eliasson.

36 Schulze a Windhorst, *Mies van der Rohe: A Critical Biography, New and Revised Edition*, 2012, s. 106–107.

37 Verner Johnson Sets Museum Ablaze with Dichroic Glass. *The Architect's Newspaper* [online]. New York: The Architect's Newspaper, 2015 [cit. 2021-04-14]. Dostupné z: <https://www.archpaper.com/2015/06/vernerjohnson-sets-museum-ablaze-with-dichroic-glass/>

Olafur Eliasson

Olafur Eliasson (*1967, Kodaň, Dánsko) patří mezi nejslavnější umělce současnosti. Umění netvoří pouze do muzeí, ale často jej propojuje s architekturou. Vyrostl na Islandu a v Dánsku, kde v letech 1989–1995 studoval na Královské dánské akademii umění. V roce 1995 se přesunul do Berlína, kde založil *Studio Olafur Eliasson*. V letech 2009–2014 byl profesorem na Univerzitě umění v Berlíně, kde se věnoval experimentům s prostorem (převážně veřejným). Od roku 2014 učí na Allé School of Fine Arts & Design v Addis Abebě v Etiopii. V současnosti Eliasson žije a pracuje v Berlíně a v Kodani.

Tento umělec mě velmi zaujal tím, jak pracuje s interakcí člověka a díla. Umění má podle něj potenciál otevírat smysl vlastní osobní odpovědnosti, která má politické a také sociální konsekvence.³⁸ Divák nemá být oddaným příjemcem nějakého výtvaru, ale účastníkem na díle. Tím, kdo vnímá a uvědomuje si svůj význam. Říká, že umění nemá být jen způsob, jak dekorovat či vylepšovat (nebo dokonce zhoršovat) svět, ale jak přijímat odpovědnost bytí v prostředí a světě vůbec. Myšlenka má respektovat jak kolektivitu, tak individualitu.³⁹

Eliasson vše vnímá v procesu.⁴⁰ To, jak vnímáme prostor, to, jak interagujeme mezi sebou, je vždy proces. Zastavení v čase by podle něj znamenalo prázdnotu, protože tehdy by se nic nedělo. Komunikace by zanikla a dílo by přestalo sdělovat, stalo by se pouhou obsolentní formou. Čas představuje základní prvek jeho práce, protože skrze něj se otevírají vztahy vedoucí k převzetí odpovědnosti, vlastního podílu v procesu bytí v prostředí. V čase je propojován vnitřní rozměr člověka s rozměrem vnějším, ať už je to prostředí nebo objekt. Tímto prvkem je jeho práce relativizována a individualizována. Čas totiž každý chápe jinak. Mnohdy vnímáme při nepříjemných záležitostech čas jako stojatou vodu, která se ne a ne hnout, anebo si všimneme, že už den skončil, přestože sotva začal. Také během snu může uplynout celý věk, který přitom netrvá déle než co několik hodin nebo minut spánku. Relativita je zcela záměrnou součástí jeho přístupu, který se tedy dá chápat jako konceptuální. Tuto relativitu zkoumá pomocí tzv. *YES (Your Engagement Sequence)*⁴¹, což je v překladu *Tvá sekvence účasti*. Ta má být vědeckým názvem vzniklé relativity. Podle eukleidovského pojetí jsou tři rozměry: výška, délka a hloubka. K nim se jako čtvrtá dimenze přidává čas. Eliasson přidává ještě dimenzi pátou, kterou nazývá dimenzionalita samotná. Ta se přidává skrze *YES*. Tato pátá dimenze se projevuje pouze tehdy, když je přítomná ta čtvrtá, tedy čas. Tím vzniká pohled na svět, který je čistě osobní a individualizuje ostatní dimenze prostoru.⁴² Já osobně ovšem hloubku nechápu jako jeden ze tří rozměrů. Zastávám pojmenování výška, šířka a délka. Pro mě je hloubka něčím, co prochází všemi třemi rozměry, ale není jimi vymežováno. Hloubka pro mě představuje vnímání dimenzionality na konkrétní rozměrovosti nezávislé. Připodobnil bych ji spíš k platónské úsečce, která je ve skutečnosti přímkou jdoucí k nekonečnu, transcendenci, ale schopnou obsáhnout rozměrovou imanenci.

Toto Eliassonovo chápání je také vymezením proti striktní racionalizaci, které přináší současná doba. Ta se mnohdy totiž snaží o pravý opak, a to zkoumat věci vytržené z plynutí. Eliasson poznamenává, že i fyzika, která se vše snaží ro-

38 Eliasson, *Your Engagement has Consequences*, 2006, s. 9.

39 Olafur Eliasson Playing with space and light. In: *You Tube* [online]. 9. 1. 2020 [cit. 2021-04-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=4cJN_IGK_OI

40 „Věřím, že vše probíhá v procesu – vše je pohyb, ať už rychlejší nebo pomalejší, a vše je barveno záměrně.“ (Eliasson, *Your Engagement has Consequences*, 2006, s. 59.)

41 „The described relativity that temporal engagement inevitably introduces should be given a physical name for radical scientific laboratory purposes. I will suggest the name YES (Your Engagement Sequence).“ (Ibid., s. 62.)

42 Ibid., s. 66–67.

zebrat do nejmenších součástí, nakonec zjišťuje, že je nestálá. Nedokáže totiž přesně změřit pozici elektronu, který je vlnou.⁴³

Vlna a vlnění je také motiv, se kterým Eliasson často zachází. Zmínil bych práci *Notion motion* z roku 2005 instalovanou v muzeu Boijmans Van Beuningen v Rotterdamu. Jednalo se o několik situací kolem centrální stěny. Vedle stěny byl dřevěný chodník obklopený vodní plochou. Tím, jak návštěvníci kráčeli po chodníku, čeřili vodu, jejíž vlnění bylo promítáno na stěnu. Jiná situace promítala na stěnu vlny způsobené pravidelným padáním zavěšené houby do vody. Návštěvníci svou účastí dotvářeli dílo a mohli vnímat svou účast jako vlnění. Eliasson nezkoumá jen prožívání samotného uměleckého díla. Mnohem více mu jde o způsoby, kterými návštěvníci zažívají zkušenost vlastní zkušenosti skrze zkoumání díla. Návštěvník by se v jeho instalacích měl vidět jak z perspektivy třetí, tak z perspektivy první osoby.⁴⁴ S podobným záměrem i vizuálními prostředky jsem zacházel v zimním semestru třetího ročníku na práci *Qualia*. Zde jsem zpětnou projekcí promítal na plátno světlo modré barvy skrze větrákem rozpořbovaný igelit, čímž vznikl dojem zvlněné hladiny. Na druhé plátno jsem zase promítal červené světlo odražené od rozvlněné zlaté izotermické fólie, výsledný dynamický obraz připomínal plápolající oheň. Tímto diptychem jsem chtěl vyvolat zamyšlení nad vlastní zkušeností. Na co se dívám, je to oheň a voda nebo obraz vytvořený nějakou sestavou nástrojů, který má zkušenost nějak dotváří v to, co si myslím?

Důležitým motivem je i barevná změna, kterou v Eliassonově tvorbě můžeme hojně sledovat. S barevným spektrem zachází v mnoha realizacích, často navíc ve spojení se sklem. Například na střeše AROS Aarhus Art Museum vytvořil v letech 2006–2011 panoramatický kruhový ochoz *Your rainbow panorama*, jehož stěny jsou kompletně z vnějšího i vnitřního obvodu tvořeny barevným sklem uspořádaným v barvách spektra. Tato „observatoř“ dovoluje nahlížet na okolní město neobvyklým způsobem závislejícím na barvě. Zásadní je také možnost interagovat s ostatními návštěvníky a sám se sebou. „*Co zažíváte může být jak panoramatický rozsah, tak introspektivní kvalita – můžete vidět sebe samého vidícího. Někdy sám, většinou s ostatními.*“⁴⁵ Ochoz je komunikujícím prostředníkem mezi muzeem, které vyzývá a zpochybňuje smysly, a městem, které je prostředím soužití a setkávání.⁴⁶

Jak již bylo zmíněno, Eliasson je jedním z umělců, kteří ve své tvorbě zachází i s dichroickými materiály. Mezi první takové invence po ukončení studia patří např. instalace *Die organische und kristalline Beschreibung* (1996, Vídeň, Rakousko). V první polovině prvního desetiletí 21. stol. pomocí podobných filtrů vytvářel kaleidoskopické lampy složené z geometrických tvarů. Tyto tendence v roce 2007 vyústily v realizaci *One-way colour tunnel* (ve sbírce *San Francisco Museum of Modern Art*). Instalace v podobě tunelu je vyvedena z trojúhelníkových skel. Při průchodu jedním směrem jsou vidět stále se měnící barvy. Když se však divák ohlédne zpět, vidí druhou stranu krystalické struktury, která již není barevná, ale černá, což vede k uvědomění důležitosti procesu průchodu.⁴⁷ V roce 2011 využil Eliasson dichroická skla např. na fasádě koncertní haly *Harpa* (Reykjavík, Island). Široké možnosti jejich využití ukázal i při tvorbě vizuálního konceptu pro baletní choreografii *Tree of Codes* (2015), kde dichroická scéna integruje diváky do činnosti na jevišti.

43 Ibid., s. 70.

44 Ibid., s. 72.

45 Eliasson, *Unspoken Spaces*, 2016, s. 237. V originále: „What you experience may be both panoramic scope and introspective quality – you may see yourself seeing. Sometimes alone, mostly with others.“

46 Ibid., s. 236.

47 Ibid., s. 334.

Gerhard Richter

Gerhard Richter (*1932, Drážďany, Německo) patří k dalším velikanům dnešního umění. V letech 1952–1956 vystudoval na drážďanské Akademii výtvarných umění obor nástěnná malba. Velice ho ovlivnila díla Lucia Fontany a Jacksona Pollocka na výstavě *Dokumenta II* (1959, Kassel, Německo). Východní Německo, kde Richter tvořil, však zachovávalo jiný umělecký diskurz a prosazovalo socialistický realismus, takže se později rozhodl pro emigraci na západ. V současnosti žije a pracuje v Kolíně nad Rýnem.

Richter je znám především jako malíř. Proslavil se malbou hyperrealistických obrazů jako např. *Betty* (1977), *Kerze* (1982) nebo *Lesende* (1994). Richter realistické obrazy nemaluje podle paměti ani skutečné předlohy, jako základ mu slouží fotografie, kterou považuje za skutečně perfektní obraz, jemuž se malba nemůže v zobrazení skutečnosti vyrovnat. Jeho cílem ale není pouhé zaznamenání reality, jde mu spíše o zachycení vzpomínky. Ve svých realistických obrazech proto pracuje s velmi jemným rozmazáním. Díky tomu se stává obraz více vzpomínkou, která je schopna vystihnout to, co fotografie ne, vnitřní zkušenost.

Později se Richter začal více věnovat abstraktní malbě. Velmi mě zaujaly jeho obrazy tvořené z linií. Ty se mi staly inspirací pro tvorbu v druhém ročníku. V zimním semestru jsem vytvořil sérii pohyblivých liniových kompozic s pojmenováním *Název složky: Fotky*, které byly také založeny na fotografii. Jednalo se o snímky z různých mých cest zabstraktněné v liniové kompozici. Všiml jsem si, že lidé při cestování vytvoří mnoho snímků a častěji se dívají do displeje telefonu nebo fotoaparátu, než aby prožívali přítomnost. Na tuto práci jsem dále navázal v letním semestru ve videoprojekci *Proud*, kde jsem pustil najednou všechny filmy Miloše Formana, a navíc jsem z každého vzal pouze linii vysokou několik málo pixelů. Tato práce vznikla jako reakce na článek o sledování filmů zrychleně.

Abstrakci využil Richter i k přiblížení se transcendenci. V roce 2007 odhalil nové vitrážové okno v Katedrále svatého Petra v Kolíně nad Rýnem, kterému se někdy přezdívá *Richter Fenster*. Vitráž představuje jakousi koláž či kompozici složenou z 11 500 barevných čtverců, jejichž rozložení vygeneroval počítač.⁴⁸ Návrh vychází z obrazu *4096 Farben* z roku 1974. Vitráž se nesetkala s vřelým přijetím. Byla považována za neadekvátní pro katolickou baziliku a příliš abstraktní. Richterovi však šlo o vyjádření neuchopitelnosti božského, nechtěl vitráží pouze ilustrovat nějaký příběh či podobenství. Důležitá je mnohost barev představující plnost božího spektra, která dopadá na architekturu katedrály a vzájemně se s ní prolíná.

Chtěl bych zmínit i Richterovy skleněné instalace. Ty představují další způsob, jak pokračovat v tazání, zda to, co vidíme skutečně odpovídá realitě.⁴⁹ Skleněné zrcadlicí desky návazují na fotografickou činnost a samy působí jako fotografické zrcadlení dočasnosti okolí. Vrstvy odhalují mystické prolínavé vhledy s transcendentální zkušeností, ve kterých divák ovšem prochází i (sebe)reflexí.⁵⁰

Český umělec Václav Krůček v přednášce *Jiné prostory* zmiňuje citát z knihy *Tisíc plošin* Gillesse Deleuze a Félix Guattariho. „*Rovina konzistence je zrušením každé metafory, ... Rovina konzistence nezná rozdíly úrovně, řády velikosti a vzdálenosti. Nezná žádný rozdíl mezi umělým a přirozeným. Nezná rozdíl obsahů a výrazů, stejně jako rozdíl forem a zformovaných substancí, které existují jen skrze strata (vrstvy) a vzhledem k nim.*“⁵¹ Konzistenci zde můžeme chápat

48 Cologne Cathedral Window [900]. *Gerhard Richter* [online]. Kolín nad Rýnem: Gerhard Richter, 2020 [cit. 2021-04-17]. Dostupné z: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/other/glass-and-mirrors-105/cologne-cathedral-window-14890/?&categoryid=105&p=3&sp=32>

49 Buchloh, *Gerhard Richter: Eight Gray*, 2002, s. 9.

50 Ibid., s. 14–15.

51 Deleuze a Guattari, *Tisíc plošin*, 2010, s. 84.

jako imanenci. Jsme zvyklí myslet ve vrstvách a tím jsme uzavření jejich prolínání, potažmo transcendenci. Richterovy instalace tvořené vrstvami transparentního skla tuto dialektiku prolínání a průsvitnosti otevírají. Příkladem jsou *7 stojících desek* (2002), *11 desek* (2003) nebo *7 desek/Dům z karet* (2013). Důležitý je i vztah instalací k prostředí. Různé úhly transparence a odrazů lámou rozměrovost místa, kam jsou instalovány. Řekl bych, že dokáží zviditelnit prolínání „zvnitřněného“ prostoru.

Light and Space

Tuto kapitolu bych chtěl věnovat americkému uměleckému hnutí Light and Space (dále L&S), které vzniklo na západě USA v Los Angeles v polovině 60. let 20. století. Mezi hlavní představitele tohoto proudu patří James Turrell, Larry Bell, Robert Irwin, Helen Pashgian, Craig Kauffman, Peter Alexander, Doug Wheeler, De Wain Valentine, Fred Eversley; výčet by však mohl pokračovat dál. Umělci ovlivnění abstraktním expresionismem přešli z konvenčních formátů jako je malba či socha k volnějšímu zacházení přímo s médiem světla, pomocí nějž chtěli posunout vnitřní zkušenost za hranice běžných kategorií.

„Nic nejde vidět, když není světlo, a nic nemůžeme umístit, když není prostor, takže vše, co má co dělat s hmotou musí zacházet se světlem a prostorem.“

Larry Bell

Právě dvojznačnost tvaru a formy, která odděluje to, co vidíme, a to, co si myslíme, že vidíme, je pro L&S typická. Materialita a její opak je ústřední motiv, s nímž se zachází skrze světlo. Člověk stojí mezi dvěma rozplývajícími se světy a může se kontemplativně odevzdávat pronikajícímu světlu vedoucímu k jiným rovinám. Někteří autoři posunuli tuto dialektiku ještě dále směřováním k tzv. „no-object“ dílům, která obsahují pouze světlo a jeho vnímání.⁵² Příkladem by byl James Turrell a jeho snaha o *Ganzfeld*, nekonečný prostor, který nelze vnímat rozměrově.

Není náhoda, že se tento směr vyvinul právě na západě Spojených států. Byla to totiž právě specifika kalifornského světla, která podnítila tvorbu L&S. Sám jsem byl tímto světlem při návštěvě amerického západu fascinován. Pro oči Evropana toto zvláštní světlo působí jako všudypřítomný filtr, který přináší teplo do všech míst. Geografické okolnosti způsobují naprosto rozdílné možnosti vnímání. Taková atmosféra otevírá cestu oddání se vědomému snění. To zde získává více svobody, která není tolik rušena striktním posuzováním. I proto ve své práci používám fólii se vřelými barvami, neboť připomíná tuto pronikavou zkušenost.

Transparence představovala přirozený způsob, jak světlo uchopit. Umělci L&S využívali širokou škálu materiálů z průmyslu, vědy a reklamy. Los Angeles County poskytoval i v tomto ohledu velkou svobodu a dostupnost prostředků.

Larry Bell (*1939) si zvolil jako svůj primární prostředek sklo. Sklo jej fascinuje z několika důvodů. V jeden moment dokáže propouštět, absorbovat a odrážet světlo. Přestože se sklo jeví jako látka v pevném skupenství, ve skutečnosti je to pevná kapalina. Její tajuplnost je pak ještě o to větší, že jde o roztavený písek procházející miliony let trvajícím procesem utváření. Se sklem začal zacházet hned po studiu v roce 1959. Pracoval ve firmě zpracovávající

52 Govan a Kim, *James Turrell: A Retrospective*, 2013, s. 13.

sklo, což jej ovlivnilo tak, že začal s jeho úpravami experimentovat sám. Ze skla vytvářel nejprve menší konstruované objekty. Jeho první samostatná výstava se konala v roce 1965 v Pace Gallery v New Yorku. Zde vystavil několik skleněných objektů vycházejících z krychle. Kvůli cenové dostupnosti technologických procesů úpravy skla si koncem 60. let pořídil vlastní vakuovou komoru pro povrchové úpravy skla. To mu počátkem 70. let dovolilo vytvářet větší instalace. U nich bylo dosaženo efektů různého omezování průchodu světla, zrcadlení a propustnosti, které přehodnocovaly vnímání prostoru. V roce 1978 v *The Vapor drawings* začal pomocí tenkých filmů více rozvíjet barevné efekty gradientů. Technicky nešlo jen o barvení skla, proces tvorby byl naopak velice náročný. Bell rozvinul široké možnosti nanášení tenkých vrstev kovů. V tom je technika jeho tvorby velice blízká principu dichroické fólie. Ta funguje na podobné bázi.

Druhým autorem, kterému bych rád věnoval několik řádků, je Robert Irwin (*1928). Irwin začal jako malíř abstraktního expresionismu, ale brzy si uvědomil, že obrazy nedokáže dostatečně vystihnout čisté pocity, o které usiloval, a to ani když maloval jemné linie nebo body na ploše. V druhé polovině 60. let proto hledal způsoby, jak rozšířit percepci mimo rám obrazu. Počátkem 70. let začal tvořit jemné pomíjivé instalace. V roce 1977 instaloval dílo z efemérní tkaniny, *Scrim veil–Black rectangle–Natural light* ve Whitney Museum of American Art v New Yorku. Tímto site-specific zásahem usiloval o čistotu vnímání světla utvářejícího prostor. V ještě větší známost vstoupila jeho rozsáhlá realizace často nazývaná *Dawn to dusk* (*Světání do soumraku*), otevřená v roce 2016. Jde o původně opuštěnou nemocnici v Marfě v Texasu, kterou Irwin od roku 1999 přebudoval na jakousi observatoř světla. Tuto jednopodlažní budovu ve tvaru písmene U Irwin rozdělil na dvě poloviny, temnou a světlou. Doprostřed koridoru (celý komplex je průchozí) umístil opět jemnou tkaninu ve dvou vrstvách, na kterou dopadá okny vnější světlo. To je zde zpřítomněno ve formě vnímání. Tkanina má navíc ten zvláštní efekt, že způsobuje difrakci, tzv. ohyb světla na mřížce, který se jeví jako drobné zviditelnění spektra nebo jeho části. Je to zviditelnění vše pronikajícího v prostoru. Za zmínku také rozhodně stojí i realizace *1° 2° 3° 4°* (1997, *Museum of Contemporary Art San Diego*), kde Irwin využil impozantního výhledu. Na první pohled si návštěvník myslí, že odlišně vypadající plochy na oknech jsou nějaká povrchová úprava. Irwin však nechal do oken vyřezat skutečné otvory, okna v oknech, čímž dovnitř živě přenesl přítomnost vnějšku.

L&S se často chápe jako jeden z proudů minimalismu. Mezi představiteli hlavního proudu minimalismu na východě USA a hnutím L&S však panovaly nemalé rozdíly v přístupu. Pro konvenční minimalismus představovaly práce se světlem často neuchopitelné snahy bez obsahu. Západ se oddával geometrickým formám, usiloval o pevný statický objekt. Základní prvek nalezlo mnoho umělců v krychli. Např. Sol LeWitt našel v krychli svůj hlavní prostředek. Považoval ji za počáteční článek.⁵³ Přesto i mezi soudobými východními autory najdeme příklady zacházející s podobnými prostředky optiky a dialogu o vnímání prostoru. Např. Dan Graham (*1942) využil téma detektivní místnosti, tedy zdánlivosti a nejistoty prostoru. Oproti západnímu přístupu je zde však více kladen důraz na sebereflexi člověka než na kontemplaci. V realizaci *Public Space/Two Audiences* (1976, *New York*) rozdělil místnost na dvě poloviny detektivním oknem. Z jedné části je do druhé vidět, druhá část se v okně zrcadlí. Otázka zní, který prostor je vnitřní a který vnější? Člověk vidící skrz se považuje za vnějšího, aniž by poznal své odcizení, protože není viděn a ani sám sebe nevidí. Člověk na druhé straně zase neví, zda je uvnitř cizího pozorování, současně tedy předpokládá, že je sám, vně od okolí, i pozorován; také se nezabývá uzavřeností uvnitř vlastního odrazu. Dan Graham tuto tematiku znejistění nadále rozvíjí v mnoha různých instalacích ze skla, které někdy zacházejí i s povrchovou úpravou.

Ovlivnění hnutím *Light and Space* můžeme najít i v současném užitém umění. Designéři Diogo and Juliette Felippelli ze studia *JOOGII* v Los Angeles se v inspiraci Jamesem Turrellem zaměřují na tvorbu transparentního nábytku, dalších

53 Srp, *Minimal & Earth & Concept Art*, 1982, s. 12.

bytových doplňků a šperků z plexiskla pokrytého dichroickou fólií. To můžeme vidět v kolekci *The French Touch*, která odkazuje na divokou barevnost související s francouzskou *house* hudbou 90. let.⁵⁴ Mimo jiné to také ukazuje na současnou potřebu po zpomalení a větším soustředění na vnímání. To však neznamená zúžení spektra vidění, ale bohatší objevení barevnosti měnící se v čase a prostoru.

Nobuhiro Nakanishi

V této kapitole se chci věnovat japonskému autorovi, který se jmenuje Nobuhiro Nakanishi (*1976). Studoval výtvarné umění na Tokyo Zokei University a také na Kyoto City University of Art, kde v roce 2002 dokončil magisterský stupeň. Tento umělec mě velmi zaujal svými vrstvenými instalacemi, tzv. *Layer drawings*. Pořizuje fotografie z běžného života, které snímá v pravidelných časových intervalech. Nejčastěji se jedná o snímky oblohy, mlhavých lesů nebo hoření svíčky. Tyto fotografie tiskne na průhledný film v poměrně velkých formátech a následně vrství v roze-stupech za sebe.

Jak jsem již psal, vrstvení je můj oblíbený motiv, se kterým pracuji již od začátku studia. V prvním ročníku jsem například v práci *Meteo* vytvářel dynamické vrstvené obrazy. Vycházel jsem z fotografií, které jsem v počítači navrstvil na sebe a posunul jejich expozici a živost na maximální úroveň. Pomocí efektů prolínání a rozpohybování vrstev vznikly dynamické struktury, které se vzájemně ovlivňovaly. Výsledné obrazy připomínaly meteorologické mapy. Chtěl jsem tímto zkoumat prostorové možnosti ukryté v ploše fotografie. Myslím, že vrstvy jsou cesta, jak sledovat jinak neviditelné pronikání prostoru. Vše je pronikáno prostorem. Je zde dokonce otázka: Existuje skutečná plošnost vůbec kdy jinak než virtuálně?

Důležitým prvkem Nakanishiho práce je čas. Tím, že fotografie tvoří v intervalech a snímky vrství za sebe, čas akumuluje. Ukazuje jeho pomíjivost. Rozestupy mezi vrstvami podtrhují jeho bezrozměrnost a všudypřítomnost. Jedná se o zobrazení pronikání vnitřku (hranic obrazu) vnějškem (časem) pomocí znásobení. Sestavy evokují trvání v čase a nutí diváka chybějící meziobrazy dotvářet v myšlenkách. Nakanishi se pokouší zobrazit čas a prostor jako pocity sdílené divákem i umělcem.

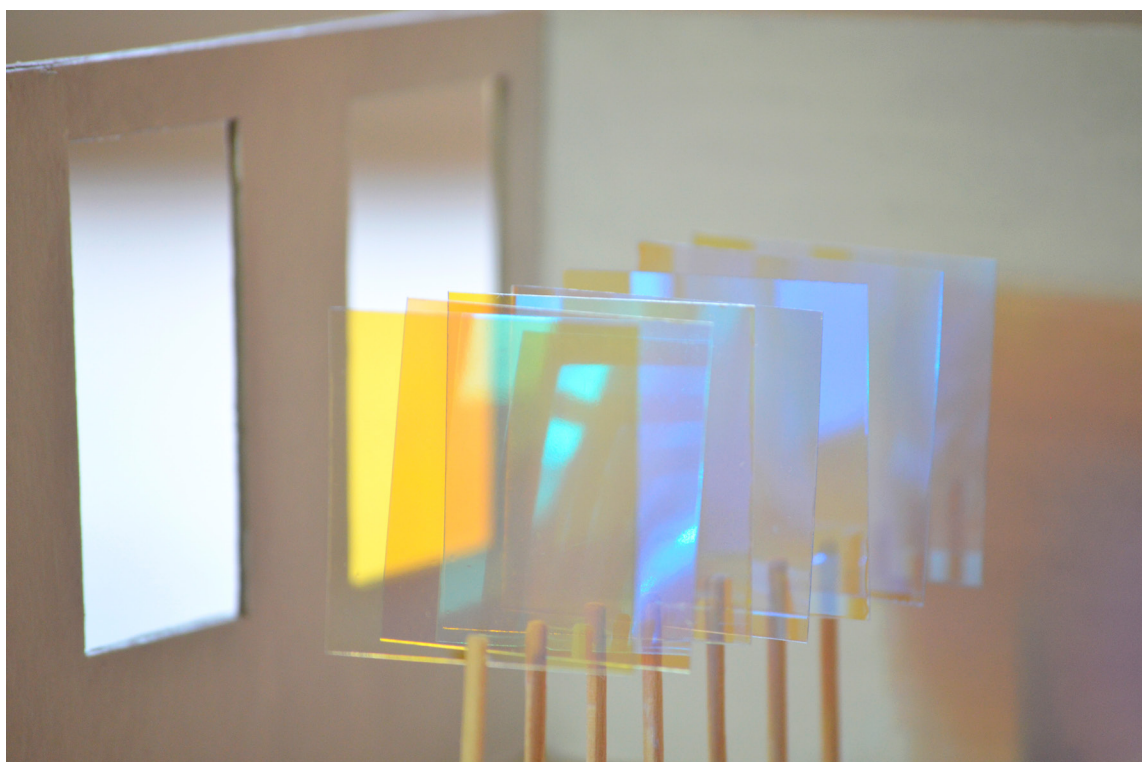
Nakanishiho postoj k prostoru lze chápat až jako sochařský. Uvědomuje si jeho plnou rozměrnost. Vnímá, jak částice mlhy propojují jeho kůži se vzdálenými objekty ve všech směrech. Sám říká, že tělo chápe jako prostor pro komunikaci, rozpouštění hranic mezi objektem a prostorem.⁵⁵ Záměrně pracuje s vyplněním a vynecháním. Vrstvu zastavenou v čase sochá z prostoru, ale v násobení jí navrácí čas pronikáním prázdnoty. Místo toho, aby se snažil o zhmotnění, usiluje o efemérnost a odstup od gravitace a hmoty. Tím je jeho sochařský způsob obrácený.

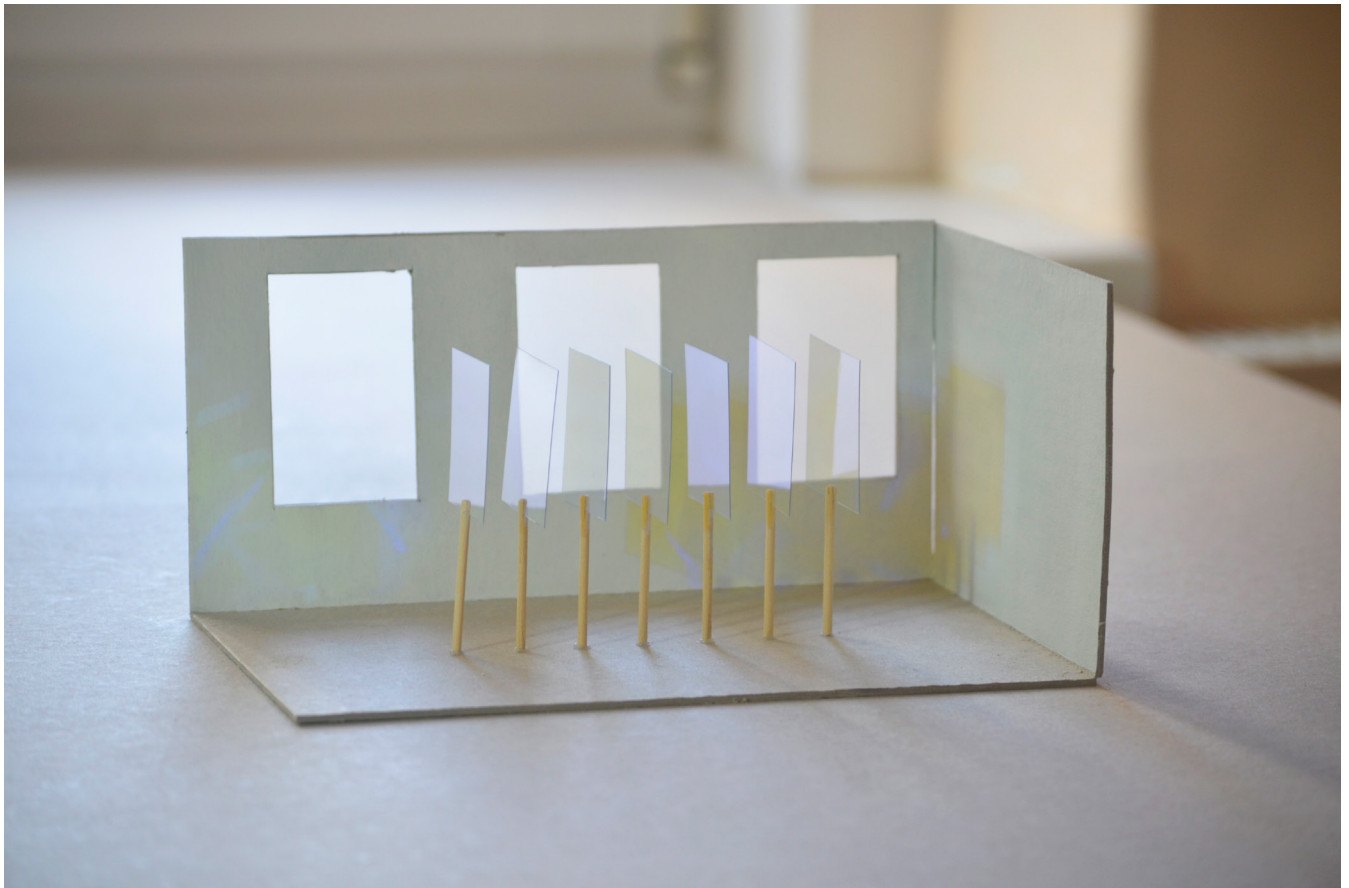
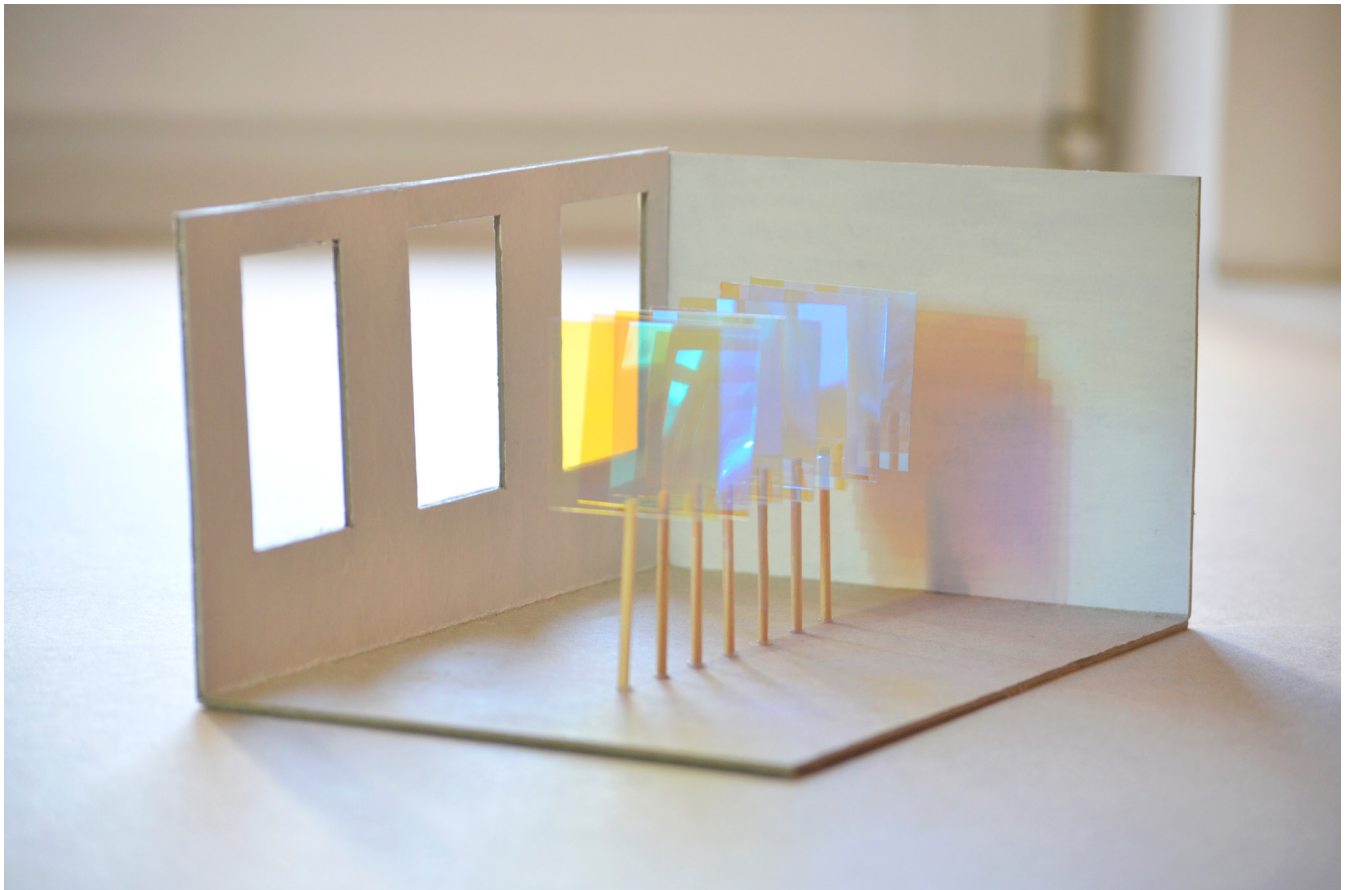
Můžeme nalézt i souvislost mezi prací tohoto japonského autora a hnutím *Light and Space*. Umělec Peter Alexander pracoval s motivem oblohy zastavené v čase také. Používal umělé pryskyřice, do kterých vstříkoval vodní páry. Výsledkem je krychle s prostorovým oblakem uvnitř. Mezi tímto dílem *Cloud box* z roku 1996 a Nakanishiho *Layer drawings* je však patrný zásadní rozdíl v přístupu k transcendenci. Zatímco pro hnutí *Light and Space* tuto zkušenost přinášelo světlo, pro Nakanishiho je to spíše čas.

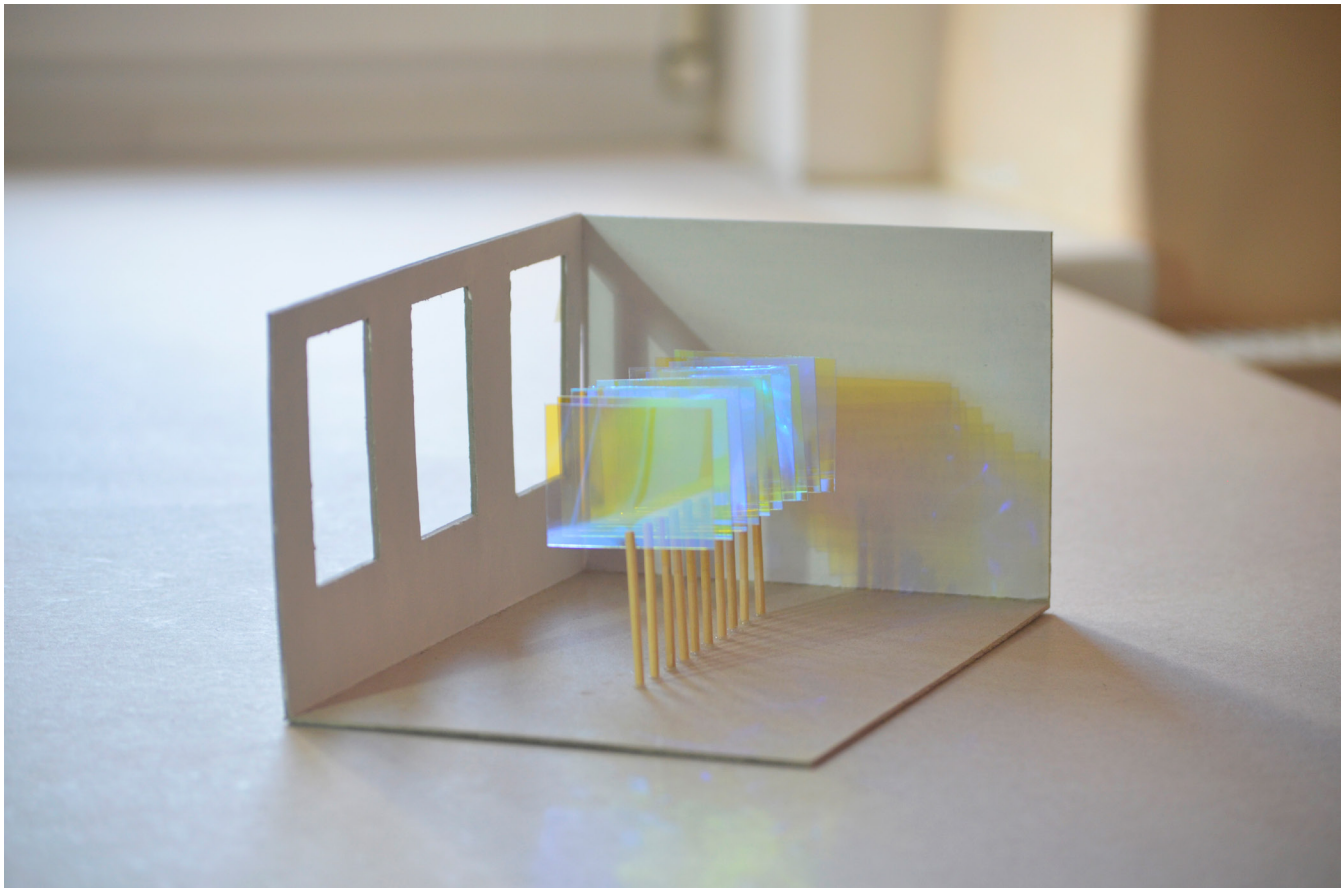
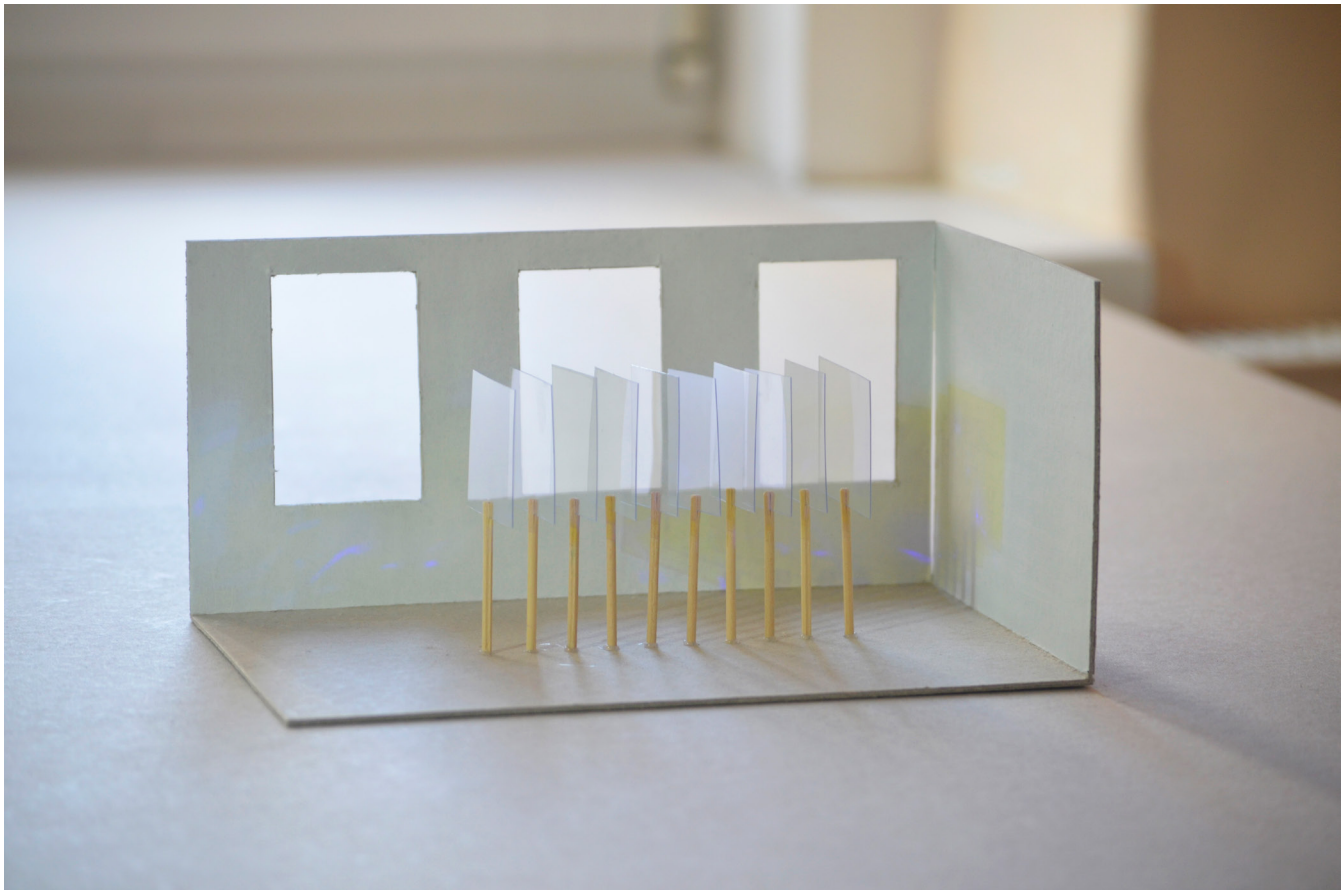
54 The French Touch. *Joogii* [online]. Los Angeles: Joogii, 2016 [cit. 2021-4-25]. Dostupné z: <https://www.joogiiidesign.com/the-french-touch-chair>

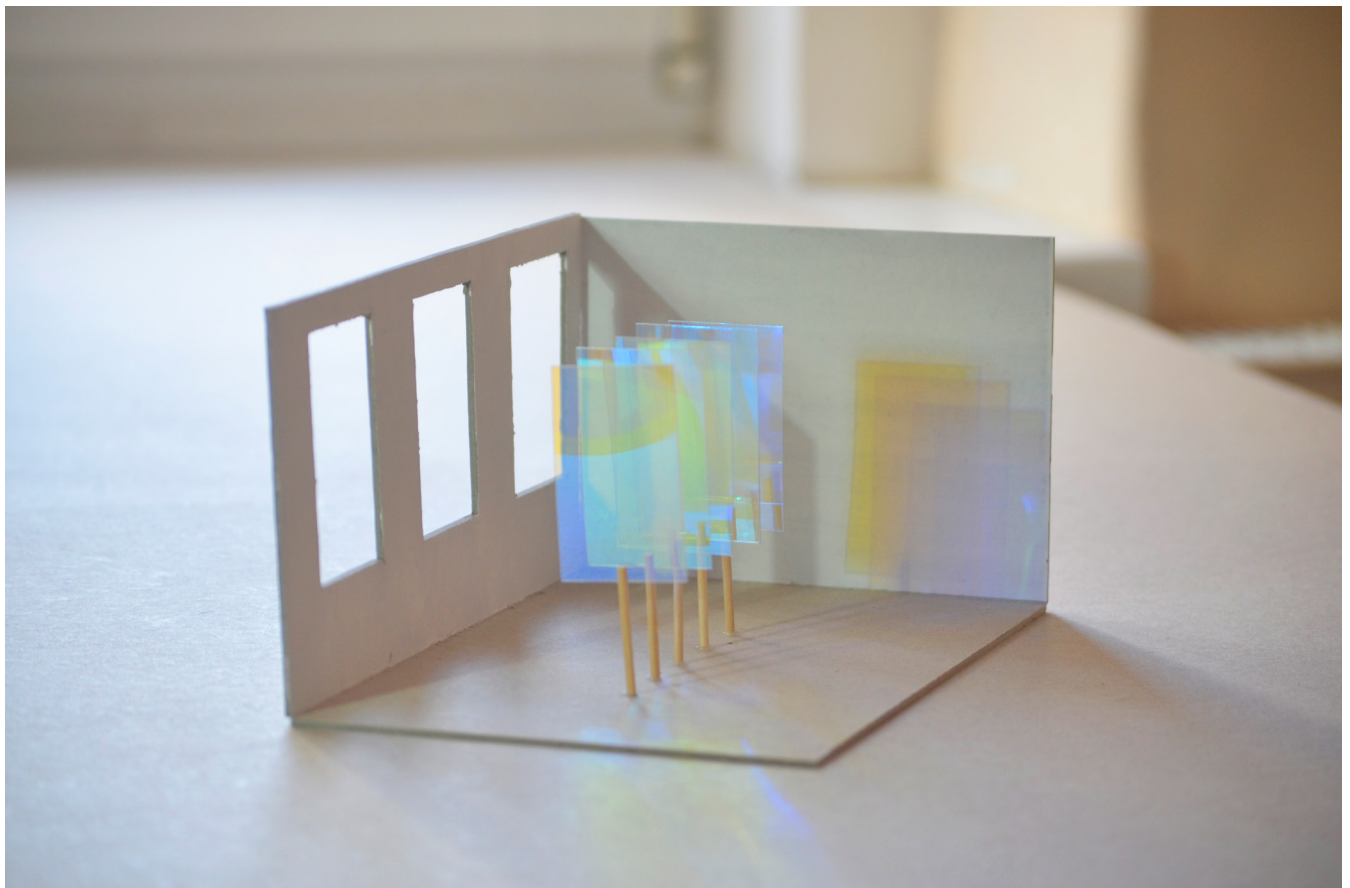
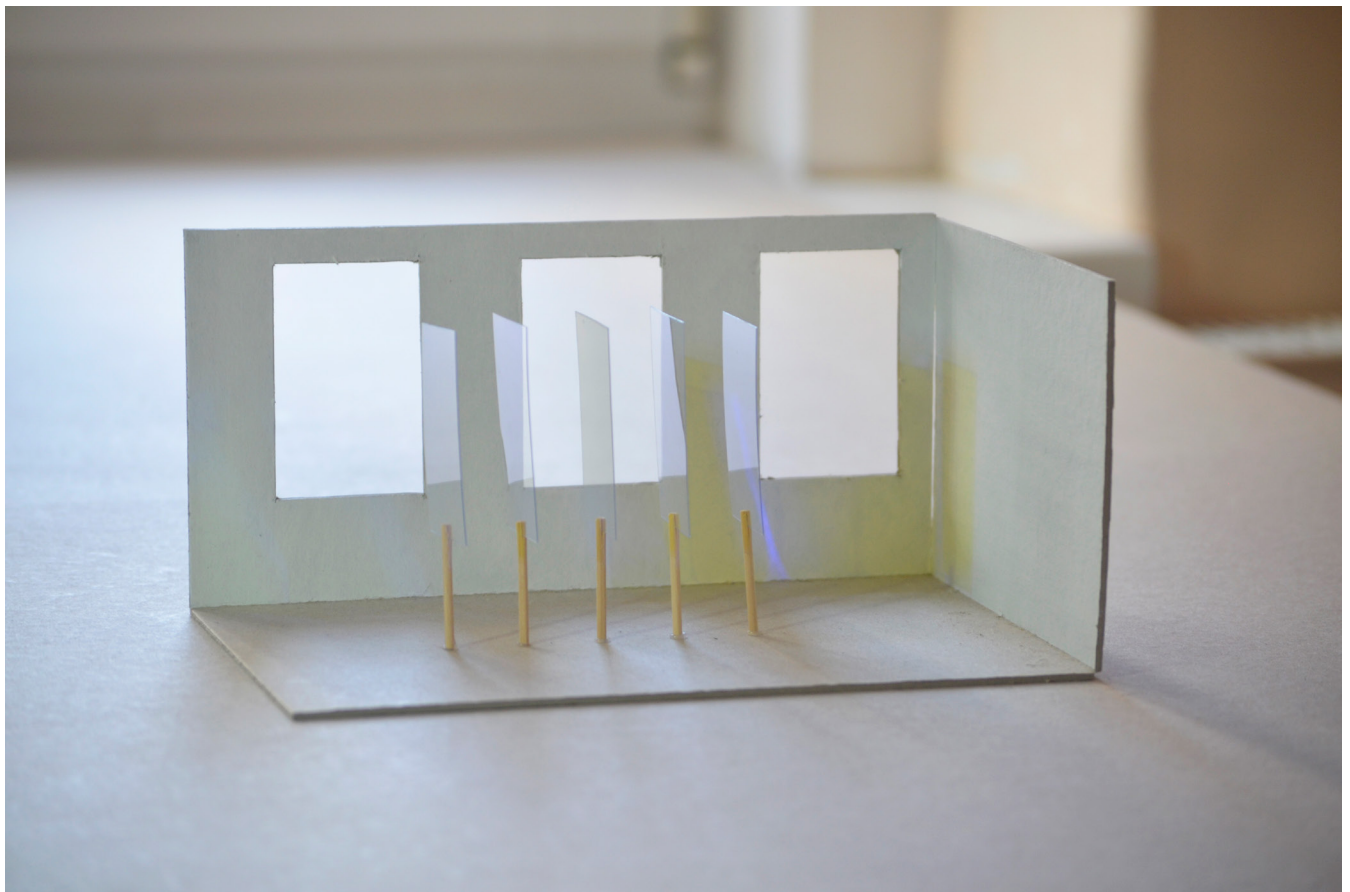
55 Searching for invisible body contours. *Nobuhiro Nakanishi* [online]. Osaka: Nobuhiro Nakanishi, 2011 [cit. 2021-04-19]. Dostupné z: <http://nobuhironakanishi.com/essay/searching-for-invisible-body-contours-en/>

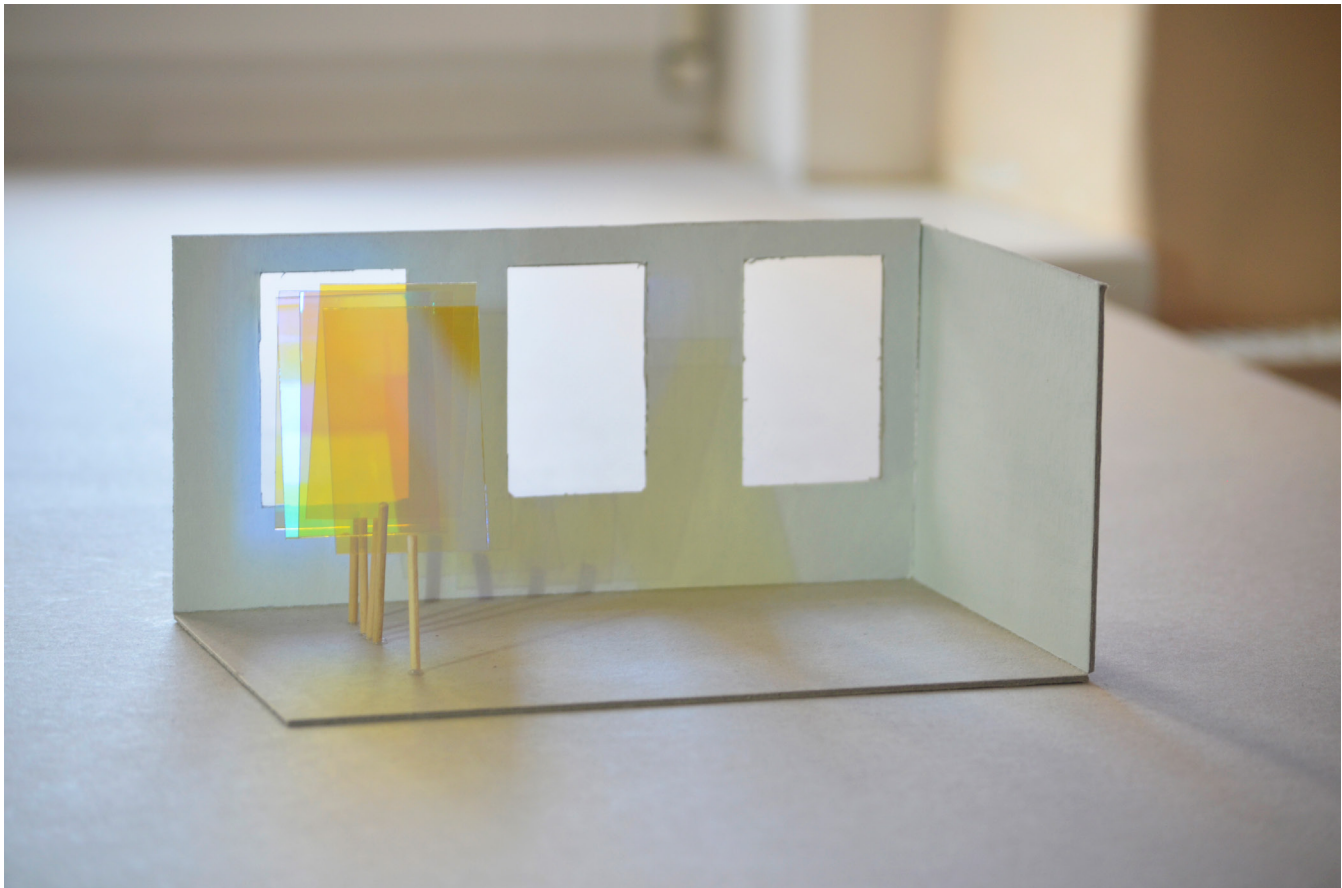
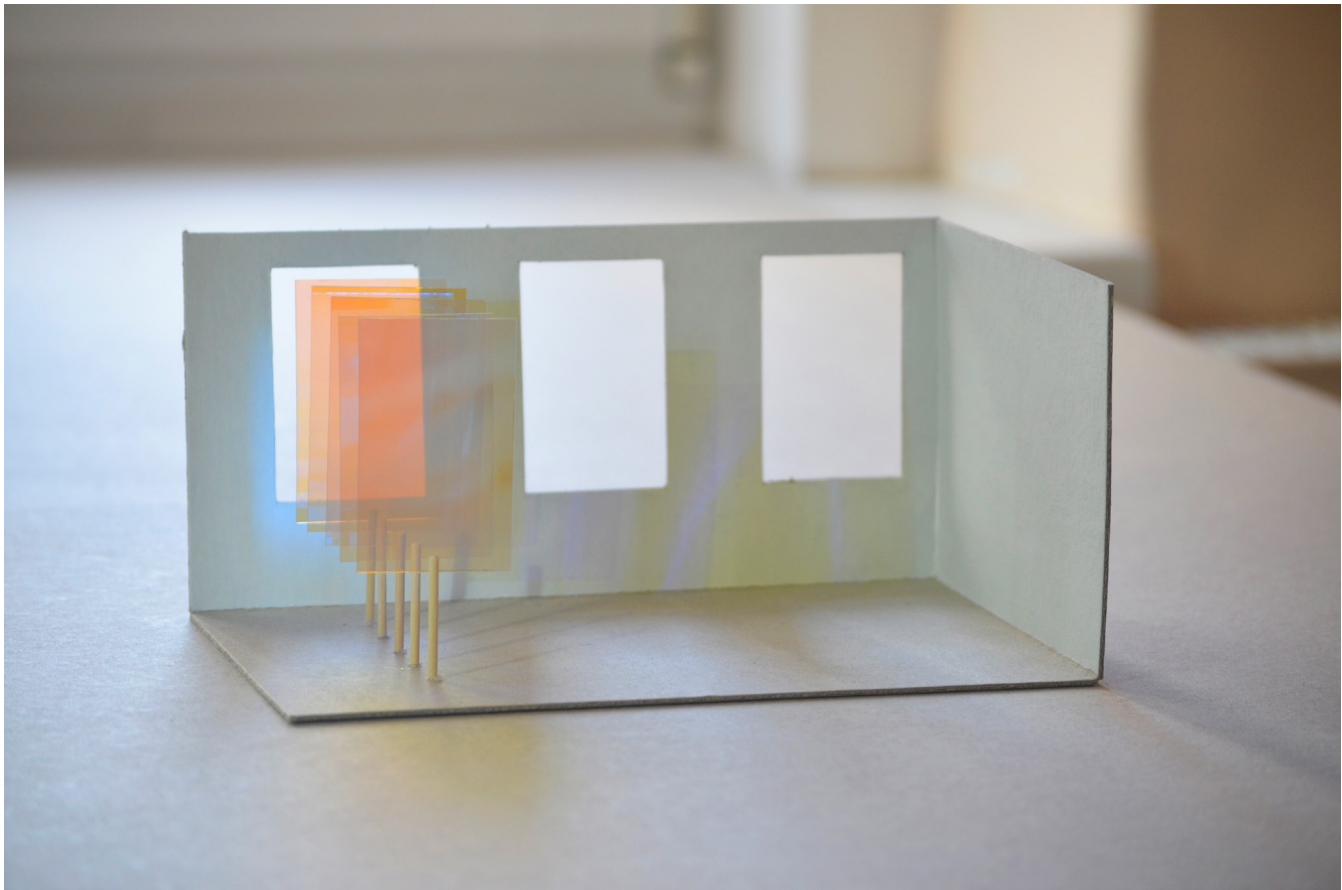
Obrazová dokumentace

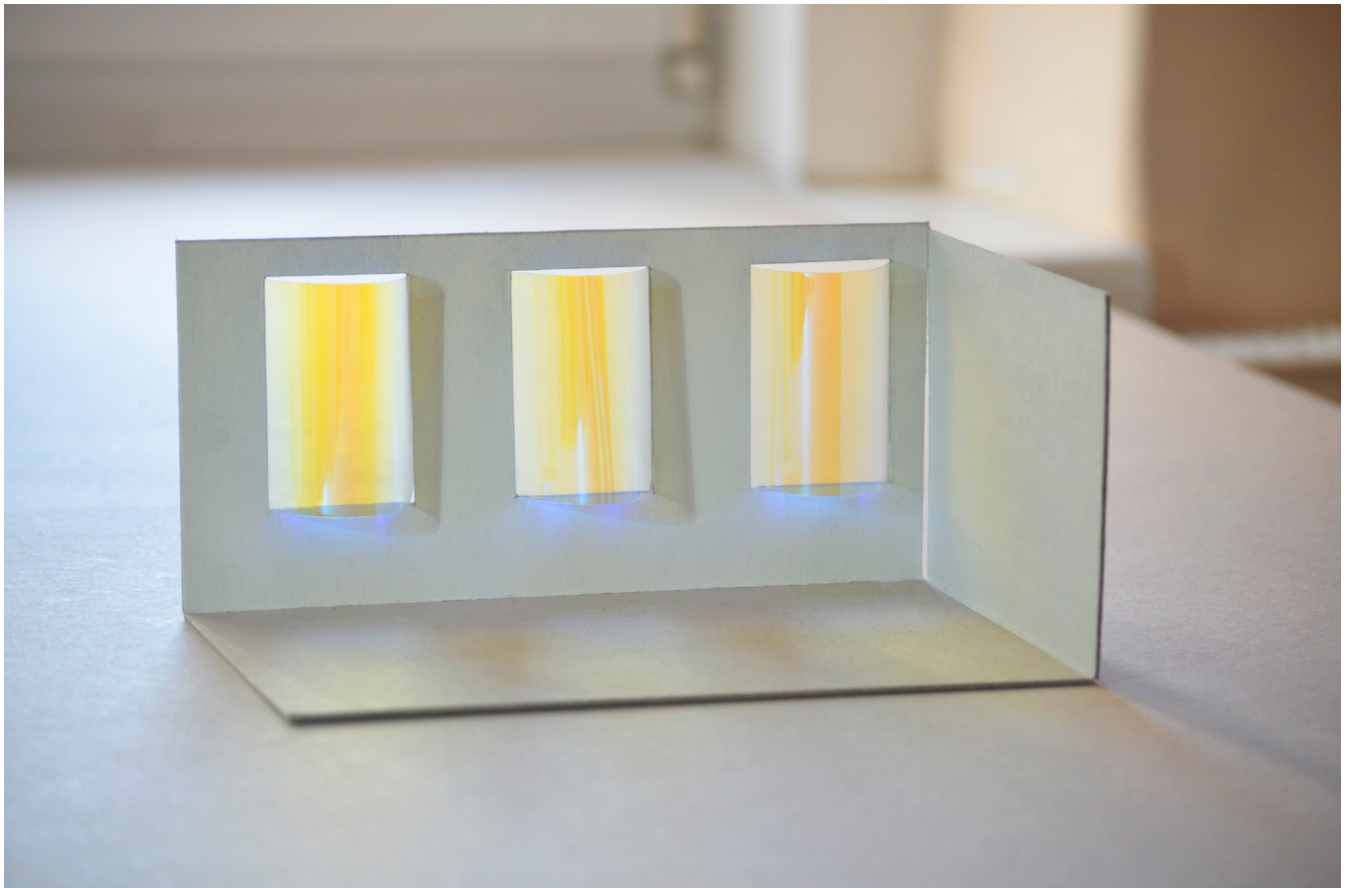
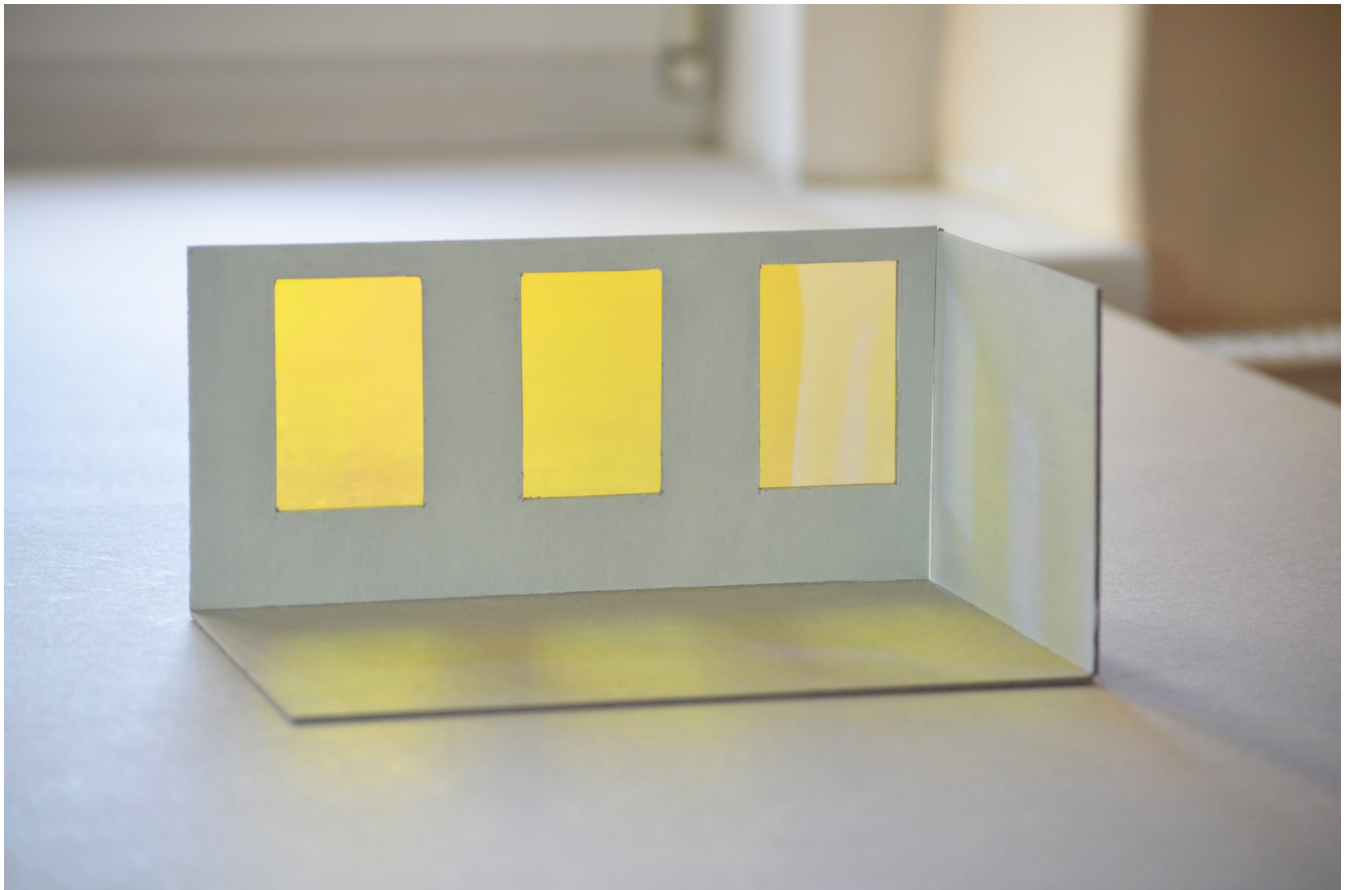


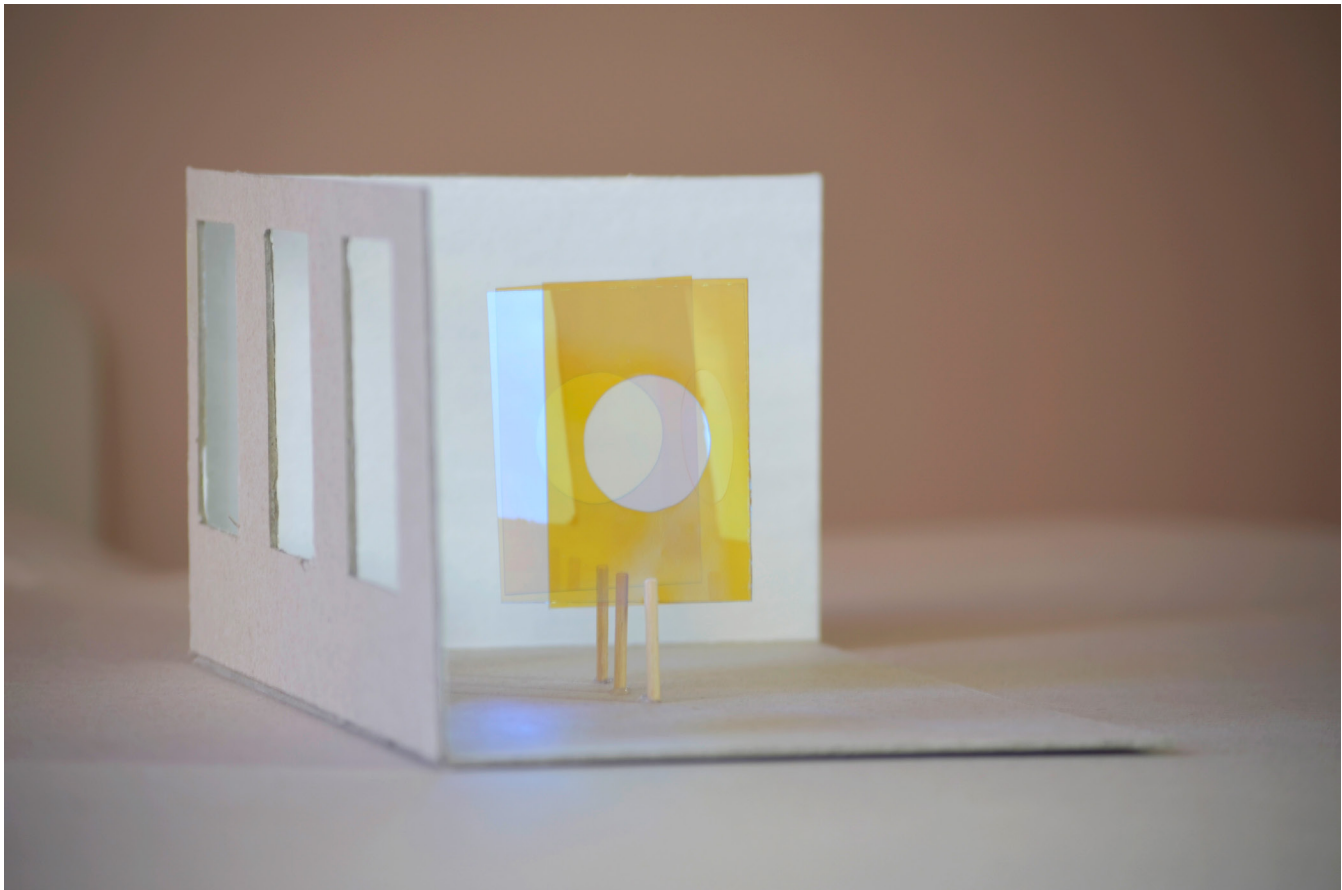


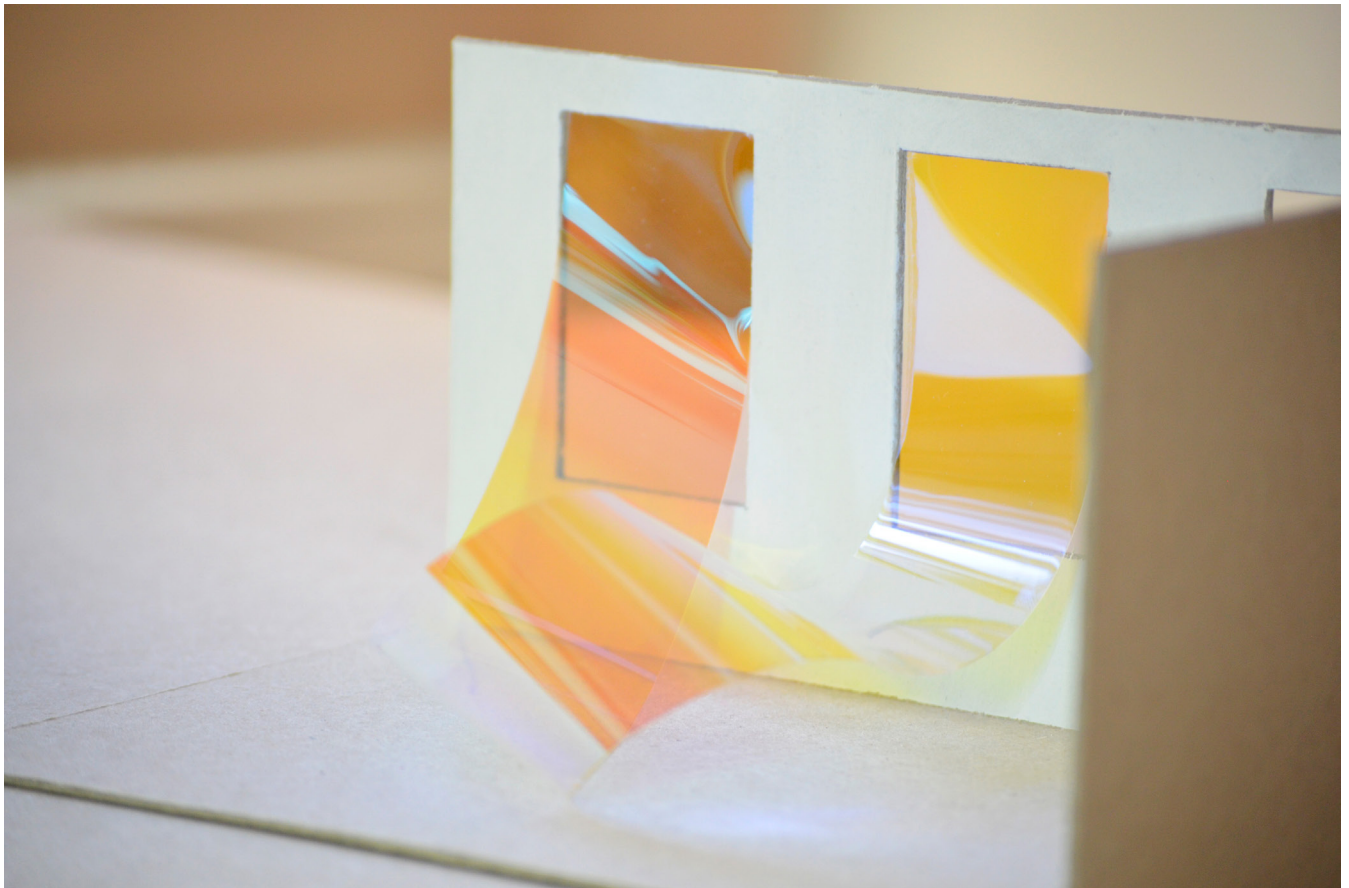
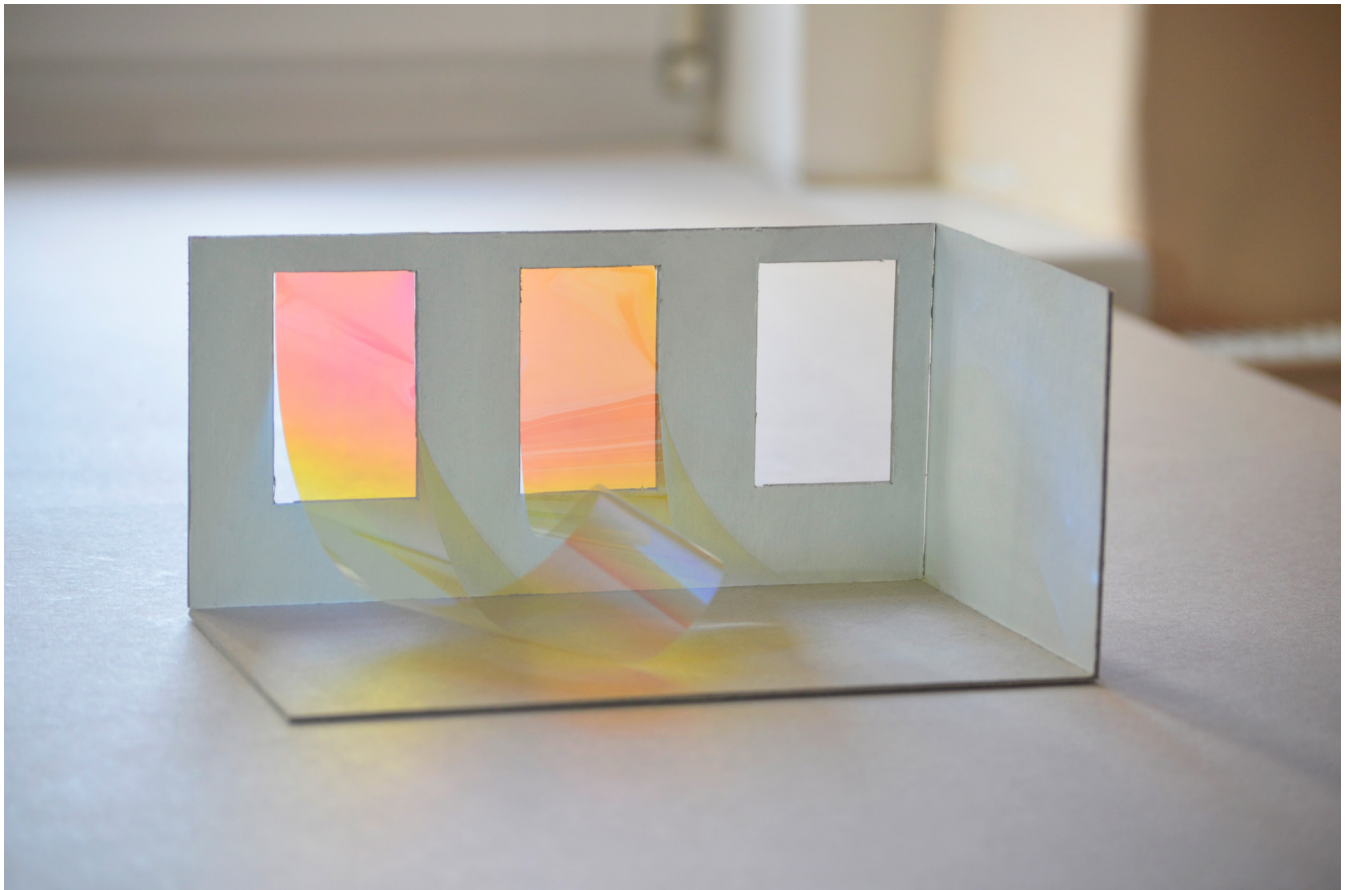


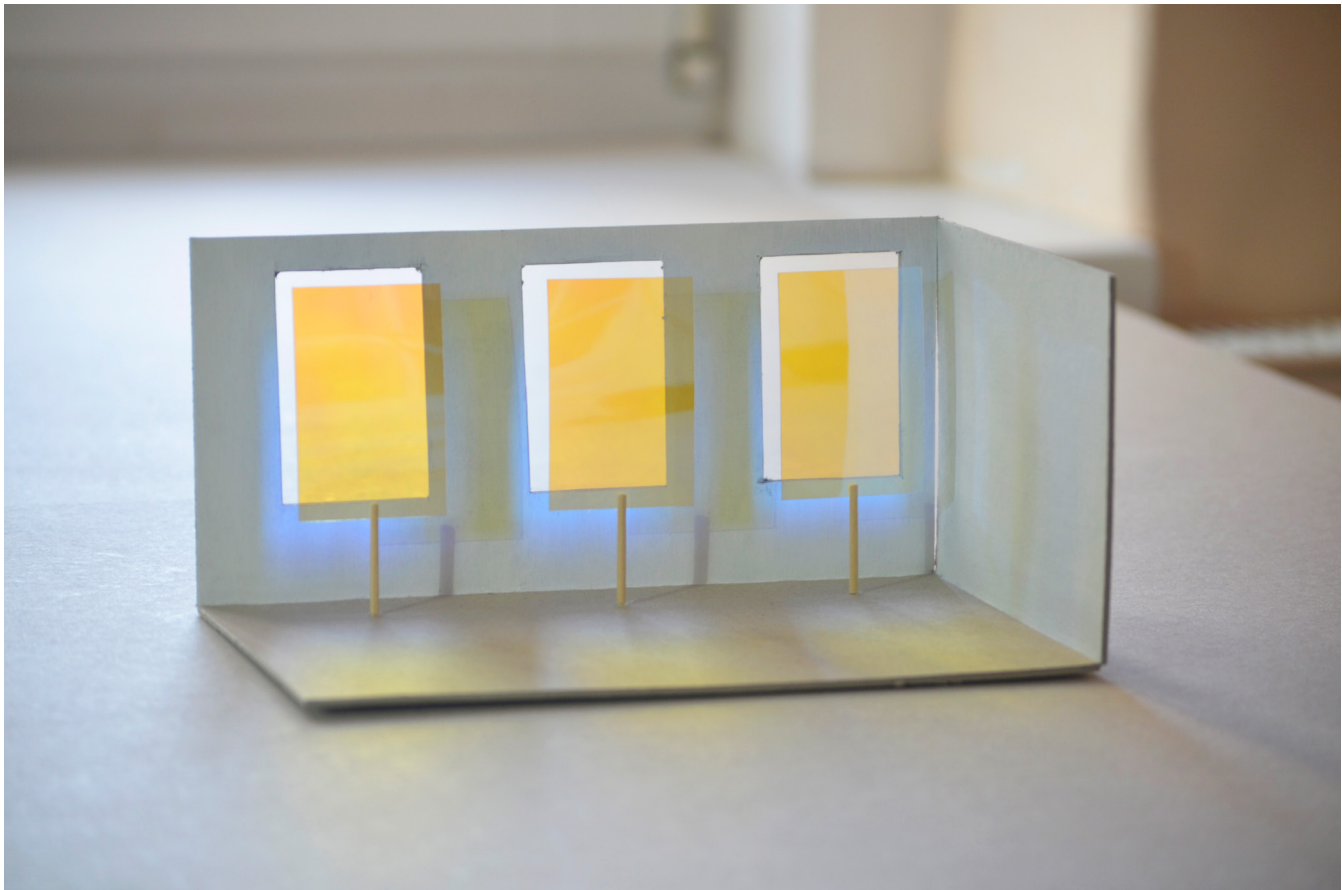


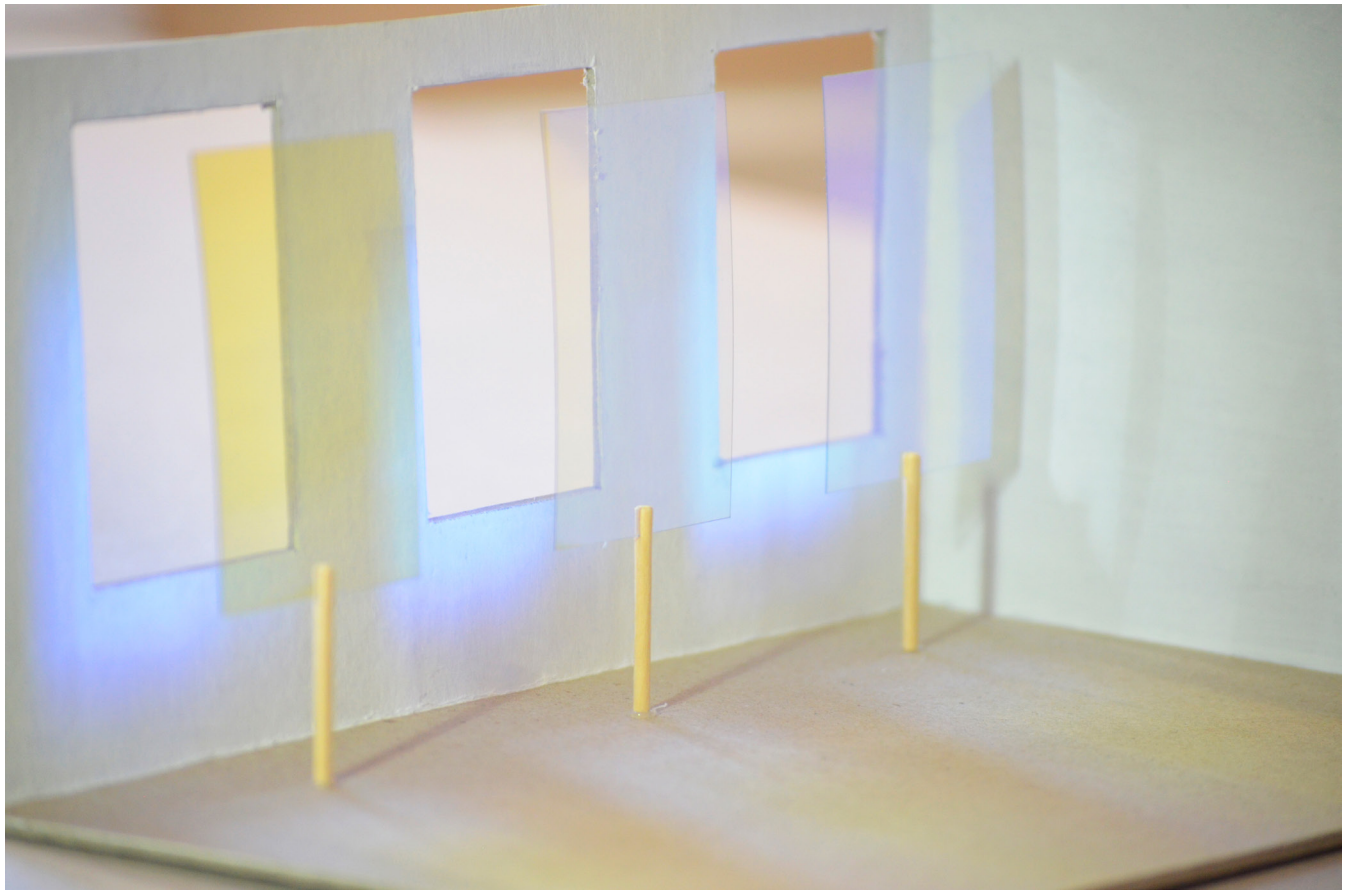


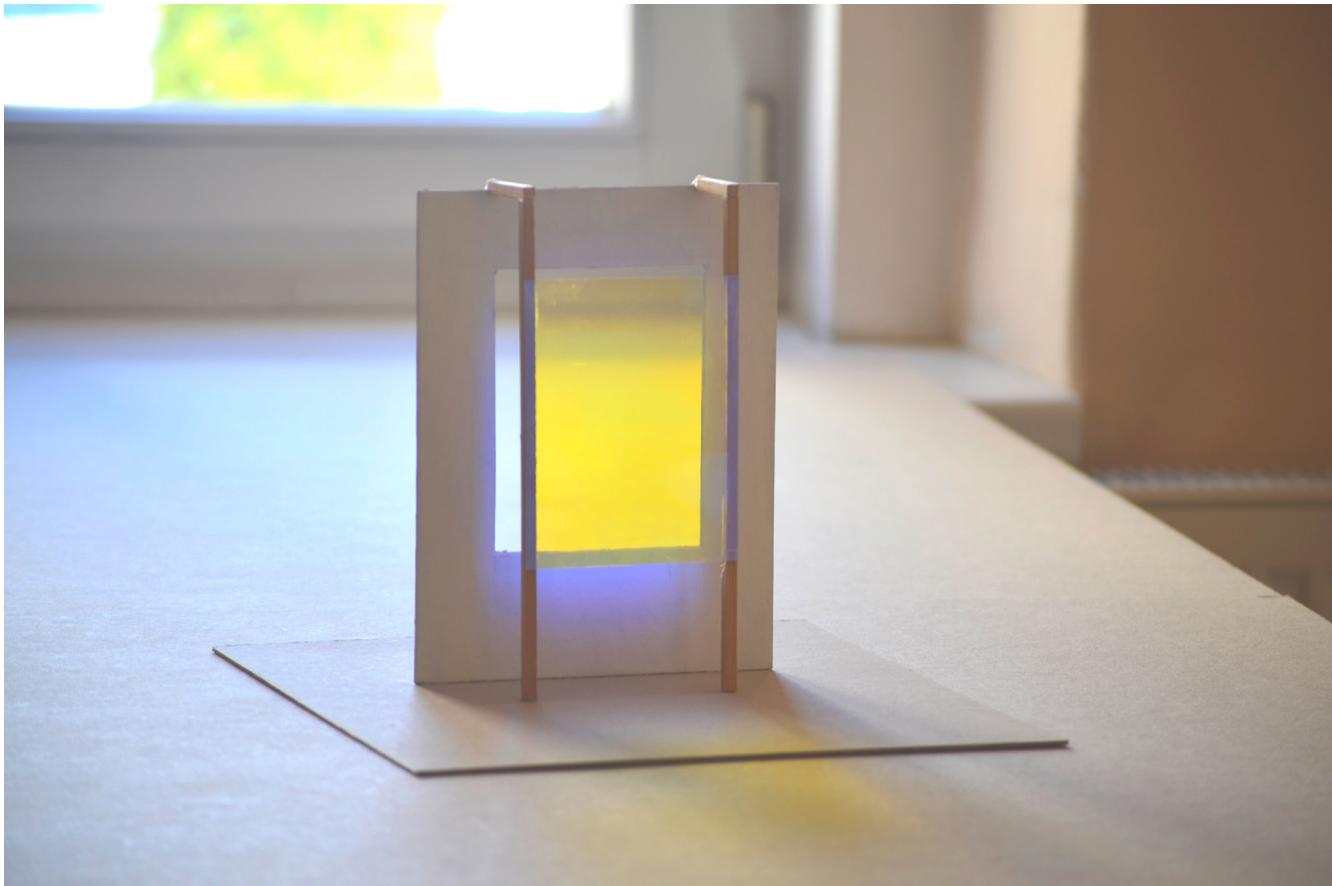




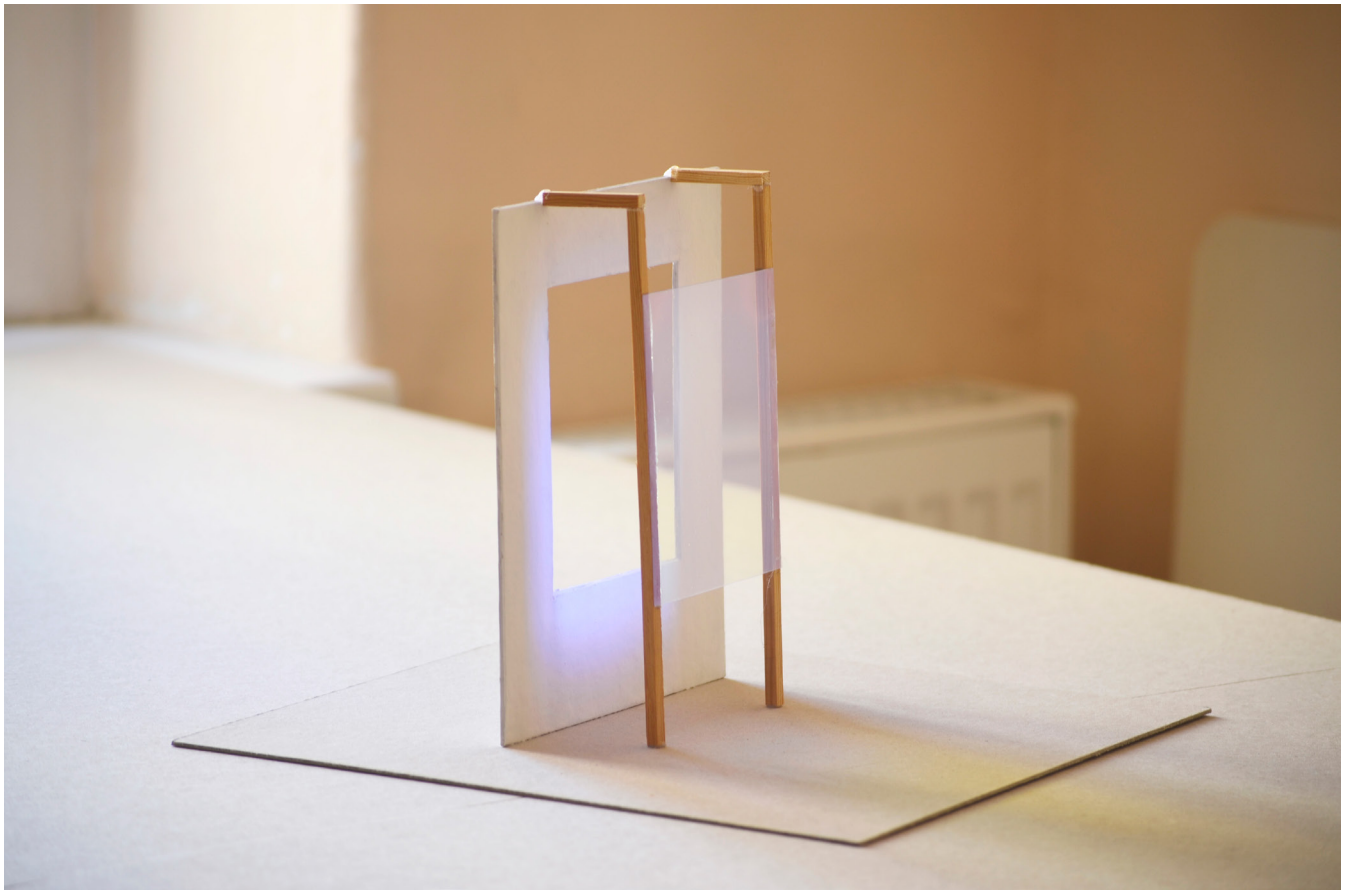






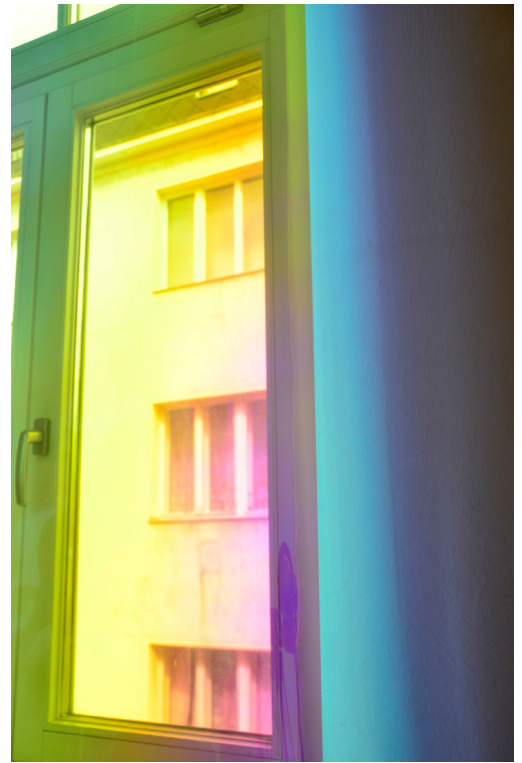


model pro případnou realizaci mimo místnost s oknem





první zkoušky s oknem





zkušební realizace









varianta se zaslepeným vedlejším oknem



varianta bez zaslepeného vedlejšího okna







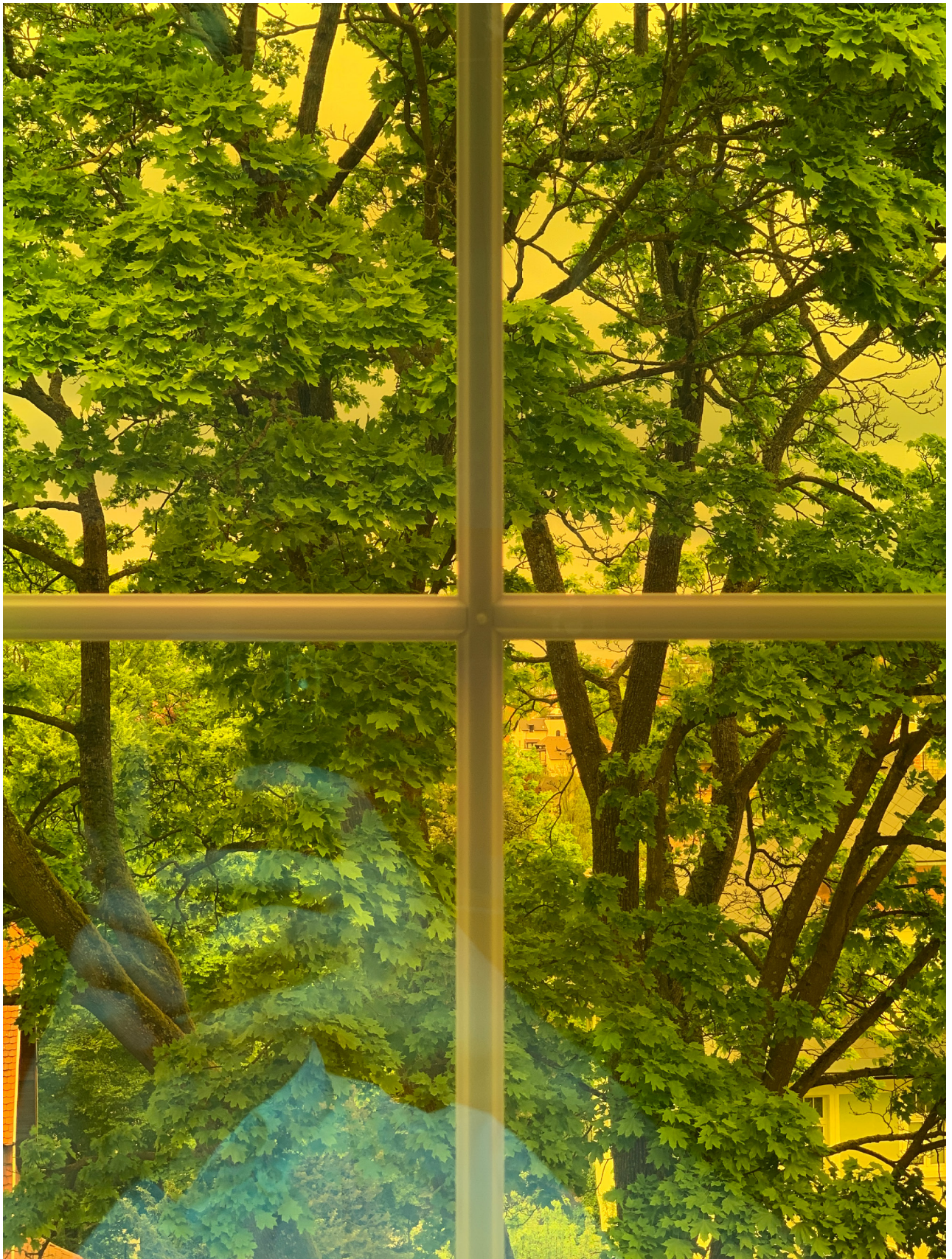














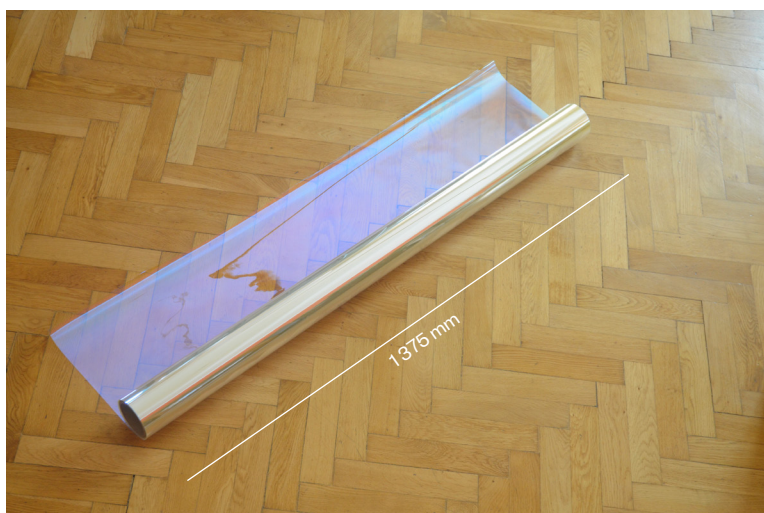
pohled z exteriéru



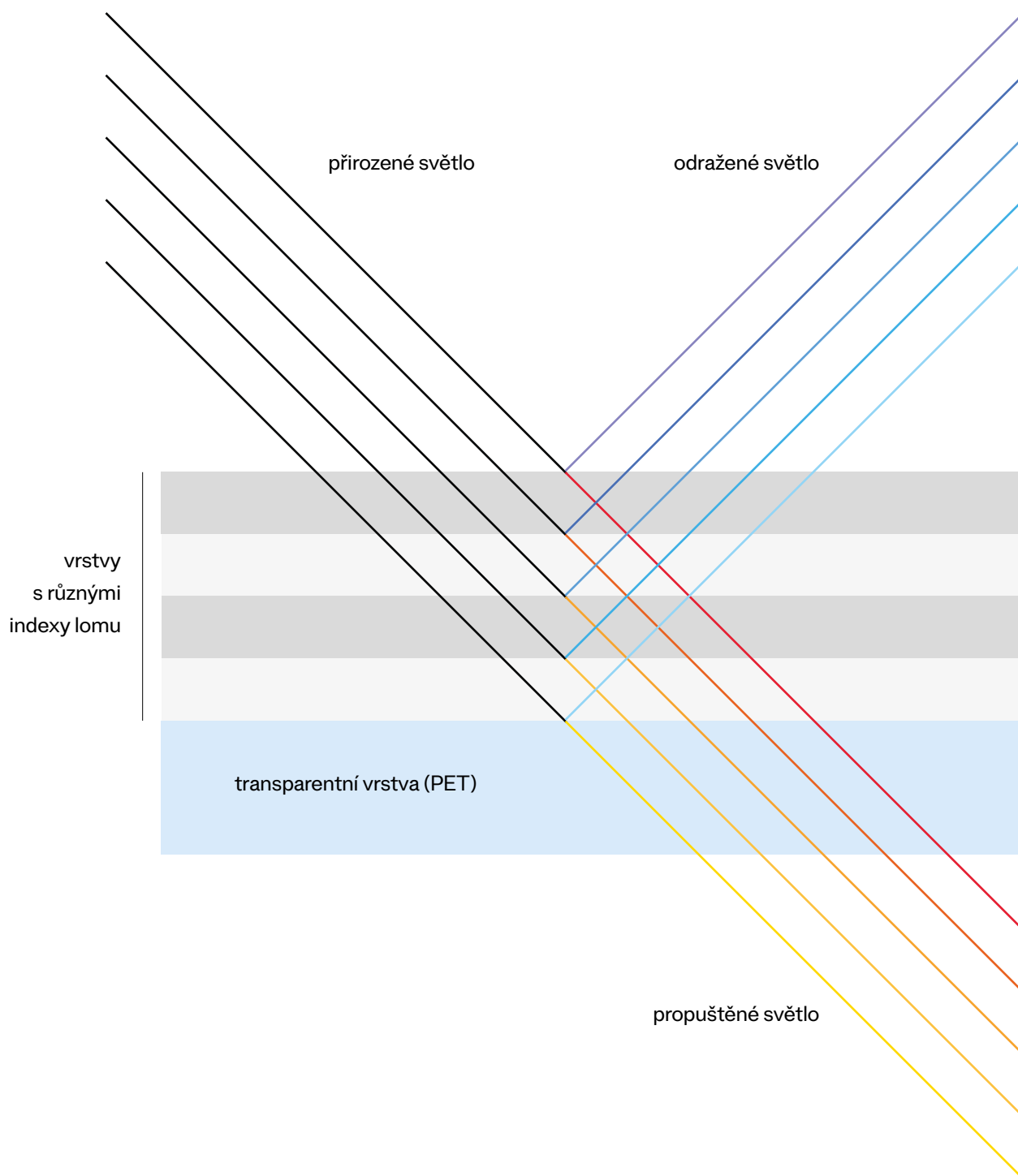
Technická dokumentace

Dichroická fólie

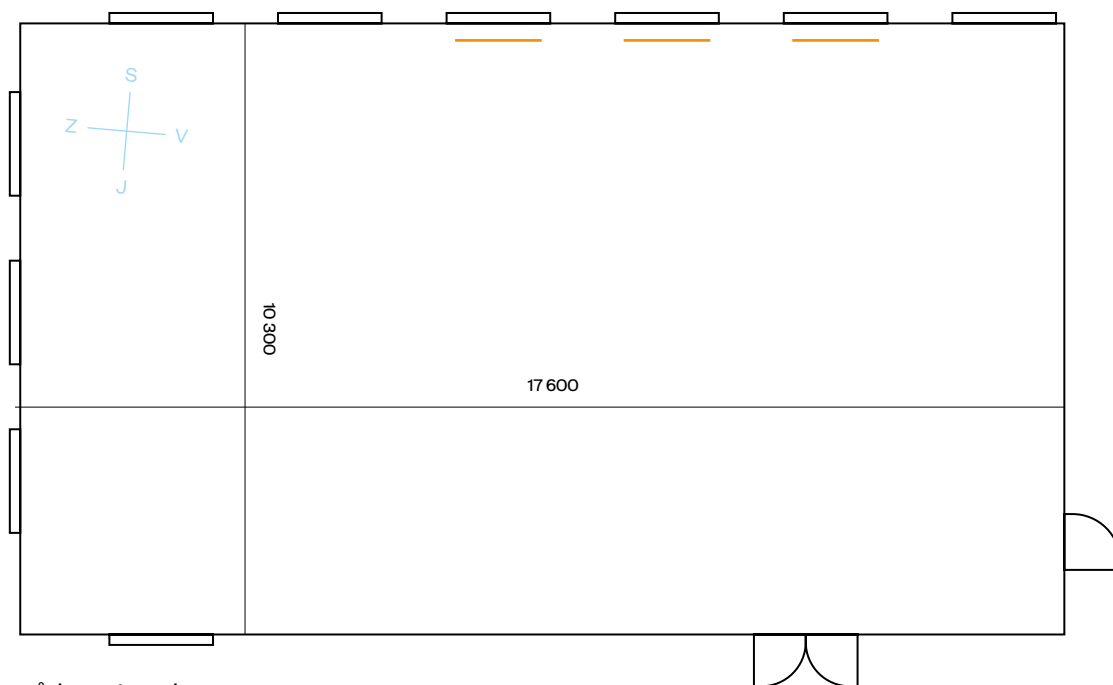
Dichroická fólie je vícevrstvý optický materiál. Je složena z polyesteru, na který se technicky komplikovaným způsobem (nanášení ve vakuové komoře) nanáší velice tenké vrstvy povlaků v rozsahu nanometrů až mikronů. Tyto vrstvy mají střídavě nízké či vysoké indexy lomu světla.¹ Jakmile na fólii dopadá přirozené světlo, dochází k interferenci světelných vln, tedy k jejich vzájemnému ovlivňování. Tloušťka filmu a index lomu rozhodují o tom, zda se vlny budou rušit či navzájem posilovat. Na některých místech dochází k jejich zesilování, na jiných zase k vzájemnému rušení. Výsledkem je efekt, který způsobuje, že se fólie z každého úhlu pohledu jeví jako jinak barevná. Tento jev se nazývá iridescence. Je možné jej běžně pozorovat i v přírodě, např. na ptačím peří (kupříkladu pavím), na broučích krovkách, motýlích křídlech, květech některých rostlin, mýdlových bublinách či olejových skvrnách. Součástí principu funkce dichroické fólie je i to, že část spektra filtrem prochází a část je odražena. Proto je barva odraženého světla jiná než barva toho průchozího.



¹ Volbou různé tloušťky vrstev a indexů lomu je možné barevný efekt fólie upravovat. Nejčastěji se vyskytují dva typy dichroické fólie, jedna s efektem teplých tónů barev a druhá s tóny chladnými. Je ovšem možné filtry sestavovat i specifitěji dosažení konkrétního barevného efektu..

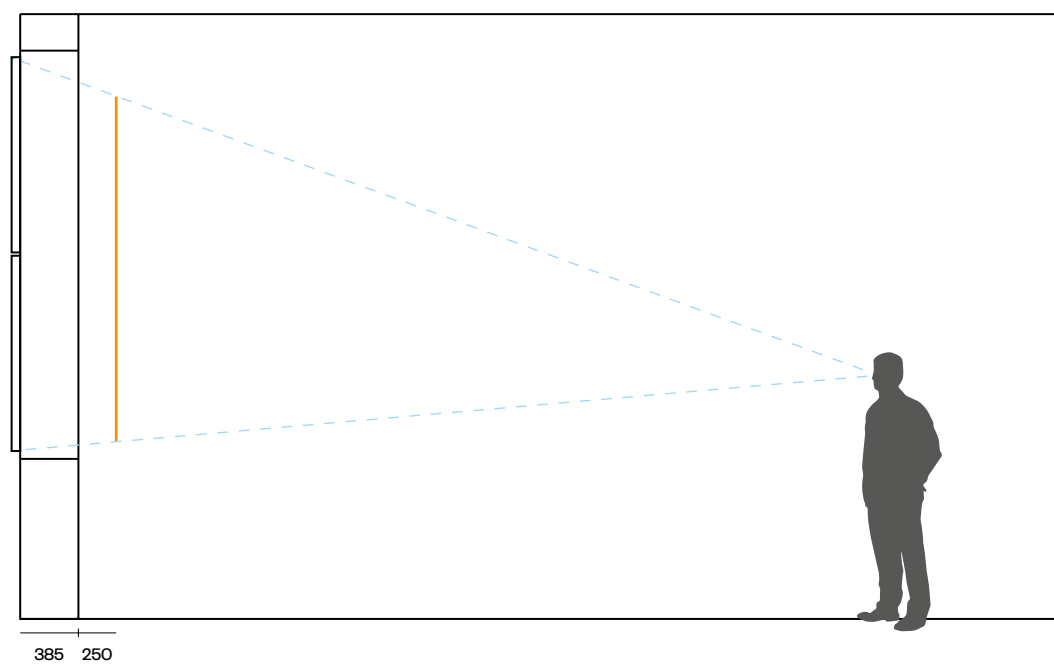


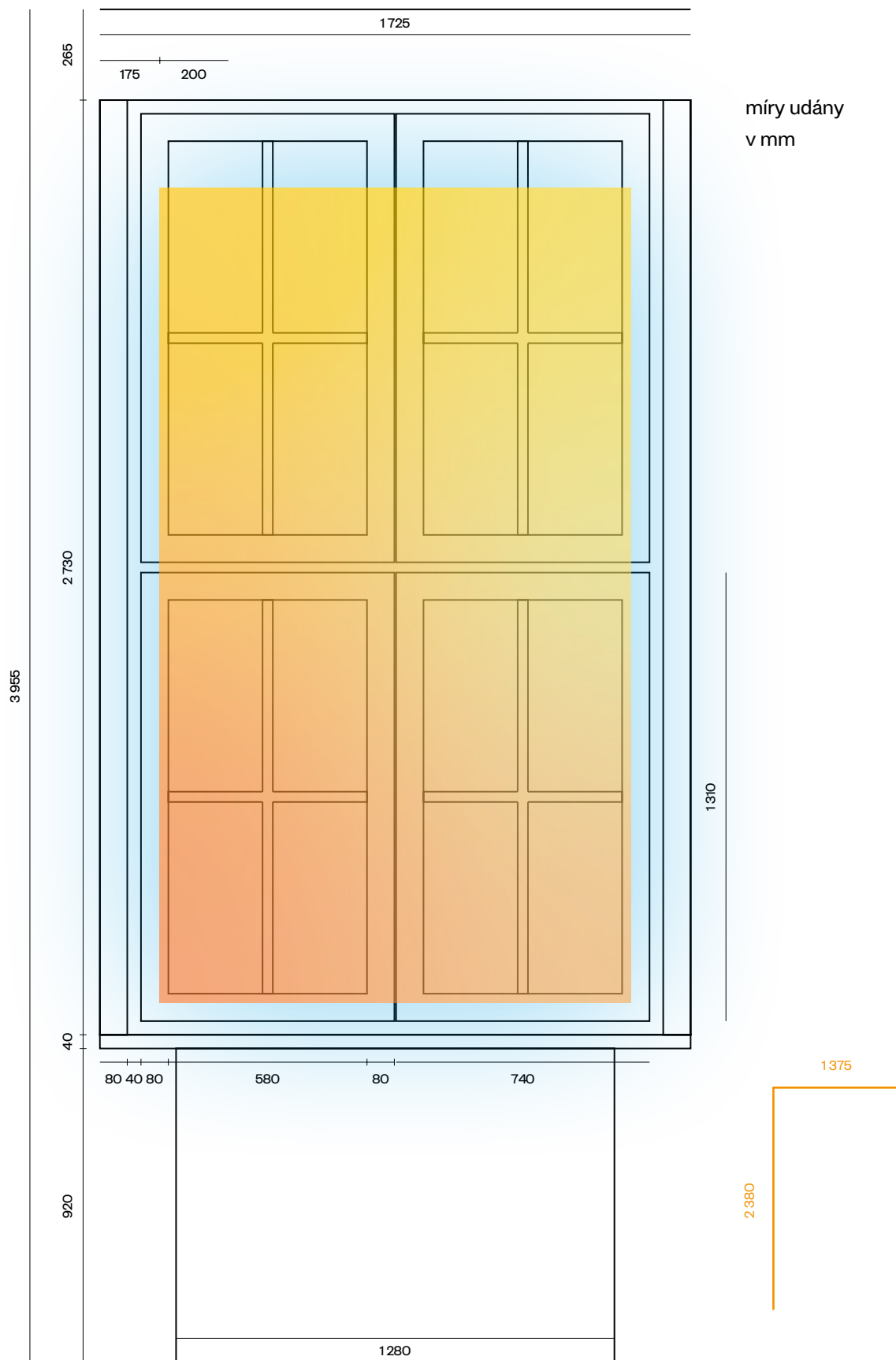
TUL, budova A, ateliér A1



půdorys instalace

bokorys





Závěr

Výsledkem mé práce je instalace, která propojuje topologii místnosti s vnějším prostředím a zachází se světlem pomocí dichroické fólie zavěšené před okna. Velice zajímavé vlastnosti tohoto materiálu skýtají mnoho možností pro další vývoj, což ostatně dokazují i různé příklady jeho užití ve světě umění, architektury a designu uvedené v teoretické reflexi. Nabízí se i užití jiných typů této optické fólie či použití varianty s bohatší škálou barev. V tomto díle jsem však o co nejživější barevnost neusiloval, a proto jemnější barvy rozhodně nepovažuji za nedostatek.

V teoretické rovině se bezesporu nabízí práci rozšířit o přiblížení tvorby mnoha dalších autorů, jako je např. Pavel Korbička, Václav Krůček, Marian Karel, Václav Cígler, Regine Schumann, Kimsooja, Natasha Johns-Messenger či Raphael Hefti. Jistě by ovšem šlo vybrat mnoho dalších.

Cílem této práce bylo především pojednání o setkávání vnitřního a vnějšího rozměru. Jinými slovy šlo o zamyšlení nad snoubením imanence s transcendencí. Již na základě obecně uvažované protichůdnosti podstat těchto filozofických principů je jisté, že snaha o jejich spojení není snadným úkolem. Jak by také bylo možné s neochvějnou jistotou hovořit o něčem smysly přesahujícím, o něčem, co vše prostupuje zevnitř, ba dokonce o singularitě, ve které se obojí setkává? Nechtějí má idea vnitřní hloubky jako výchozí pozice pro cestu za transcendentální výškou alespoň malým pokusem o vyjádření údivu nad tajemstvím světa, kde přese všechno zůstává tím největším úkolem *naučit se trpělivosti „existovat v bezejmenném.“*¹

1 Weischedel, *Zadní schodiště filosofie*, 1995, s. 243.

Portfolio

Pět oken

1. ročník, zimní semestr 2017/2018, tisk

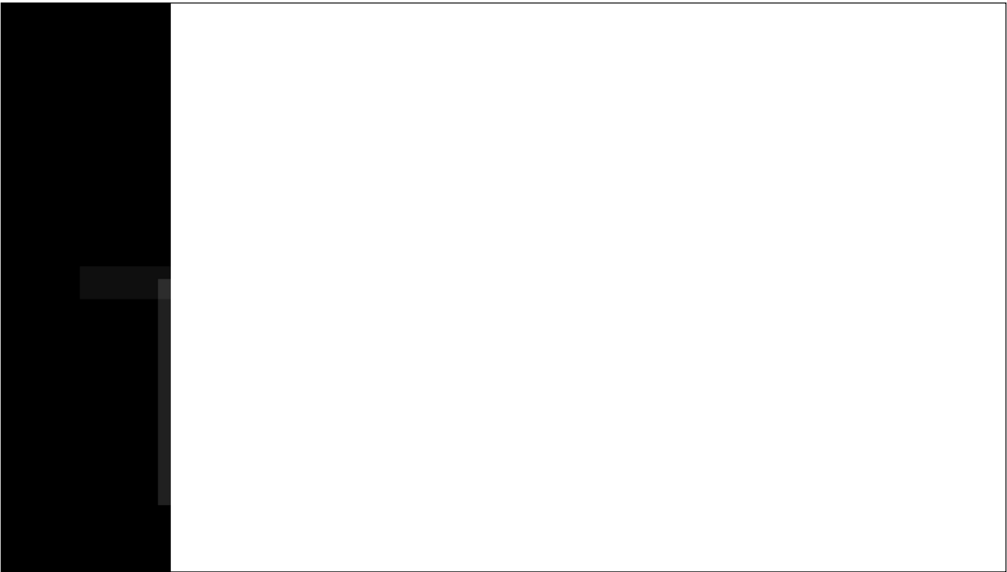
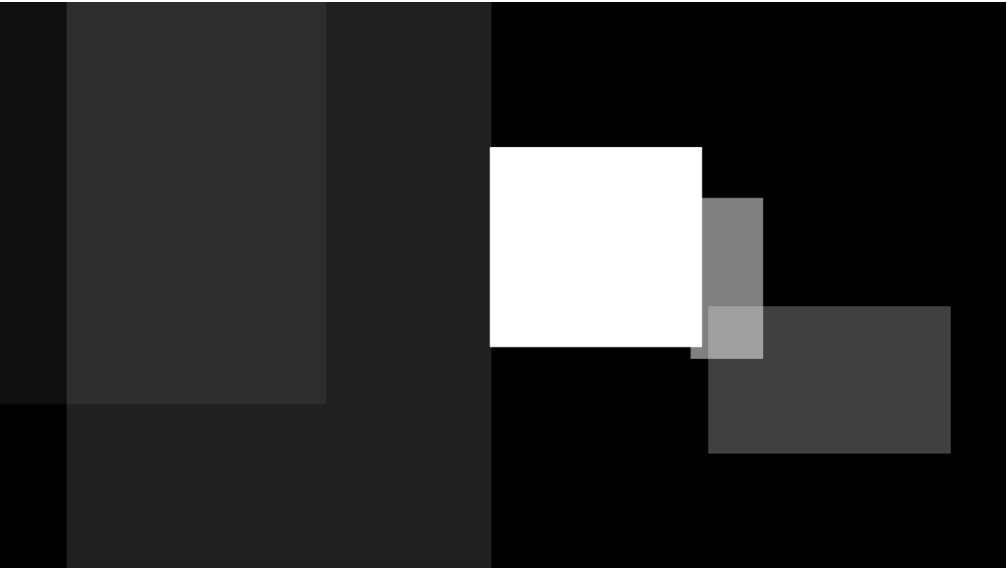
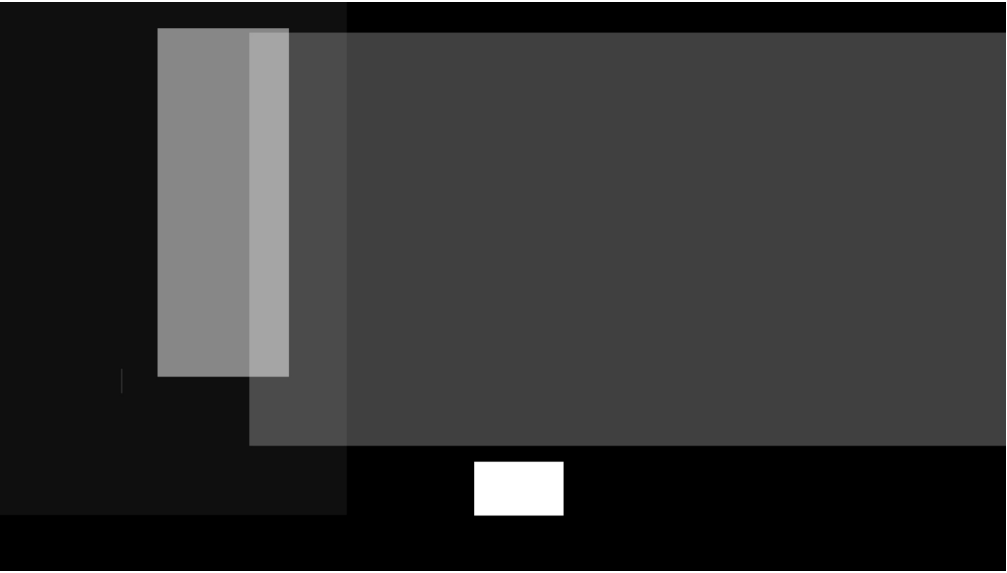
Hlavním záměrem je znázornění hloubky na černé ploše pomocí pěti tvarů, které se liší svým krytím. Od nejjasnějšího plně bílého ztrácí postupně jeden po druhém vždy polovinu svého krytí. Vzniká dojem prostorovosti v ploše. Důležitým prvkem je i vznik nových odstínů, které vznikají tím, jak se překrývají obdélníky různé kryvosti.

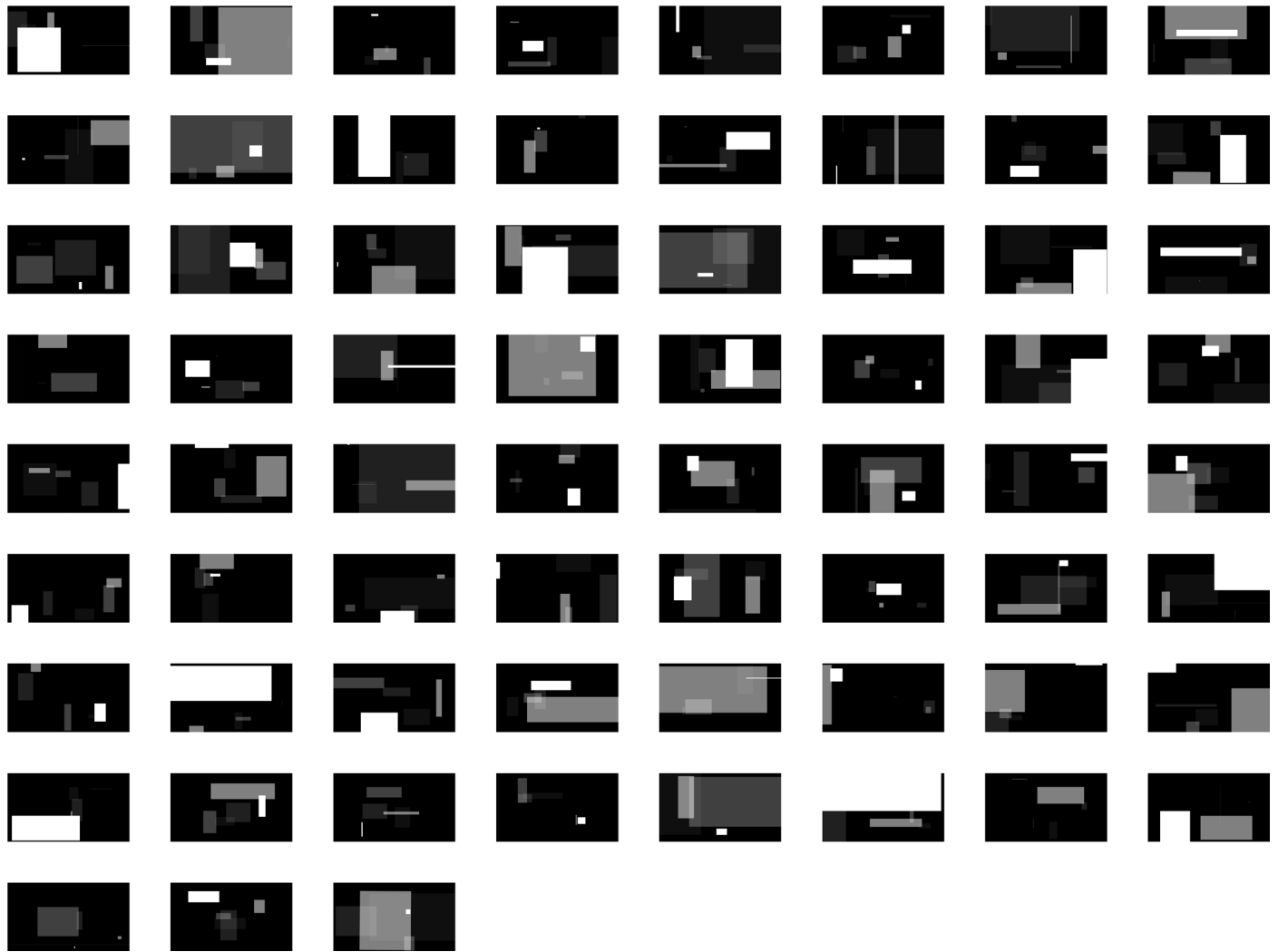
Výsledkem jsou tři kompozice vybrané ze sedmdesáti variant. Rozmístění obdélníků na všech kompozicích probíhalo spontánním pohybem ruky při transformaci objektů ve vektorovém programu. Nejedná se o hledání výsledku práce s náhodou počítače (pokud se dá vůbec uvažovat o její existenci), ale o lidský přístup, třebaže neusiluje o nalezení konkrétního ideálního výsledku.

Každá ze tří vybraných verzí, byť se liší pouze uspořádáním, zastupuje částečně jiný pohled na věc. Nejvyšší vyobrazuje průhled skrz a vrstvení. Prostřední vertikální pohyb. Spodní se liší tím, že je možné vidět pouze tři z pěti elementů, jelikož bílý ostatní svou plností zakrývá a nelze tak využít transparentnosti k pohledu na některé ostatní. Právě tyto tři kompozice se zdály být nejlepšími představiteli různých možností, které odlišně průhledné rozmístěné plochy nabízí.



Vierlei Potentia
für den
Tisch





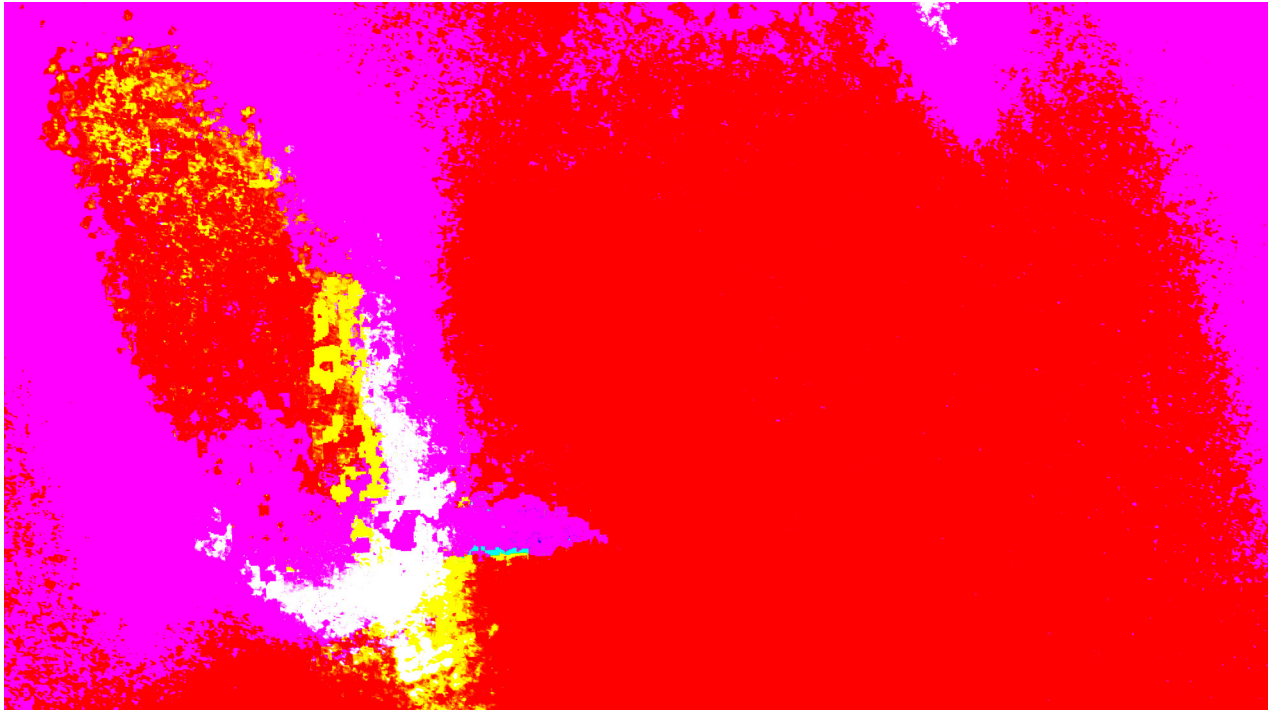
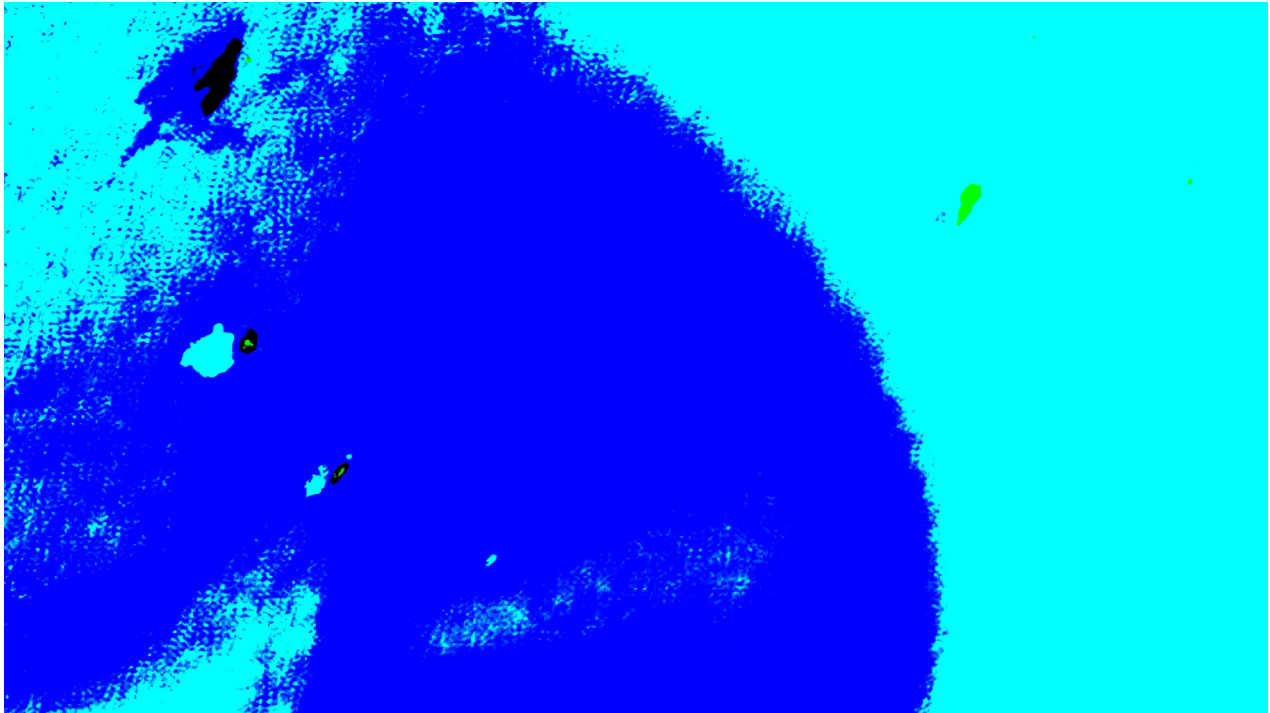
Meteo

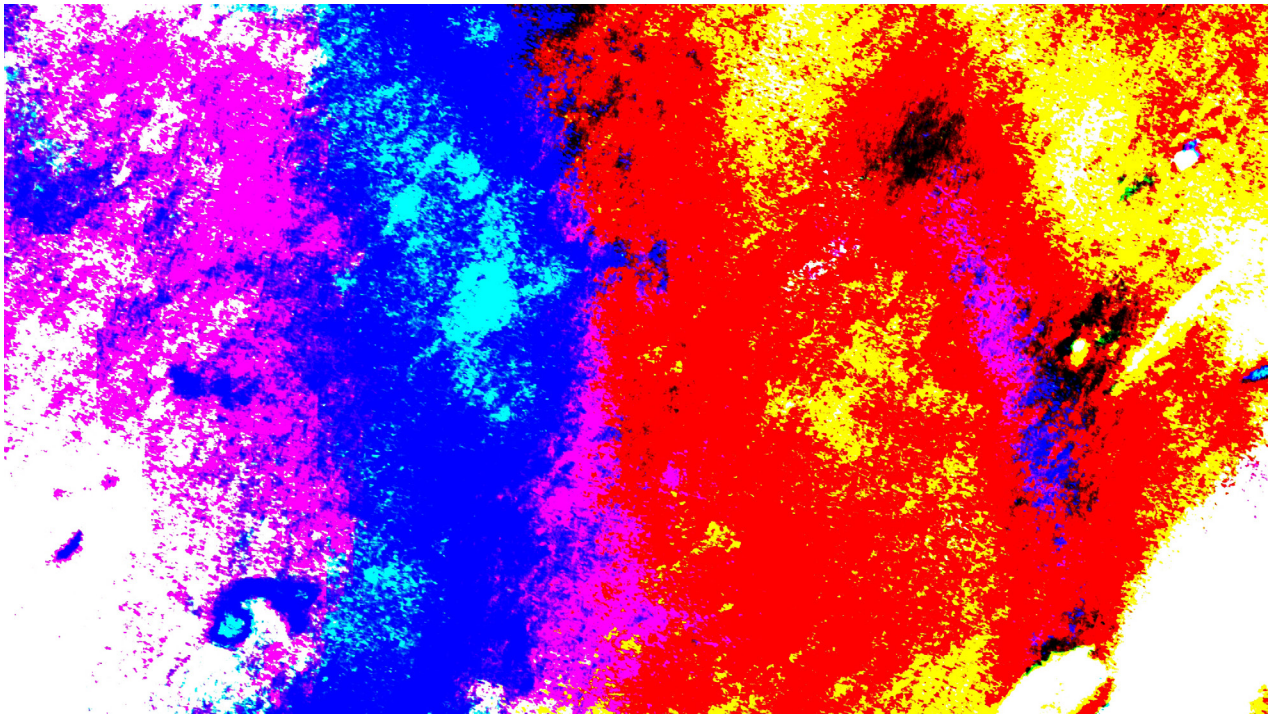
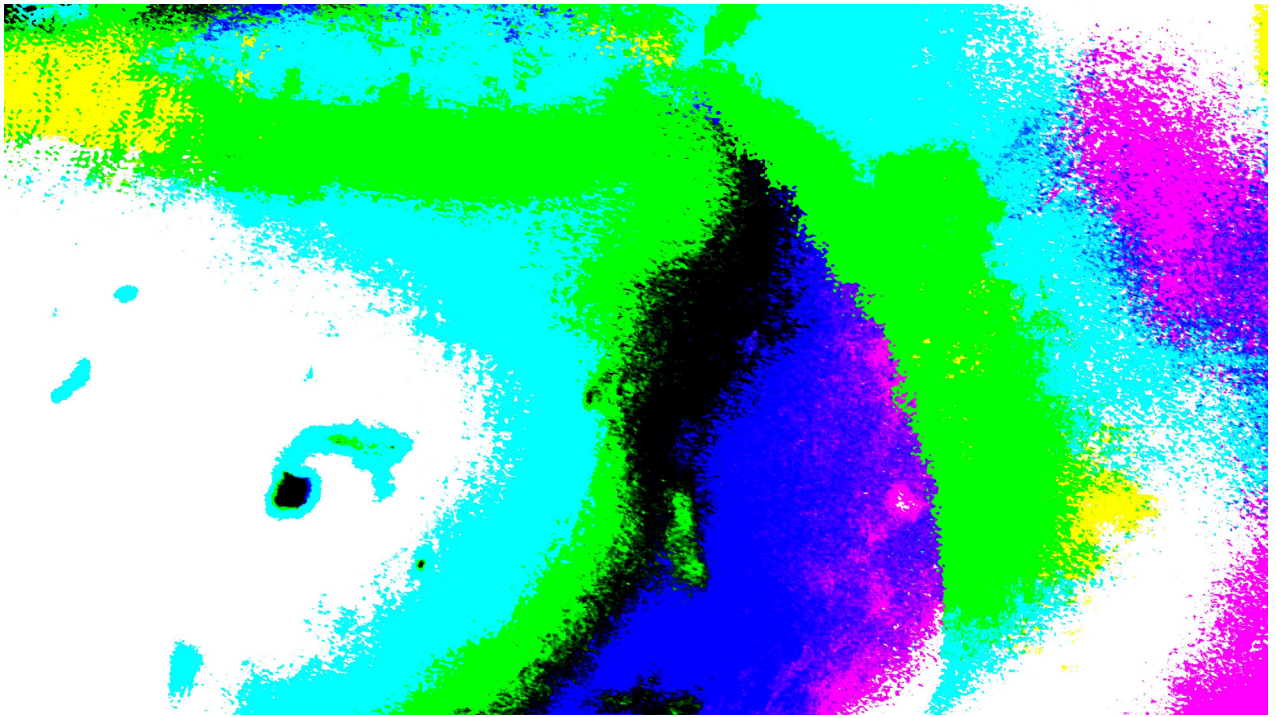
1. ročník, letní semestr 2018, projekce a tisk

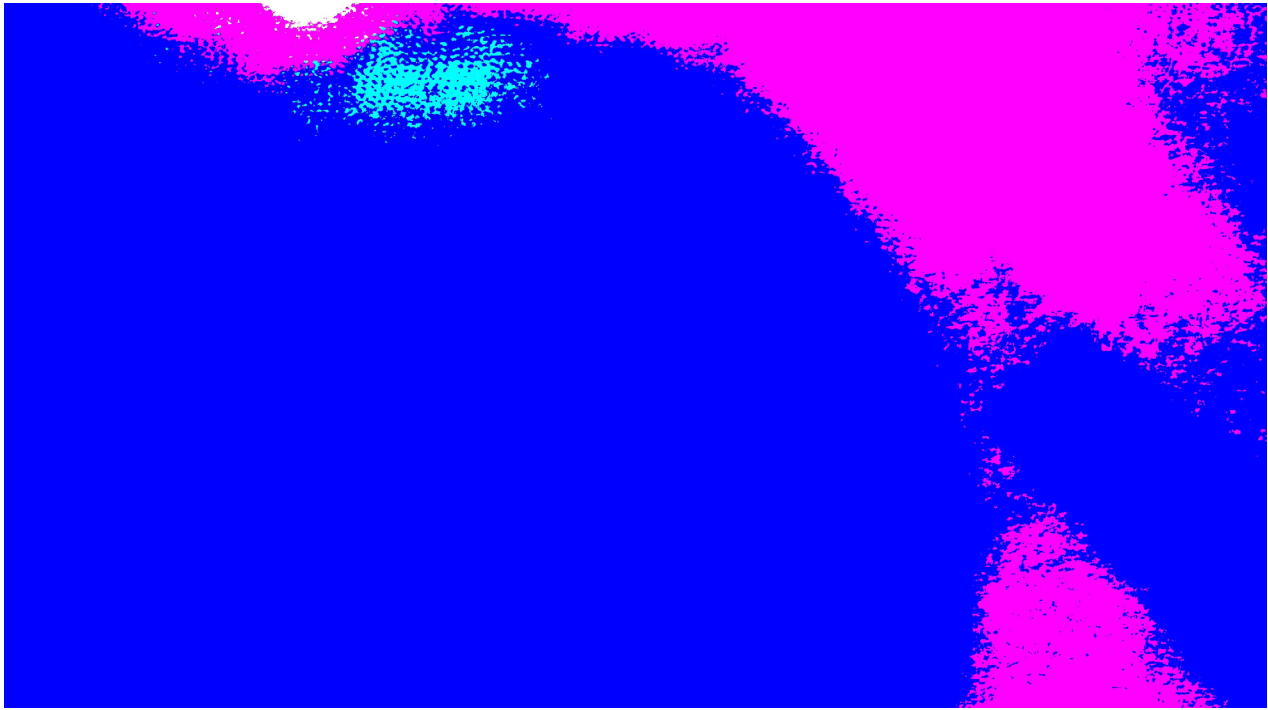
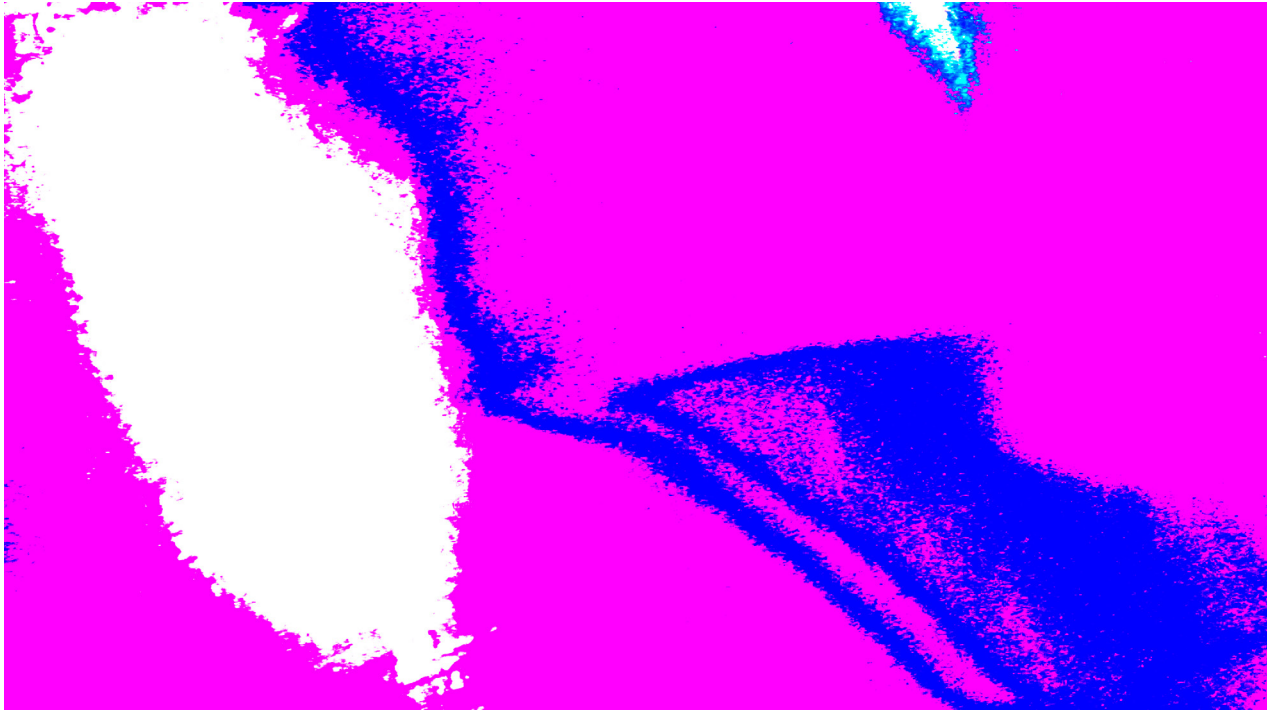
Práce *Meteo* otevírá téma zjišťování, že vizualita a její zobrazení není záležitostí plochy. Základem jsou fotografie pořízené přes skleněné objekty. Sklo už samo o sobě vlastními optickými možnostmi ukazuje, že realita nemusí být vizuálně konzistentní. Stačí jiný pohled skrz jinou část struktury a pravidla běžného dojmu se stávají neplatnými. Tyto fotografie jsem dále upravoval v počítačovém grafickém editoru. Snímky jsem vrstvil na sebe a posunul hodnoty jejich expozice a živosti na maximum. Pomocí různých efektů prolínání vrstev jsem poté odkrýval optickou sílu míst pořízených fotografií. Rozpohybováním vrstev vznikly dynamické struktury, které se vzájemně při posunu různě sčítají či odečítají a přebíjí se různou silou viditelnosti.

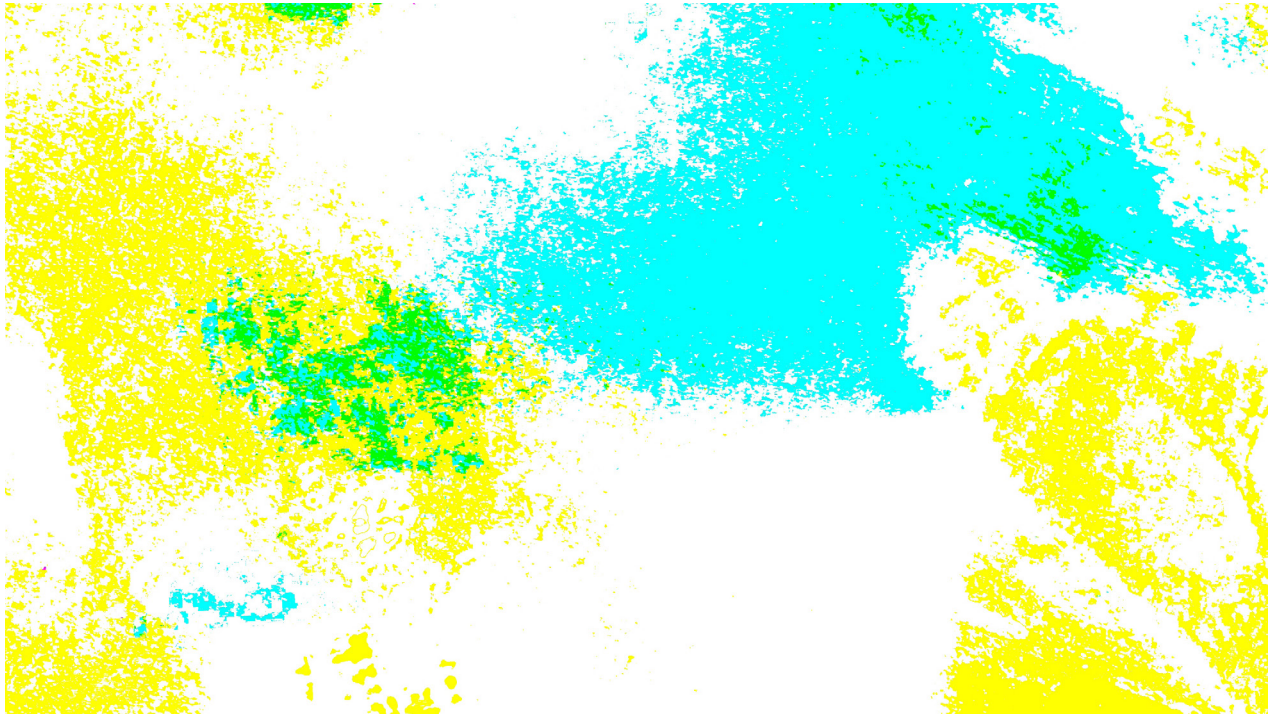
Dynamické obrazy se podobají meteorologickým mapám, na nichž se s principem různé síly vrstev a jejich vzájemného ovlivňování setkáváme také.









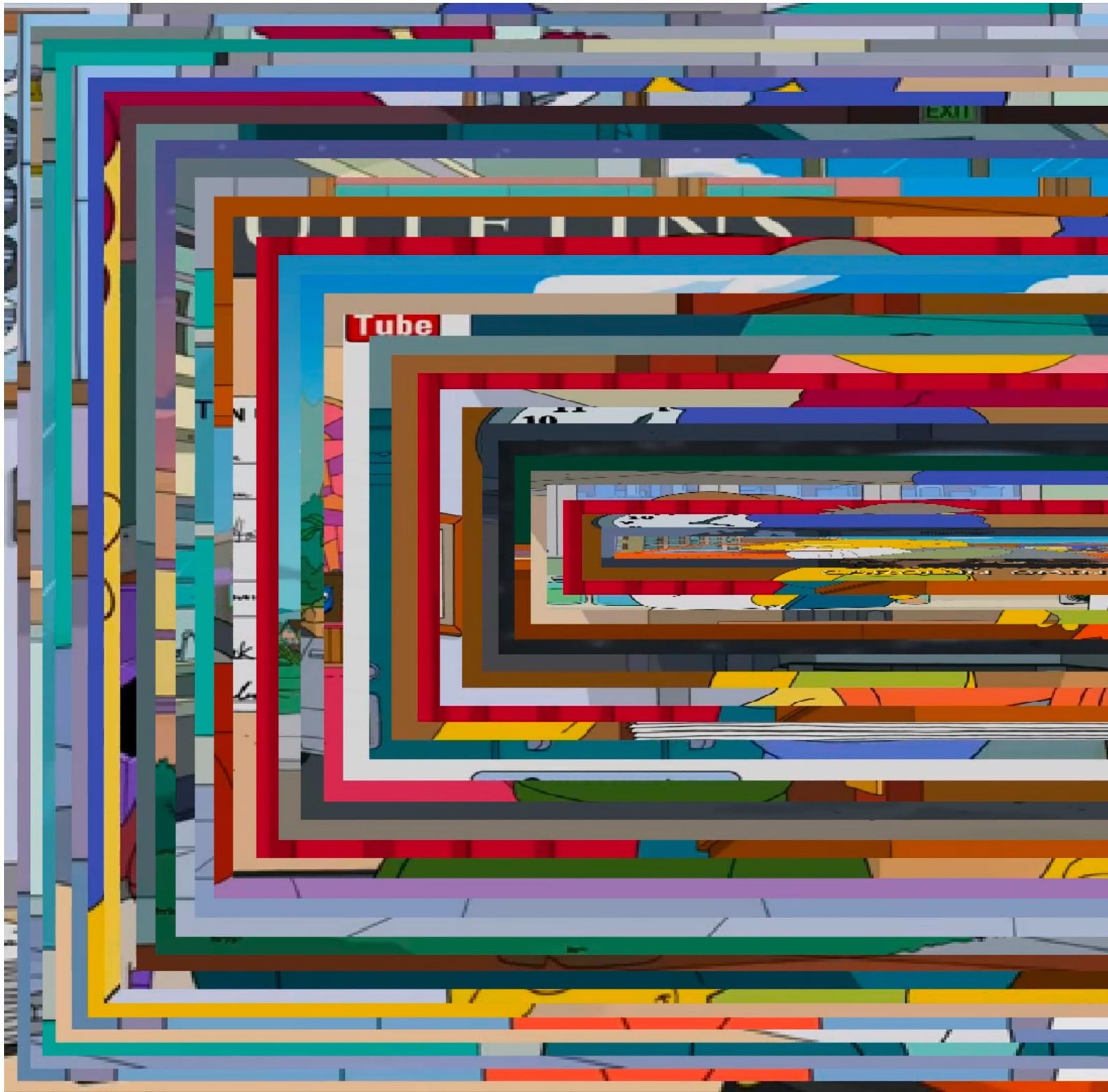


Proud

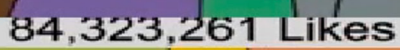
2. ročník, zimní semestr 2018/2019, projekce

V této videoprojekci jsem reagoval na článek o sledování filmů zrychleně. Článek představoval jakýsi návod na šetření času tzv. speedwatchingem. Jednoduše jde o přehrávání filmů ve větší rychlosti, aby jejich sledování nezabralo tolik času. To ve mně vzbudilo otázku, jaká je pak úcta k filmu. Ten byl přeci vytvořen záměrně, včetně své stopáže. Čas scén ve filmu je zcela zásadní pro dojem, který má film vyvolávat. Jak jej můžu poznat, když bude změnou rychlosti pokřiven? Rozhodl jsem se tuto myšlenku posunout dál a vzal jsem všechny filmy Miloše Formana a pustil všechny najednou (včetně zvuku). Navíc jsem z každého filmu vzal jen linii tvořenou několika málo pixely tak, aby všechny dohromady tvořili úzký pruh. Tohoto autora jsem zvolil záměrně, neboť je to tvůrce, ke kterému chovám velkou úctu. Jde o konfrontaci díla a zrychlené doby informačního toku, která postrádá čas na pozastavení.





Dostředivá videokompozice, experimentování s násobením videa, 2018



Název složky: Fotky

2. ročník, letní semestr 2019, projekce

Název složky: Fotky je série tří proměnlivých obrazů vytvořených pomocí programu Processing. Obrazy jsou podloženy vlastními fotografiemi z cest po Evropě, které práci propůjčují kompozici i barvy. Sekundová prodleva jemné změny obrazu (generování nových linií) představuje čas, klíčový prvek náležící jak realitě tak podstatě programovacího cyklu.

Ústředním tématem je pozitek z cestování v několika posledních letech. Za známými památkami celého světa se hrnou davy turistů. Při cestách je neustále doprovází moderní technologie, v drtivé většině případů chytré telefony. Co je však zásadní, že turisté nahlízejí na památky, za kterými se vydali, mnohem častěji a důsledněji právě přes displeje fotografujících přístrojů. Často ani vůbec nehledí na objekty svým vlastním zrakem, pouze pořizují důkazné snímky, že na místě byli. Otázka zní, co z takového jednání plyne za zkušenost. Jaký smysl má za objekty jezdit, když je nevnímáme vlastními smysly?

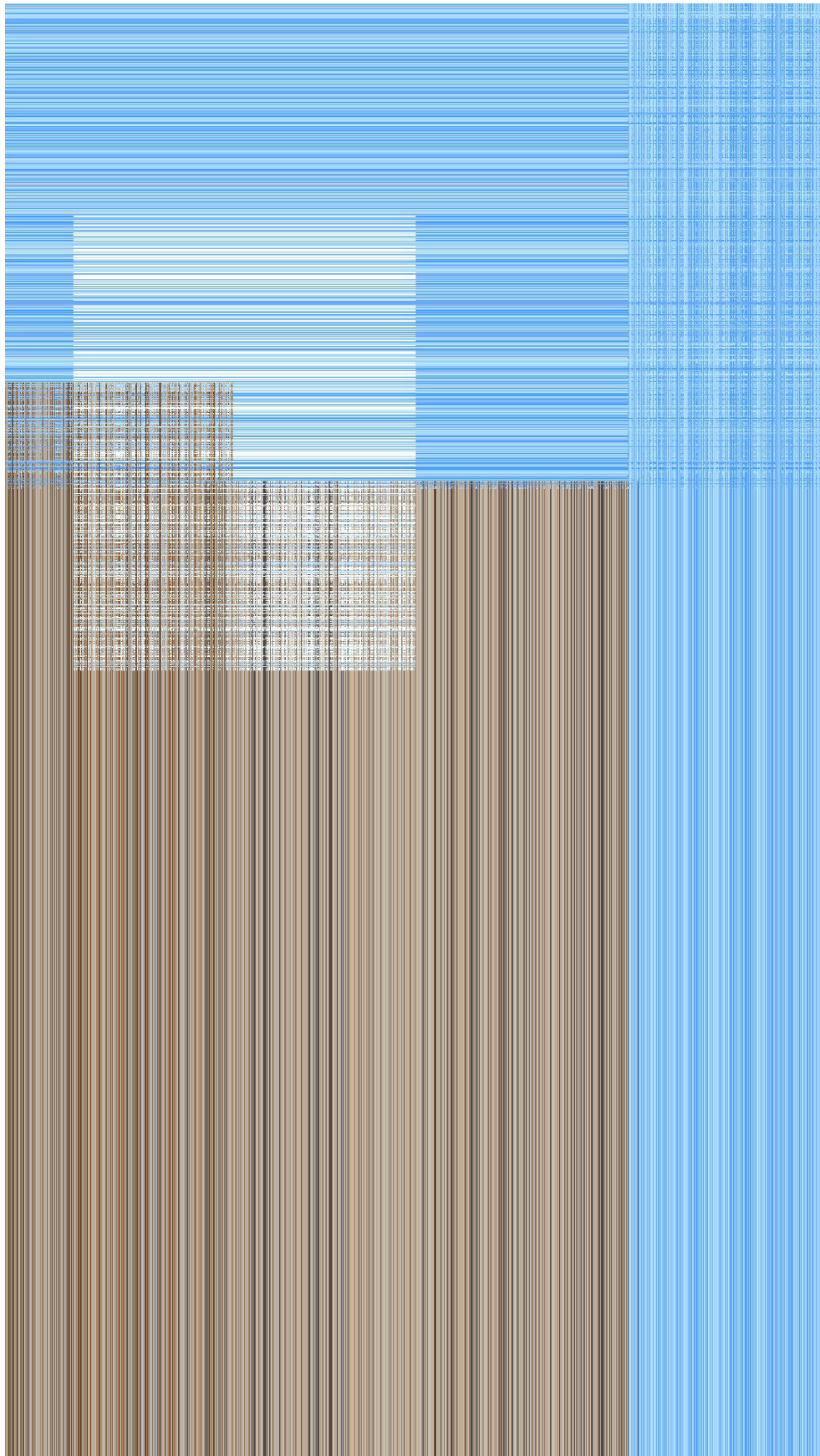
Proměnlivé obrazy reagují na téma vnímání skutečnosti. Přeměňují pohled z reality k rovině tajemství a naše vnímání naopak podněcují.

Inspirací v tvorbě kompozic a posunutí vnímání jsou liniové obrazy Gerharda Richtera.

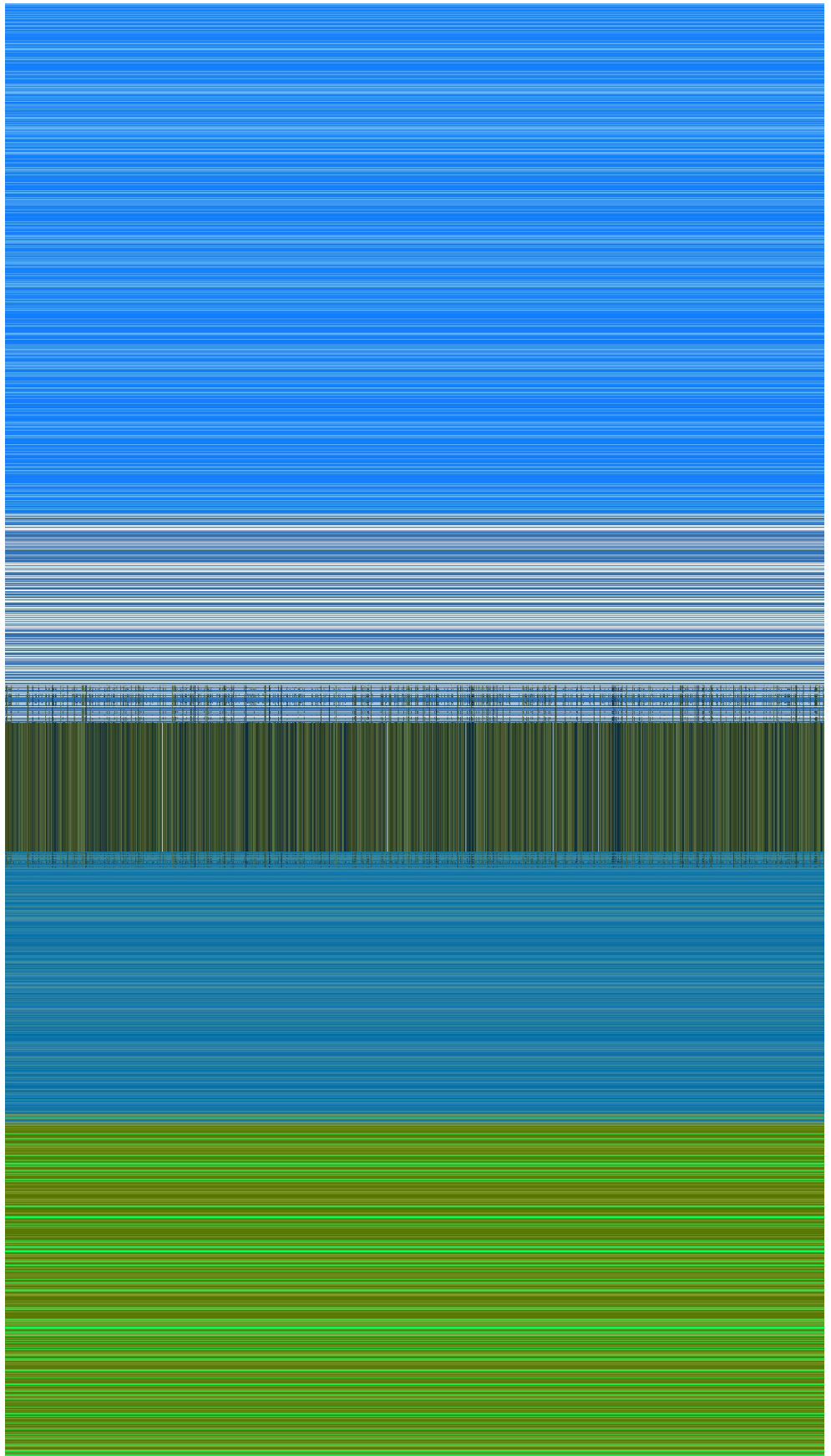


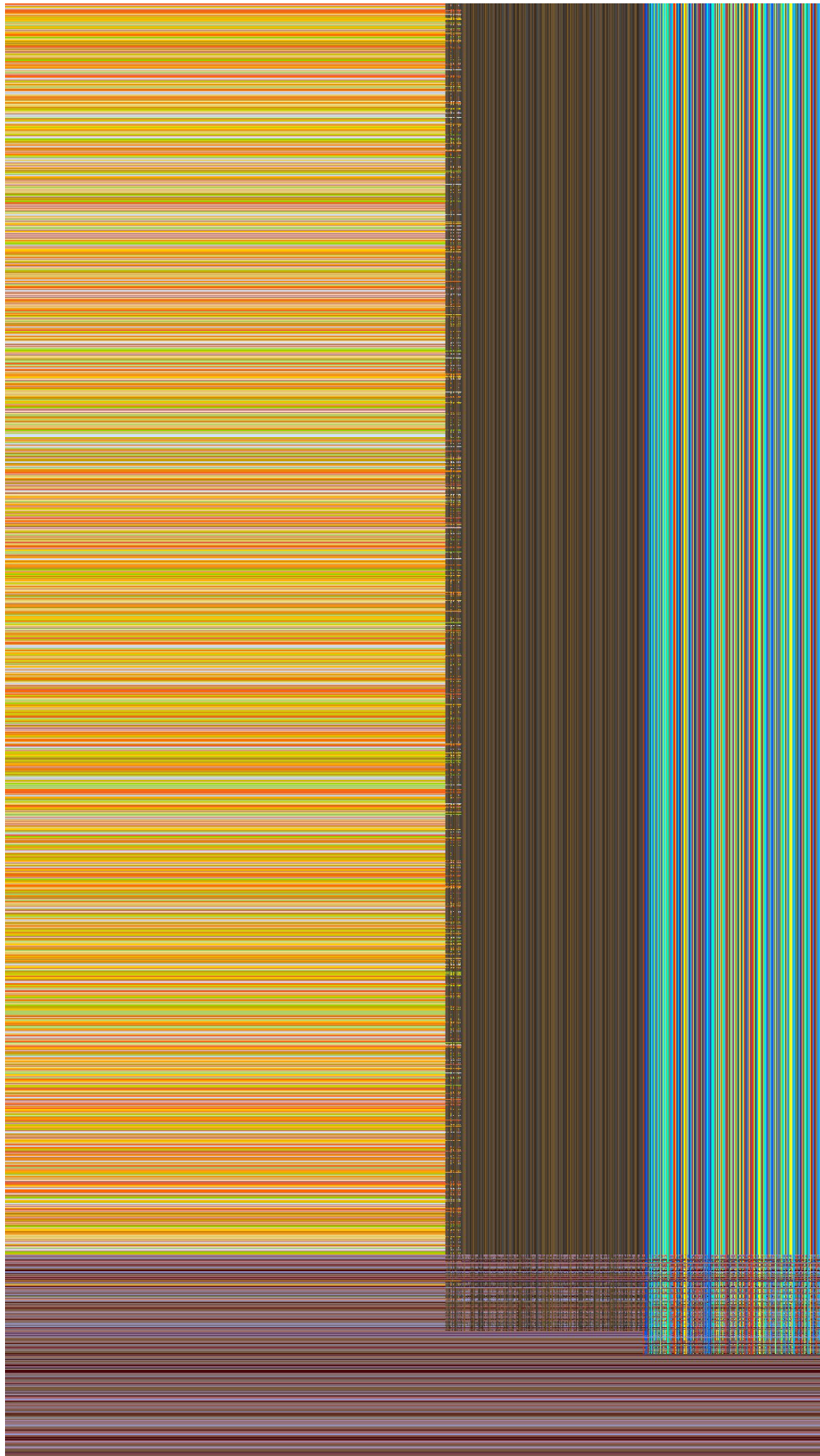


foto: Klára Dedková

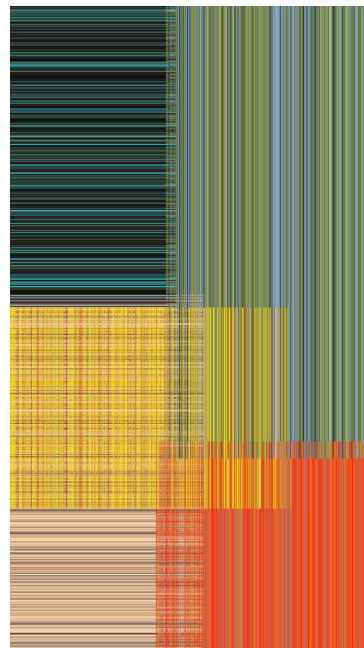
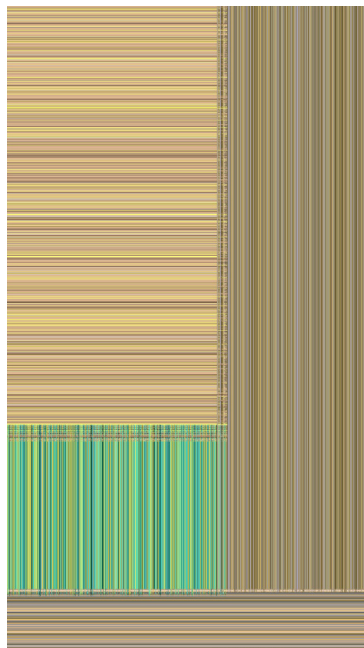
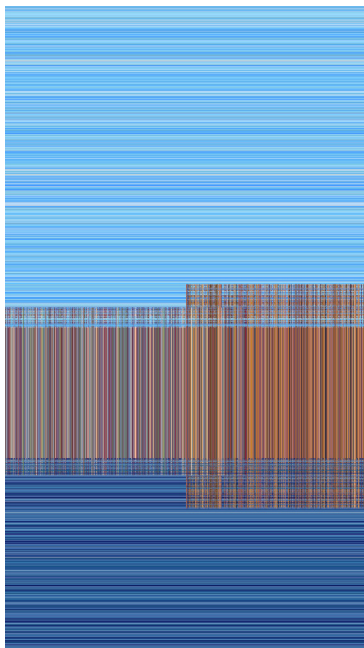
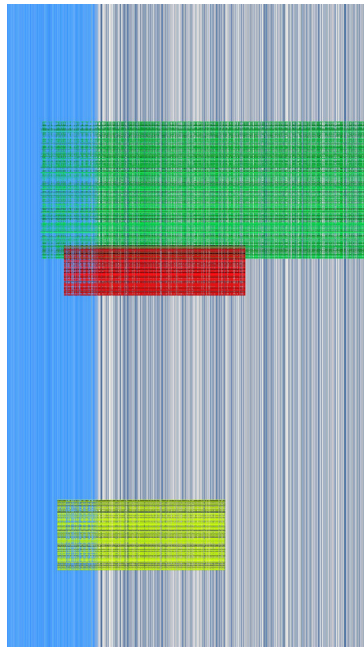
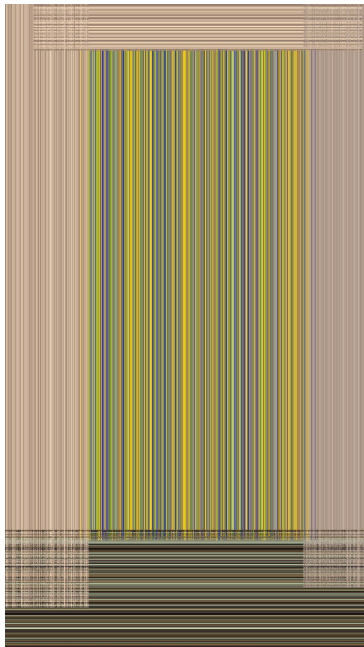


Koloseum

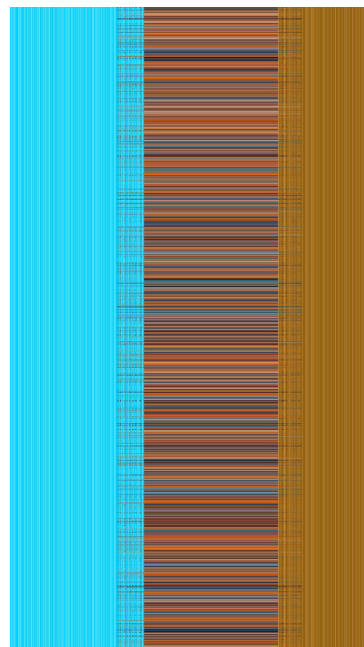
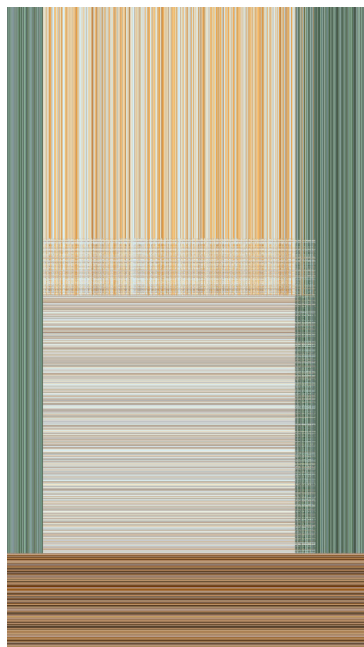
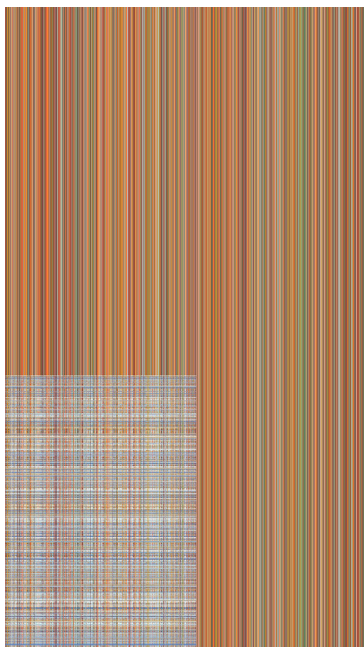




Sagrada Família



nerealizované
varianty



Hlavním tématem je amorfnost. Amorfní látky nemají na rozdíl od krystalických pravidelnou strukturu, tudíž nelze v jejich uspořádání hledat přesnou logiku. Jsem přesvědčen, že lidskému myšlení je přídatné jméno amorfní bližší než krystalické, geometrické. Lidský mozek lze podle mě jen těžko srovnávat s počítačem, alespoň ne s tím binárním. Naše myšlení je totiž neodmyslitelně spjato s emocemi a těžce popsatelnými pochody. Inspirativní pro mě byl výrok Marka Váchy: „*Nejsme racionální bytosti, které občas používají emoce. Jsme emocionální bytosti, které občas používají rozum.*“¹

V souvislosti s amorfním lidským myšlením jsem se dozvěděl o filozofickém pojmu *qualia*. *Qualia* je možné pojmenovat jako stav mysli, kdy se setkáváme se zkušeností z vnějšího prostředí. Když vnímáme některou barvu, jsme schopni popsat odraz světla o jisté vlnové délce a to, že tyto vlny zachytává lidské oko a posílá pomocí nervů vzruchy do mozku. Poté ovšem už nevíme, čím je způsobeno, že prožitek z té či oné barvy nebo emoce je takový, jak jej vnímáme. Tyto zkušenosti jsou porovnatelné, ovšem nesrovnatelné. Víme, že jsme schopni prožívat radost, ale nemůžeme vědět, co znamená radost u ostatních.

Instalace se skládá ze dvou pláten, na která jsou zezadu dataprojektory promítány barvy. Co pohyblivé obrazy na plátnech ukazují ponechávám na osobních qualiích pozorovatelů. Zdrojem pro jeden obraz je modrá barva, pro druhý obraz je to barva k ní opačná, červená. Tyto prosté informace dotváří aparát za plátnem, který se skládá z fólií a větráků. Tento aparát tvoří obraz a jeho nalezitelnost je záměrná. Osobní dosazená zkušenost z pohyblivých obrazů je postavená do kontrastu s jejich zdrojem.

Inspirací mi byla některá díla Tomase Saracena a Billa Violy, hlavně Saracena instalace *Poetic Cosmos of the Breath*.

1 VÁCHA, Marek Orko. *Modlitba argentinských nocí*. Druhé vydání. Brno: Cesta, 2016. ISBN 978-80-7295-206-9. Str. 54.



technické zázemí
za plátny



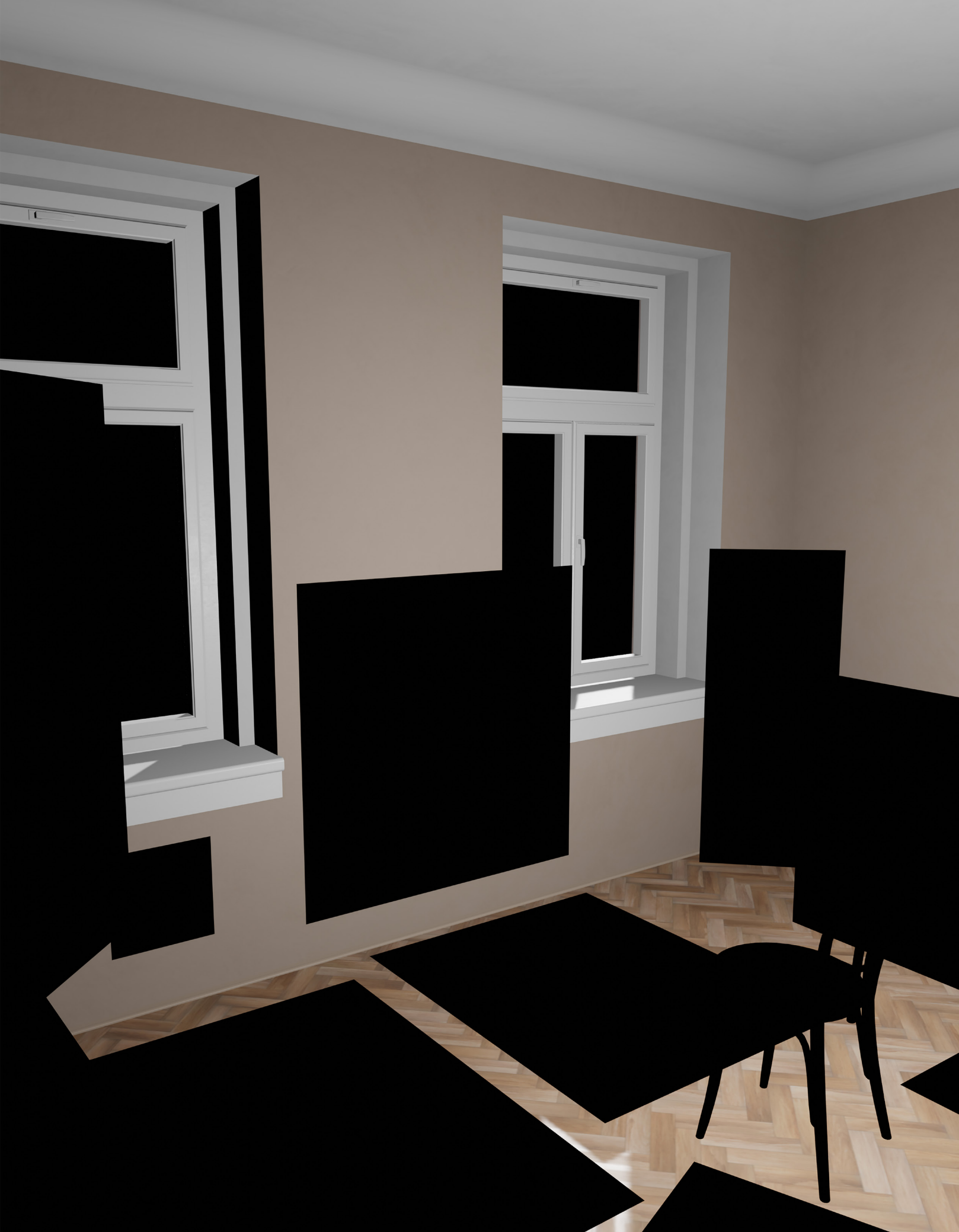
Neuchopitelné

3. ročník, letní semestr 2020, virtuální 3D model

Stále přítomné, a přesto protéká mezi prsty.

Tématem, kterým jsem zastřešil svou práci ve výjimečném karanténním semestru je neuchopitelnost. Více než jindy bylo v tomto čase nouze možné vnímat zvláštní atmosféru našich pokojů. Staly se nám současně útočištěm a vězením. V tomto paradoxu vnímám jistou symboliku s lidskou myslí, která obvykle (a pravděpodobně přirozeně) touží po tom, co právě nemá. V karanténním pokoji mě neustále doprovázely různé představy a vizualizace myšlenek či přání, kterým tiché prostředí dovoluje projevit se intenzivněji než při běžných změnách prostředí a činností. Uvědomil jsem si, že změna je zásadní prvek pestrosti života a nezastupitelně podporuje tvořivost. Dojmy z neměnného prostředí mohou být sice intenzivní, ale postrádají tak důležitou hloubku. To je důvod, proč do svého virtuálního pokoje, který je vyobrazěn s realistickou strukturou, instaluji absolutně černé objekty. Ač prostorové jsou, tak prostor klamou. Žádné světlo neodráží a neukazují své kontury. V místnosti posazené v prázdnu (také černém) působí jako díra prázdno násobící. Je to neuchopitelná představa, která je přítomná jako tinnitus (pískání, které některým lidem neustále zní v uších), jehož se nelze zbavit, ale postrádá hloubku skutečnosti.

Inspirací mi je vývoj barvy *Vantablack*, která je nejčernější známou substancí. Pohlcuje 99,965 % světla. S touto barvou pracoval umělec Anish Kapoor. Podobnou barvu vyvinul také Stuart Semple. Virtuální prostředí se mi jeví jako ideální prostředí, kde lze s tímto motivem volně pracovat a vytvořit něco, co by v reálném světě vznikalo jen obtížně.







Seznam použité literatury a zdrojů

Literatura

- *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona*. 5. přeprac. vyd. (3. vyd. v ČBS). Praha: Česká biblická společnost, 1994. ISBN 80-85810-04-2.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. *Gerhard Richter: Eight Gray*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2002. ISBN 0-89207-263-6.
- CROCOMBE, Richard A., Pauline E. LEARY a Brooke W. KAMMRATH. *Portable Spectroscopy and Spectrometry I: Technologies and Instrumentation*. Hoboken, NJ: John Wiley, 2021. ISBN 9781119636335.
- DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann, 2010. ISBN 978-80-87054-25-3.
- ELIASSON, Olafur. *Olafur Eliasson: Your Engagement has Consequences*. Baden: Lars Müller, 2006. ISBN 3-03778-075-4.
- ELIASSON, Olafur. *Unspoken Spaces*. New York: Thames & Hudson, 2016. ISBN 978-0-500-34313-5.
- GOVAN, Michael a Christine Y. KIM. *James Turrell: A Retrospective*. Second printing. Los Angeles: Prestel Publishing, 2013. ISBN 978-3-7913-5263-3.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Úděl umělce: Duchampovské meditace*. Praha: Torst, 1998. ISBN 80-7215-050-2.
- JUNG, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994. ISBN 80-7108-087-X.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2008. ISBN 978-80-7298-287-5.
- PATOČKA, Jan. *Přirozený svět jako filosofický problém*. Vydání třetí. Praha: Československý spisovatel, 1992. ISBN 80-202-0365-6.
- PFEIFFER, Ingrid a Max HOLLEIN. *László Moholy-Nagy: Retrospective*. Munich: Prestel, 2009. ISBN 978-3-7913-5002-8.
- PLATÓN. *Ústava*. Třetí vydání. Praha: Oikoymenh, 2001. ISBN 80-7298-024-6.
- PLÓTÍNOS. *Dvě pojednání o kráse*. Praha: Petr Rezek, 1994. ISBN 80-901796-2-2.
- SCHULZE, Franz a Edward WINDHORST. *Mies van der Rohe: A Critical Biography, New and Revised Edition*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012. ISBN 978-0-226-15145-8.
- SCHWARZ, Arturo. *The Complete Works of Marcel Duchamp*. Second revised. New York: Harry N. Abrams, 1970. ISBN 8109-0084-X.
- SOKOL, Jan. *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů*. 4. rozšířené vyd., ve Vyšehradu 2. Praha: Vyšehrad, 2004. ISBN 80-7021-713-8.
- SRP, Karel. *Minimal & Earth & Concept Art*. Praha: Jazzová sekce, 1982.

- WARHOL, Andy. *Od A k B a zase zpět*. Zlín: Archa, 1990. ISBN 80-900249-0-4.
- WEISCHEDEL, Wilhelm. *Zadní schodiště filosofie*. Ve Votobii 2. vyd. Olomouc: Votobia, 1995. ISBN 80-7198-015-3.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Druhé, opravené vydání. Praha: Oikymenh, 2017. ISBN 978-80-7298-241-7.

Zdroje

- *Artbound*. Seassion 11, Episode 1, Light & Space. TV, KCET, 2020. Dostupné z: <https://www.kcet.org/shows/artbound/episodes/light-space>
- B-10 Space Modulator. *The Guggenheim Museums and Foundation* [online]. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2021 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://www.guggenheim.org/artwork/2991>
- Co Platón o idejích napsal? *Platónova nauka o idejích* [online]. Brno: Masarykova Univerzita, 2013 [cit. 2021-04-10]. Dostupné z: https://www.phil.muni.cz/fil/antika/ideje/ideje_v_dialozich.htm
- Cologne Cathedral Window [900]. *Gerhard Richter* [online]. Kolín nad Rýnem: Gerhard Richter, 2020 [cit. 2021-04-17]. Dostupné z: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/other/glass-and-mirrors-105/cologne-cathedral-window-14890/?&categoryid=105&p=3&sp=32>
- Dům N. *Archiweb* [online]. 2010 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://www.archiweb.cz/b/dum-n>
- László Moholy-Nagy. *The Guggenheim Museums and Foundation* [online]. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2021 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/laszlo-moholy-nagy>
- Olafur Eliasson Playing with space and light. In: *YouTube* [online]. 9. 1. 2020 [cit. 2021-04-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=4cjN_IGK_OI
- RICCI, Benedetta. Agents Of Change: Plastic. Or How Plastic Became An Era-Defining Material. *Artland* [online]. Copenhagen: Artland ApS, 2020 [cit. 2021-4-25]. Dostupné z: <https://magazine.artland.com/agents-of-change-plastic-or-how-plastic-became-an-era-defining-material/>
- Searching for invisible body contours. *Nobuhiro Nakanishi* [online]. Osaka: Nobuhiro Nakanishi, 2011 [cit. 2021-04-19]. Dostupné z: <http://nobuhironakanishi.com/essay/searching-for-invisible-body-contours-en/>
- The French Touch. *Joogii* [online]. Los Angeles: Joogii, 2016 [cit. 2021-4-25]. Dostupné z: <https://www.joogii.design.com/the-french-touch-chair>
- The History of Dichroic. *The Flow Magazine* [online]. Westport KY: The Flow Magazine, 2010 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://www.theflowmagazine.com/sulptural/the-history-of-dichroic.html>
- Timeline – Ray Howlett. *Ray Howlett* [online]. California: Howlett, 2019 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://rayhowlett.com/biography/>
- Verner Johnson Sets Museum Ablaze with Dichroic Glass. *The Architect's Newspaper* [online]. New York: The Architect's Newspaper, 2015 [cit. 2021-04-14]. Dostupné z: <https://www.archpaper.com/2015/06/vernerjohnson-sets-museum-ablaze-with-dichroic-glass/>

Bibliografie

- CLARK, Robin. *Phenomenal: California Light, Space, Surface*. Berkeley: University of California Press, 2011. ISBN 978-0-520-27060-2.
- ELIASSON, Olafur, Michelle Y. KUO a Anna ENGBERG-PEDERSEN. *Olafur Eliasson: Experience*. London and New York: Phaidon Press, 2018. ISBN 978-0-7148-7758-7.
- KOOLHAAS, Rem, Harvard Graduate School of Design, Stephan TRÜBY, James WESTCOTT a Stephan PETERMANN. *Elements of Architecture*. Köln: Taschen, 2018. ISBN 978-3-8365-5614-9.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971.
- MERTINS, Detlef. *Mies*. Berlin: Phaidon Press, 2020. ISBN 978-1-83866-106-9.
- RICHTER, Gerhard, Dietmar ELGER a Jürgen MÜLLER. *Sechs Vorträge über Gerhard Richter: Februar 2007, Residenzschloss Dresden*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007. ISBN 978-3-86560-299-2.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Systém transcendentálního idealismu*. Praha: Oikoymenh, 2014. ISBN 978-80-7298-430-5.
- TURRELL, James a Jiri SVESTKA. *James Turrell: Perceptual Cells*. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Edition Cantz, 1992. ISBN 3-89322-456-4.
- UFFELEN, Chris van. *Light in Architecture*. [Salenstein]: Braun, 2012. ISBN 978-3-03768-092-6.
- WEIBEL, Peter a Gregor JANSEN. *Light art from artificial light: Lichtkunst aus Kunstlicht*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2006. ISBN 3-7757-1774-9.

Curriculum vitae

Václav Podestát

*29. 8. 1997, Liberec

Vzdělání

Technická univerzita v Liberci, Fakulta umění a architektury

2017 – současnost

Vizuální komunikace (BcA.)

Gymnázium F. X. Šaldy, Liberec 11, Partyzánská 530, příspěvková organizace

2013 – 2017

Výstavy

POKOJE 2020: Stay Home Edition

Technická univerzita v Liberci
Fakulta umění a architektury
2021