

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ

KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY A KULTURY

PESTROBAREVNÝ PŘÍBĚH KOLÁŽE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Kristýna Říhová

Učitelství výtvarné výchovy a českého jazyka pro střední školy

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Jaroslav Bláha. Ph.D.

Plzeň, 2023

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně
s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

V Plzni dne

.....

vlastnoruční podpis

Ráda bych poděkovala panu doc. PhDr. Jaroslavu Bláhovi, Ph.D. za jeho ochotu, trpělivost, jeho cenné rady při konzultacích a podporu při psaní diplomové práce. Dále bych chtěla moc poděkovat panu Pavlu Nováčkovi za pomoc při zpracování praktické části diplomové práce. Velmi si vážím jeho podnětných a cenných rad, bez kterých by praktická část jen těžko vznikala. Také bych chtěla poděkovat svým blízkým a rodině, která se mnou měla velkou trpělivost a byla mi oporou.

ANOTACE

Tématem diplomové práce je vývoj koláže a její proměny a přesahy k netradičním výtvarným technikám. Teoretická část se zabývá koláží a jejími možnostmi zpodobnění. Představuje ji z hlediska jednotlivých technik a principů. S kolážemi jsou popisováni i její významní představitelé, jenž ji nezvratně pozměnili a vnesli do ní nové možnosti myšlení a ztvárnění (př. muchláž, dekoláž). Praktická část představuje pět tematických koláží zaměřené na techniku koláže a jiné její principy. Jednotlivé komponenty vytváří konečný výsledek. Cílem kvalifikační práce je teoretické vymezení a seznámení s východisky koláže ve výtvarné výchově. Praktická část je inspirovaná netradičními technikami a historickými souvislostmi v návaznosti na aktuální geopolitickou situaci.

KLÍČOVÁ SLOVA

Koláž, asambláž, dekoláž, umělecký objekt, instalace, Jiří Kolář, Karel Čapek, Válka s mloky, výtvarná výchova

ANNOTATION

The topic of this thesis is the development of collage and its changes and overlaps to non-traditional art techniques. The theoretical part deals with collage and its possibilities of representation. It presents it in terms of individual techniques and principles. Collage is described along with its important representatives who have irreversibly changed it and introduced new possibilities of thinking and representation (e.g. crumplage, decollage). The practical part presents five thematic collages focusing on the technique of collage and its other principles. The individual components create the final result. The aim of the qualification work is the theoretical definition and introduction to the basics of collage in art education. The practical part is inspired by non-traditional techniques and historical context in relation to the current geopolitical situation.

KEYWORDS

Collage, assemblage, decollage, art object, installation, Jiří Kolář, Karel Čapek, War with the Newts, art education

OBSAH

ÚVOD	4
1 TEORETICKÁ ČÁST	5
1.1 KOLÁŽ V KOMBINACI S JINÝMI TECHNIKAMI	5
1.1.1 principy lepené koláže	5
1.1.2 plošná tvorba – lepení	6
1.1.3 asambláž, umělecký objekt, instalace	12
1.1.4 dekoláž	19
1.2 KOLÁŽ A JEJÍ PROMĚNY	21
1.3 KUBISTICKÁ KOLÁŽ	23
1.4 DADAISTICKÁ KOLÁŽ	28
1.5 SURREALISTICKÁ KOLÁŽ	31
1.5.1 Porovnání	35
1.6 JIŘÍ KOLÁŘ	37
1.6.1 Kolářovy metody	37
1.6.2 Kolářovy počátky	40
2 PRAKTICKÁ ČÁST	43
2.1 INSPIRACE	43
2.2 CHARAKTERISTIKA KOLÁŽÍ	46
2.3 VOLBA NÁMĚTU, PROCES TVORBY	48
2.4 POPIS KOLÁŽÍ	50
3 DIDAKTICKÁ ČÁST	58
VÝTVARNÉ ZADÁNÍ	58
PŘÍPRAVA DIDAKTICKÉ STRUKTURY	59
3.1.1 Rastrová krajina	59
3.1.2 Novinová koláž	63
ZÁVĚR	67
RESUMÉ	68
SEZNAM LITERATURY	69
SEZNAM OBRÁZKŮ	72
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA-PRÁCE ŽÁKŮ	I

ÚVOD

Koláž je nejtypičtějším projevem a výrazovým prostředkem výtvarného umění 20. století. Umožňuje najít souvislosti mezi výtvarnými prvky, pro jejichž ztvárnění by se velmi těžko hledal přijatelnější způsob. Koláž se postupně proměňovala a přijala řadu podstatných změn. Mění se náměty, techniky i formy, ale také se mění idea koláže. Je i současným trendem a nalezneme ji ve všech oborech, kde se spojují různorodé části do jedinečného celku. Diplomová práce je zprvu zaměřena na chronologické členění, které v určité části přechází v typologické, protože koláž nepředstavuje z hlediska všech forem tradičního pojetí. Přestože je název koláž odvozen od její techniky a to lepení, tato práce se nezabývá jen formou lepené koláže, ale naopak ji představuje i z hlediska jiných koncepcí. Svou formu získává pomocí významných osobností a vlivem historického vývoje se mění myšlenkové postupy. Všechny dílčí části diplomové práce jsou doprovázeny tematickou fotodokumentací.

Teoretická část je rozčleněna do pěti kapitol, z nichž se první kapitola se chronologicky věnuje představení základních principů techniky koláže, a poté přechází v typologické členění. V každé podkapitole je představována z hlediska techniky využití koláže s jejími představiteli a jejich stěžejními díly. Další tři kapitoly jsou věnovány představení kubistické, dadaistické a surrealistické koláže a jejich následnému porovnání z hlediska myšlení i techniky. Poslední kapitola teoretické části je samostatně věnována Jiřímu Kolářovi, jenž je přední mezinárodně uznávanou osobou české koláže.

Výtvarná část práce prakticky navazuje na teoretické vymezení. Koláž využívá kombinaci technik skládání, vrstvení, lepení a muchláže a s jednotnou ideou je skládá do jednoho smysluplného celku s jednotnou ideou. Tato kapitola popisuje výtvarné provedení. Představuje pětidílnou soustavu konfrontace dvou civilizací od počátku, tedy seznámení po finální rozuzlení. Mým záměrem bylo propojit historické zkušenosti a návaznost na současnou epochu, která rovněž skýtá příležitosti, ale i možná úskalí. Cílem mé pětidílné koláže nebylo pouze tematické pojetí, ale i umělecká vizuální jedinečná projekce subjektivně pojmuté ztvárněné reality, prostřednictvím použití papírových komponentů.

Didaktická část diplomové práce představuje dvě didaktické struktury vyučovacích celků, které se uskutečnily na osmiletém gymnáziu v sedmém ročníku. Oba vyučovací celky jsou navrženy v návaznosti na teoretickou část práce. Představují didaktické zachycení dvou vyučovacích jednotek výtvarné výchovy, kde se žáci zabývali seznámením s novou technikou a tvorbou koláže. Tato část práce popisuje zvolené metody plánování výuky, evokaci, uvědomění a reflexi.

1 TEORETICKÁ ČÁST

1.1 KOLÁŽ V KOMBINACI S JINÝMI TECHNIKAMI

S technikou koláže se hojně setkáváme již od počátku 20. století, kdy s vývojem vědy a techniky začala pomalu prostupovat do všech uměleckých i literárních sfér. Stala se vyjádřením malířů, sochařů, hudebníků, ale i filmařů či spisovatelů. Výtvarník, animátor a filmový režisér Jan Švankmajer zvolil koláž při tvorbě svého snímku *Přežít svůj život*. Výtvarník a spisovatel Jiří Kolář propojil své koláže s básněmi. Koláž využívá hotových segmentů, které vytrhává z kontextu a zasazuje je do nových souvislostí. Dnes termínem koláž označujeme reprodukce děl doplněné výstřižky z novin a časopisů, útržky fotografií či jiné látky a fragmenty z různých materiálů. Její principy uplatňujeme v psaných i internetových mediích, plakátech a reklamách.

Slovník pojmů definuje koláž takto: „*obraz vzniklý spojením malby nebo kresby a vlepěných ústřížků novin, vinět, plakátů, tapet, i pomalovaných kusů papíru ap. (jednotlivých n. kladených vedle sebe n. se překrývajících)*“. (Blažiček, Kropáček, 1991, s. 104–105). Koláží mohou být náhodná spojení dvou a více fotografií doplněná prostými nákresey, výstřižky bez hlubšího záměru, uspořádání předmětů ve výlohách, barevné ladění, kombinace historických prvků s moderními. Koláž propojuje různé světy, různá časová období a vytváří nový druh poznání. Jiří Machalický definuje koláž jako „*skládání a uspořádání prvků až k nalezení kompozice odpovídající přesným umělcovým představám.*“ (Machalický, 1997, s. 21). S náznaky koláže se setkáváme během všech výtvarných epoch, nešlo však o záměrné využití tohoto výtvarného prostředku. Dnes má koláž jako taková již dlouholetou tradici a je jednoduchou a dostupnou formou umění. Vždy se však pozná, zda jde o umělecké ztvárnění, tedy zda ji vytvářel někdo s uměleckým citem.

Tato kapitola uvádí do historického vývoje světového umění koláže a jejich širších souvislostí. Od osvědčeného lepení až k prostorovým objektům. Poukazuje na zlom kubismu, kdy se do výtvarného projevu začaly promítat nové způsoby myšlení. Poetismus spojený se skupinou Devětsil, počátek surrealistické koláže Maxe Ernsta, poválečný rozvoj a koláž v pop-artu. Představuje mezinárodně uznávanou osobnost Jiřího Koláře a nové experimenty.

Následující podkapitoly definují koláž v oblasti výtvarného umění, přičemž je nevyhnutelné si ji představit i v jiných uměleckých sférách a zpodobněních.

1.1.1 PRINCIPY LEPENÉ KOLÁŽE

Tato podkapitola je věnována koláži, využívá možnosti lepení a sestavuje nová, ať už plošná nebo prostorová díla. Představuje hlavní průkopníky této metody. Každá z podkapitol bude stručně představena na jejím začátku a bude postupovat časově chronologicky od plošných výtvorů až po plastické.

K lepení se využívají přírodní ale i umělé materiály malých nebo větších rozměrů. Jaroslav Bláha ve své publikaci uvádí, že „jako první netradiční výtvarná technika spojená s využitím „nevýtvarného“ materiálu se v plošné tvorbě prosazuje kubistická koláž.“ (Bláha, 2013, s. 198). Za průkopnický obraz této techniky je považováno Picassovo *Zátíší s proutěným výpletem židle*. Výkladový slovník dodává, že „Podnětem ke koláži byl postup nazývaný *G. Braquem a P. Picassem (1910) papiers collés* (fr. – k sobě slepovaný papír, ... Později *P. Picasso, G. Braque a J. Gris* využili možnou reliéfnost prostorově složeného papíru, ale též jiných materiálů (plechu, dřeva apod.), jak to odpovídalo prostorovým představám kubismu a jeho zaměření k věcné skutečnosti.“ (Baleka, 1997, s. 176).

1.1.2 PLOŠNÁ TVORBA – LEPENÍ

„Koláží se nikdo z malířů nezmocnil. Nemají totiž na koláže čas. Zkusí si třeba grafiku a pak jdou brzy na olej. Tak jsem se dostal ke kolážím. Začal jsem se zajímat o možnosti koláže a reprodukci.“ (Kolář, 2005, s. 7). Podkapitola je chronologicky členěna od „počátku“ vzniku koláže, počátkem si označíme kubismus. Dále představuje autorův záměr a výsledné dílo.

Nástup 20. století přinesl důležitý zlom v klasické tvorbě a výtvarné práci, upustilo se od tradičního stylu produkce a překročily se dávno vžitě hranice. Za zlomový okamžik považujeme období kubismu, kdy se do výtvarného díla začaly promítat prvky reálného světa. Prvními, kdo začali experimentovat a objevovat možnosti koláže byli Picasso, Braque a později mnoho dalších. Okolo roku 1912 se kubismus dostal od analytického plynule k syntetickému, tentokrát se více zaměřili na rytmus kompozice a důmyslnost rozloženého předmětu. Fáze syntetického kubismu byla především spojena s objevem koláže, součástí techniky byly *papiers collés* (nastříhané a přilepené papíry), nebo prvky jiných různorodých materiálů.¹ „*Papiers collés spojené s kresbou neměly pouze funkci syntaktickou, ale vnesly do kompozice jistý významový posun. Předmětný prvek, například výstřižek z novin, který by pomínil s dobou, se kresbou fixoval a dodal jí atmosféru bezprostřední konkrétnosti.*“ (Petrová, 1997, s. 7).

První dílo s prvky jiného materiálu vytvořil Pablo Picasso. Do svého obrazu *Zátíší s vyplétanou židlí* nalepil kus voskového plátna s vyplétaným vzorem a celý ho obmotal silným provazem. „*Elementy, každodenní skutečnosti, malované, kreslené a použité přímo, jako např. nalepené novinové výstřižky či úlomky předmětů začleněné do plátna, umožňují nalézt novou syntézu obrazu.*“ (Debicki, 2001, s. 245). Díky této technice se začaly objevovat

¹ PHILIPS, Sam. Ismy: *Jak chápat moderní umění*. Praha: Slovart, 2013. ISBN 10987654321, s. 38.

nové tendence, které dávaly možnost sochařství, malířství i grafice sloučení v jedno výtvarné dílo.²

V českém kubismu byli průkopníci této metody Emil Filla a následně Otto Gutfreund nebo Antonín Procházka. Široce se rozvinula v dadaismu a surrealismu, a následně pak dala základy vývoji poetismu v Čechách spojených s Devětsilem.³ „*Poetismus přichází s návrhem nového světa poesie. ... Poetismus osvobozené poesie, osvobozeného divadla, osvobozeného malířství, osvobozeného tance: poesie pro všech x smyslů člověka.*“ (Teige, 1928, s. 88).



Obr. 1 Pablo Picasso: Zátiší s proutěným výpletem židle, 1912

Koláž se uplatnila i u italských futuristů. Na počátku 20. století futurističtí umělci útočili na zavedené hodnoty a lhostejnost vůči kulturnímu vývoji, snažili se o připojení k moderní Evropě.⁴ Futuristická díla byla zaměřená na pokrok spojený s technikou, jež převládala nad přírodou. Futuristé popírali staré umění a jejich cílem bylo umění nové a moderní. Umělci upřednostňovali nové výzvy rušné a ukvapené doby nad poválečným děním. Opěvovali např. *nespoutanost, rychlost, továrny* nebo *řvoucí automobily*. Marinetti

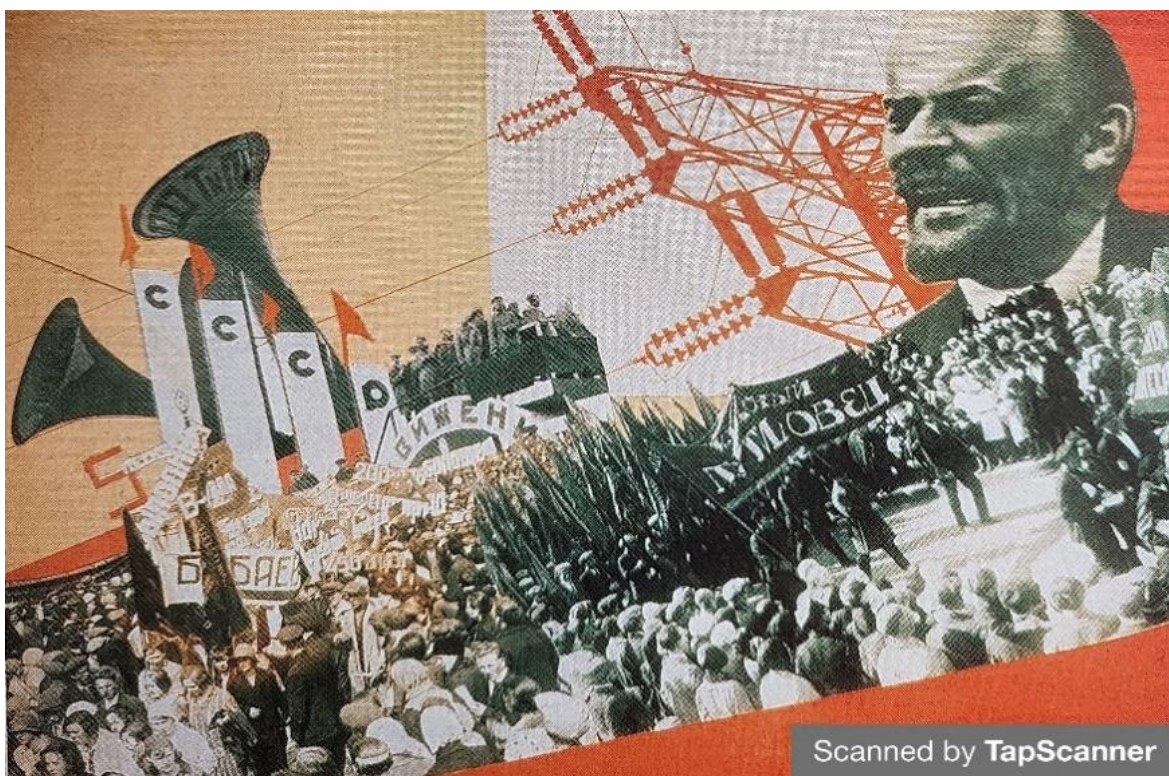
² DEBICKI, Jacek, a kol. Dějiny umění: Malířství, sochařství, architektura. Praha: Argo, 2001. ISBN 8072030760.s. 245.

³MACHALICKÝ, Jiří, ed. Česká koláž. Praha: Gallery, 2010. ISBN 808601097, s. 6.

⁴ BERNARDOVÁ, Edina. *Moderní umění*. Praha: Paseka, 2000. ISBN 8071852910, s. 51.

se snažil z futurismu učinit oficiální umění země, což se mu nepodařilo.⁵ Ve svém manifestu popisuje záměr: „*Chceme oslavovat válku – jedinou hygienu světa – militarismus, patriotismus, rozbíječské činy anarchistů, krásné myšlenky, pro které se umírá, a pohrdání ženou. Není krása tam, kde není boj. Žádné dílo, které nemá agresivní charakter, nemůže být mistrovským dílem. Řvoucí automobil, který jede, jako by letěl na dělovém náboji, je krásnější než Niké ze Samothráky...*“ (Marinetti, 1909). Futuristická díla jsou po roce 1919 zastoupena kruhovou kompozicí a kontrastními barvami doplněné výstřižky. Futuristé cíleně útočili na kubismus, považovali ho za umění s čistě estetickými hodnotami. Vliv měli na ruský futurismus, rozkol v estetickém a ideologickém smýšlení futurismu nastal po Marinettiho přihlášení se k fašismu.⁶ Z futuristického hnutí se rozvinula ruská avantgarda, ze které pak nejvíce těžil konstruktivismus, dadaismus a surrealismus.

Konstruktivismus byl umělecký směr podporovaný sovětským státem, pracuje s geometrickou abstrakcí a stejně jako suprematismus, konstruktivismus se odlišuje svou ideologií, dbá na účelnost, funkční strukturu, dynamičnost a techničnost. Představitelé konstruktivismu například El Lisickij, Kazimír Malevič nebo Alexander Rodčenko pracovali s koláží, ale také byli průkopníky fotomontáže.⁷ Tou se zabývali také představitelé Bauhausu, díky mezinárodnímu vlivu nebyla fotomontáž jednotvárná, avšak byla pestrá.



Obr. 2 Alexander Rodčenko: Fotomontáž, 1920

⁵ BERNARDOVÁ, Edina. *Moderní umění*. Praha: Paseka, 2000. ISBN 8071852910, s. 54.

⁶ Tamtéž.

⁷ MACHALICKÝ, Jiří, ed. *Česká koláž*. Praha: Gallery, 2010. ISBN 808601097, s. 6.

Některé fotomontáže sloužily k politické propagaci. Rodčenko s Tatlinem definovali konstruktivismus jako teorii, která „se snaží přenést umění do života“. Právě pod tímto heslem se Rodčenko snaží uplatňovat své konstruktivistické postupy v nových uměleckých technikách, například právě ve fotomontáži.⁸

Dadaistická koláž vznikla na popud prožívané války, umožňovala úprk z racionálního světa a představovala vzdor, ať už politický nebo protispolečenský. Tento proud prosazoval záměrnou provokaci, která měla vést k revoluci v umění. Vznik každého díla je náhodné a instinktivní, jde o jakousi formu happeningu, který spíše reprezentuje samotného umělce než jeho výtvor.⁹ Tristan Tzara pronesl: „*Dada vzniká v ústech. Neexistují žádné zákony, vše je nám dovoleno, každý prostředek je nám vhod.*“ (Leinz, 1996, s. 84). „*Dadaismus i surrealismus ignoruje vizuální schémata prostorové hloubky, a tím i všechna pravidla s ním spojená.*“ (Bláha, 2013, s. 199). Dadaismus a surrealismus jsou spolu úzce spjaty. Na jejich přerodu stojí obraz *Kakodylické oko*, autem je Francis Picabia.¹⁰

Kolem roku 1920 se začala hojně užívat nová technika spojená s koláží – fotomontáž. Zmiňovaná technika se prosadila díky berlínským dadaistům.¹¹ Fotomontáží se zabýval Raul Hausmann, následně také Kurt Schwitters. Vyňaté útržky poskládané do nové kompozice se staly hlavním principem Schwittersovy tvorby. Obě tyto techniky nezůstaly jen u Berlíňanů, ale staly se také důležitým prostředkem ruské avantgardy, zabývali se jimi El Lasickij, Kazimír Malevič, Alexander Rodčenko a další.¹²

Výkladový slovník fotomontáž charakterizuje takto: „...*výtvarné dílo vytvořené montáží stejnorodého materiálu, tj. z fotografií či jejich částí nebo z negativů a jejich novou projekcí.*“ (Baleka, 1997, s. 106). Fotomontáže byly využívány k politickým reakcím, ale i soukromým účelům a individuálním projevům umělce. Montáž je charakterizována jako spojování nesourodého materiálu, menších dílů ve větší celek.¹³ Fotomontáž byla „...*stavbou celku z heterogenních prvků.*“ (Srp, 1997, s. 114).

Po druhé světové válce se koláž prosadila i v pop-artu, stejně tak fotomontáž. Pop-art hojně využíval fotografii, plakáty, letáky či televizní reklamy jako vyjadřovací prostředek. Umělci se začali koncentrovat na každodenní témata, cílem byla konzumní společnost. Historička umění Lucy R. Lippardová roku 1966 hodnotí vyvíjející se pop-art roku takto: „*Pop se rozhodnul, že obmaluje vše, co nikdo nepovažuje za pozoruhodné a co bylo uměním přecházeno: všemožné reklamy, ilustrace z novin a časopisů, běžné každodenní věci,*

⁸ BERNARDOVÁ, Edina. *Moderní umění*. Praha: Paseka, 2000. ISBN 8071852910, s. 68-69.

⁹ LEINZ, Gottlieb. *Malířství 20. století*. Praha: Rebo Productions, 1996. ISBN 8085815486, s. 84.

¹⁰ Tamtéž, s.84.

¹¹ BLÁHA, Jaroslav. *Výtvarné umění a hudba*. Praha: Togga, 2013. Musica viva (Togga). ISBN 9788074760198, s. 200.

¹² MACHALICKÝ, Jiří, ed. *Česká koláž*. Praha: Gallery, 2010. ISBN 808601097, s. 6.

¹³ SRP, Karel. *Slastná spojení: Krutosti koláží*. Praha: NG, 1997. ISBN 808601004X, 114-116.

oblečení a potraviny, filmové hvězdy a obrázkové seriály. Nic pro něj nebylo svaté a čím byly tyto objekty lacinější a opovrženější, tím lépe.“ (Leinz, 1996, s. 168)

Roku 1956 byla zveřejněna fotomontáž Richarda Hamiltona. Lze na ní pozorovat polonahého muže s typickým postojem kulturisty, držícího lízátko ve velikosti činky, stojícího v moderně zařízeném obývacím pokoji, což pozorovateli značí konferenční stůl a gauč se ženou zahalenou pouze ve špercích. Celá místnost je pak zasazena do centra rušné, zářící ulice. Hamiltonova koláž nese název „Čím to jen je, že je náš dnešní domov tak odlišný, tak hezký?“ (Leinz, 1996, s.167). Ze samotného díla je zřejmé, že Hamilton využíval ke své tvorbě katalogové a letákové výstřižky. Dalším příkladem je fotomontáž Joea Tilsona *Pět smyslů*. Dalším příkladem je dílo *Byla jsem hračkou boháče* od Eduarda Paolozziho, který je projevem rané pop-artové koláže. Obrázky z reklamy na Coca Colu, nebo slečna, letadlo z letáku naskládané na kartónové podložce byly parodií na poválečné dění produkované médii.¹⁴



Obr. 3 Richard Hamilton: „Čím to jen je, že je náš dnešní domov tak odlišný, tak hezký?“, 1956



Obr. 4 Eduardo Paolozzi: Byla jsem hračkou boháče, 1947

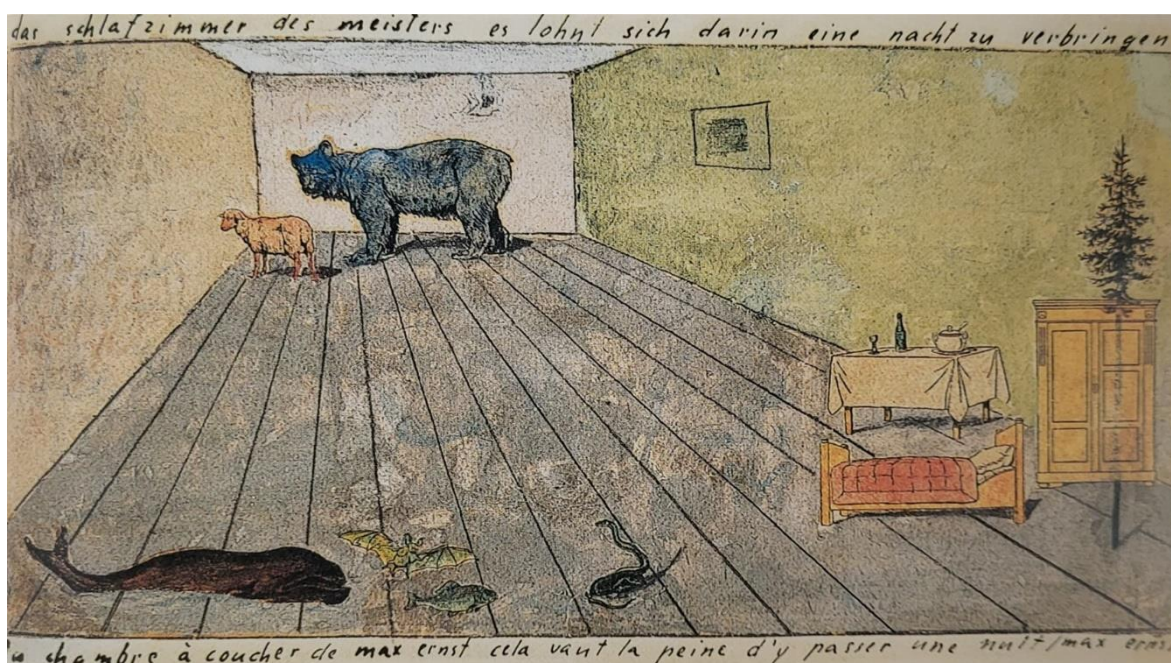
Za zakladatele surrealistické koláže je všeobecně považován André Breton a Max Ernst „(...) převedl metodu koláže z pocitové sféry dadaismu do poloh surrealismu.“ (Petrová, 1997, s. 8). Ernst spojoval některé prvky skutečnosti vyjmuté z původních vztahů a spojoval je v nová a překvapivá setkání.¹⁵ Surrealisté reagovali stejně jako dadaisté na

¹⁴ PHILIPS, Sam. Ismy: *Jak chápat moderní umění*. Praha: Slovart, 2013. ISBN 10987654321, s. 90.

¹⁵ MACHALICKÝ, Jiří, ed. *Česká koláž*. Praha: Gallery, 2010. ISBN 808601097, s.7.

válečné dění, společenský rozpad a ztrátu smyslu života. Snažili se osvobodit myšlení a vstoupit se do lidského podvědomí.¹⁶

Surrealističtí výtvarníci se snažili oprostit od vědomé logiky a rozumu. Breton experimentoval s psychoanalýzou a věřil, že nevědomí má tvůrčí potenciál a lze ho posunout na úroveň vědomí.¹⁷ Max Ernst roku 1919 vytvořil své první koláže. Tato díla umožňovala Ernstovi vytvářet vlastní svět snů a fantazie. Byl jedním z prvních, kdo využíval Freudovy poznatky a díky nim prozkoumával lidskou psychiku.¹⁸ Jeho surrealistická díla, která přesahovala poznané hranice, vyvolala vlnu různých napodobenin. Max Ernst chápal koláž jako „vyžití náhodného setkání dvou vzdálených realit na nepříslušném místě“ (Dryje, 1997, s. 123).



Obr. 5 Max Ernst: Stojí za to strávit noc v pánově ložnici, 1920

Na českém území je za hlavního představitele surrealismu považován Karel Teige, jehož práce čítá na 300 surrealistických koláží. Mezi ně patří nejznámější cyklus Stěhovací kabinet.¹⁹ Teige zprvu nebyl surrealismu nakloněn a odmítal ho. Důvodem bylo vydání Manifestu surrealismu, kterému předcházela manifest Bretonův. I přes rozdílnou povahu obou děl bylo Bretonovi přisuzováno prvenství.²⁰ „Koláže se Teigemu staly ventilem introvertních přání, která se nedala vyjádřit jiným způsobem. Oblast fantazie, vzdálená

¹⁶ Surrealismus: *Studijní materiály nejen pro pedagogy* [online]. Ostrava: Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2021 [cit. 2023-02-15]. Dostupné z: <https://gvuo.cz/>

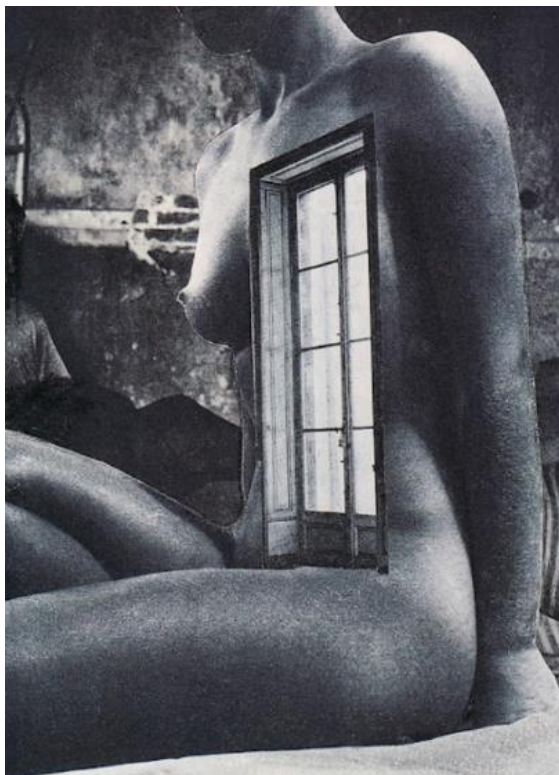
¹⁷ DEBICKI, Jacek. *Dějiny umění: malířství, sochařství, architektura*. Praha: Argo, 2001. ISBN 8072030760, s. 247.

¹⁸ Max Ernst: *Paintings, Biography, and Quotes* [online]. [cit. 2023-02-16]. Dostupné z: <https://www.max-ernst.com/>

¹⁹ MACHALICKÝ, Jiří, ed. *Česká koláž*. Praha: Gallery, 2010. ISBN 808601097, s. 7.

²⁰ MICHALOVÁ, Rea. *Karel Teige Praha: kapitán avantgardy*. Praha: Kant, 2016. ISBN 9788074371714.

každodenní realitě, byla ‚novým světem‘, kde poezie nacházela své naplnění.“ (Srp, 2001, s. 54)



Obr. 6 Karel Teige: Koláž č. 323, 1946



Obr. 7 Karel Teige: Koláž č. 299, 1944

Teige začal své koláže tvořit v době, která byla ovlivněna fašismem a levicovým smýšlením. V meziválečném období se koláži věnovali též Jindřich Štýrský nebo Toyen.²¹

1.1.3 ASAMBLÁŽ, UMĚLECKÝ OBJEKT, INSTALACE

Předešlá podkapitola se věnuje kolážím, kde hlavním výrazovým prostředkem bylo primárně lepení papíru nebo jiných prvků, jiného materiálu, který byl strukturně nebo významově spojen s výtvarným dílem. „Možnosti k. v kombinaci s novými příbuznými postupy a technikami rozšířili další jednotlivci i směry a hnutí (viz zejména dada, futurismus, surrealismus, abstraktní umění, pop-art).“ (Blažíček, Kropáček, 1991, s. 104). V následující kapitole se lze setkat s vizuální uměleckou tvorbou, v níž přechází od plošných objektů k prostorovým. Koláže vystupují do prostoru a nově je označujeme asambláže. Jaroslav Bláha nazývá ve své publikaci asambláž trojrozměrnou obdobou koláže.²² Tato část práce přechází k tvorbě prostorové „Vedle k., v podstatě plošné, se rozvíjejí obdobné, výslovně

²¹ MACHALICKÝ, Jiří, ed. *Česká koláž*. Praha: Gallery, 2010. ISBN 808601097, s. 7.

²² BLÁHA, Jaroslav. *Výtvarné umění a hudba*. Praha: Togga, 2013. Musica viva (Togga). ISBN 9788074760198, s. 202.

trojrozměrné, až prostorotvorné kombinující postupy (viz: asambláž, frotáž).“ (Blažíček, Kropáček, 1991, s. 105).

Obsah následující podkapitoly se věnuje asambláži a dalším prostorovým objektům, dále představuje díla, jejichž princip spočívá ve skládání a lepení různých prvků do jednoho celku. Tato díla však už nejsou jen kombinací lepených výstřižků a barevných celků, ale používají i další předměty denní reality a posouvají smysl koláže zase o kousek dál. Mezi prvními experimentátory s koláží zařazujeme Picassa a Braquea, kteří posouvali možnosti lepené koláže v kombinaci s malbou i dále. Jean Dubuffet dodal svým výtvorům plastičnost industriálními výměšky a vytvořil reliéfy infantilních dětských kreseb. V českém prostředí je známá svým originálním pojetím Běla Kolářová, která k práci užívala sponky, žiletky, skořápky nebo Libor Fára, jehož výrazové pojetí bylo velice široké.

Picasso ke své umělecké práci používal věci běžného života, kromě novin a tapet dále pracoval například s hracími kartami, z prostorovějších objektů zkoušel do svých prací aplikovat kusy kovů, částí proutěného nábytku, kusy dřeva nebo krabičky od tabáku. V díle *Kytara* uplatňuje trojrozměrnou dimenzi, kterou vytváří pomocí kartonu, jež vystupuje do prostoru. Francouzský umělec Jean Dubuffet jako mladý studoval malbu, ale k umění se vrátil až v roce 1942 a začal sbírat to, co sám nazýval odpudivým uměním *Art brut*. Dubuffet byl inspirován dětskou tvorbou a duševně nemocných a vědomě se snažil malovat jako



Obr. 8 Jean Dubuffet: Cantalský hotel, 1961

děti jednoduchými liniemi a skvrnami.²³ Do svých barev přidával olovo, asfalt, písek nebo dehet, využíval také motýlí křídla nebo slupky citrusů. Dubuffetovy obrazy se stávají

²³ HODGE, Susie. *Proč to je umění*. V Praze: Slovart, 2014. ISBN 9788073918767, s.192-193.

plastickými reliéfy nesoucí rys zobrazovaného děje. Roku 1946 ke svému umění pronesl: „Myslím na ta malířská díla, která jsou zcela prostá, udělaná z kousku jednobarevné hlíny bez jakékoliv variace odstínu či barvy, dokonce i lesku, která nesou pouze znaky, stopy a otisky rukou, které hnětly blátivou kaší.“ (Leinz, 1996, s.155).

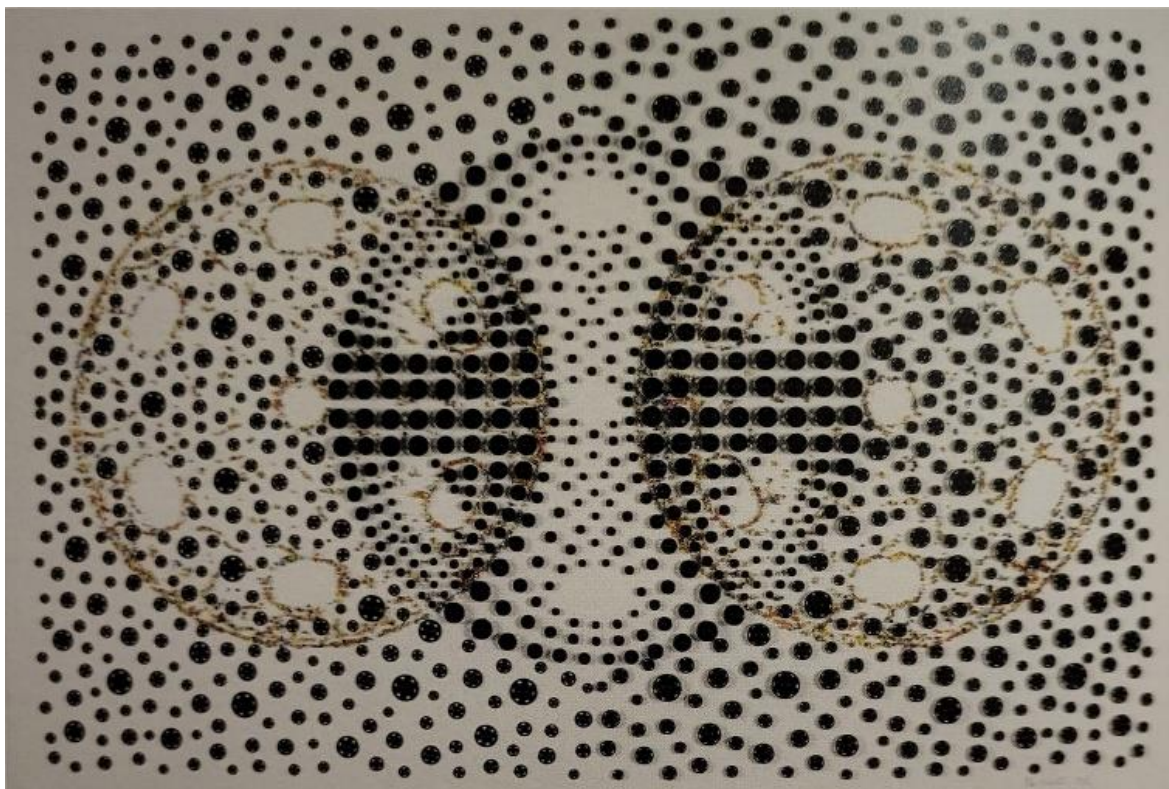
Mezinárodně významnou osobností v oblasti koláže i asambláže je Běla Kolářová. Její experimentální fotografie a asambláže jsou v evropském kontextu oceňovaným uměním. Její přístup je originální v pojetí. K práci mnohdy užívá předměty, kterými se běžně zdobí ženy, sponky do vlasů či rtěnky. Typickým rysem její tvorby jsou volná uskupení drobných předmětů do přehledných kompozic, které znala z každodenního života, jsou to skořápky, knoflíky, kancelářské svorky, žiletky, ale i pramínky vlasů.²⁴

„Součástí její tvorby je přirozený smysl pro hravost, hru, deformaci původního významu a humor.“ (Klimešová, Artlist, 2006). V roce 1966 představila své asambláže na samostatné výstavě. Základními prvky jejích výtvorů byly patentky, kancelářské svorky, sponky, žiletky, poutka, háčky, pera, sirky, podložky a korálky.²⁵ Kolářová je díky své tvorbě považována za průkopnicí feministického umění, k čemuž se vyjadřuje historička umění Marie Klimešová „Nepochybně, na ženském vnímání světa svoji tvorbu založila. Nemyslím však, že by bylo možné označit ji za feministickou autorku, patřila ke generaci, která přijímala mužskou a ženskou roli jako doplňující se dualitu“. (Čechlovská, Hospodářské noviny, 2010).

„Běla Kolářová byla autodidaktka. K výtvarné tvorbě se dostala díky o devět let staršímu Jiřímu Kolářovi, s nímž se seznámila na konci války a který již v té době byl ve společnosti uznávaným básníkem a intelektuálem napojeným na Skupinu 42. Společně začali v padesátých letech fotografovat, jejich tvorba se ale, přestože na sebe vzájemně působili, vydala různými směry.“ (Placáková, Artalk.cz, 2019)

²⁴ MACHALICKÝ, Jiří, ed. *Česká koláž*. Praha: Gallery, 2010. ISBN 808601097, s. 8.

²⁵ *Běla Kolářová* [online]. Praha: Centrum pro současné umění, 2006 [cit. 2023-02-21]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/bela-kolarova-1467/>



Obr. 1 Běla Kolářová: Životopis jedné patentky V., 1982

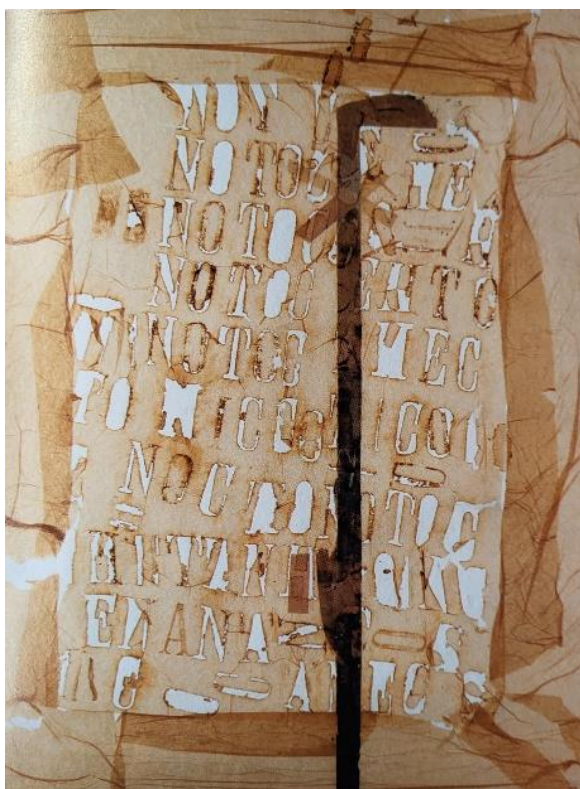
Vstup do prostoru

Výše jsme se stále orientovali na umělecká díla, která si již nezakládají na vlepování výstřižků či útržků, ale do obrazu jsou přímo předměty vloženy. Jde o užitkové předměty a předměty každodenní reality. Díky využití této tendence jsou umělecká díla jsou stále blíže ploše. Přes techniku asambláže se dostáváme k dalšímu umělecké oblasti, tedy uměleckému objektu a instalaci, jejichž hlavní součástí jsou rozměrné prvky vkládané do jednoho celku a následně jsou pozvednuty na umělecké dílo. Tento přechod lze zaznamenat v tvorbě Jiřího Koláře, zejména u jeho asambláží, které přesahují až ke konceptuálnímu umění nebo také u koláže – objektu Jiřího Koláře a Karla Trinkewitze. Trinkewitzova tvorba je velice rozmanitá, zabývá se vizuální poezií, koláží, objekty nebo ilustrací a karikaturami. Jeho koláže jsou mnohdy polepené objekty s politickým podtextem.²⁶ Kolářovi se tato práce věnuje v samostatné kapitole. Také u Eduarda Ovčáčka, autora tvořícího koláže od poloviny 60. let, pozorujeme formování jeho umělecké tvorby.

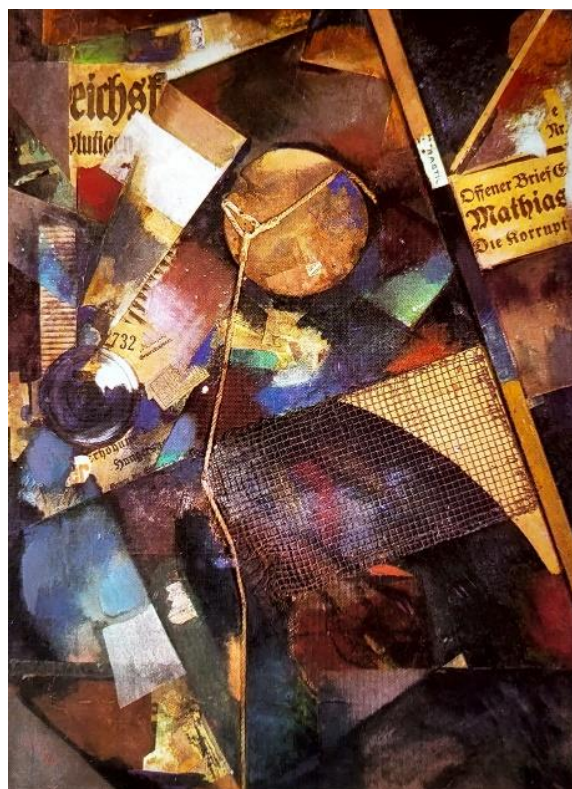
Netradiční výtvarné pojetí, nové techniky a kompoziční inovace i využití nevýtvarného materiálu, se pojí nejenom s technikami malířskými, ale i sochařskými. Kurt Schwitters propojuje koláž s asambláží, malířskou techniku s jejím trojrozměrným protějškem. Nevýtvarný materiál vložený do výtvarných ztvárnění přichází o svůj původní

²⁶ MACHALICKÝ, Jiří, ed. *Česká koláž*. Praha: Gallery, 2010. ISBN 808601097, s. 9.

význam a získává nový. Stává se nositelem nového obsahu.²⁷ Schwittersovy obrazy se podobaly spíše sochám, díky vloženým prostorovým předmětům projevující se až agresivní destrukcí.²⁸ Rozvinul koncepci totálního umění, kterým inspiroval i dadaisty. Jejich koláže, fotomontáže spojuje „merz“. Kromě merz soch a obrazů vytvořil také merz básnickou sbírku, vytvořil merz stavbu plnou různých sloupů. Pracoval na ní až do doby, než musel roku 1937 odejít z nacistického Německa do exilu, nejprve do Norska, poté do Anglie. Tato stavba byla následně zničena při bombardování.²⁹ Sám Schwitters prohlašuje: „*I odpadky mohou křičet ... Byla to má modlitba nad vítězným koncem války, neboť ještě jednou zvítězil mír ... Šlo o to, vybudovat ze střepů něco nového.*“ (Bláha, 2013, s. 202).



Obr. 10 Eduard Ovčáček: Bez názvu, 1977



Obr. 11 Kurt Schwitters, Souhvězdí, Merz-obraz 25A, 1887-1948

Schwitters se snažil o vytvoření nového typu malby, ke kterému přidával nalezené předměty, svou tvorbou se nesnažil nahradit malbu a svá díla nikdy nechápal jako klasické ready mades. Cílem byly estetické ambice, které měly za úkol vytvořit nový formální řád.³⁰

Předměty obohacující jeho obrazy jsou náhodně posbírané hotelové účtenky, jízdenky do tramvaje nebo podzemní dráhy apod.

²⁷ BLÁHA, Jaroslav. *Výtvarné umění a hudba*. Praha: Togga, 2013. Musica viva (Togga). ISBN 9788074760198, s. 202.

²⁸ Tamtéž, s. 18.

²⁹ DEBICKI, Jacek, a kol. *Dějiny umění: Malířství, sochařství, architektura*. Praha: Argo, 2001. ISBN 8072030760.s. 247.

³⁰ FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 9788072099528, s. 208.

Americký umělec Robert Rauschenberg spolu s Jasperem Johnssem jsou předními protagonisty amerického pop-artu. Tito dva se dostali na pomezí mezi abstraktním expresionismem a předmětným uměním, začali uplatňovat techniku asambláže utvořenou z motivů všedního dne. Johnsova tvorba využívá motivy číslic, vlajek a terčů určených ke střelbě. Vytvořil mnoho podob americké vlajky. Robert Rauschenberg kombinuje malbu s montáží, jeho tvorba nazývaná „*combine painting*“ využívá běžně nalezené předměty.³¹

Rauschenbergova koláž *Černý trh* obsahuje poznávací značku auta, dopravní značku, fotografie a šňůra visící z obrazu vede naši pozornost i mimo samotnou koláž po linii kabelu dolů k dřevěné bedně. Tento obraz vyžaduje nejenom pasivního diváka, ale také zaměstnává aktivního účastníka, šňůra propojuje obraz s bednou pod ní. Obsah obrazu je možno neustále měnit a zapisovat do zápisníků na obraze.³² Jeho asambláže připomínají ty Schwittersovy, Rauschenberg však upřesňuje „*Obraz se vztahuje k obojímu, k životu i k umění... Já se pokouším v té propasti mezi oběma jednat.*“ (Leinz, 1996, s. 175).



Obr. 12 Tom Wesselmann: Vana č. 3, 1963

³¹ LEINZ, Gottlieb. *Malířství 20. století*. Praha: Rebo Productions, 1996. ISBN 8085815486, s. 174-174-176.

³² Tamtéž, s. 174-175.



Obr. 13 Robert Rauschenberg: Černý trh, 1975

V díle *Kaňon* je malba kombinována s předměty denní reality, hlavní podstatou obrazu je černý pták, který se má snahu vylétnout z plátna ven. Rauschenberg své chápání a pojetí umění promítá do tvorby a pokouší se vyplnit jakýsi prázdný prostor mezi uměním a životem.³³

Dalšími představiteli amerického pop-artu kombinující stylizaci s namalovanými prvky, předměty všední reality a koláží jsou Tom Wesselmann nebo Jim Dine. Wesselmann ve svém díle *Vana* propojuje olejovou malbu ženy utírající se po koupeli s umělou hmotou v podobě závěsu nad vanou a reálnými předměty, předložkou pod vanou a košem na prádlo. Podobné kombinace využívá i u dalších děl a obrazy vystupují více do prostoru. Nejsou doplněny pouhými částmi předmětů, ale předměty celými, židlemi, vázami, stoly a vracejí se zpět k obrazu.³⁴

1.1.4 DEKOLÁŽ

Hlavní podstatou koláže je nejenom skládání komponent do celku, ale i vrstvení. Z vrstvení vychází další typ koláže založený na principu ubírání. Ubírání spočívá ve strhávání vrstev, prořezávání nebo propalování.

Neodadaismus s novým realismem odmítaly malířské gesto a ke svému vyjádření využívaly všední materiály.³⁵ Technikou dekoláže se zabýval německý umělec Wolf Vostell, který objevil uměleckou scénu na ulici při svém pobytu v Paříži. Řadil se mezi nejaktivnější umělce fluxu. V roce 1954 pracoval s technikou strhávání vrstev nalepených plakátů. Tento proces tvoření byl destruktivní a měl odrážet rozervanost světa. Vostellova práce je spojena také s happeningem. Dílo, které je kombinací koláže a happeningu je *Nehoda*, ve kterém jsou zakomponovány předměty jako např. vlasy, hadice, jež jsou vsazeny do fotografií s vojáky, vraky aut a chodců. *Nehoda* nemá představovat dopravní nehodu, ale její význam spočívá v politickém kontextu.³⁶

Dalším, kdo se zabýval jakousi formou dekoláže byl Mimmo Rotella. Rotella s dalšími Francouzi vytvářel *Affiches lacérées*, tedy roztrhané plakáty, poskládané z reklam visících na ulicích nebo metru. Plakáty byly vrstveny na sebe a poté se jejich svrchní vrstvy

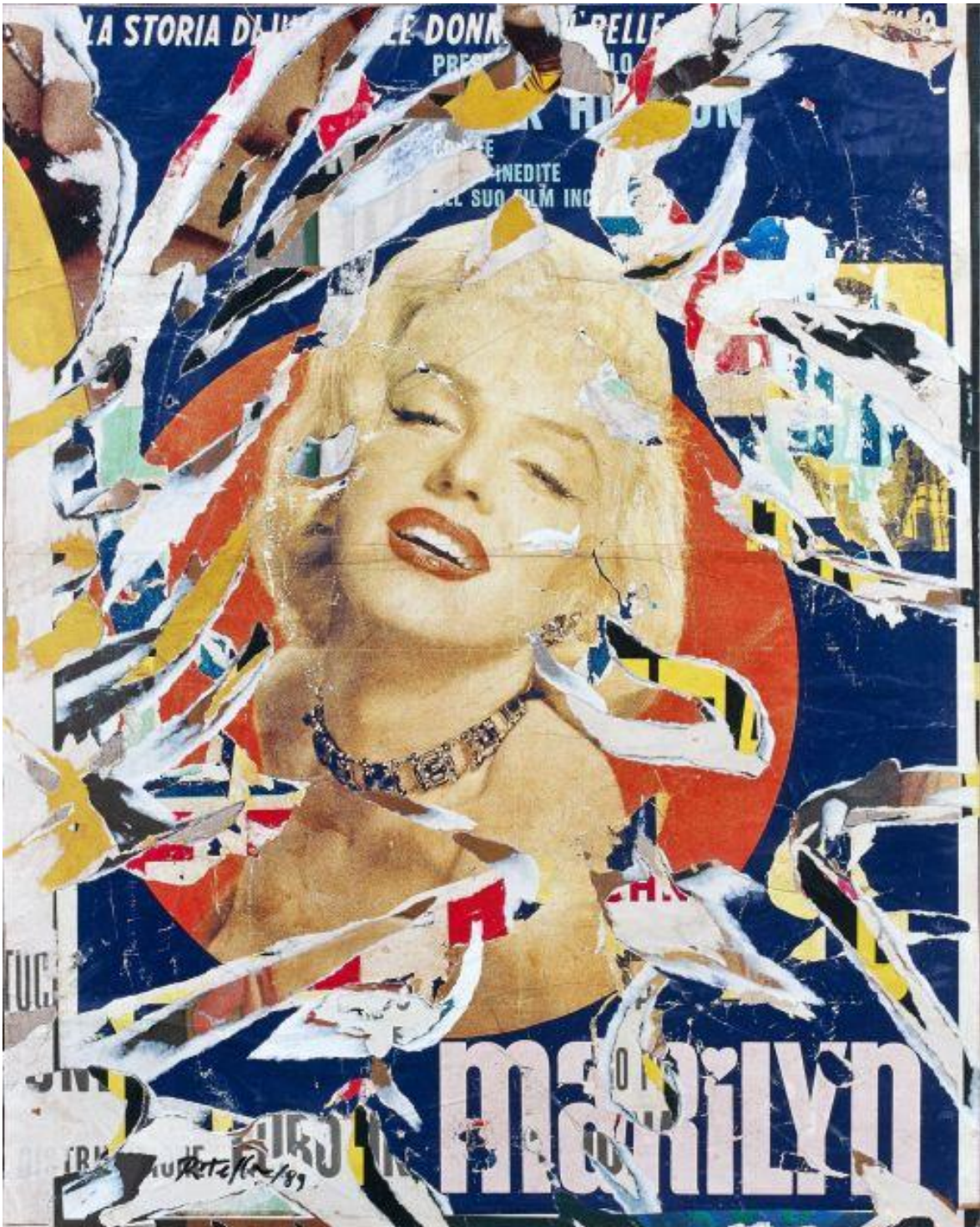
³³ BLÁHA, Jaroslav. *Výtvarné umění a hudba*. Praha: Togga, 2013. Musica viva (Togga). ISBN 9788074760198, s. 216.

³⁴ DEBICKI, Jacek, a kol. *Dějiny umění: Malířství, sochařství, architektura*. Praha: Argo, 2001. ISBN 8072030760.

³⁵ PHILIPS, Sam. *Ismy: Jak chápat moderní umění*. Praha: Slovart, 2013. ISBN 10987654321, s. 88.

³⁶ LEINZ, Gottlieb. *Malířství 20. století*. Praha: Rebo Productions, 1996. ISBN 8085815486, s. 180-181.

odtrhávaly a předávaly pozornost těm pod nimi. Výsledkem bylo nečekané souznění demaskovaných textů i obrázků.³⁷



Obr. 14 Mimmo Rotella: Marilyn Monroe, 1989

³⁷ PHILIPS, Sam. *Ismy: Jak chápat moderní umění*. Praha: Slovart, 2013. ISBN 10987654321, s. 89.

1.2 KOLÁŽ A JEJÍ PROMĚNY

Picasso vytvořil novou oblast umělecké tvorby díky experimentování s formou, od koláže k asambláži. Roku 1910 začala probíhat první umělecká revoluce 20. století. Tato revoluce byla nekompromisní a ukončila renesanční výtvarné nazírání. Změna přicházela postupně a nepozorovaně, díky níž Picasso a Braque začali popírat tradiční hodnoty a výtvarné prostředky. To, že zavrhnou obrysovou kresbu a svou pozornost upnuli k plochým vymezeným objemům, vedlo k celkovému rozbití objemu, tělesa se rozpadla a na výtvarné zpracování bylo možné nahlížet jako na různé samostatné prvky, a nejen z hlediska celku.³⁸

„Když se Picasso i Braque oprostili od vžitého celistvého monokulárního vidění, nerozpakovali se znázorňovat týž předmět z několika zorných úhlů. Tím spíše, že jim tento nový postup umožňoval – alespoň z formálního hlediska – podat o předmětu dokonalejší obraz, protože takto ho mohli ukázat najednou zepředu, ze strany nebo z jakéhokoli jiného, obzvláště příhodného stanoviště.“ (Pijoan, 1983, s. 129). Okolo roku 1911 se do Picassových děl začínají promítat náznaky skutečného světa v podobě názvů ulic, titulků z novin, etiket z vinných lahví a tabáku, textů z knižních přebalů nebo noty. Pro Picassa i Braquea představují písmena plochý tvar, ale jsou také prvky okolního prostředí zachycující aktuální téma a podporující námět. Picasso si vysoce cenil hry se slovy, díky níž docházelo k přeměně obrazu.³⁹ Začleňování písma do obrazů dodávalo dílům nádech městského života a v kombinaci s jinými prvky a strukturami bylo do obrazu vneseno nové vnímání materiálu a celkové atmosféry.

Picassova práce s písmem a krátkými slovy vnesla do jeho tvorby nové prvky reality. Při přechodu z kubismu analytického do syntetického začal Picasso do svých děl začleňovat nové prvky reality: lepení různých materiálů s vlastní formou a texturou a tím vznikla technika koláže.⁴⁰ „Vzhled reality – tak přímý a jednoznačný – signalizoval konec iluzorního, uzavřeného a anonymního stylu malby zvaného analytický kubismus, který Picasso pěstoval zhruba rok a půl v blízkém spojení s Braquem.“ (Alpress, 2005, s. 71)

Jestliže se Picasso ve své kubistické koláži soustředí na tvar samotný, surrealismus vychází ze vztahu mezi tvary.

Surrealismus dozrál v letech 1921-1924 a poprvé ho definoval André Breton v *Surrealistickém manifestu*. Rychlá expanze tohoto směru vyvolala nesoulad mezi historiky, kteří surrealistický přerod popírali a vykládali Bretonův přínos jen v přejmenování *dada* na *surrealismus*.⁴¹ Avšak v roce 1922 přichází zvrát a Breton se s dadaismem definitivně rozchází.⁴² Breton definuje surrealismus takto: „*Surrealismus spočívá na víře ve*

³⁸ PIJOAN, José. *Dějiny umění /9*. Praha: Odeon, 1983, ISBN: 09/030150186, s. 129.

³⁹ Kolektiv autorů: *Pablo Picasso*. Alpress, 2005. ISBN 8073620987, s. 70.

⁴⁰ Tamtéž, s. 71.

⁴¹ PIJOAN, José. *Dějiny umění /10*. 3. vyd. Praha: Odeon, 1986. ISBN: 0150286, s. 9.

⁴² Tamtéž s. 16.

vyšší realitu určitých asociačních forem, které byly až do jeho vzniku pomíjeny, ve všemohoucnosti snu, v nezaujatou hru myšlení. Směřuje k tomu, aby zničil definitivně všechny ostatní psychické mechanismy a zaujal jejich místo v řešení hlavních problémů života.“ (Pijoan, 1986, s. 31)

Surrealismus uznával psychoanalytické bádání Sigmunda Freuda a ideologii vycházející z marxistického smýšlení, čímž chtěl vytvořit svou vlastní intelektuální revoluci. Breton se s Freudovými myšlenkami poprvé setkal v nemocnici, kde pracoval a ošetřoval pacienty s duševními poruchami způsobené válkou. Právě tato osobní zkušenost započala formování surrealistické ideologie.⁴³

Max Ernst byl ohromen Freudovými analýzami snů a sám do svých obrazů komponoval snové fantazie. Stejně tak ale častěji využíval motiv Oidipova komplexu, který se v jeho díle nachází opakovaně. V díle *Pieta neboli Koloběh noci* zřejmě sám zachytil událost svého dětství. Max Ernst ve své činnosti také využíval jakýsi „návod ke čtení“ svých obrazů v podobě slovního doprovodu v části obrazu.⁴⁴ Surrealismus je rozmanitým stylem, který měl za cíl šokovat a vytvořit jakousi snovou atmosféru.

Zatímco surrealisté zkoumali hlubiny nevědomí a narušovali jednoduchost každodenního pořádku, dadaisté a merz si dávali za cíl zrušení všech kulturních odkazů spojených s minulostí.⁴⁵

Dadaismus byl mnohooborovým hnutím, které se snažilo podřývat sociální a politické názory pomocí řady svých děl. K vyhranění svých cílů dospěl po konci 1. světové války, kdy došlo k narušení všech dosavadních hodnot. Dadaismus byl uměním mezinárodním a jeho techniky byly pobožující. Více než výtvarný styl se dadaistické hnutí vyznačovalo spíše jako hnutí myšli a názoru.⁴⁶

Hannoverský rodák Kurt Schwitters posunul koncepci totálního umění. Sbíral na ulici plakáty, kusy obalů i papíru či kusy dřeva a skládal je dohromady. Tuto techniku využíval ve svých dílech, koláži i asambláži. Spojením všech jeho děl je *merz*, tento termín vznikl z názvu *Commerzbank*.⁴⁷

⁴³ MARTIN, Tim. *Surrealisté*. Praha: Slovart, 2004. ISBN 8072096095, s. 7.

⁴⁴ Tamtéž s. 10-11.

⁴⁵ BERNARDOVÁ, Edina. *Moderní umění*. Praha: Paseka, 2000. ISBN 8071852910, s. 84.

⁴⁶ PHILIPS, Sam. *Ismy: Jak chápat moderní umění*. Praha: Slovart, 2013. ISBN 10987654321, s. 52.

⁴⁷ BERNARDOVÁ, Edina. *Moderní umění*. Praha: Paseka, 2000. ISBN 8071852910, s.87.

1.3 KUBISTICKÁ KOLÁŽ

„Dobrodružství kubismu je možné chápat jako experiment...“ (Buchholzová, Zimmermannová, 2006, s. 34). Kubismus se pokoušel osvobodit od pouhého zobrazování přírody, ale cílem nebylo tvořit výhradně abstraktní díla. V první řadě se obraz stál sám předmětem zobrazovaného, a ne pouhým zobrazením světa.⁴⁸ Cézanne se pokoušel pro svou kompozici nalézt geometrický základ, hledání válcovitých, kuželovitých nebo kulových tvarů, tvořilo základ také tvarů přírodních, což bylo inspirací Picassovi. Ten chtěl ve své malbě nacházet trojrozměrnou kvalitu.⁴⁹ Avšak Picasso se stává jakousi součástí předmětů, čímž do díla vnáší „život“. Dokáže přivést k životu zdánlivě neživé věci, které dle zrakového vnímání nejsou považovány za životné.

Kubistický vývoj můžeme rozdělit do tří fází. První fáze pod vlivem Cézanna, jež roku 1906 inspiruje Picassa ztvárňovat ženské akty. Revolučním dílem se tak stávají Avignonské slečny. Jako další etapa se roku 1909 formuje fáze analytického kubismu. Picasso s Braquem své zobrazované náměty tříští na stále menší segmenty, ojedinele rozpoznatelné. Třetí fáze přichází na počátku roku 1912 s kubismem syntetickým, jehož technika spočívá ve slučování větších barevných ploch a abstraktních tvarů. Výsledek poté odkazoval na „obyčejné“ předměty, jako je kytara nebo lahev.⁵⁰ Součástí analytického kubismu je kubismus hermetický. Ten je charakteristický svou redukcí tvaru geometrické struktury v důsledku, které vzniká celkové uspořádání plošných rovin, což je podstatou kubistické kompozice. Obrazy, které vznikly v hermetické fázi jsou rozdělovány fazetami. Fazety, které tvoří prostor odpovídají fazetám tvarovým a díky tomuto jevu se fazety vzájemně prolínají. Ve vrcholné fázi hermetického kubismu hledají Picasso s Braquem nové prostředky, které by vrátily předmětnou podobu reality do kubistických obrazů. Příkladem fazetového členění a propojení je Picassův obraz *Žena s mandolínou*.⁵¹

Nejvýraznějším příkladem kubistické koláže byl bezesporu Pablo Picasso. I přes rozbití stanovených konvencí zůstávali Picasso s Braquem realistickými malíři. Nesnažili se o zachycení daného objektu ze všech možných stran, ale šlo jim pouze o zachycení nepříznačnějších částí, seskupených do jednoho kompaktního celku. To vyvrací fakt, že cílem jejich práce byla konfrontace velkého množství různých aspektů jednoho a téhož předmětu, ale stanovení těch nejdůležitějších z nich.⁵² „... chtěli o něm divákovi poskytnout obraz, jehož podobu nemohou ovlivnit ani perspektivní deformace, ani proměny atmosféry,

⁴⁸ BUCHHOLZOVÁ, Elke Linda a Beate ZIMMERMANNOVÁ. *Picasso*. Slovart, 2006. ISBN 8072097946, s. 34.

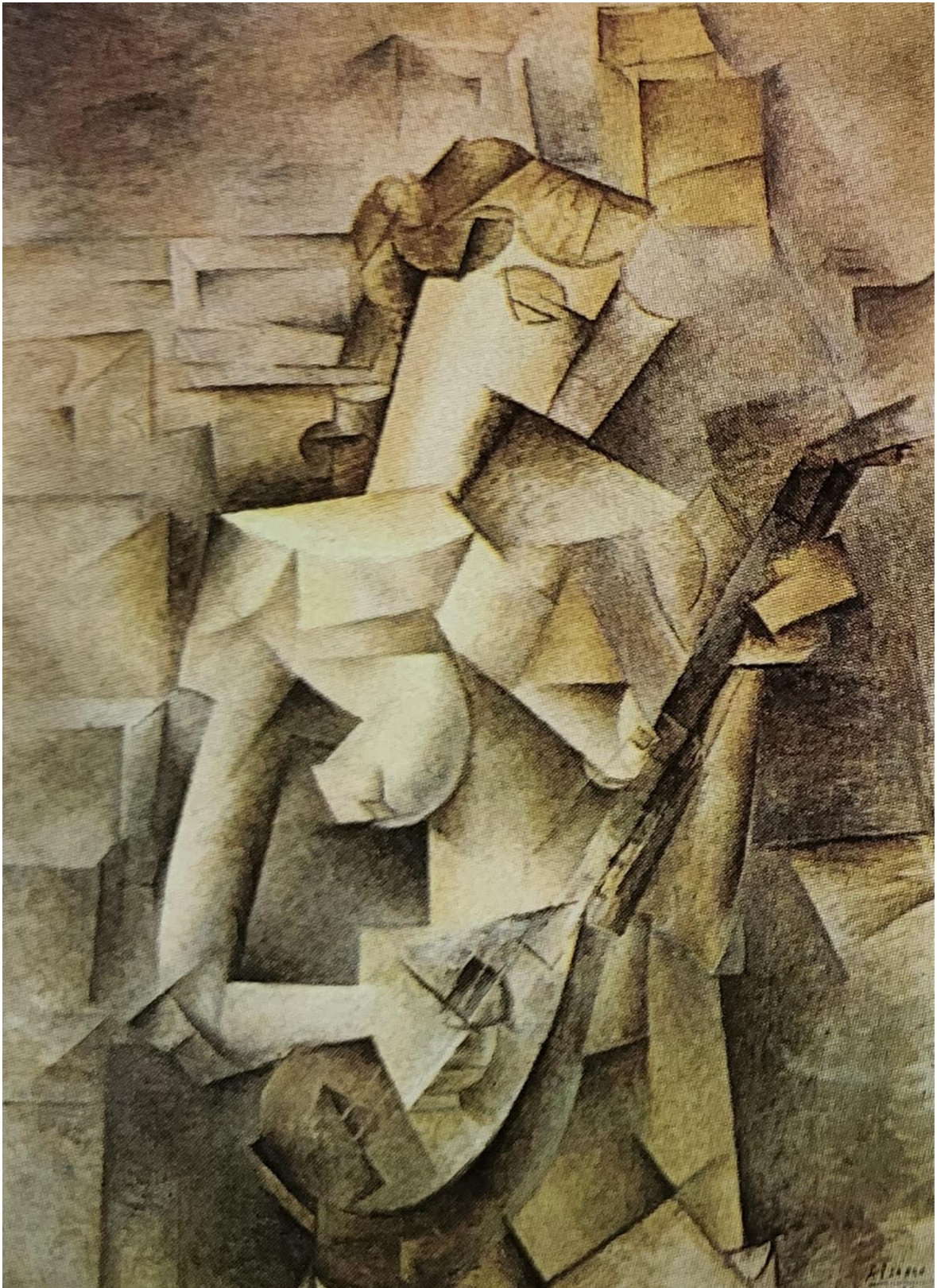
⁴⁹ SUTTON, Keith. *Picasso*. Praha: Odeon, 1968, s. 8.

⁵⁰ BUCHHOLZOVÁ, Elke Linda a Beate ZIMMERMANNOVÁ. *Picasso*. Slovart, 2006. ISBN 8072097946, s. 34-35.

⁵¹ BLÁHA, Jaroslav. *Křížovatka geneze moderního malířství a hudby*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2007. ISBN 9788072902910, s. 154-162.

⁵² PIJOAN, José. *Dějiny umění /9*. Praha: Odeon, 1983, ISBN: 09/030150186, s. 134.

ani osvětlení; chtěli ztvárňovat předmět-typ, jehož stabilní atributy lze zjistit v kterémkoli z jeho možných jednotlivých exemplářů.“ (Pijoan, 1986, s. 134)



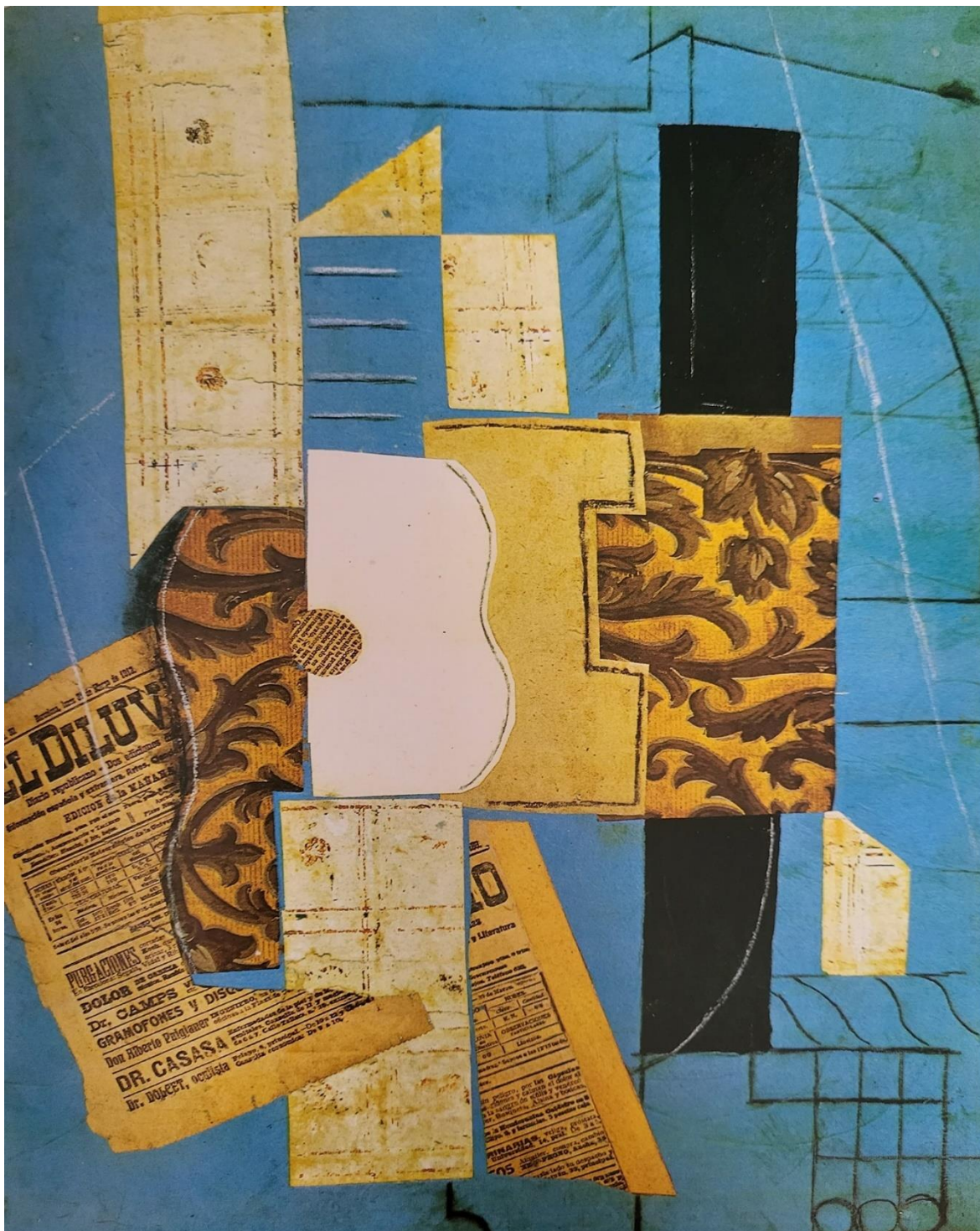
Obr. 15 Pablo Picasso: Žena s Mandolínou jaro 1910

Pro Braqueovu a Picassovu tvorbu představoval analytický kubismus problematický aspekt hrozící ztrátou homogennosti. Docházelo k rozpojování tvarů a barev, oba autoři se pomalu odpoutávali od logického propojení ploch, ale obsah do obrazu začali vnášet cizími prvky, různorodého materiálu. Housle najednou představovaly vlepené noviny, tím chtěli zvýraznit podstatu a novou skutečnost definovaného předmětu.



Obr. 16 Pablo Picasso: Housle, sklenice, dýmka a kotva (Vzpomínka na Le Havre), 1912

Picasso maluje své objekty z několika úhlů, ale jeden objekt po druhém. Tato postupná práce, aplikovaná na jednoduché předměty, vytáhne jejich nejtypičtější formy a nám jako pozorovateli usnadní identifikaci předmětu. Při aplikaci na figurativní malířství to



Obr. 18 Pablo Picasso: Kytara, 1913

ale mělo opačný efekt. Picasso se držel dvou zásadních myšlenek ve svém umění, tj. udržoval rovnováhu mezi naturalismem a abstrakcí, jejichž výchozím bodem byla realita.⁵³

Od používání jednotlivých fragmentů do obrazu je jen krůček od papírové koláže. Ve svém obraze *Kytara* použil kousky tapet, novin, barevného papíru a zakomponoval je do plátna, které následně přemaloval uhlem, vodovými barvami a tužkou. Obraz je rozdělen na různé fragmenty, ale také pomocí fragmentů reálného světa. Uplatněním této techniky nám vznikají dva konkurenční principy v jednom díle, vytištěný kus papíru poukazuje na



Obr. 18 Pablo Picasso: Kytara, 1913

skutečné noviny, ale zároveň jsou dírou do kytary. Tento obraz se vyznačuje objemnou ozvučnicí, krkem se strunami, pražce jsou hrubé a jejich realističnost zabraňuje tomu, aby se dílo stalo plně abstraktním.⁵⁴

Zátiší s kytarou připomíná dřívější Picassovu techniku koláže tvořenou pouze malbou, ale spadá do pozdější fáze a působí jako doznívající akord kubismu. Syntetický kubismus nedosáhl svého vrcholu v kolážové technice, slepovanými útržky reálného života,

ale v Picassově použití barvy a štětce, díky nimž dal dohromady několik barevných ploch jako kusy papíru, které byly vystřiženy.⁵⁵

⁵³ WALTHER, Ingo F. *Pablo Picasso*. Köln: Taschen, 2000. ISBN 3822859702, s. 42.

⁵⁴ WALTHER, Ingo F. *Pablo Picasso*. Köln: Taschen, 2000. ISBN 3822859702, s. 43-44.

⁵⁵ WALTHER, Ingo F. *Pablo Picasso*. Köln: Taschen, 2000. ISBN 3822859702, s. 43-44.

1.4 DADAISTICKÁ KOLÁŽ

Dadaismus je směrem, který vznikl na popud 1. světové války a za hlavní cíl si dával popření a roztříštění všech doposud stanovených pravidel a hodnot. Na úplně samém počátku stálo toto nové vymezení s neurčitým pojmem. Není úplně jasné, komu autorství pojmu dada přisoudit. Podle uznávané verze v jednom kabaretu Tristan Tzara upustil kapku z kapátka na Laroussův malý slovník, a to dopadlo na slovo „dada“, které v dětské mluvě znamená koníček.⁵⁶ Dadaistický zrod spočívá v průběhu 1. světové války a jeho cílem je být světový, současně pronikal do několika zemí. Ve vysoké míře se objevil v antagonistických zemích, a to Německu a Francii. Dadaisté zavrhovali civilizaci, která připustila hromadné vraždění lidí, církev, která byla vědomým podporovatelem těchto činů i společnost, jež tyto mrzké činy oslavovala. Právě úpadek západních hodnot, ustrašenost a mravní rozklad se staly silným hnacím motorem dadaistické revolty. Další charakteristický rys dadaismu spočívá v napadení základního myšlení, logičnosti a zpochybnění jazyka. Na rozdíl od předchozích avantgardních hnutí, která u způsobu myšlení institucí setrvaly. Dadaisté zavrhlí všechna pravidla, a to i pravidla slušného chování. Tomuto směru nebylo možné ani oponovat, protože bylo samo opozicí a nevědělo se, jak ho chápat. Cílem bylo skoncovat se zavedenými myšlenkami, cenzurami, kulturním dědictvím a navrácení k počátku, kde je vše možné a uskutečnitelné.⁵⁷

V Německu se po válce objevilo několik skupin spjatých s dadaisty. Max Ernst vytvářel své koláže a plastiky a Kurt Schwitters v Hannoveru založil dadaistické hnutí zvané Merz. K tvorbě svých koláží používal nestálé materiály např. vyhozený papír.⁵⁸ Berlínští dadaisté přispěli k rozmachu netradiční techniky související s koláží a tou je fotomontáž. Vzájemnou příbuznost obou technik dokazuje hojně využití Raoulem Hausmannem.⁵⁹ Jako je diskutabilní prvenství užití pojmu „dada“, stejně tak je tomu u fotomontáže za jejíhož autora se považuje právě Raoul Hausmann, který tvrdil, že ji objevil v roce 1918, když přišel s Hannah Höchovou ve fotografické dílně na fotografie, kde byly hlavy postav nahrazeny hlavami jinými. Technika fotomontáže byla charakteristická pro berlínské umělce a byla vývojovou etapou kubistické koláže. Slovo „montáž“ není vybráno náhodně, ale má svým názvem zbavit umělecké dílo výtvarného charakteru.⁶⁰ V Hausmannově fotomontáži pozorujeme dva protipóly tím jsou organický a mechanický svět. Ve fotomontáži *Tatlin žije doma* představuje postavu ruského konstruktivisty, kterému z lebky vyrůstá sofistikovaný mechanismus složený z koleček, šroubů aj. Za jeho hlavou vidíme dřevěný stojan, na němž

⁵⁶ PIJOAN, José. *Dějiny umění /10*. 3. vyd. Praha: Odeon, 1986. ISBN: 0150286 s. 300-303.

⁵⁷ Tamtéž, s. 298-299.

⁵⁸ PHILIPS, Sam. *Ismy: Jak chápat moderní umění*. Praha: Slovart, 2013. ISBN 10987654321, s. 53.

⁵⁹ BLÁHA, Jaroslav. *Výtvarné umění a hudba*. Praha: Togga, 2013. Musica viva (Togga). ISBN 9788074760198, s. 200.

⁶⁰ ELGER, Dietmar, GROSENICK, Uta, ed. *Dadaismus*. Praha: Slovart, 2004. ISBN 8072096613, s. 34.

je usazena organická struktura. Název napovídá, že prostředí, ve kterém je Tatlin zobrazen je jeho domov, čemuž svědčí uzavřený prostor se dřevěnou podlahou a mapou na zdi. Celý

výjev nasvědčuje tomu, že si Tatlin odložil svůj mozek na stojan a vyměnil jej za stroj.⁶¹ „Obraz tak ilustruje dadaistickou utopii, v níž je emocionální myšlenka nahrazena myšlenkou mechanickou.“ (Elger, Sovart s. r. o, 2004, s.34)



Obr. 19 Raoul Hausmann: Tatlin žije doma, 1920



Obr. 20 Kurt Schwitters, Bez názvu (květen 191), 1919

Charakteristickým autorem dadaistické koláže byl Kurt Schwitters. K současnému vývoji umění se Kurt Schwitters začal přibližovat v roce 1918 a v následném roce namaloval skupinu dadaistických obrazů, k nimž patřila i práce *Prase čichá k srdci*. Název vychází z typické dadaistické absurdní hry se slovy. Vzpoura a všudypřítomná revoluce byly pro Schwitterse podnětem k novému umění.⁶² „Měl jsem pocit, že jsem svobodný a musím vykřičet svou radost do světa. Ze šetrnosti jsem za tímto účelem bral jen to, co jsem našel, protože jsme byli chudý kraj. Člověku se chtělo křičet i s kousky odpadu, a to jsem také dělal, když jsem je nalepoval nebo stloukal dohromady. Nazýval jsem je MERZ. Byla to moje

modlitba sledující vítězný výsledek války, aby zase vyhrál mír.“ (Elger, Slovart s.r.o, 2004, s. 62)

⁶¹ ELGER, Dietmar, GROSENICK, Uta, ed. *Dadaismus*. Praha: Slovart, 2004. ISBN 8072096613, s. 34.

⁶² Tamtéž s. 60.

V Berlíně se Schwitters seznámil s Raoulem Hausmannem, Hannach Höchovou a Hansem Arpem. Právě Arp Schwitterse seznámil s obrazovou technikou koláže a byl to důvod, proč mu Schwitters věnoval svou první koláž zvanou *Kresba A2 Hans (Hansi)*. Mezi materiály, které k vytvoření použil, byl také papír od drážďanské čokolády *Hansi-Schokolade*. Od roku 1919 Schwitters všechny své koláže nazýval *merz-kresby* a odlišil je tím od svých velkoformátových asambláží *merz-obrazů*. K práci využíval nejčastěji reklamní letáky, kusy starých látek i detailní části novinových titulků. Na obraze *Bez názvu (květen 191)* je patrné estetické zacházení s materiálem doplňující narážky k současným politickým záležitostem. Pracoval zde s kusy papíru s textovými výjevy a nepotíštěný papír. Úryvky použitého textu byly pravděpodobně z plakátů sejmutých z reklamních míst a sloupů na ulici. Sbíráni plakátů byla Schwittersova oblíbená činnost.⁶³

Kurt Schwitters s velikou oblibou spojuje koláž s její trojrozměrnou obdobou asambláží a tím překračuje doposud nedotčené hranice mezi dvěma samostatnými výtvarnými typy: malířstvím a sochařstvím. Materiály, které využívá při práci, se samy stávají výrazovými prostředky a nositeli nového obsahu, ztrácí tím svůj vlastní a původní význam.⁶⁴



Obr. 21 Kurt Schwitters: Merz obraz 29A, Obraz se setrvačnickem, 1920

⁶³ ELGER, Dietmar, GROSENICK, Uta, ed. *Dadaismus*. Praha: Slovart, 2004. ISBN 8072096613, s. 62.

⁶⁴ BLÁHA, Jaroslav. *Výtvarné umění a hudba*. Praha: Togga, 2013. Musica viva (Togga). ISBN 9788074760198, s. 202.

1.5 SURREALISTICKÁ KOLÁŽ

V meziválečném období byl surrealismus nejvlivnějším avantgardním hnutím. Hlavním cílem podle André Bretona, jenž byl samotným zakladatelem, bylo syntetizovat podvědomé s vědomým prožíváním a docílit tak nové „super reality“ – *surréalisme*.⁶⁵ Surrealismus našel své počátky v reakci na krizi po skončení 1. světové války. „*Jeho průkopníci hledali vysvobození z propasti zvané prohnílá společnost a rozklad hodnot, jimž kladli za vinu nedávný mezinárodní konflikt.*“ (Martin, Slovart s.r.o 2004, s. 6) Velká řada surrealistů se objevila po směru, který surrealismu předcházela a to dadaismu.

Od roku 1920 se v pařížském kroužku surrealistů sešlo vysoké množství výtvarných umělců. Mezi nimi také Max Ernst, jenž byl zprvu dadaistou a v Kolínu nad Rýnem se podílel na dadaistických aktivitách nebo byl jejich iniciátorem. V roce 1921 poprvé vystavoval své koláže v pařížské galerii Au Sans Pareil.⁶⁶ V roce 1922 se Ernst se svými dadaistickými kolážemi a fotomontážemi přesunul do Paříže. K typickým Ernstovým výjevům řadíme bizarní postavy, často napůl rozdělené na lidskou a zvířecí část. Ovládal řadu technik a spolupracoval s Dalím či Bañuelem.⁶⁷ V roce 1936 navázal Ernst kontakt s Paulem Eluardem, mezi básníkem a malířem vzešlo stálé přátelství. Toto přátelství zachránilo Ernsta před německou okupací a vedlo ke spojení knižních projektů, kterým dominuje spojení textu a ilustrací.⁶⁸

V polovině 30. let se vedle Paříže stala druhým nejvýznamnějším centrem surrealismu Praha, kde stál ve své vůdčí roli Karel Teige. V období druhé světové války bylo právě surrealistické hnutí zásadním a inspirujícím bodem pro formování nastupující tvůrčí generace. Přestože politický vývoj zamezil vzájemnou komunikaci mezi těmito důležitými metropolemi, zůstala i Praha nadále významným centrem postsurrealistického vývoje.⁶⁹

Max Ernst byl jistě neopomenutelným autorem dadaistických a surrealistických koláží. Podle Ernsta je vymožeností koláže odkrytí iracionálna pro různé oblasti umění. Max Ernst napsal: „*Prostřednictvím koláže si iracionálno zjednało přístup do našeho soukromého i veřejného života.*“ (Klingsöhr-Leroyová, Slovart s.r.o, 2005, s. 10) Měla vliv na další vývoj surrealistického malířství a ovlivnila díla Magritta i Dalího.⁷⁰

⁶⁵ CUMMING, Robert. *Umění*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 9788072099719, s. 390.

⁶⁶ KLINGSÖHR-LEROYOVÁ, Cathrin. *Surrealismus*. Praha: Slovart, 2005. ISBN 8072096567, s. 13.

⁶⁷ MARTIN, Tim. *Surrealisté*. Praha: Slovart, 2004. ISBN 8072096095. s.98

⁶⁸ KLINGSÖHR-LEROYOVÁ, Cathrin. *Surrealismus*. Praha: Slovart, 2005. ISBN 8072096567, s. 13.

⁶⁹ DVORSKÝ, Stanislav, František DRYJE a Martin STEJSKAL, ed. *Surrealistická východiska (1948-1989)*. Praha: Společnost Karla Teiga v Praze ve spolupráci s Památkovým úřadem národního písemnictví, 2011. ISBN 9788090388420, s. 5.

⁷⁰ KLINGSÖHR-LEROYOVÁ, Cathrin. *Surrealismus*. Praha: Slovart, 2005. ISBN 8072096567, s. 10.

V roce 1921 vznikla koláž *Blízká puberta*, v rané fázi surrealismu. V tomto obraze



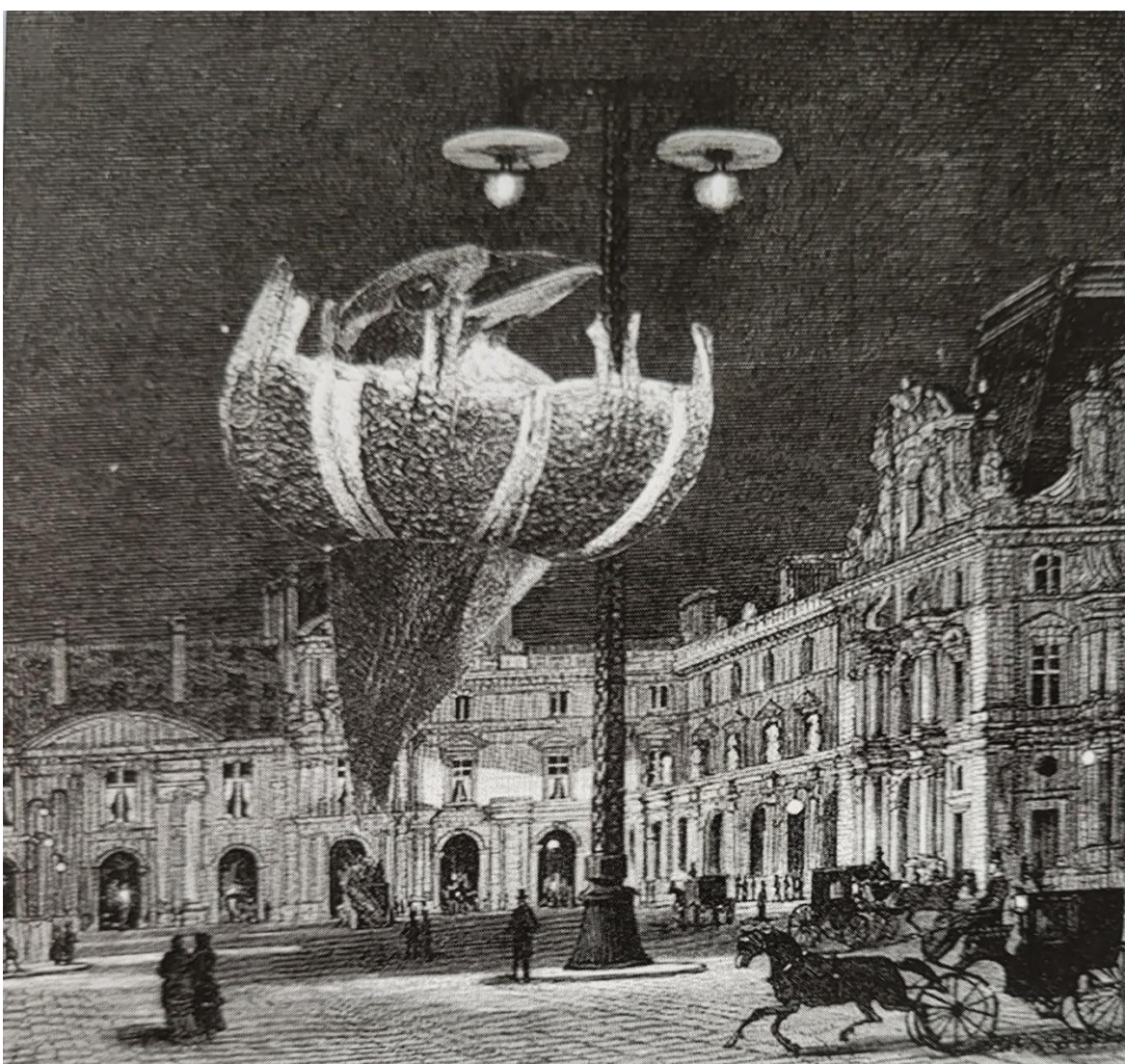
Obr. 22 Max Ernst, *Blízká puberta* čili *Plejády*, 1921

stojí naproti sobě písmo a obraz. Celé dílo doplňuje komentář, jež je součástí obrazu barevně i svou kompozicí. Celému obrazu dominuje vystříženě ženské bezhlavé tělo. Max

Ernst ve svých pozdějších zápiscích definuje dílo z více pohledů, z nichž jeden propojuje ženské tělo s gravitací. Nebo nachází vysvětlení Plejády v řecké mytologii.⁷¹

I přes Ernstův dodatečný komentář není zřejmé zobrazení a v díle nacházíme znaky mnohoznačnosti a nabízí nám různá pochopení. Interpretaci obrazu nenacházíme v racionalitě, a tak se musíme dostat hlouběji do našeho podvědomí. Tímto vysvětlením se nám podbízí Ernstův citát „*Když se malíř najde, je ztracen.*“ (Klingsöhr-Leroyová, Slovart s.r.o, 2005, s. 48)

Max Ernst je typickým představitelem surrealistické koláže. Příkladem takové koláže je koláž z cyklu *Stohlavá žena*. Zde se odlišnost od dadaistické koláže nachází ve vzájemných vztazích tvarů a celkové struktuře koláže a nelze ji vyčíst



Obr. 23 Max Ernst: Dans le bassin de Paris, z knihy koláží *Stohlavá žena*, 1929

⁷¹ KLINGSÖHR-LEROYOVÁ, Cathrin. *Surrealismus*. Praha: Slovart, 2005. ISBN 8072096567, s. 48.

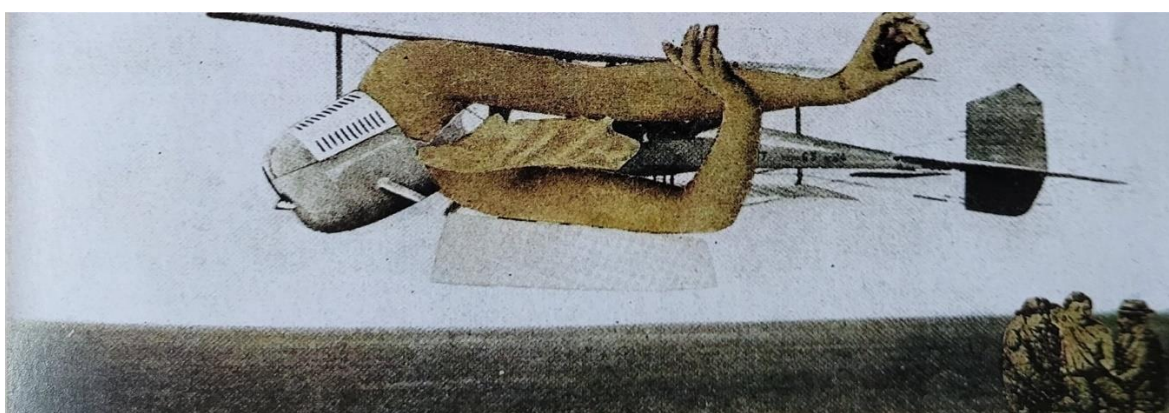
z tvaru.⁷² „Surrealistická koláž, kterou učinil výhradně pro reprodukci, těžila z ilustrací dojmavých nebo krvavých románů a katastrofických scén. Prvním dílem tohoto druhu byla „La femme á 100 tétes“, *Stohlavá žena*.“ (Petrová, 1997, s. 8). „Tužkou a barvou i nalepením uvedl jednotlivé reprodukované předměty do překvapujících souvislostí a přemístil do neodpovídajícího prostředí.“ (Petrová, 1997, s. 8).



Obr. 24 Max Ernst: Loplop a krásná zahradnice z knihy koláží *Stohlavá žena*, 1929

⁷² BLÁHA, Jaroslav. *Výtvarné umění a hudba*. Praha: Togga, 2013. *Musica viva* (Togga). ISBN 9788074760198, s. 200.

„Dadaismus i surrealismus ignorují vizuální schéma prostorové hloubky, a tím všechna pravidla s ním spojená.“ (Bláha, 2013, s. 199) Týká se to mimo jiné proporčních vztahů mezi tvary v popředí i v pozadí obrazu. Příkladem může být prostorový nepoměr vztahu mezi *dadaletadlem* a postavami v Ernstově koláži *Bez názvu*. Zde je názorně zobrazeno popření vztahové logiky a zdůraznění absurdity celku. Tvar *dadaletadla* je složen z vystřížených tvarů, které k sobě patří velmi zdánlivě a vzniká tak absurdní výsledek. V Picassových kubistických obrazech tvoří koláž mnohdy samostatný tvar, jimž do obrazu realita vstupuje, oproti tomu Ernstova koláž *Bez názvu* využívá jiné vlastnosti ve vztahu k tvaru. Dadaistická koláž má jiné vlastnosti např. v obraze *Stohlavá žena* nenalezneme rozdíl mezi surrealistickou a dadaistickou koláží v samotném tvaru, ale až ze vzájemné spojitosti tvarů.⁷³



Obr. 25 Max Ernst: Bez názvu, 1920

1.5.1 POROVNÁNÍ

Tristan Tzara definuje dada slovy z jednoho manifestu „Dada vzniká v ústech“, později dodává „Dada neznamená nic“ a tím zamezil dalším ideologickým výkladům hnutí.⁷⁴ Dadaismus, Schwittersovo merz a surrealismus jsou dvě výtvarná hnutí, která nacházela svá východiska v literárním směru a společně vycházela z Giorgia De Chirica. Motívem obou směrů byla obraznost člověka, který je ovládán instinkty a pohlavním pudem. Dadaisté s merz uměním kladli důraz na zrušení všech kulturních odkazů vázaných k minulosti a surrealisté zkoumali hluboké nevědomí.⁷⁵ Dadaismus se surrealismem vedle sebe dlouhou dobu fungovali, ale rychle měnící se podněty ve smýšlení i samotné tvorbě vyvolali přerod mezi oběma uměními. Tato přeměna byla historiky popírána a brána pouze jako přejmenování jednoho směru. Ale v roce 1922 se surrealismus v čele s André Bretonem zcela odděluje od dadaismu.⁷⁶ Dadaismus vrcholil v letech 1916-1922.⁷⁷ Protože tyto dva

⁷³ BLÁHA, Jaroslav. *Výtvarné umění a hudba*. Praha: Togga, 2013. Musica viva (Togga). ISBN 9788074760198, s. 198-200.

⁷⁴ PIJOAN, José. *Dějiny umění /9*. Praha: Odeon, 1983, ISBN:09/030150186, s.303.

⁷⁵ BERNARDOVÁ, Edina. *Moderní umění*. Praha: Paseka, 2000. ISBN 8071852910, s. 84.

⁷⁶ PIJOAN, José. *Dějiny umění /10*. 3. vyd. Praha: Odeon, ISBN:1986. 0150286, s. 16.

⁷⁷ BERNARDOVÁ, Edina. *Moderní umění*. Praha: Paseka, 2000. ISBN 8071852910, s. 84.

směry spolu dlouhou dobu souběžně koexistovaly, nesou i společné prvky při tvorbě koláží. Ať už v přístupu k samotné tvorbě, tak i v myšlení.

„... pro kvalitativní proměny prostorových vztahů je důležitější překonávání hranic mezi výtvarnými druhy spojené se symbiózou malířských a sochařských technik.“ (Bláha, 2013, s. 197) Dadaistická i surrealistická koláž ignoruje vizuální hloubkové prostorové schéma. Týká se to proporcí a vztahů mezi tvary v popředí a pozadí obrazu. Jednou ze stěžejních příčin je záměrné dementování vztahové logiky a zdůraznění absurdity celku.⁷⁸ Tyto jevy jsou pozorovatelné, ve výše zmíněné Ernstově dadaistické koláži *Bez názvu*. Oproti tomu v koláži z cyklu *Stohlavá žena* je nepoměr v prostorových vztazích rozdílný. „Jedná se o typicky surrealistickou diskontinuitní metaforu, která je umocněna i prostorovou diskrepancí.“ (Bláha, 2013, s. 201) Názorným příkladem nečekané rafinovanosti prostorových vztahů nabízí fotomontáže Raoula Hausmanna. „*Nečekané proto, že o prostor vlastně vůbec nejde a rafinované proto, že prostorový efekt je vizuálně sugerován vztahem plošného písma a iluzivního prostoru fotografií předmětů, ...*“ (Bláha, 2013, s. 201). Bavíme-li se o využití prostorových forem v dadaistické a surrealistické koláži založené na technice, je třeba zmínit i formu „čtení“ obrazů. Dadaistické koláže mají za cíl šokovat a využívat dostupný materiál v podobě letáků, novin, kusů papírů, dřeva nalezených na ulici. Díla popírají jakékoliv zásady, kulturní hodnoty a přesahují hranice mezi obory, malířstvím a sochařstvím. Surrealistické koláže hledají hlavní vysvětlení v nevědomí po vzoru Sigmunda Freuda, důležitým průkopníkem tohoto vnímání je André Breton. Při pohledu na surrealistické koláže musíme pohledět do našeho nitra a vysvětlení hledat ve svém nevědomí.

Vyvrcholení využití „nevýtvarných“ materiálů a netradičních kompozičních technik se prosazuje v první polovině 20. století a vrcholí v jeho druhé polovině.

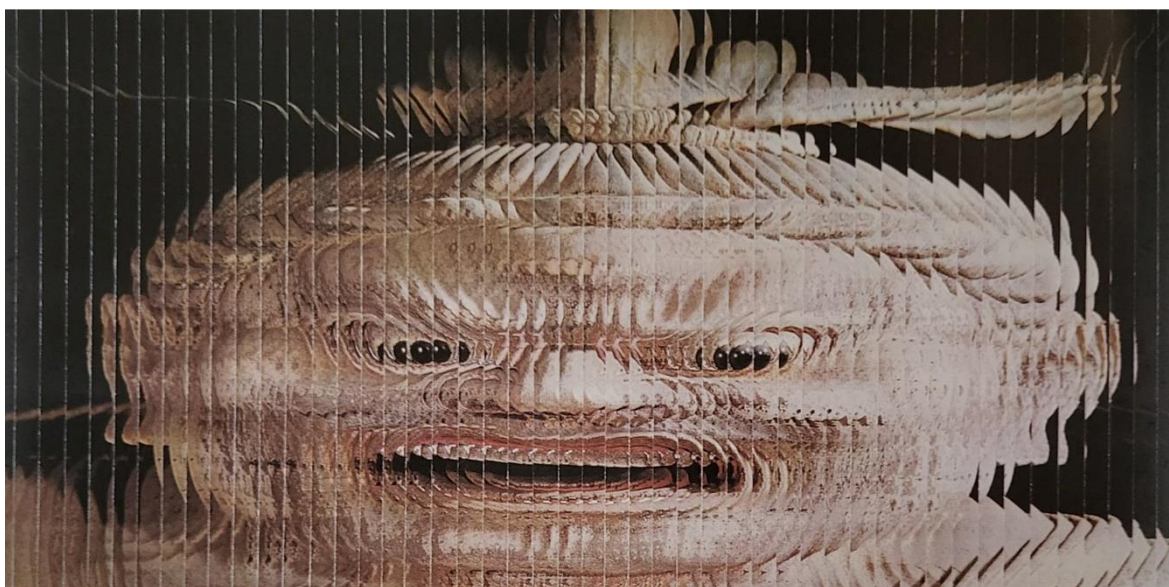
Plošně se uplatňuje kubistická koláž. Tu reprezentuje Picassův kubistický obraz: *Picassovo zátiší s proutěným výpletem židle*. Velká plocha koláže se nesnese s geometricky rozloženými tvary v horní části obrazu. „... *jednotlivá plocha koláže či nalepovaných papírů si vynutila nahrazení analytického tvaru rozbitého na tříšť fazet esenciální podstatou syntetického tvaru jako jednotlivé plochy, ...*“ (Bláha, 2013, s. 198) V Picassově koláži tvoří koláž samostatný tvar, tím se odlišuje od Ernstovy koláže *Bez názvu*, tu tvoří vystřižené tvary, které spolu logicky nesouvisí a vytváří absurdní celek.⁷⁹ Picasso tříštil tvary ve svých obrazech postupně, obrazy byly v jedné z fází kubismu abstrahované tak, že bez názvu již nebylo možné rozeznat, co je zobrazováno. Využíval všemožné předměty a měnil jejich funkci v obrazech. Kubismus netouží po zobrazování přírody, postav a jiných doposud znázorněných elementů, protože obraz již není zobrazením světa, ale předmět sám o sobě.

⁷⁸ BLÁHA, Jaroslav. *Výtvarné umění a hudba*. Praha: Togga, 2013. Musica viva (Togga). ISBN 9788074760198, s. 199.

⁷⁹ Tamtéž, s. 198–200.

1.6 JIŘÍ KOLÁŘ

Jiří Kolář je dnes mezinárodně uznávaným umělcem a nejvýznamnějším představitelem české koláže. Je nejznámějším a také renomovaným českým umělcem od druhé poloviny 20. století. Vystavoval svá díla v nejprestižnějších galeriích světa, ve Francii, Itálii a Německu a vyšla o něm řada monografií. Jeho raná tvorba z třicátých let nesla ještě surrealistický charakter. Poté jako výtvarník na dlouhou dobu ustoupil do pozadí. Od konce čtyřicátých let se navracel ke koláži a v době působení Skupiny 42 psal také poezii. Koláži předcházely konfrontáže a reportáže. Mezi padesátými a šedesátými lety pak vymyslel nové postupy, které kombinoval. Patří k nim roláže, typogramy, proláže, muchláže, chiasmáže, uzlové básně aj., povedlo se mu také převést poezii do výtvarného zpodobnění. Kolář si třídil různé důležité události a k tomu mu pomáhala tvorba formou deníku. Koláž pro něj byla prostředkem spojení minulosti se současností, spojoval přírodu s technikou nebo filozofii s poezií.



Obr. 26 Jiří Kolář: Bez názvu, nedatováno

Nelze opomenout tvorbu Kolářovy ženy Běly Kolářové, která se neodkazovala na tvorbu Jiřího Koláře. Při své tvorbě využívala sponky, někdy rtěnky k samotné kresbě. Charakteristické pro ni byly kompozice poskládané z drobných předmětů např. patentek, svorek, skořápek, knoflíků aj. Oba manželé se ve své tvorbě navzájem ovlivňovali.⁸⁰

1.6.1 KOLÁŘOVY METODY

Ve druhé polovině 20. století bylo důležité si uvědomit radikálnost nových postupů, které se objevily v hudebním i výtvarném umění, podobnost se nacházela i v jazykových dílech. Objevila se tak vizuální poezie, která vznikala na pomezí výtvarného umění a poezie

⁸⁰ MACHALICKÝ, Jiří, ed. *Česká koláž*. Praha: Galerry, 2010. ISBN 808601097, s. 8.

fónická, která vznikala na rozhraní hudby a literatury. Veliký rozkvět básnických textů probíhal na přelomu padesátých a šedesátých let minulého století. Mnoho autorů se snažilo o nalezení nových podob básní různými způsoby, mluvilo se tehdy o básnickém experimentu. A právě Kolářovy první koláže začaly vznikat jako popud na tvoření nejradiálnějších transformací básnických textů. První svou koláž Kolář vystavil v roce 1937. Tyto koláže sám chápal jako básnické operace s vizuálními materiály.⁸¹

Přestože Jiří Kolář pracuje zejména s výtvarnou metodou koláže, zůstává stále v obecnějším smyslu básníkem. Pracuje totiž systematicky, s daným sémantickým materiálem, narušuje jeho významovost a vnáší ho do nového textu. Nepracuje s barvami a tvary jako výtvarníci. „... staré umění je mu především nositelem těch ikonografických významů, které jsou v něm vizuálně zpodobněny, moderní umění je dřív odkazem k určitému kontextu, k určitému charakteristickému rysu práce i k pojmu, který jej označuje apod.“ (Dům umění města Brna, 1994,) Moderní umění je pro Koláře diferenciovaný celek, k jehož přístupům může odkazovat a vytvářet nové významové spojitosti.⁸²

Svou první muchláž vytvořil Jiří Kolář tak, že zmuchlal nepovedenou báseň a odhodil jí, poté si to rozmyslel a napadlo ho, že zmuchlané básně ještě nikdy nikdo nepsal, a tak vznikla muchláž.⁸³ „Zjistil jsem, že když je to reprodukce, na níž je krásná stavba nebo hezká ženská, je to nezničitelné.“ (Bauer, 2005, s. 8)

Pro Koláře jsou důležité méně významové materiály. Ke svým muchlážím využívá hudební partitury, u kterých nejde o vizuální proměnu, ale identifikaci a vytvoření nových významů.⁸⁴ „Umělec očekává, že identifikujeme partituru jako takovou, že si uvědomíme, co bylo východiskem a že v myslí vytvoříme vazbu mezi původní významovostí materiálu a novými významy, které vznikly jejím proměněním.“ (Dům umění města Brna, 1994)

Své chiasmáže tvoří kolážováním malých útržků původního celku a vytváří amorfní strukturu uspořádanou podle geometrického pravidla. Jiří Kolář ve své tvorbě využívá písmo, psané nebo vytištěné texty odkazující na časové, kulturní nebo místní kontexty. Charakteristické pro Kolářův způsob práce je systematické aplikování nové určité metody na různé materiály a její rozvíjení v různých variantách.⁸⁵

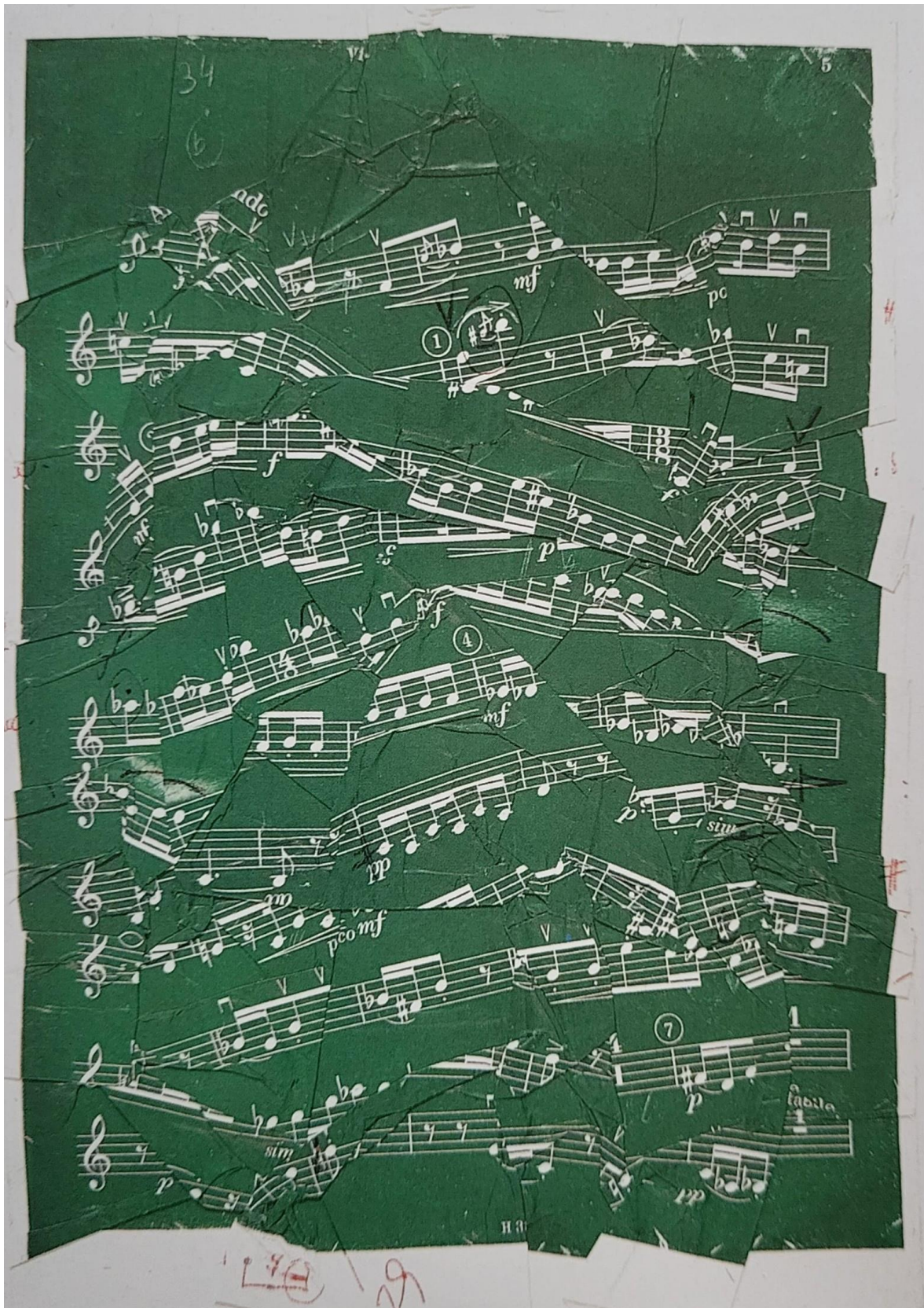
⁸¹ KOLÁŘ, Jiří. *Jiří Kolář*. Brno: Dům umění města Brna, 1994. ISBN 8070090707.

⁸² Tamtéž.

⁸³ KOLÁŘ, Jiří a Michal BAUER. *Z každého z nás postupem let něco zmizí: rozhovor s Jiřím Kolářem*. Jinočany: H & H, 2005. ISBN 8073190087, s. 8.

⁸⁴ KOLÁŘ, Jiří. *Jiří Kolář*. Brno: Dům umění města Brna, 1994. ISBN 8070090707.

⁸⁵ Tamtéž.



Obr. 27 Jiří Kolář: Bez názvu, nedatováno

Své chiasmáže tvoří kolážováním malých útržků původního celku a vytváří amorfni strukturu uspořádanou podle geometrického pravidla. Jiří Kolář ve své tvorbě využívá písmo, psané nebo vytištěné texty odkazující na časové, kulturní nebo místní kontexty. Charakteristické pro Kolářův způsob práce je, systematické aplikování nové určité metody na různé materiály a její rozvíjení v různých variantách.⁸⁶

1.6.2 KOLÁŘOVY POČÁTKY

Jiří Kolář vytvářel surrealismem ovlivněné koláže již před 2. světovou válkou, literární texty psal i po roce 1960. Volně kombinoval literární metody s výtvarnými. Kolářovy obrazové práce vzniklé do roku 1953, mohou působit jako nedokončené experimenty, oproti jeho nadcházejícím pracím, které jsou esteticky rafinované.⁸⁷ Kolář do roku 1953 pracoval dle vlastních metod, kterými se řídil ve své tvorbě např. antianatomií, rapportáží nebo konfrontáží. Oproti surrealistické koláži či fotomontáži nejsou obrazy spojovány do jednoho celku, ale jsou vedle sebe ukládány na bílý podklad. K vytvoření stačí Kolářovi dva nebo tři výjevy, z obrázků nevystřihává jednotlivé části, ale zanechává je v celku. Formu a obsah těchto obrazů si uvědomíme až po celkovém shlédnutí, obraz „čteme“ postupně, a tak získává rysy textového sdělení.⁸⁸

Kolářovy rané koláže jsou chudé na aktuální politické dění, ale reagoval také na konzumní a reklamní svět. Vystřihával reklamní části z britských nebo holandských časopisů. Jeho koláže vznikaly paralelně s jeho básnickou tvorbou a ve druhé polovině čtyřicátých let mu vyšly dvě básnické sbírky ustupující od lyrického jazyka *Roky v dnech* (1946-1947) a *Očitý svědek* (1949).⁸⁹ Jiří Kolář je především básník, to platí i pro jeho výtvarnou činnost. Mnohé Kolářovy koláže mají v názvu slovo *báseň*. I metoda tvoření je pojmenovaná jako *čichová báseň*. Základem Kolářovy tvorby je rozbíjení a narušování dosavadních metod a vytváření metod nových.⁹⁰

Jiří Kolář objevil desítky metod, které byly většinou jakousi obměnou, úpravou koláže a způsobů, jak koláž vzniká. Pro tyto objevy byla přínosná šedesátá léta, kdy jich vznikla nespočet. Jedním z objevů je také symetrická koláž, jejíž princip spočívá v zrcadlové reprodukci výtvarných děl.⁹¹ „*Jejich řezáním a symetrickou skladbou detailů objevuje nové vizuální kvality, předlohy, objevuje vůbec princip symetrie jako pořadající skladebný řád i*

⁸⁶ KOLÁŘ, Jiří. *Jiří Kolář*. Brno: Dům umění města Brna, 1994. ISBN 8070090707.

⁸⁷ POSPISZYL, Tomáš. *Asociativní dějepis umění: poválečné umění napříč generacemi a médii : (koláž, intermediální a konceptuální umění, performance a film)*. Praha: Transit.cz, 2014. Navigace. ISBN 9788087259283, s. 17.

⁸⁸ Tamtéž s. 24.

⁸⁹ Tamtéž s. 31.

⁹⁰ KOLÁŘ, Jiří a Michal BAUER. *Z každého z nás postupem let něco zmizí: rozhovor s Jiřím Kolářem*. Jinočany: H & H, 2005. ISBN 8073190087, s. 33.

⁹¹ KOLÁŘ, Jiří. *Jiří Kolář*. Brno: Dům umění města Brna, 1994. ISBN 8070090707.

jako zdroj nejen estetických, ale také sémantických překvapení.“ (Dům umění města Brna, 1994) Divák spři pohledu na obraz vnímá původní podobu výtvarného díla a porovnává ji s novou podobou.

Na otázku, jak Jiřího Koláře napadlo vytvářet koláže odpověděl takto: „Koláží se nikdo z malířů nezmocnil. Nemají totiž na koláže čas. Zkusí si třeba grafiku a pak jdou brzy na olej. Tak jsem se dostal ke kolážím. ...“ (Bauer, 2005, s. 7)



Obr. 28 Jiří Kolář: Bez názvu, nedatováno



Obr. 29 Jiří Kolář, Trojjediná, 1967

2 PRAKTICKÁ ČÁST

2.1 INSPIRACE

V reakci na světové války, kdy kapitalismus dosáhl svých mezí a část umělecké obce dospěla k závěru, že nejen současná společnost, ale také výtvarné umění dosáhlo svého vrcholu a spěje k zániku, bylo zapotřebí vychovat novou společnost a zároveň vytvořit nové umění, které bude v „kontrastu“ tomu současnému.

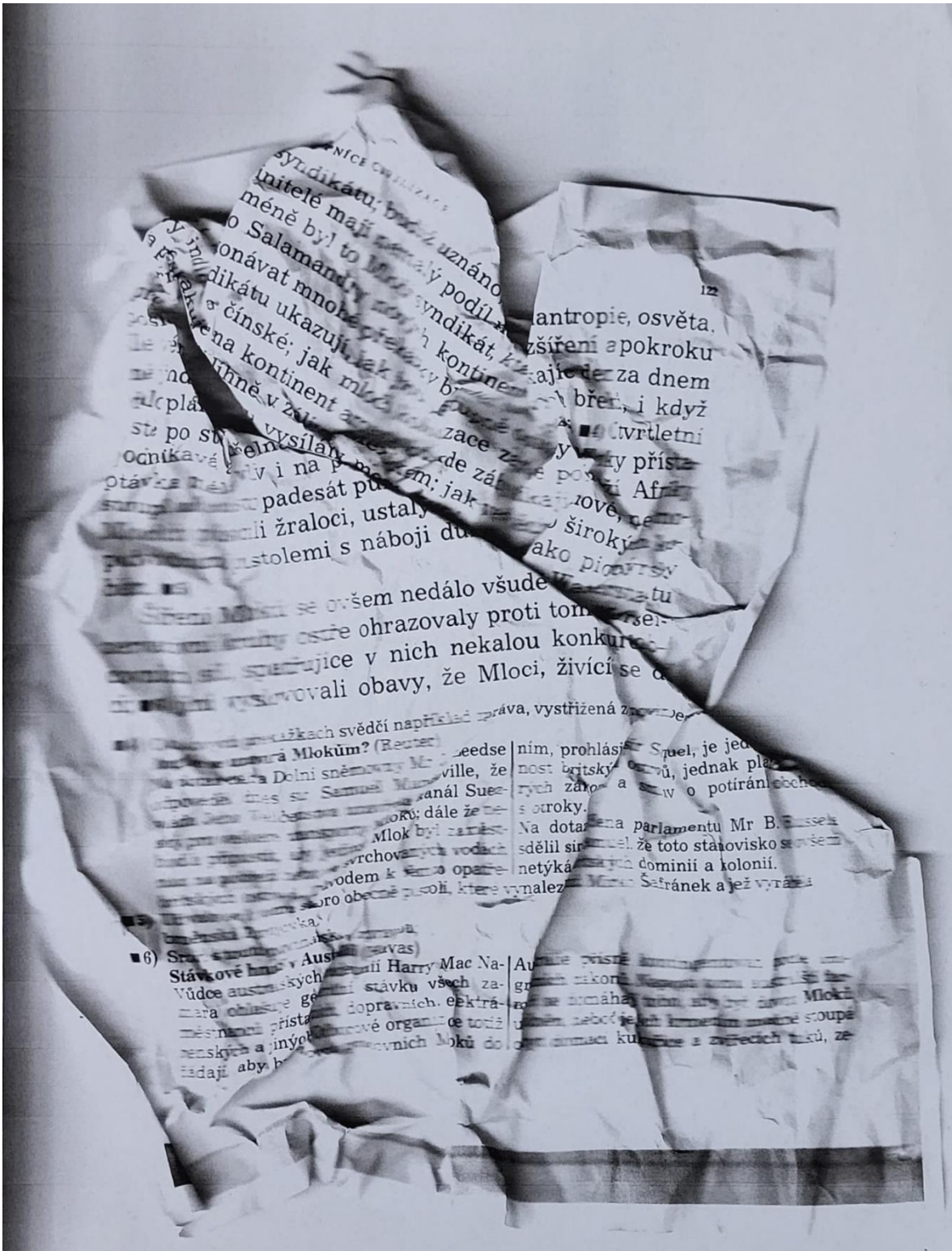
Koláž je uměleckým projevem, který může být znázorněn prostřednictvím uměleckého směru, ať již výtvarným, literárním či hudebním. Na umělecké scéně výrazně prosadila v době 20. století a je spjata s obdobím moderny a jmény André Breton, Pablo Picasso, Max Ernst, Jiří Kolář aj. Stala se prostředkem, jak vyjádřit podstatu snadněji a přesněji a působí na niterné pocity. Staví se do opozice vůči racionalitě a osvobozuje tak umělce tvůrčí schopnost, aby se mnohdy vymezil vůči sociologickým, geopolitickým a pokrokařským či naopak konzervativním myšlenkovým proudům. Umělecká koláž v sobě sama zahrnuje nejen autorův záměr, ale také jistý prvek náhody, se kterým autor do tvůrčího procesu vstupuje.

Východiska své tvorby shledávám v kolážích Jiřího Koláře, v meziválečném díle Karla Čapka *Válka s mloky* a aktuálním geopolitickým konfliktu dvou sousedních východoslovanských států. Koláže Jiřího Koláře disponují širokou paletou variací použitých technik, jeho náhodné muchláže mi byly inspirací při mé tvorbě. U Kolářových muchlází identifikujeme skutečnost, že předmět je tímtež předmětem a nalezneme asociaci mezi původní významostí a novými významy, způsobené jeho proměnou. Cílem této umělecké tvorby je vznik nové asociace mezi obrazem a myšlenkou. Tuto ideu jsem použila i pro zpracování své kolážové pentalogie, kdy pozorovatel identifikuje textovou skutečnost, doplněnou obrazovým znázorněním, a nalezne tak souvislost v proměně mezi původním a současným významem.

Právě Čapkova *Válka s mloky* a její nadčasovost, anticipace a prozíravost, mě přivedla k problematice současného vojenského napětí. Doba, kdy vzniklo toto dílo bylo napjatým obdobím, kdy Československu hrozila ztráta samostatnosti a druhá světová válka byla za dveřmi. Čapek odkazoval na důležité lidské hodnoty, jako jsou láska, víra nebo vzájemná solidarita a tyto hodnoty se dostávaly do sporu s násilím a mocichtivostí. V poslední kapitole knihy, ve snaze najít řešení konfliktu, započne celosvětová válka. V této části se autor zamýšlí nad dvěma možnými konci – lidé budou vyhubeni mloky nebo zvířecí diktátory postihne stejný osud jako lidi a vyhubí se sami.

Ve svých kolážích jsem se snažila zachytit současnou válečnou situaci inspirovanou právě těmito myšlenkami, které jsou nadčasové a problematika minulosti se opět přenáší do současné doby. Nad elementárními hodnotami opakovaně převládají vlivy

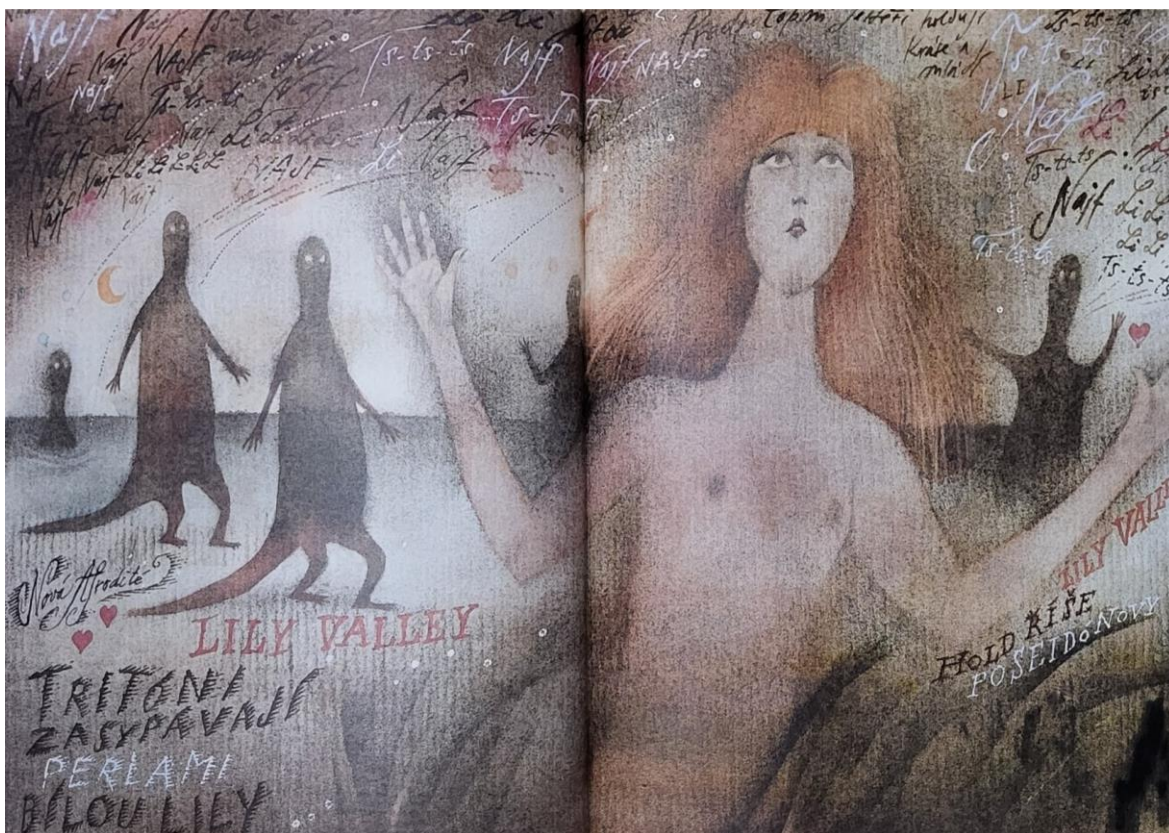
mocichtivosti, nadvlády, podmanění, kontroly a totalitarismu. Otázka, zdali se lidstvo vyhubí samo, je znovu po více než osmdesáti letech opět aktuální.



Obr. 30 Příklad kopírované muchláže



Obr. 31 Adolf Born: Válka s mloky



Obr. 32 Adolf Born: Válka s mloky

2.2 CHARAKTERISTIKA KOLÁŽÍ

Ve své práci se zabývám literárním textem spojeným s barevným obrazovým doprovodem, vytvořila jsem tak z části lepenou koláž spojenou s muchlází po vzoru umělců z teoretické části, především Jiřího Koláře. Všech pět obrazů vzniklo pomocí konkrétního zmuchlaného papíru, následně nakopírovaným a nalepeným s obrazovými fragmenty konkrétního díla. Barevnost celé kompozice je utlumená a je laděna do kontrastních barev černé a bílé.

Korelace mezi barvami má stejné rysy jako jakýkoliv psaný text, bílý podklad a černé písmo. Avšak v koláži se nachází hlubší spojitost také mezi textem a zobrazovanými prvky. Každá z pěti koláží je vyplněna zmuchlanými texty, kde na povrch vystupují vybraná slova díky zvýšené intenzitě barvy při tisku a náhodným přeložením slov díky muchlání. Celková barevná kompozice se odehrává v tlumených tmavých barvách a odstínech hnědé. Některé koláže vznikají tím, že jsou na podklad malby kladeny fragmenty jiných materiálů. To v mé koláži není, vychází z lepené a muchlané techniky ozvláštněné procesem kopírování.

Popředí a pozadí není odlišeno, důraz je kladen na komplementaritu literárního textu s konkrétními výtvarnými ilustracemi cíleně vybranými a poskládanými do zvolené kompozice. Kompozice vznikala částečně náhodně, až po nalepení nakopírovaného zmuchlaného papíru se utvořil neplánovaný prostor pro barevné ilustrace. Stále jsou zachovány kontrastní odstíny. Přestože koláže při pohledu působí vyváženě, budí až znepokojivý dojem. Barva slouží k podtržení a oddělení kompozičních fragmentů koláží, vyvolává pocity a emoce. V této tematicky související pentalogii nejde o doprovodné koláže k literárnímu dílu, ale konkrétním dílem se inspiruje. Mým primárním záměrem je snaha poukázat na skutečnost a tou je možná hrozba války.

Jednotlivé lexémy v kolážích mají nejasné barvy, tvary. Jsou rozmazané, rozostřené, neohrazené a nejsou koherentní, dále se v textu se nevyskytují kohezní elementy. Souvislost spatřujeme ve slovech nacházejících se v textu díky náhodnému zvýraznění slov, která kvůli využití náhody muchláže a kopírování, vystupují do popředí např. *žraloci, otroky, staletí, expanzi* aj. Rozostřenost či rozmazanost se netýká barevné části díla, ve které jsou zobrazení mloci jakožto zosobněného varování. Postavy mloků lze charakterizovat jako již zmíněné zosobnění hrozby, která provází lidskou rasu napříč historií. Obzvláště citlivým termínem je sebedestrukce.

Když se na koláže pozorovatel podívá, nezaznamená žádnou formálně vizuální hloubku díla, přestože se postupně písmo v kolážích zvětšuje či zmenšuje. Avšak při pohledu do myšlenkové a symbolické hloubky díla, lze spatřovat jisté formy odkazovosti a vzdálené návaznosti. Intertextualitu vyvolává text a obrazové znázornění podporuje symboliku textu. Barevné spektrum je primárně zúžené na tři barvy, kdy černá je absencí světla a toto barevné spektrum zvýrazňuje polarizaci mezi tzv. dobrým a špatným, mírem a válkou. Přestože víme, že nic není jen černé a bílé, dobré a zlé, existují jisté difuzní prvky na

obou pólech barevného spektra, což znázorňuje barva hnědá a šedá. Zvláštní funkci v jedné z mých koláží sehrává červená barva, která symbolizuje dynamiku a agresi. Zároveň červená barva upoutá pozornost při prvním pohledu pozornost.

Pětice koláží představuje na sebe navazující cyklus, který má vyburcovat divákovu představivost a zároveň v každém probudit jistou ideu pochybnosti o křehkosti míru v současném globalizovaném světě.

2.3 VOLBA NÁMĚTU, PROCES TVORBY

První návrhy koláží obsahovaly mnoho fragmentů souvisejících s válkou, prošla jsem nespočet historických i současných novinových výtisků, k dispozici jsem měla vícero vydání knihy *Válka s mloky*, která vyšla v různých obdobích, a tak se liší i její ilustrování. Inspirací mi byla současná doba, do níž se prolíná minulost. K prvním návrhům jsem využívala novinové výstřižky, tištěné články i ilustrativní fotografie z internetu či novin a časopisů. Vše jsem doplnila vlastními kresbami. Spojením všech těchto segmentů vzniklo předimenzované dílo, ze kterého vystupovalo velmi mnoho informací a dojmů, ale celkové zdání bylo nic neříkající. Z velkého množství využitých prvků jsem přešla k celkovému zjednodušení.

První fáze obsahovala hru s textem, kdy jsem volila výchozí pasáž z *Války s mloky*. Vybírala jsem z celého díla, jak obsahově, tak formálně, podle struktury rozdělení kapitol, řádkování, velikosti písma, ztučnění i odstavců. Dále jsem zkoušela, jak se bude papír s daným úryvkem chovat při muchlání, trhaní a jak bude psaný text vypadat po jeho deformaci. Ve fázi muchlání mě napadlo zkusit zmuchlaný papír nakopírovat. Když jsem zmuchlaný papír nakopírovala, vytvořil plochou kopii muchláže. Psaný text tak získal nové vlastnosti, než jaké nese klasická muchláž. V některých místech je rozmazaný, rozostřený a přehyby papíru nám dokládají tmavé stíny. Při klasické muchláži bychom takovýchto efektů nedosáhli. Následně jsem okopírovanou muchláž dokončila pomocí stříhání, které bylo dílem náhody a nebylo předem stanoveno, jaký je požadovaný tvar. Některé zmuchlané texty jsem při kopírování přibližovala a některé naopak oddalovala, každá vzniklá koláž tak získala svou originální textovou podobu a divákovi přináší pocit blízkosti k zobrazovanému či vzdálení od zobrazovaného. Přiblížení i následné oddálení poskytuje pozorovateli vidět detailněji slova vyplývající nad celkovou strukturu textu díky procesu kopírování.

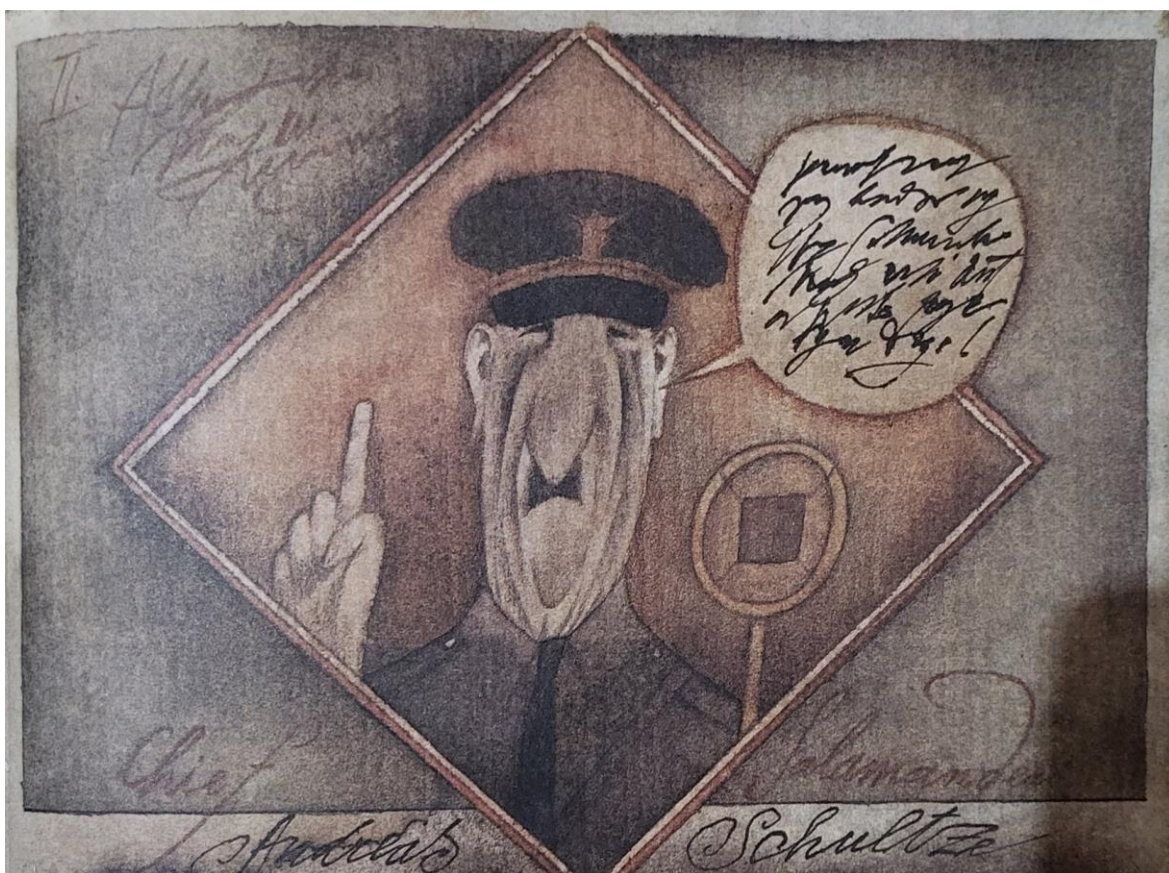
Ve druhé fázi jsem měla hotový textový základ, který nebyl nalepený na žádném podkladu a dalo se s ním stále pracovat. K textovým pasážím jsem si vybrala obrazový doprovod. Využila jsem vydání, které ilustroval Adolf Born. Jeho ilustrace jsou v tlumených barvách, a tak se vhodně doplňují s textovou částí a nepřejímají veškerou pozornost. Obrázky jsem pečlivě vybírala a vystříhovala. Výběr obrázků již nebyl nahodilý a záměrem bylo vytvořit navazující pentalogii. V první koláži jsou vybraní mloci v tmavých odstínech, ve druhé koláži je zdůrazněný zlom v návaznosti, který představuje červená barva, od druhé koláže se děj posouvá určitým směrem.

Každá z pěti koláží je rozvržena na formát A4, aby integrita díla přetrvala a forma zachovala svou homogenost a zároveň, aby na pozorovatele díla cílila stejnou intenzitou.

Od samého začátku se má práce ubírala jasným směrem, a to byla provázanost mezi současností a minulostí, k této spojitosti jsem došla díky mému subjektivnímu pochopení Čapkova díla, které nemusí být interpretováno správně, avšak tento odkaz jsem si z jeho

díla odnesla. Proto je Karel Čapek nedílnou součástí všech pěti koláží a jakožto pozorovatel vždy dokáže nahlédnout svým úhlem pohledu na danou problematiku.

Při instalaci jsem patřičně promýšlela kompozici a variovala, dokud jsem nenalezla způsob, který jsem považovala za vhodný, který by nepůsobil prvoplánově a „zaútočil“ by tak na pozornost diváka. Mým záměrem nebylo sestavit heterogenní muchláž textu spojenou s ilustrací, nýbrž kompozičně jednotný celek, jenž tvoří harmonickou souhru nesoudržných fragmentů. Výsledkem mého snažení je na sebe navazující pentalogie, která dokáže zapůsobit na elementární lidskou vlastnost, tedy strach z potenciálního nebezpečí.



Obr. 33 Adolf Born: Válka s mloky

2.4 POPIS KOLÁŽÍ

Jako hlavní téma svých koláží jsem zvolila dílo Karla Čapka *Válka s mloky*. Tento román varuje před nebezpečím z nadcházející války a zároveň vyjadřuje svůj záporný postoj k fašismu. Mloci zde představují nově nastupující fašistickou generaci v Německu. I přes hrozící nebezpečí se společnost k problému staví apaticky a pokračuje ve zbrojení mloků, nezastaví se, ani když zapříčiní zničení několika míst na různých kontinentech. Hlavní myšlenkou celého díla je, zdali lidé budou samotnou příčinou vlastního neštěstí a má varovat před zánikem lidské civilizace.

Podnětem pro výběr knihy byla jeho aktuálnost a hledání odpovědí na stejné myšlenky. Podkladem pro mé koláže mi byly ilustrace Adolfa Borna, jenž *Válku s mloky* ilustroval. Každá z koláží je ve velikosti A4, vytvořených na výšku.

Jedná se o můj subjektivní pocit a prožitek z přečtení knihy *Válka s mloky* v kombinaci s prožitky ze současného politického dění a situací okolo nás.

Pracuji s citovými prožitky a vlastními emocemi a pocity, které jsem získala čtením a dlouhodobým zájmem o válečné období druhé světové války, které se mísí s pocity novými, nejistotou a strachem z budoucnosti. Vlivem i politické proklamace, kdy jsou informace prezentovány jakožto pravdivé, anebo naopak dezinformační, lze tedy aplikovat toto nahlížení i na mou výtvarnou tvorbu, kterou se zabývám. Při samotném procesu jsem se inspirovala autory koláží, kteří využívali ke své práci dostupné a všední materiály, i dnes jsou takovými materiálem ústřížky časopisů, novin a nově články vytištěné z internetu. Využila jsem texty literárního díla, které při kopírování svým zmuchláním získaly podobu tiskovin. Vznikly tmavé skvrny, vlivem přehybů při kopírování a neuhlazená podoba papíru. Kopírováním jsem se zabývala tak dlouho, dokud zmuchlaný text nezískal vyhovující podobu. Dala jsem si za úkol, aby výstupem textového fragmentu byl dojem neučesanosti, prvků nahodilosti, asymetrie a neucelenosti.

Bílá barva symbolizuje čistotu, klid, zřejmost, uspořádanost a prostor k sebevyjádření, naopak černá barva na tomto bílém podkladu funguje jakožto instrument nositele informace. Červená, která se vyskytuje jen v jedné z pěti koláží symbolizuje životní jiskru, touhu po existenci a povšimnutí si, zároveň touhu po soběstačnosti. Zelená barva, která se nachází v poslední koláži na sebe strhává pozornost. A tato zelená barva lze být interpretována jakožto možné finální řešení lidské rasy.

Jednotlivé výjevy jsem záměrně nepojmenovala, aby si případný pozorovatel sestavil pořadí děl sám a určil tak, v jaké fázi se současné lidstvo nachází, popřípadě nacházelo a s jakou se aktuálně potýká. Žádná z koláží nenesou svůj vlastní název za účelem zachování divákovi bezbřehé myšlenkové volnosti a observační schopnosti, avšak má tvorba je konstituována se zřejmým obsahovým záměrem.

1. Koláž č. 1

První koláž je tvořena fragmentem textovým a ilustrativním, třetím komponentem v prvním z celkových pěti děl, je podobizna autora *Války s mloky* Karla Čapka. Textové pole je umístěno v popředí, zatímco ilustrativní složka v pozadí. Text je vlivem muchlání a následného kopírování rozostřený, rozmazaný a nedokončený. Podobizna Karla Čapka je usazena ve svislé poloze, ve středu koláže, ve spodní části výjevu. Mloci zde vystupují z vody na souš i do textového pole, a tak je narušena hranice mezi textem a obrazovou částí. Již od první koláže mloci připomínají lidi svým postojem na dvou nohách.

Na celou pentalogii je uplatňován jeden pohled a to zepředu. První koláž značí počátek neboli genezi. Karel Čapek má zde dozorčí funkci nad první scénou pentalogie a je tedy přítomen v hlavním bodě dění.

Přestože vím, že každého mohou v textové části zaujmout jiná slova, mne zaujala v první koláži pentalogie slova: *mloci-žraloci a nekalá konkurence*.

2. Koláž č. 2

Druhá koláž je tvořena textovým fragmentem, který má jiné vlastnosti než u koláže č. 1 a fragmentem ilustrativním. Textová část je zde umístěna v popředí a ilustrativní část v pozadí obrazu. Textové písmo je oproti první koláži zvětšené, rozostřené a rozmazané přetrvává, ale v jiném rozmístění. Karel Čapek je zde zasazen v levé spodní části koláže a jeho portrét je neúplný. Mloci zde doznávají změn a charakteristikou se začínají podobat vizuálnímu vzezření člověka. Svými siluetami a držení zbraní začínají být více lidmi než mloky. Mloci zde znovu vystupují do textového pole a ruší tak oddělení textové a zobrazované části. Výrazným prvkem je zde odlišná barevnost a využití červené, která také zasahuje do části textu.

V této koláži je zobrazen přerod. Karel Čapek nahlíží z levého spodního rohu koláže a ustupuje z děje jako ústřední motiv díla. Tak jako se ztrácí z hlavního vizuálního bodu, tak ztrácí kontrolu nad dějem.

Ze druhé koláže vystupují klíčová slova: *mločí syndikát, na kontinentu*.

3. Koláž č.3

Ve třetí koláži je textová část rozmístěna po celé ploše obrazu, obrazová část je centrálně orientována na střed. Text je ve stejné velikosti jako u koláže č. 2. Vlastnosti textu jsou zde odlišné než u předchozích dvou koláží. Písmo je zaostřenější a čitelnější, přehybů zde není tolik. Pozornost je soustředěna na výjev mloka ve středu koláže. Karel Čapek do scény nahlíží ze zákrytu. Jeho hlava je pohyblivá a můžeme ji více a méně zasouvat a začleňovat jej tak do děje koláže. Mlok je zde jen jeden a obrazová část nijak nezasahuje do

části textové, naopak ji tříští svým středovým vstupem. Mlok je v této koláži ústředním motivem a upíná na sebe veškerou pozornost.

Tato koláž je znakem seberealizace. Karel Čapek se před výjevem mloka „schovává“ do textového prostoru, přesto je zde stále jako nahlízející prvek.

Ve třetí části pentalogie na mne působí slova: *kolonizační předvoj, staletí a tisíciletí*.

4. Koláž č. 4

Ve čtvrté koláži se písmo textového pole opět zmenšuje jako u koláže č. 1 a č. 2. Textová část se nachází v popředí a obrazová část v pozadí celkového výjevu. Písmo nese vlastnosti rozmazání, ale už ne v takové míře jako u prvních dvou koláží a celkový vliv na divákovu vnímání je tak výraznější. Karel Čapek je v této koláži umístěn v pravém spodním rohu obrazu. Mloci zde získávají podobu vojáků držícím zbraní a zasahují částečně do textu, čímž je znovu narušena hranice mezi formou textovou a obrazovou. Hlavní rozdíl ve čtvrté koláži shledávám v přesném zobrazení mloků. Mloci zde získávají konkrétní podobu. Mlok je zde vnímán jako člen militantní skupiny. Text je sytější, a tak s obrazem vnímáme již i textové doplnění.

Čtvrtá koláž znázorňuje radikalizaci. Karel Čapek, jenž je usazen v pravém spodním rohu s odmítavým a trochu odhlížejícím pohledem, pozoruje vyostřování situace.

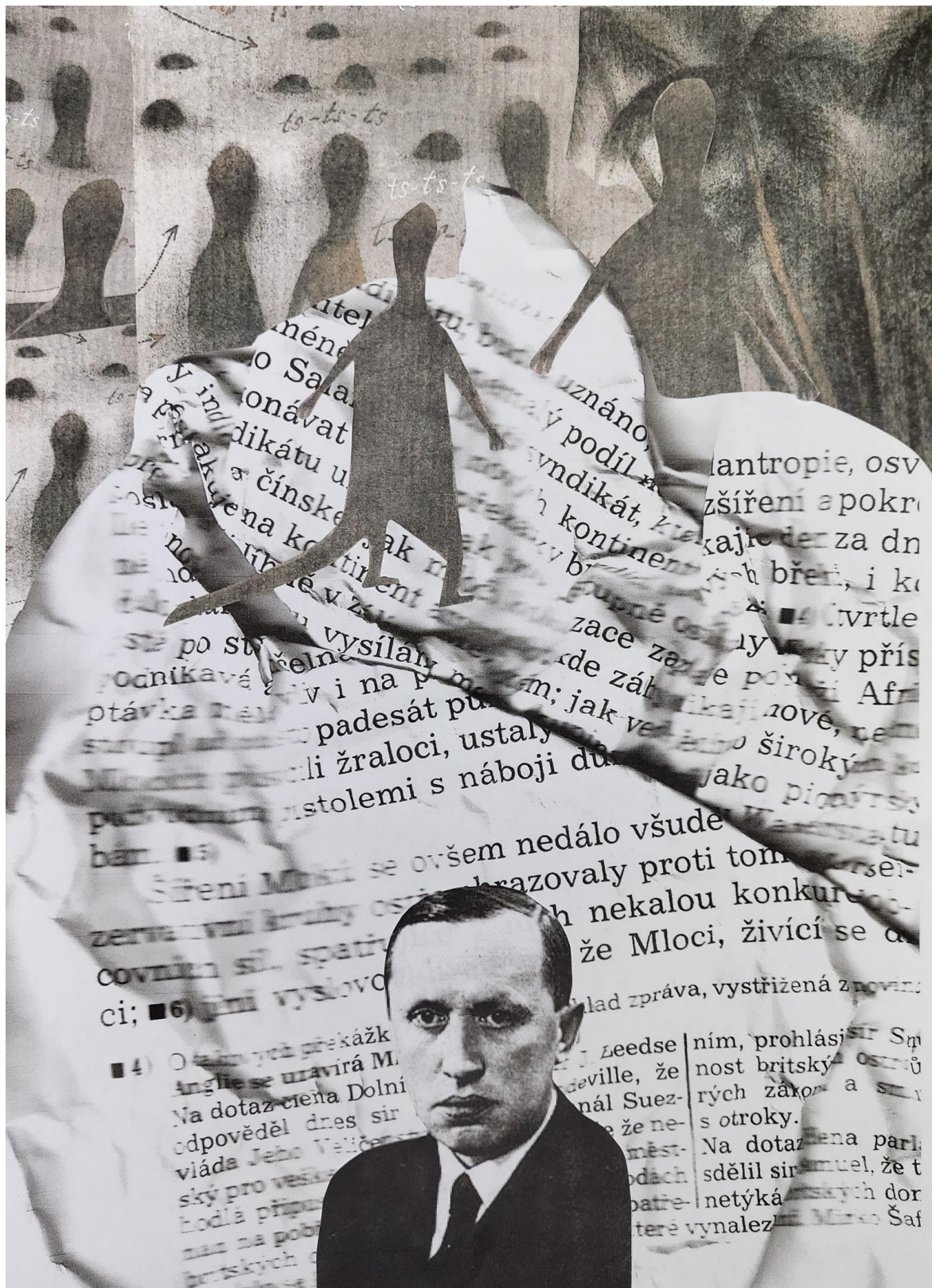
V této koláži se můj pohled zaměřuje na slova: *osídlování a plodnost Mloků*.

5. Koláž č. 5

V páté koláži se již velikost písma nemění a oproti předešlým čtyřem kolážím textová část vychází z horní části výjevu. I v tomto případě zůstává textové znázornění v popředí a obrazová část v pozadí. Písmo je ostřejší a jasnější a efekty rozmazání již nejsou tak znatelné. Karel Čapek je umístěn v levé horní části koláže. Mloci již mají podobu vojáků držících zbraně a zvolna zasahují do textové části výjevu. Textová část je zde narušena hlavním zobrazovaným motivem méně než u předchozích koláží. Čeho si povšimneme, je zelená hlava vojáka vpravo, která vykřikuje přímo z textové plochy a vyjímá se tak ostatním vojákům skupiny.

Pátá z koláží značí zkázu, stav destrukce, a tedy celkový nástup apokalypsy. Karel Čapek zde nevěřičně pozoruje aktuální dění, proto je zobrazen hlavou dolů, čímž dává najevo názor na bizarnost situace.

V poslední koláži mou pozornost upoutávají tato slova: *expanze, příroda není, kolonizace*.



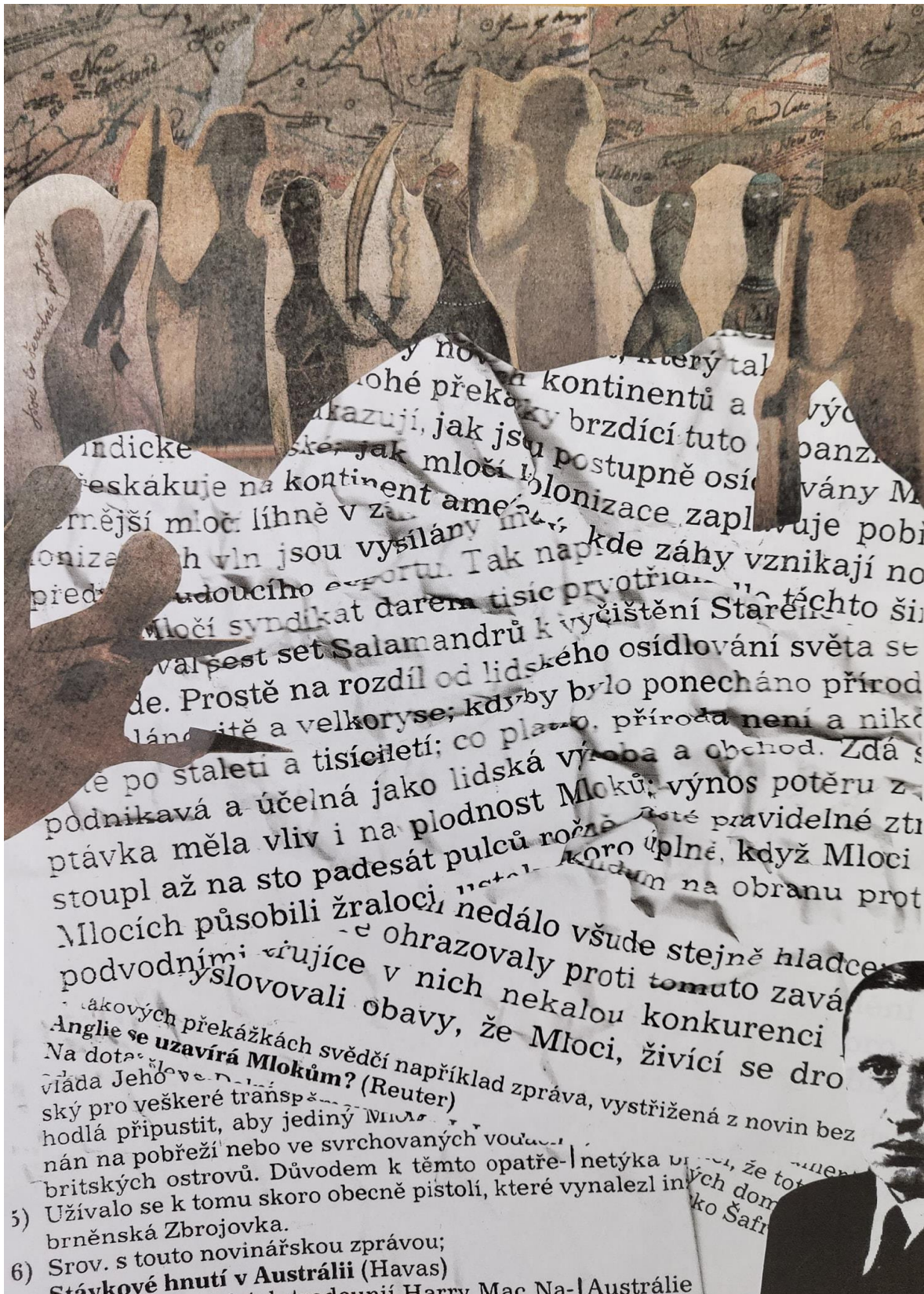
Obr. 34 Koláž č. 1



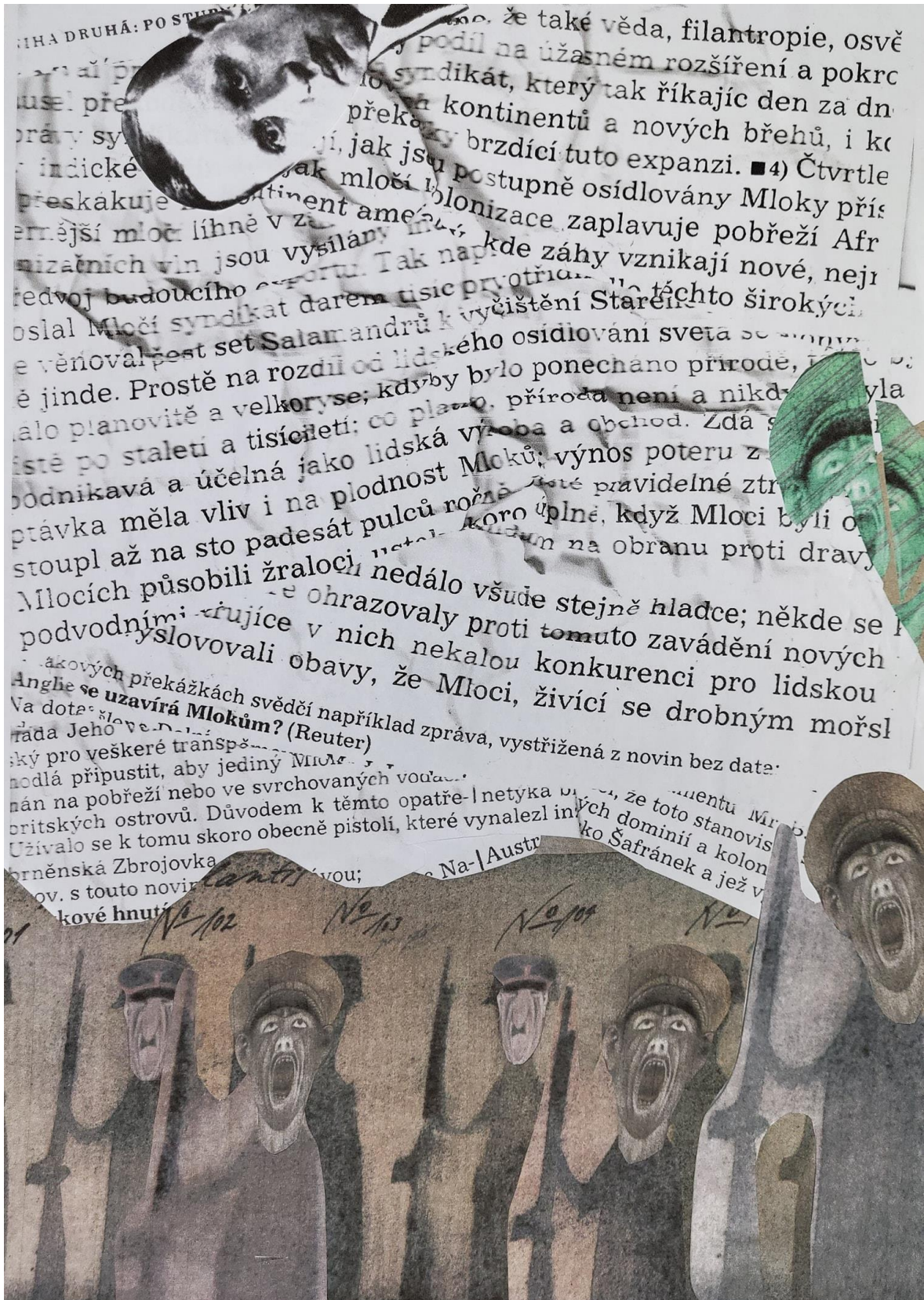
Obr. 35 Koláž č.2



Obr. 36 Koláž č. 3



Obr. 37 Koláž č. 4



Obr. 38 Koláž č. 5

3 DIDAKTICKÁ ČÁST

Získanými poznatky z teoretické části jsem se v didaktické části jsem navrhla dva výtvarné úkoly s hravým a optickým charakterem pro vícero věkových skupin. Obsahuje dva tematické úkoly zabývající se vybranou technikou koláže. Úkoly jsou sestaveny dle didaktických zásad a byly realizovány v hodinách výtvarné výchovy. Časová dotace na každou skupinu byla hodina a třicet minut. Počet žáků ve třídě byl vždy cca 15 žáků. Na začátku obou vyučovacích jednotek proběhla powerpointová prezentace s obrazovými ukázkami, stručnými informacemi k aktuálně probírané látce. Poté následovalo zadání úkolu, kterému se žáci ve zbylém čase věnovali. Úvodní seznámení s nadcházejícím úkolem zabralo asi 15 minut z celkové časové dotace. Na konci vyučovací jednotky proběhla reflexe nad vytvořenými výtvarnými pracemi žáků a získanými zkušenostmi a znalostmi.

Práci jsem aplikovala v sedmém ročníku (12-13 let). Žáci si vyzkoušeli jeden z možných přístupů lepení a skládání koláže, snažili se o zjednodušení, stylizaci pomocí lenochů (podložek do sešitu). Žáci byli nejprve uvedeni do problematiky kolážové tvorby a seznámeni se souvisejícími možnostmi uměleckého vyjádření. Pomocí skládání, vystřihování, trhání a lepení, dosáhli zjednodušení a stylizace vizuálně vnímaných podnětů.

Jeden z cílů výtvarné aktivity je žáky seznámit s širší možností výtvarné tvorby a nastítnit jim vizuální možnosti vnímání koláže a následně její uplatnění v praxi. Dalším z úkolů, který jsem si předsevzala bylo, aby se žáci pokusili svévolnou formou dojít k tvarovému zjednodušení, čímž procvičovali zároveň jemnou motoriku a obrazovou tvorbu s použitím netradičního prvku a postupů při zpracování. V neposlední řadě bylo mým cílem přivést žáky do pro ně neprobádaného území výtvarné tvorby a nastítnit jim práci s nezvyklým podkladem a materiálem, než na jaký jsou zvyklí. Tímto procesem jsem chtěla, aby se seznámili a pochopili způsob práce umělců, jež se zabývali koláží v lepené formě.

VÝTVARNÉ ZADÁNÍ

Výtvarnou aktivitu jsem rozdělila do dvou na sebe plynule navazujících fází. Od teoretického seznámení, připomenutí si předešlých aktivit v rámci výtvarné činnosti spojené s Op-artem, jsme přešli k seznámení se s materiálem a jeho vlastnostmi. Žáci si vybrali buď rastrový papír či klasickou podložku do sešitu a snažili se je nastříhat tak, aby zachovali stanovený tvar. Nesměl se porušit rastr ani řádky (obdélníky) v lenochovi.

Ve druhé fázi žáci vzniklé tvary prostřednictvím své fantazie skládali do různých kompozic a zkoušeli, jak se budou měnit jejich města či krajiny. Poté vytvořené krajinky nalepili. Ve třetí části výtvarné činnosti navazovali na použitý materiál v předešlé hodině, tedy rastrový papír, v tomto případě sloužil rastrový papír jako neobvyklý podklad pro koláž z lepených a skládaných útržků novin do tvaru jablek a hrušek. V obou případech se snažila využít hravého pojetí výtvarné výchovy. Žáci byli sice omezeni v prvním úkole rastrovým papírem, ale výtvarná práce jim připomínala stavbu plochých minecraft městeček či

krajinek. Druhá aktivita slouží jako představení a uchopení nového pojetí výtvarné výchovy, tedy práce s novinovými útržky po vzoru umělců z teoretické části.

PŘÍPRAVA DIDAKTICKÉ STRUKTURY

3.1.1 RASTROVÁ KRAJINA

Téma: Koláž, využití rastrového papíru a lenochů (podložek do sešitu), vnímání vlastností daného materiálu

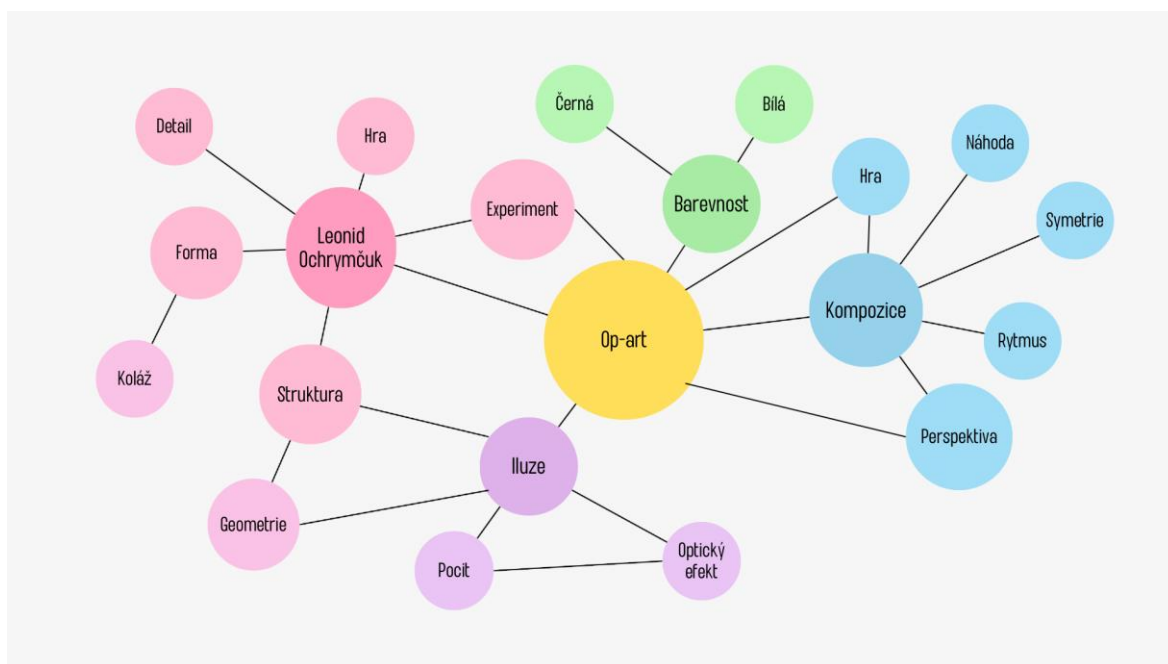
Ročník: Sekunda

Časová dotace: 2 vyučovací hodiny

1. vyučovací hodina	Úvod, návaznost na Op-art, představení tématu
2. vyučovací hodina	Proces tvorby

Inspirační východiska: Op-art, Leonid Ochrymčuk, práce/hra s kompozicí

Myšlenková mapa:



Vzdělávací cíle: Žák technikou koláže vytváří rastrovou krajinu či město. Rastr pomocí koláže skládá a vystřihuje do konkrétních tvarů. Žák interpretuje vlastní pojetí zadaného úkolu.

Technika: Koláž

Forma práce: Individuální

Metody práce: slovní (přednáška, vysvětlování, rozhovor), názornědemonstrační (powerpointová prezentace), dovednostně-praktická (výtvarná činnost), aktivizující výukové metody

Pomůcky: dataprojektor, čtvrtka formátu A4, rastrový papír + lenoch (podložka do sešitu), nůžky, lepidlo

Motivace: Motivační fáze je zaměřena na seznámení žáků s náplní zadaného úkolu v hodině – tedy přednáška, v rámci, které proběhne zadání úkolu, proces tvorby, diskuze a reflexe. Žákům neukazují názorné příklady postupu práce abych docílila spontánnosti pojetí práce.

Zařazení do RVP:

- **Průřezová témata:** Osobnostní a sociální výchova, Mediální výchova
- **Klíčové kompetence:** kompetence k učení, k řešení problémů, komunikativní, sociální a personální, pracovní
- **Vzdělávací oblast:** Umění a kultura (Výtvarná výchova)
- Očekávané výstupy:

„Žák využívá znalosti aktuálních způsobů vyjadřování a technických možností zvoleného média pro vyjádření své představy.“⁹²

„Žák v konkrétních příkladech vizuálně obrazných vyjádření vlastní i umělecké tvorby identifikuje pro ně charakteristické prostředky.“⁹³

„Žák při vlastní tvorbě uplatňuje osobní prožitky, zkušenosti a znalosti, rozpozná jejich vliv a individuální přínos pro tvorbu, interpretaci a přijetí vizuálně obrazných vyjádření.“⁹⁴

„Žák samostatně experimentuje s různými vizuálně obraznými prostředky, při vlastní tvorbě uplatňuje také umělecké vyjadřovací prostředky současného výtvarného umění.“⁹⁵

Mezioborové vztahy: Zeměpis, Přírodopis

Úvod do výtvarné aktivity

**V úvodu pomocí prezentace
v návaznosti na předešlé hodiny věnující**

⁹² VÚP V PRAZE. *Rámcový vzdělávací program pro gymnázia: RVP G* [online]. 2007 [cit. 2023-06-29]. Dostupné z: <https://www.edu.cz/rvp-ramcove-vzdelavaci-programy/ramcove-vzdelavaci-programy-pro-gymnazia-rvp-g/>, s. 54.

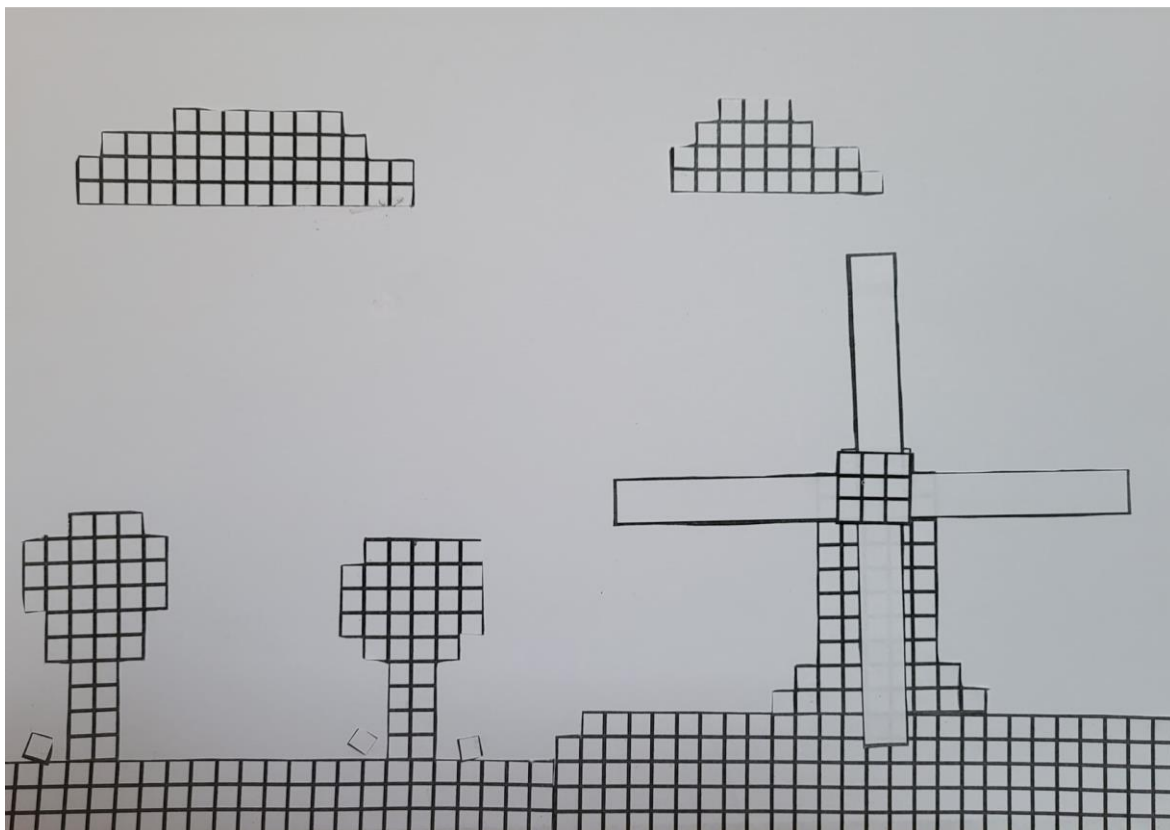
⁹³ Tamtéž, s. 54.

⁹⁴ Tamtéž, s. 54.

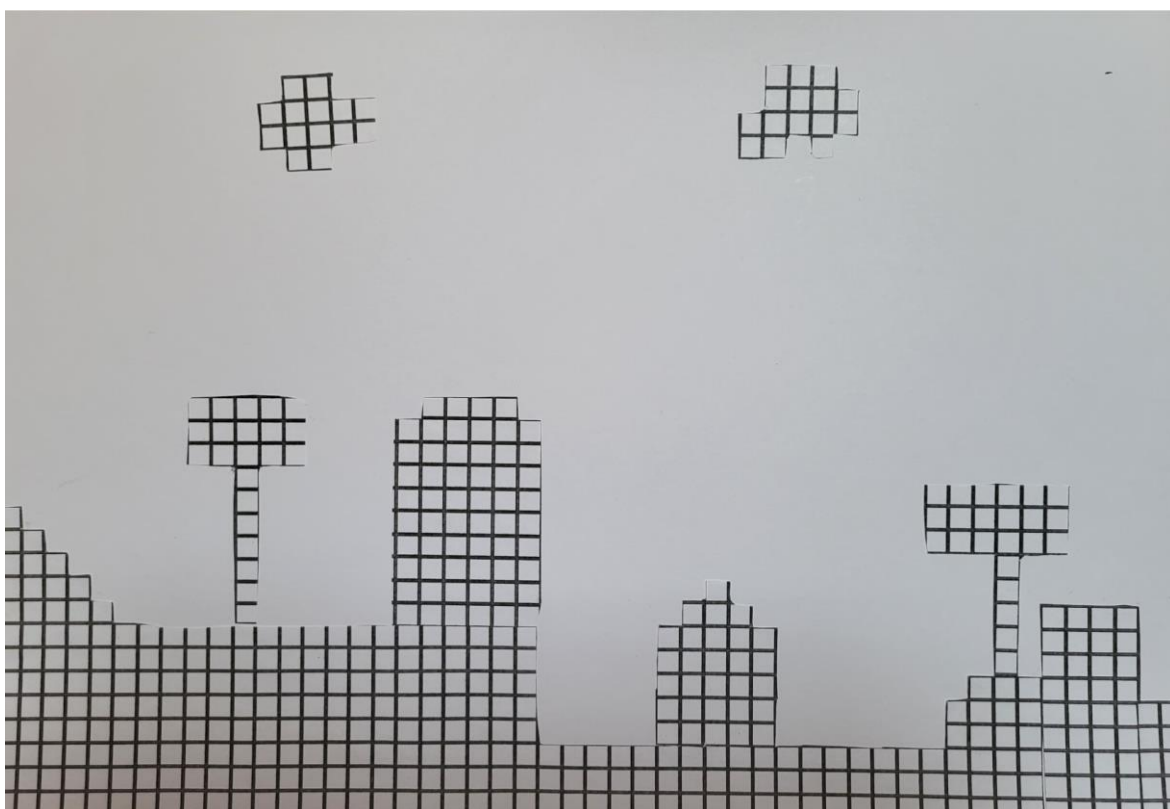
⁹⁵ Tamtéž, s. 55.

	<p>se Op-artu po teoretické i praktické činnosti jsem seznámila žáky s Leonidem Ochrymčukem a možnostmi jeho tvorby. Což bylo nezbytně nutné pro praktickou část. Připomněli jsme si základní pravidla využití kompozičních pravidel.</p> <p>Než započala samostatná individuální výtvarná činnost, bylo nutné ještě žáky seznámit se základní pomůckou, s níž budou pracovat, tedy s rastrovým papírem a lenochem. Využití těchto školních potřeb je pro žáky již neobvyklé.</p>
<p>Formulace zadání:</p>	<p>„Pomocí koláže vytvoř rastrovou krajinu či město. Můžeš zkoušet různé tvarové kombinace. Za použití nůžek dodrž rastrový tvar (střihej po kostičkách). Následně vystřižené tvary skládej do kompozic různých tvarů a velikostí.“</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Žáci si volí téma koláže. 2. Žáci vytváří koláž za pomoci stříhání a skládání do zvoleného tvaru. 3. Rozvrženou koláž lepí na bílý podklad.
<p>Reflexivní otázky:</p>	<p>Bylo pro vás náročné zachovat při stříhání rastrový tvar?</p> <p>V čem jsou v rámci vaší třídy koláže rozdílné?</p>

Reflexe hodiny: Žáci hodnotili hodiny výtvarné výchovy pozitivně. Práce je zaujala od samého počátku, kvůli využití netradičního prvku, což vedlo k ozvláštňení výtvarné činnosti. Žáci si sami vybrali, zdali budou vytvářet město či krajinu a tomu přizpůsobily rastrové tvary. Často se mě chodili ptát, zdali to dělají dobře a o co by svou krajinu či město mohli ještě doplnit. Tento výtvarný úkol žáky obohatil z hlediska výtvarné techniky a při ní využitým materiálem. Považuji za velmi zdařilé, že dokázali pracovat se svou představivostí a vytvořit rastrová města či krajiny.



Obr. 39, práce žáků



Obr. 40, práce žáků

3.1.2 NOVINOVÁ KOLÁŽ

Téma: Koláž, využití lenochů (podložek do sešitu), vnímání vlastností daného materiálu

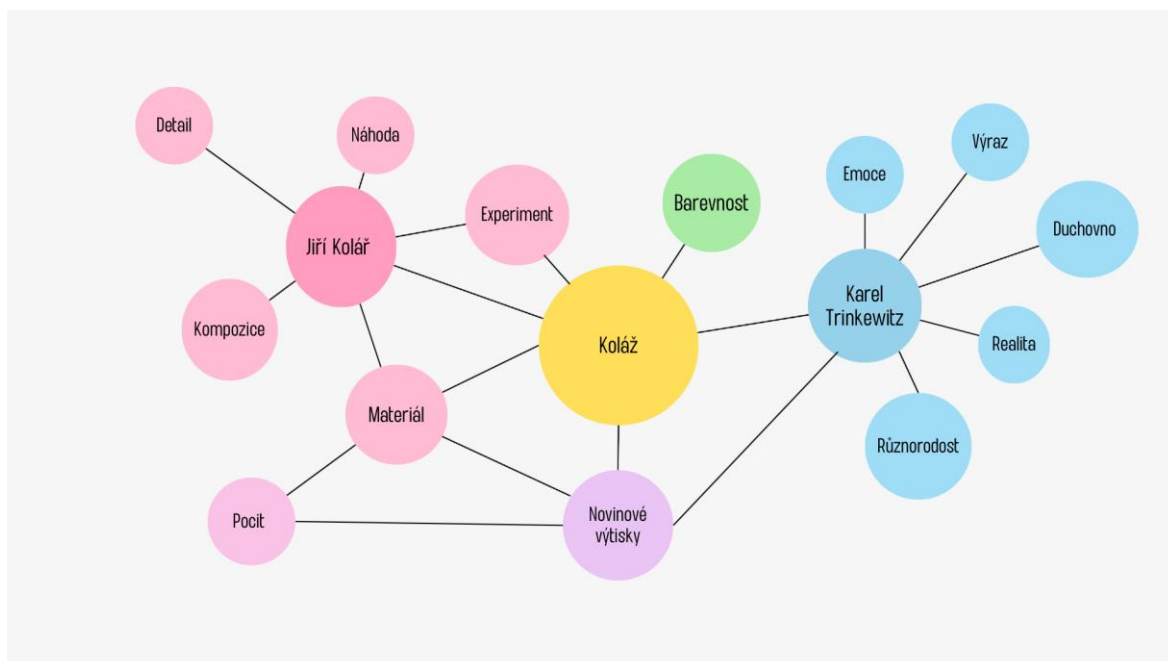
Ročník: Sekunda

Časová dotace: 2 vyučovací hodiny

1. vyučovací hodina	Úvod, návaznost na předešlou hodinu (Leonid Ochrymčuk), představení tématu
2. vyučovací hodina	Proces tvorby

Inspirační východiska: Jiří Kolář, Karel Trínkewitz, práce/hra s neobvyklým materiálem

Myšlenková mapa:



Vzdělávací cíle: Žák technikou koláže vytváří obrazy pomocí novinových útržků. Novinové útržky skládá pomocí koláže skládá do konkrétních tvarů. Žák interpretuje své pojetí zadaného úkolu.

Technika: Koláž

Forma práce: Individuální

Metody práce: slovní (přednáška, vysvětlování, rozhovor), názornědemonstrační (powerpointová prezentace), dovednostně-praktická (výtvarná činnost), aktivizující výukové metody

Pomůcky: dataprojektor, čtvrtka formátu A4, rastrový lenoch (podložka do sešitu), noviny a časopisy, lepidlo

Motivace: Motivační fáze je zaměřena na seznámení žáků s náplní zadaného úkolu v hodině – tedy přednáška, v rámci, které proběhne zadání úkolu, proces tvorby, diskuze a reflexe. Žákům neukazují názorné příklady postupu práce abych docílila spontánnosti pojetí práce.

Zařazení do RVP:

- **Průřezová témata:** Osobnostní a sociální výchova, Mediální výchova
- **Klíčové kompetence:** kompetence k učení, k řešení problémů, komunikativní, sociální a personální, pracovní
- **Vzdělávací oblast:** Umění a kultura (Výtvarná výchova)
- Očekávané výstupy:
- *„Žák při vlastní tvorbě uplatňuje osobní prožitky, zkušenosti a znalosti, rozpozná jejich vliv a individuální přínos pro tvorbu, interpretaci a přijetí vizuálně obrazných vyjádření.“⁹⁶*

„Žák nalézá, vybírá a uplatňuje odpovídající prostředky pro uskutečňování svých projektů.“⁹⁷

„Žák v konkrétních příkladech vizuálně obrazných vyjádření vlastní i umělecké tvorby identifikuje pro ně charakteristické prostředky.“⁹⁸

„Žák samostatně experimentuje s různými vizuálně obraznými prostředky, při vlastní tvorbě uplatňuje také umělecké vyjadřovací prostředky současného výtvarného umění.“⁹⁹

Mezioborové vztahy: Přírodopis, Mediální výchova

Úvod do výtvarné aktivity:

Po teoretické i praktické činnosti jsem seznámila žáky s Jiřím Kolářem a Karlem Trinkewitzem a možnostmi jejich tvorby. Což bylo nezbytně nutné pro praktickou část a vytvoření koláže z novinových útržků.

S lenochem, který v této výtvarné slouží jako podklad se žáci seznámili již v předešlé výtvarné činnosti.

⁹⁶ VÚP V PRAZE. *Rámcový vzdělávací program pro gymnázia: RVP G* [online]. 2007 [cit. 2023-06-29]. Dostupné z: <https://www.edu.cz/rvp-ramcove-vzdelavaci-programy/ramcove-vzdelavaci-programy-pro-gymnazia-rvp-g/>, s. 54.

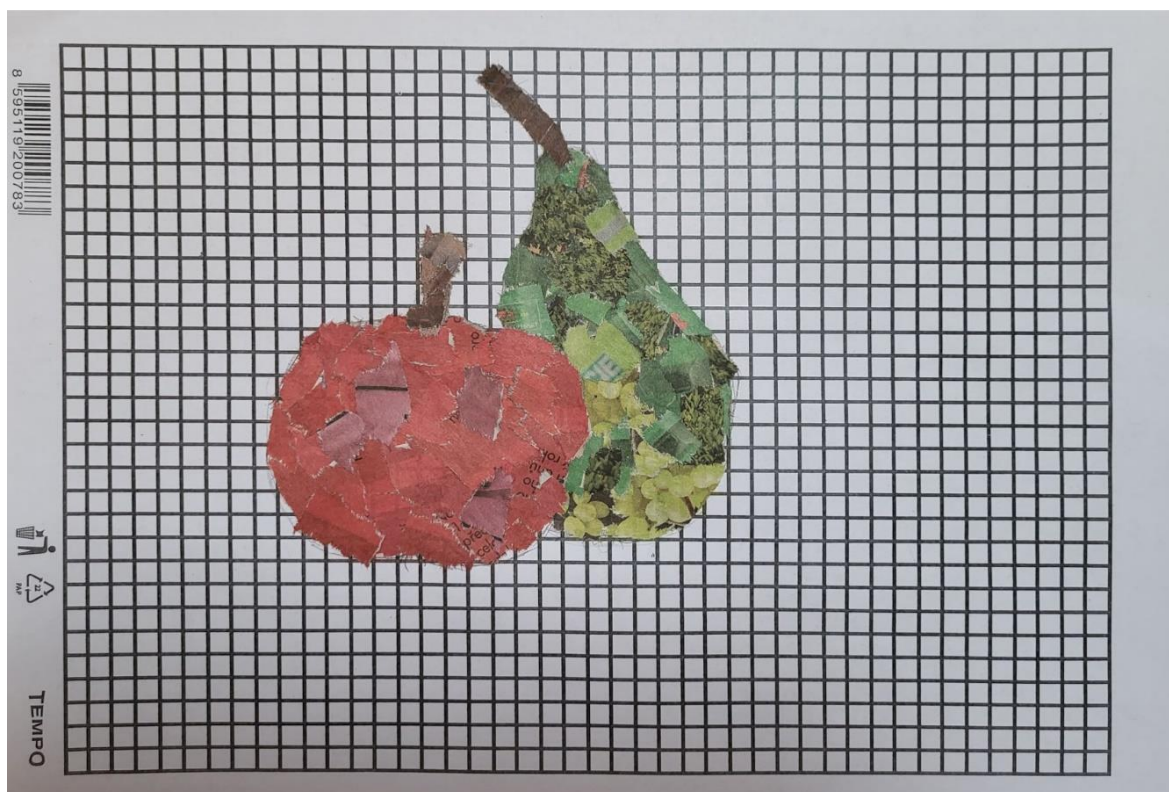
⁹⁷ Tamtéž, s. 54.

⁹⁸ Tamtéž, s. 54.

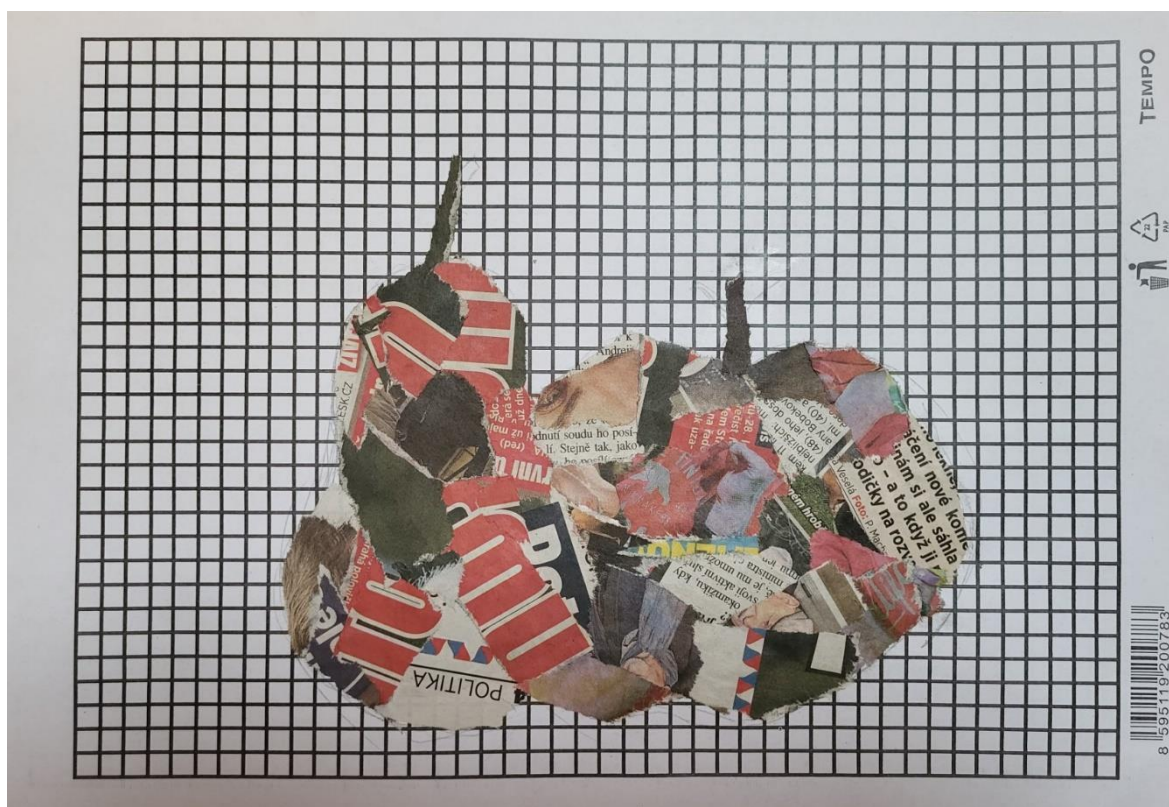
⁹⁹ Tamtéž, s. 55.

<p>Formulace zadání:</p>	<p>„Za pomoci novinových útržků ztvární zadané ovoce (jablko a hrušku). Můžeš zkoušet různé tvarové kombinace, barevnost i velikost zadaných objektů. Ovoce, tedy jablko a hrušku vytvoř pomocí novinových útržků, aby byl znatelný tvar jablka a hrušky. Následně jej nalep na podklad tvořený lenochem.“</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Žáci si rozvrhují koláž. 2. Žáci vytváří koláž pomocí novinových útržků a skládání do zvoleného tvaru. 3. Rozvrženou koláž lepí na podklad tvořený lenochem
<p>Reflexivní otázky:</p>	<p>Bylo pro vás obtížné vytvořit zadané objekty na strukturovaný podklad?</p> <p>V čem byl pro vás tento výtvarný úkol odlišný od toho předešlého?</p> <p>Bylo pro vás náročné vytvářet nové objekty ze strukturovaného potištěného materiálu na strukturovaný podklad?</p>

Reflexe hodiny: Tato výtvarná činnost žáky zaujala díky samostatnému zvolení barevnosti a rozvržení své koláže. Pro žáky bylo zajímavou zkušeností vytrhávání z novin a časopisů a využívání tiskovin k vytváření vlastních barevných objektů. Tento výtvarný úkol žáky obohatil z hlediska výtvarné techniky a při ní využitým materiálem. S novinami žáci pracovali již dříve, ale nevyužívali je jako hlavní, výrazný prvek k vytváření svých výtvarných prací. Žáci dokázali vytvořit díky své představivosti originální objekty (jablka a hrušky) pomocí koláže. Tuto koláž považuji též za velmi zdařilou.



Obr. 41, práce žáků



Obr. 42, práce žáků

ZÁVĚR

Diplomová práce se skládá z teoretické, praktické a didaktické části. Zaměřuji se v ní na vývoj koláže, konkrétně na kubistické, dadaistické a surrealistické období. V praktické části jsem vytvořila pět koláží k danému tématu a v didaktické části jsem navrhla didaktický materiál pro výtvarnou výchovu.

Teoretická část se zaměřuje na vývoj a změny koláže od určitého časového období, představuje základní typy koláže, její techniky a představitele. Charakterizuje kubistickou, dadaistickou a surrealistickou koláž a její myšlenkové a technické postupy na příkladech vybraných autorů. Následně porovnává tyto tři směry z výtvarných i myšlenkových hledisek. Poslední kapitola se věnuje mezinárodně uznávané postavě v oblasti koláže, a to Jiřímu Kolářovi a jeho rozmanité tvorbě.

V praktické části diplomové práce jsem zhotovila pět koláží, zaměřených na problematiku aktuální militární situace. Koláže jsou představeny a charakterizovány v samostatných kapitolách. Pět po sobě jdoucích koláží jsem vytvořila kombinací technik s východiskem v díle Karla Čapka *Válka s mlouky*. Barevnost odpovídá aktuálnímu rozpoložení společnosti, kdy na povrch vyplouvají slova jako válka a mír. V kolážích jsou tyto elementy zastoupeny černou a bílou barvou. Jednotlivé fragmenty mají své místo a jsou nositelem obsahu. Předávají nám jednotlivé informace, z nichž si vytváříme celkový dojem. Hlavní důraz je tedy kladen na emoční prožitek z koláží.

V didaktické části této práce jsem vytvořila dvě didaktické struktury na hodiny výtvarné výchovy na téma koláž. V úvodu jsem žákům ukázala koláž a s ní spojené významné umělce, kteří se touto technikou zabývali a byli východiskem pro výtvarnou aktivitu. Na konkrétních příkladech, které byly hlavní inspirací pro první výtvarný úkol jsem žákům představila možnosti využití netradičních prvků v koláži. Stejný materiál poté využili ke své práci a v obou vyučovacích jednotkách si vyzkoušeli netradiční techniku s využitím netradičních prvků. Cílem výtvarné aktivity bylo žáky seznámit s technikou koláže a možnostmi vyzkoušet si výtvarnou práci, která pro ně není běžná a snadná.

Tímto výtvarným úkolem jsem chtěla podpořit jejich myšlení, podnítit kreativitu a touhu po zkoušení nových věcí. To se mi, dle mého názoru povedlo a předem stanovené cíle byly naplněny.

RESUMÉ

This work is focused on presenting the theoretical definition and development of collage. The main goal is to get acquainted with collage overlaps and the use of non-traditional techniques. The theoretical part contains information about collage, and its development is illustrated by visual examples. The practical part is dedicated to independent artistic activity, which technically draws from the theoretical part and the ideological part with the current military tension transferred to the past. The didactic part is focused on introducing the student to non-traditional art techniques and on supporting one's own thought process.

SEZNAM LITERATURY

- BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník. Praha: Academia, 1997. ISBN 8020006095.
- BERNARDOVÁ, Edina. Moderní umění. Praha: Paseka, 2000. ISBN 8071852910.
- Běla Kolářová [online]. Praha: Centrum pro současné umění, 2006 [cit. 2023-02-21].
Dostupné z: <https://www.artlist.cz/bela-kolarova-1467/>
- BUCHHOLZOVÁ, Elke Linda. Picasso. Slovart, 2006. ISBN 8072097946.
- BLÁHA, Jaroslav. Křížovatka geneze moderního malířství a hudby. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2007. ISBN 9788072902910.
- BLÁHA, Jaroslav. Výtvarné umění a hudba. Praha: Togga, 2013. Musica viva (Togga). ISBN 9788074760198.
- BLAŽÍČEK, Oldřich J., KROPÁČEK, Jiří. Slovník pojmů z dějin umění. Praha: Odeon, 1991. ISBN 8020702466.
- CUMMING, Robert. Umění. Praha: Slovart, 2007. ISBN 9788072099719.
- DEBICKI, Jacek, a kol. Dějiny umění: Malířství, sochařství, architektura. Praha: Argo, 2001. ISBN 8072030760.
- DRYJE, František: Neuctivá pozornost. In: Jiří, MACHALICKÝ (ed.): Česká koláž. (kat.výst.). NG, Praha 1997. ISBN 808601004X.
- DVORSKÝ, Stanislav, František DRYJE a Martin STEJSKAL, ed. Surrealistická východiska (1948-1989): odklony, návraty, přesahy: Znamení zvěrokruhu, Okruh pěti Objektů, UDS, Surrealistická skupina v Československu. Praha: Společnost Karla Teiga v Praze ve spolupráci s Památníkem národního písemnictví, 2011. ISBN 9788090388420.
- ELGER, Dietmar, GROSENICK, Uta, ed. Dadaismus. Praha: Slovart, 2004. ISBN 8072096613.
- FOSTER, Hal. Umění po roce 1900. Praha: Slovart, 2007. ISBN 9788072099528.
- HODGE, Susie. Proč to je umění. Praha: Slovart, 2014. ISBN 9788073918767.

- ČECHLOVSKÁ, Magdalena. Kolářová [online]. 2010 [cit. 2023-06-30]. Dostupné z: <https://archiv.hn.cz/c1-42514180-kolarova>
- KLINGSÖHR-LEROYOVÁ, Cathrin. Surrealismus. Praha: Slovart, 2005. ISBN 8072096567.
- KOLÁŘ, Jiří. Jiří Kolář. Brno: Dům umění města Brna, 1994. ISBN 8070090707.
- KOLÁŘ, Jiří a Michal BAUER. Z každého z nás postupem let něco zmizí: rozhovor s Jiřím Kolářem. Jinočany: H & H, 2005. ISBN 8073190087.
- LEINZ, Gottlieb. Malířství 20. století. Praha: Rebo Productions, 1996. ISBN 8085815486.
- MACHALICKÝ, Jiří, ed. Česká koláž. (kat.) Praha: Galerry, 2010. ISBN 808601097.
- MARINETTI, Filippo Thommaso. *Futuristický manifest* [online]. 1909 [cit. 2023-06-29]. Dostupné z: http://www.o-p-o.cz/links/Marinetti,Filippo_Thommaso_Futuristick%FD_manifest_CZ.pdf
- MARTIN, Tim. Surrealisté. Praha: Slovart, 2004. ISBN 8072096095.
- Max Ernst: Paintings, Biography, and Quotes [online]. [cit. 2023-02-16]. Dostupné z: <https://www.max-ernst.com/>
- MICHALOVÁ, Rea. Karel Teige Praha: kapitán avantgardy. Praha: Kant, 2016. ISBN 9788074371714.
- PHILIPS, Sam. Ismy: Jak chápat moderní umění. Praha: Slovart, 2013. ISBN 10987654321.
- Petrová, E.: Aspekty koláže. In: Jiří MACHALICKÝ (ed.): Česká koláž. (kat.výst.). NG, Praha 1997. ISBN 808601004X.
- PIJOAN, José. Dějiny umění /9. Praha: Odeon, 1983. ISBN 09/030150186.
- PIJOAN, José. Dějiny umění /10. 3. vyd. Praha: Odeon, 1986. 0150286.
- PLACÁKOVÁ, Marianna. Státní socialismus a umělkyně: Případ Běla Kolářová [online]. 2019 [cit. 2023-06-29]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2019/07/15/statni-socialismus-a-umelkyne-pripad-bela-kolarova/>

POSPISZYL, Tomáš. Asociativní dějepis umění: poválečné umění napříč generacemi a médii: (koláž, intermediální a konceptuální umění, performance a film). Praha: Tranzit.cz, 2014. Navigace. ISBN 9788087259283.

SRP, Karel. Slastná spojení: Krutosti koláží. Praha: NG, 1997. ISBN 808601004X.

Surrealismus: Studijní materiály nejen pro pedagogy [online]. Ostrava: Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2021 [cit. 2023-02-15]. Dostupné z: <https://gvuo.cz/>

SUTTON, Keith. Pablo Picasso. Alpress, 2005. ISBN 8073620987.

VÚP V PRAZE. Rámcový vzdělávací program pro gymnázia: RVP G [online]. 2007 [cit. 2023-06-29]. Dostupné z: <https://www.edu.cz/rvp-ramcove-vzdelavaci-programy/ramcove-vzdelavaci-programy-pro-gymnazia-rvp-g/>

WALTHER, Ingo F. Pablo Picasso. Köln: Taschen, 2000. ISBN 3822859702.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1: PICASSO, Pablo. Zátíší s proutěným výpletem židle, 1912 [koláž, olej, voskové plátno] [29x37 cm] [str. 198] In: BLÁHA, Jaroslav. Výtvarné umění a hudba. Praha: TOGGA, 2013. ISBN: 9788074760198.

Obrázek 2: RODČENKO, Alexander. Fotomontáž, 1920 [str. 68] In: BERNARDOVÁ, Edina. Moderní umění. Praha: Paseka, 2000. ISBN 8071852910.

Obrázek 3: HAMILTON, Richard. „Čím to jen je, že je náš dnešní domov tak odlišný, tak hezký?“, 1956 [koláž] [26x25 cm] [str. 167] In: GOTTLIEB, Leinz. Malířství 20. století. Praha: Rebo Productions, 1996. ISBN 8085815486.

Obrázek 4: PAOLOZZI, Eduardo. Byla jsem hračkou boháče, 1947 [koláž] [str. 91] In: PHILLIPS, Sam. Ismy. Praha: Slovart, 2013. ISBN 10987654321.

Obrázek 5: ERNST, Max. Stojí za to strávit noc v pánově ložnici, 1920 [koláž, kvaš, tužka, papír] [16,3x25 cm] [str. 71] In: ELGER, Dietmar, Dadaismus. Praha: Slovart, 2004. ISBN 8072096613.

Obrázek 6: TEIGE, Karel. Manifest poetismu, 1928 [koláž] [online]. [cit. 2023-06-29]. Dostupné z: <https://www.cocosse.com/2013/08/poetism-manifesto-1928-collages-by-karel-teige-1939-1949/>

Obrázek 7: TEIGE, Karel. Manifest poetismu, 1928 [koláž] [online]. [cit. 2023-06-29]. Dostupné z: <https://www.cocosse.com/2013/08/poetism-manifesto-1928-collages-by-karel-teige-1939-1949/>

Obrázek 8: DUBUFFET, Jean. Cantalský hotel [online]. 1961 [cit. 2023-06-29]. Dostupné z: <https://typomil.com/2008/04/letrismus-pismo-gesto-znak-umeni/>

Obrázek 9: KOLÁŘOVÁ, Běla. Životopis jedné patentky V., 1982 [56x83 cm] [str. 132] In: Galerry, 2010. ISBN 808601097.

Obrázek 10: KOLÁŘOVÁ, Běla. Životopis jedné patentky V., 1982 [89x63 cm] [str. 179] In: Galerry, 2010. ISBN 808601097.

Obrázek 11: SCHWITTERS, Kurt. Souhvězdí, Merz-obraz 25A, 1887-1948 [koláž, montáž, olej, karton] [104,5x79 cm] [str. 167] In: GOTTLIEB, Leinz. Malířství 20. století. Praha: Rebo Productions, 1996. ISBN 8085815486.

Obrázek 12: WESSELMANN, Tom, Vana č.3, 1963. [olej, umělá hmota, různé předměty] [213x270 cm] [str. 174] In: GOTTLIEB, Leinz. Malířství 20. století. Praha: Rebo Productions, 1996. ISBN 8085815486.

Obrázek 13: RAUSCHENBERG, Robert, Černý trh, 1925 Vana č.3, 1963. [plátno, dřevo, kov, olej] [152x127 cm] [str. 171] In: GOTTLIEB, Leinz. Malířství 20. století. Praha: Rebo Productions, 1996. ISBN 8085815486.

Obrázek 14: ROTTELA, Mimmo, Marilyn Monroe, 1989. [50x68 cm] [online]. 1989 [cit. 2023-06-29]. Dostupné z: <https://www.artcurial.com/en/lot-mimmo-rotella-1918-2006-la-splendida-marilyn-1989-decollage-daffiches-marouflees-sur-toile-2499>

Obrázek 15: PICASSO, Pablo. Žena s Mandolínou jaro 1910 [olej] [91x59cm] [str. 59] In: BLÁHA, Jaroslav. Výtvarné umění a hudba. Praha: TOGGA, 2013. ISBN: 9788074760198.

Obrázek 16: PABLO, PICASSO. Housle, sklenice, dýmka a kotva (Vzpomínka na Le Havre), 1912 [olej] [81x54 cm] [online]. [cit. 2023-06-29]. Dostupné z: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_8027

Obrázek 17: PICASSO, Pablo. Kytara, 1913 [uhel, tužka, inkoust, papír] [26x19cm] [str. 40] In: WALTHER, Ingo F. Köln: Taschen, 2000. ISBN 3822859702.

Obrázek 18: PICASSO, Pablo. Zátiší s kytarou, 1922 [olej, papír] [32x40cm] [str. 43] In: WALTHER, Ingo F. Köln: Taschen, 2000. ISBN 3822859702.

Obrázek 19: SCHWITTERS, Kurt. Bez názvu (květen 191), 1919 [koláž] [21,6x17,3 cm] [str. 62] In: ELGER, Dietmar, Dadaismus. Praha: Slovart, 2004. ISBN 8072096613.

Obrázek 20: HAUSMANN, Raoul. Tatlin žije doma, 1920 [koláž, kvaš] [40,9x27,9 cm] [str. 34] In: ELGER, Dietmar, Dadaismus. Praha: Slovart, 2004. ISBN 8072096613.

Obrázek 21: SCHWITTERS, Kurt. Kurt Schwitters: Merz obraz 29A, Obraz se setrvačnickem, 1920 [asambláž] [85,8x106,8 cm] [str. 64] In: ELGER, Dietmar, Dadaismus. Praha: Slovart, 2004. ISBN 8072096613.

Obrázek 22: ERNST, Max, Blízká puberta čili Plejády, 1921 [koláž, kvaš, olej, papír, karton] [24,5x16,5 cm] [str. 48] In: KLINGSÖHR-LEROYOVÁ, Cathrin. Surrealismus. Praha: Slovart, 2005. ISBN 8072096567.

Obrázek 23: ERNST, Max. Dans le bassin de Paris, z knihy koláží Stohlavá žena, 1929 [koláž] [16x14 cm] [str. 200] In: BLÁHA, Jaroslav. Výtvarné umění a hudba. Praha: TOGGA, 2013. ISBN: 9788074760198.

Obrázek 24: MAX, ERNST. Loplop a krásná zahradnice z knihy koláží Stohlavá žena, 1929 [koláž] [14,6x13,7 cm]. [online] [cit. 2023-06-29]. Dostupné z: https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/93179/DPPR_2015_2_11210_0_475006_0_177550.pdf?sequence=4&isAllowed=y

Obrázek 25: ERNST, Max. Max Ernst: Bez názvu, 1920 [koláž] [str. 199] In: BLÁHA, Jaroslav. Výtvarné umění a hudba. Praha: TOGGA, 2013. ISBN: 9788074760198.

Obrázek 26: KOLÁŘ, Jiří. Bez názvu, 60. léta. [roláž] [14,5x28,5 cm] In: KOLÁŘ, Jiří. Jiří Kolář. Brno: Dům umění města Brna, 1994. ISBN 8070090707.

Obrázek 27: KOLÁŘ, Jiří. Bez názvu, nedatováno [muchláž] [24x17 cm] KOLÁŘ, Jiří. Jiří Kolář. Brno: Dům umění města Brna, 1994. ISBN 8070090707.

Obrázek 28: KOLÁŘ, Jiří. Bez názvu, nedatováno [muchláž] [27x21 cm] KOLÁŘ, Jiří. Jiří Kolář. Brno: Dům umění města Brna, 1994. ISBN 8070090707.

Obrázek 29: KOLÁŘ, Jiří. Trojjediná, 1967 [koláž] [29,5x20 cm] KOLÁŘ, Jiří. Jiří Kolář. Brno: Dům umění města Brna, 1994. ISBN 8070090707.

Obrázek 30: Nakopírovaná muchláž, Zdroj: Archiv autora

Obrázek 31: BORN, Adolf ilustrace knihy, 1986 [str.114-115] ČAPEK, Karel. *Válka s mloky*. Praha: Československý spisovatel, 1986. ISBN 2202786.

Obrázek 32: BORN, Adolf ilustrace knihy, 1986 [str. 64-65] ČAPEK, Karel. *Válka s mloky*. Praha: Československý spisovatel, 1986. ISBN 2202786.

Obrázek 33: BORN, Adolf ilustrace knihy, 1986 [str. 227] ČAPEK, Karel. *Válka s mloky*. Praha: Československý spisovatel, 1986. ISBN 2202786.

Obrázek 34: Koláž č. 1, Zdroj: Archiv autora

Obrázek 35: Koláž č. 2, Zdroj: Archiv autora

Obrázek 36: Koláž č. 3, Zdroj: Archiv autora

Obrázek 37: Koláž č. 4, Zdroj: Archiv autora

Obrázek 38: Koláž č. 5, Zdroj: Archiv autora

Obrázek 39: Žákovská práce, Zdroj: Archiv autora

Obrázek 40: Žákovská práce, Zdroj: Archiv autora

Obrázek 41: Žákovská práce, Zdroj: Archiv autora

Obrázek 42: Žákovská práce, Zdroj: Archiv autora

Obrázek 43: Žákovská práce, Zdroj: Archiv autora

Obrázek 44: Žákovská práce, Zdroj: Archiv autora

Obrázek 45: Žákovská práce, Zdroj: Archiv autora

Obrázek 46: Žákovská práce, Zdroj: Archiv autora

Obrázek 47: Žákovská práce, Zdroj: Archiv autora

Obrázek 48: Žákovská práce, Zdroj: Archiv autora

Obrázek 49: Žákovská práce, Zdroj: Archiv autora

Obrázek 50: Žákovská práce, Zdroj: Archiv autora

Obrázek 51: Žákovská práce, Zdroj: Archiv autora

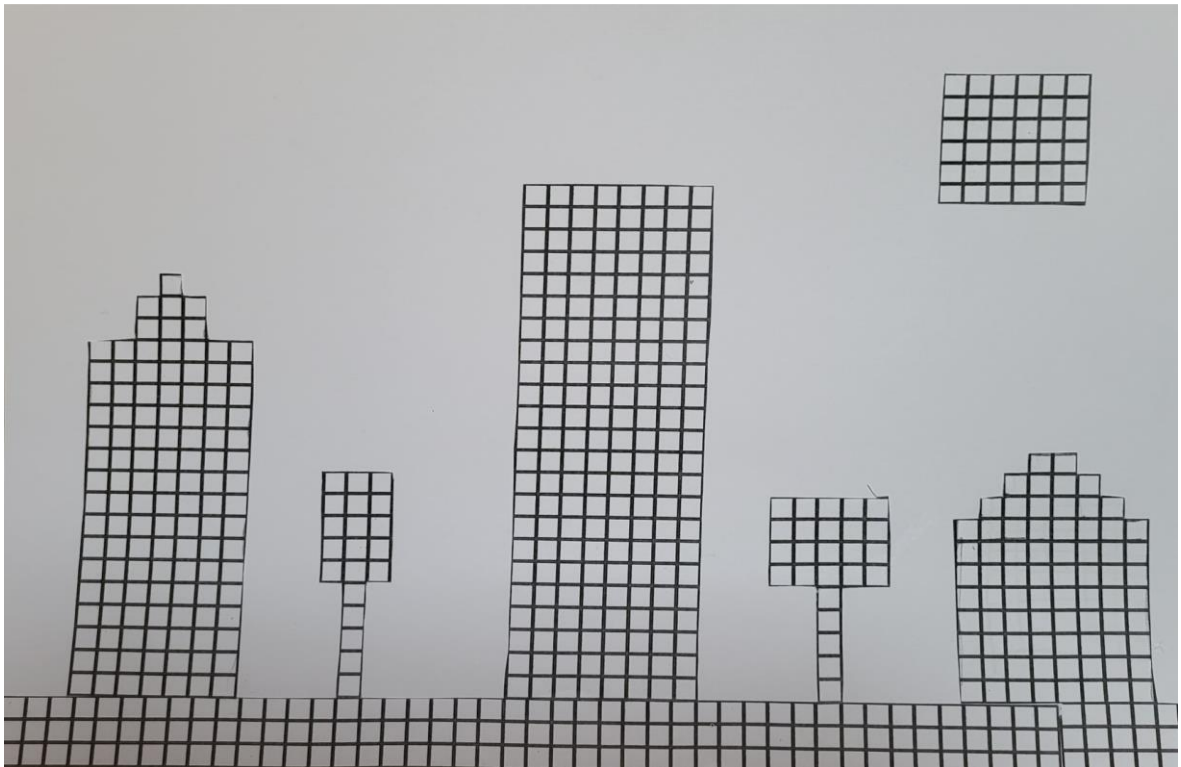
Obrázek 52: Žákovská práce, Zdroj: Archiv autora

Obrázek 53: Žákovská práce, Zdroj: Archiv autora

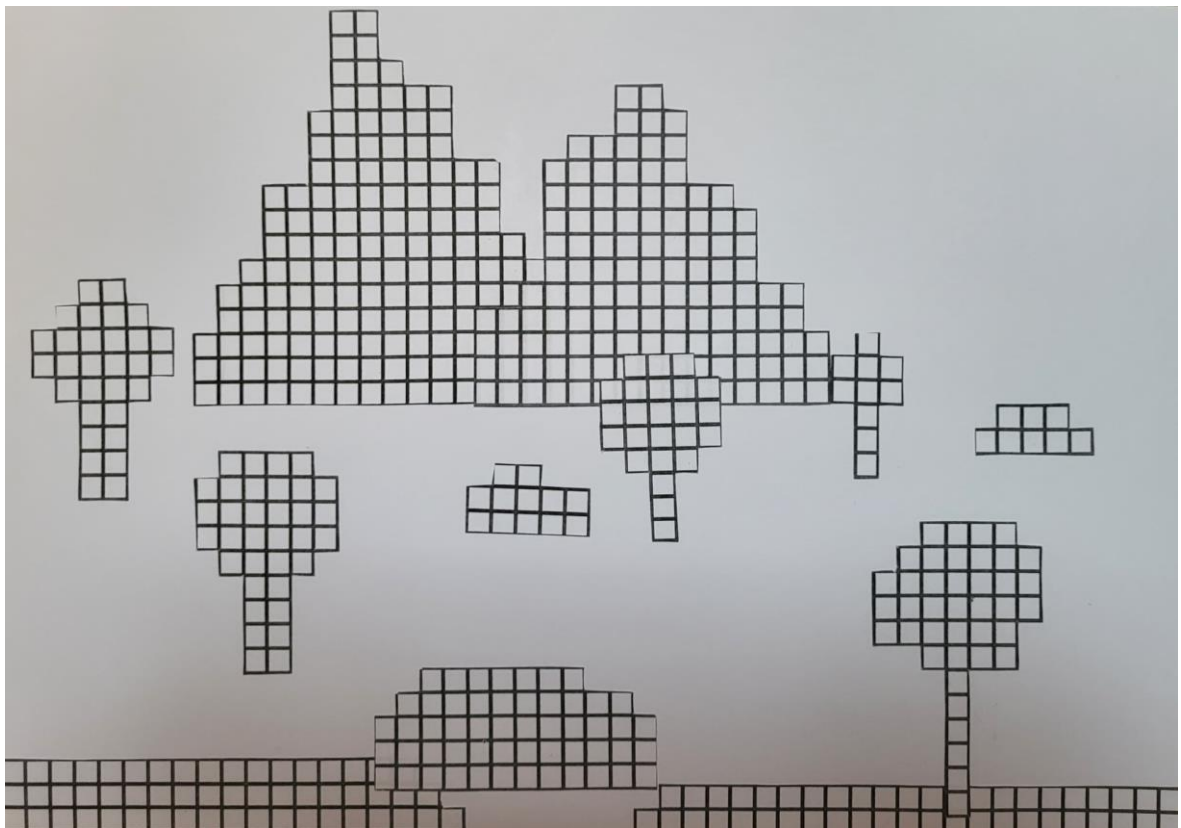
Obrázek 54: Žákovská práce, Zdroj: Archiv autora

Obrázek 55: Žákovská práce, Zdroj: Archiv autora

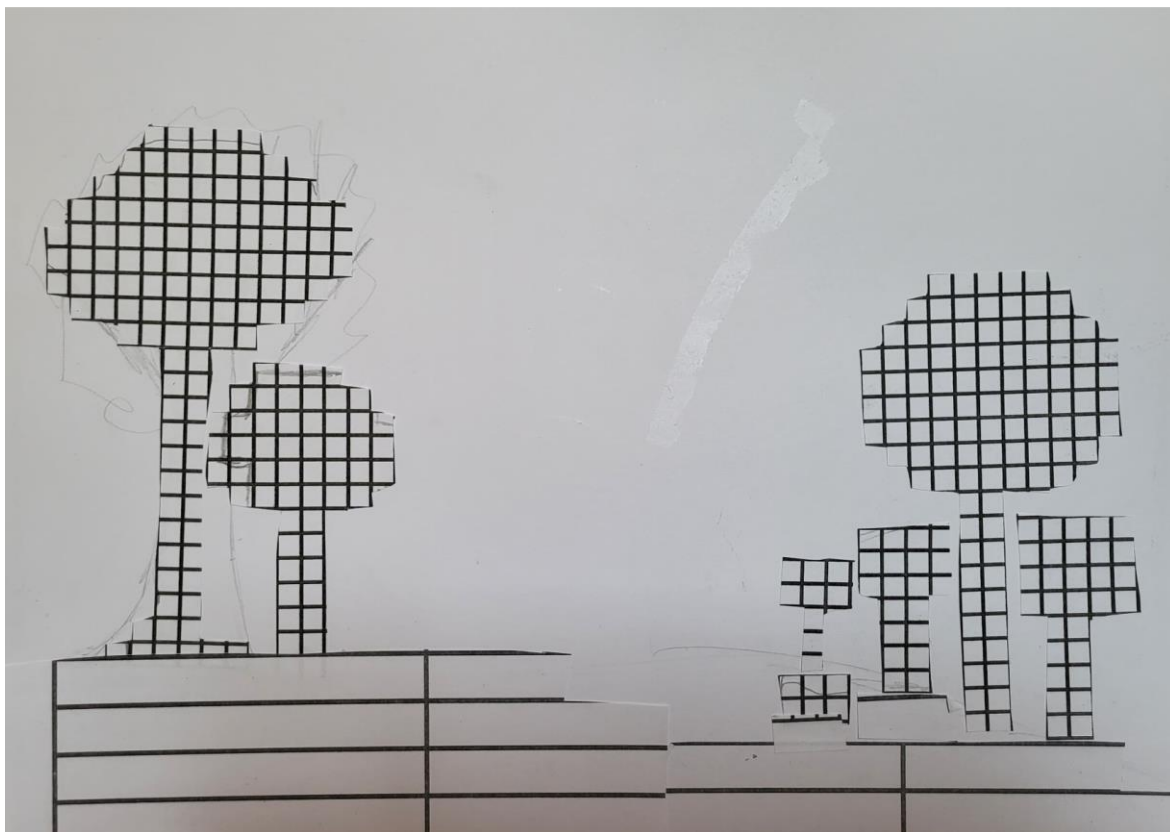
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA-PRÁCE ŽÁKŮ



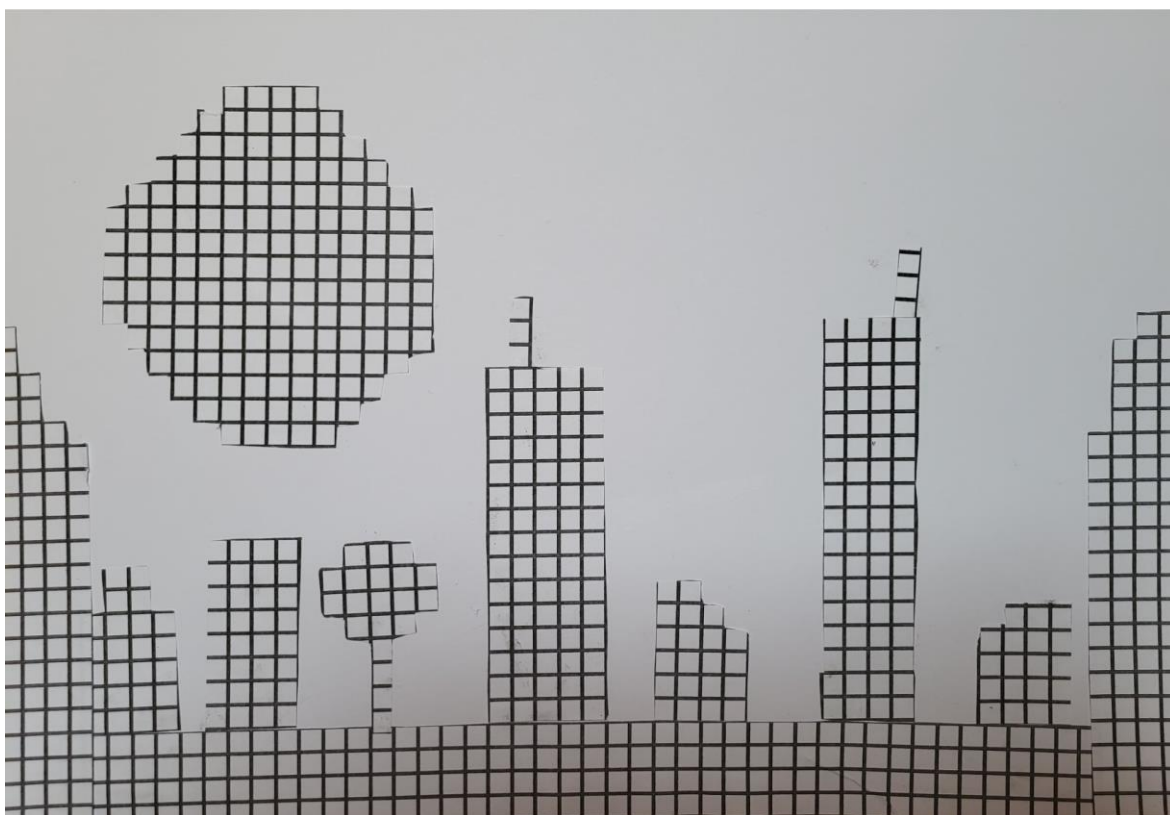
Obr. 43, práce žáků



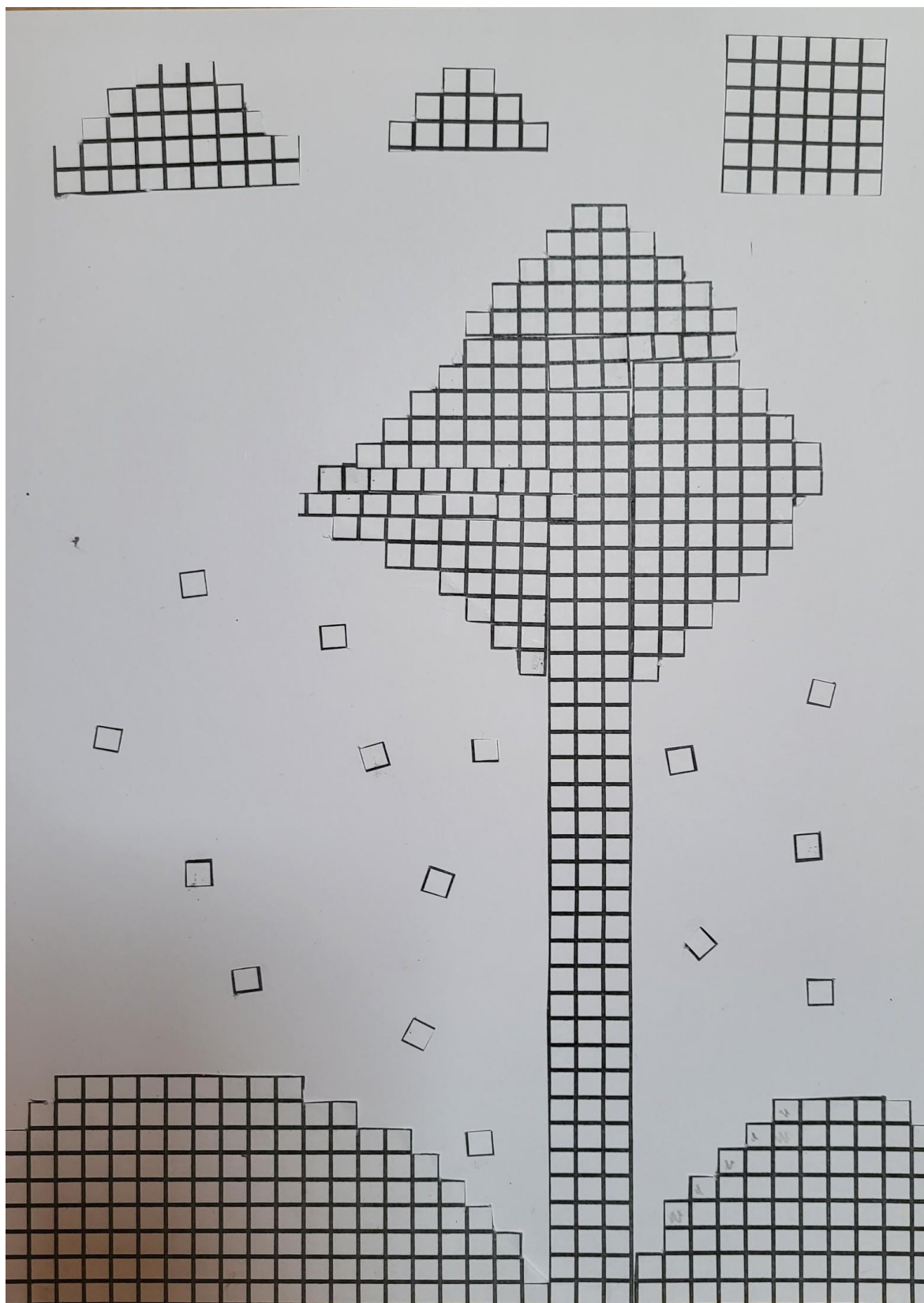
Obr. 44, práce žáků



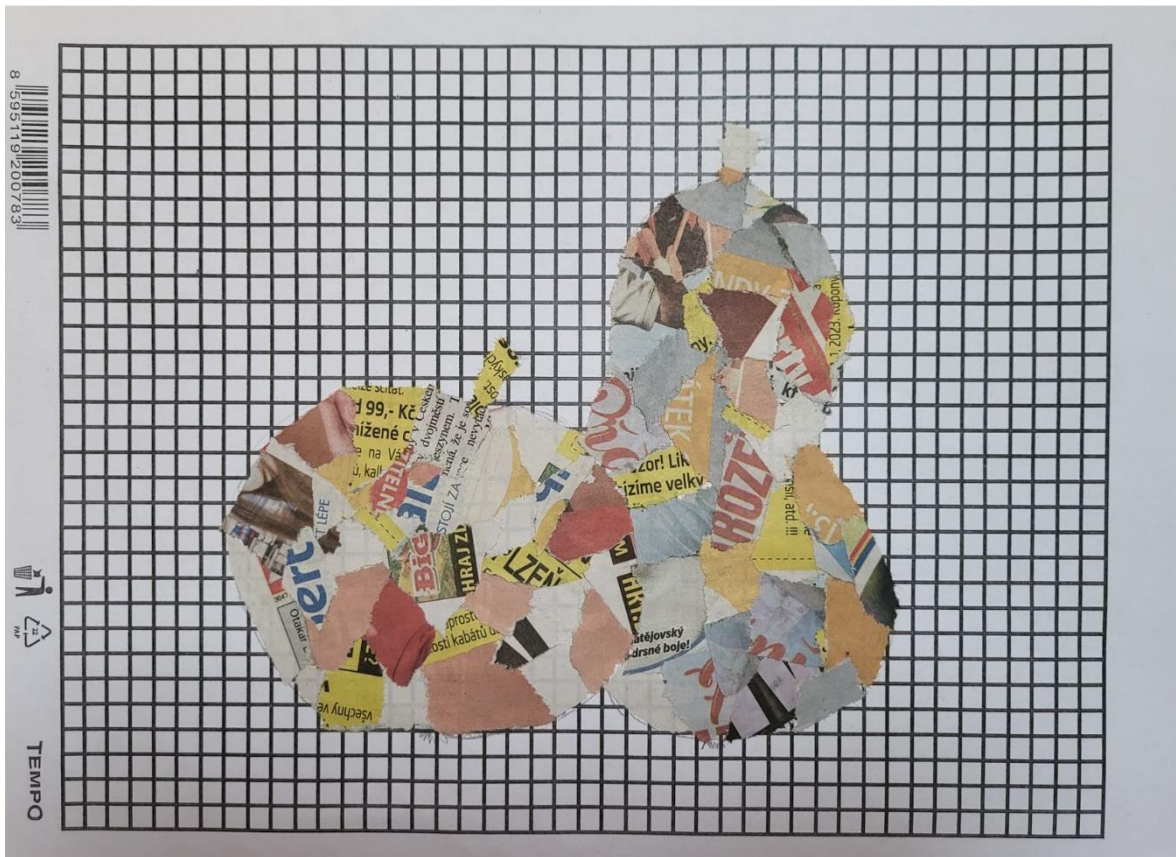
Obr. 45, práce žáků



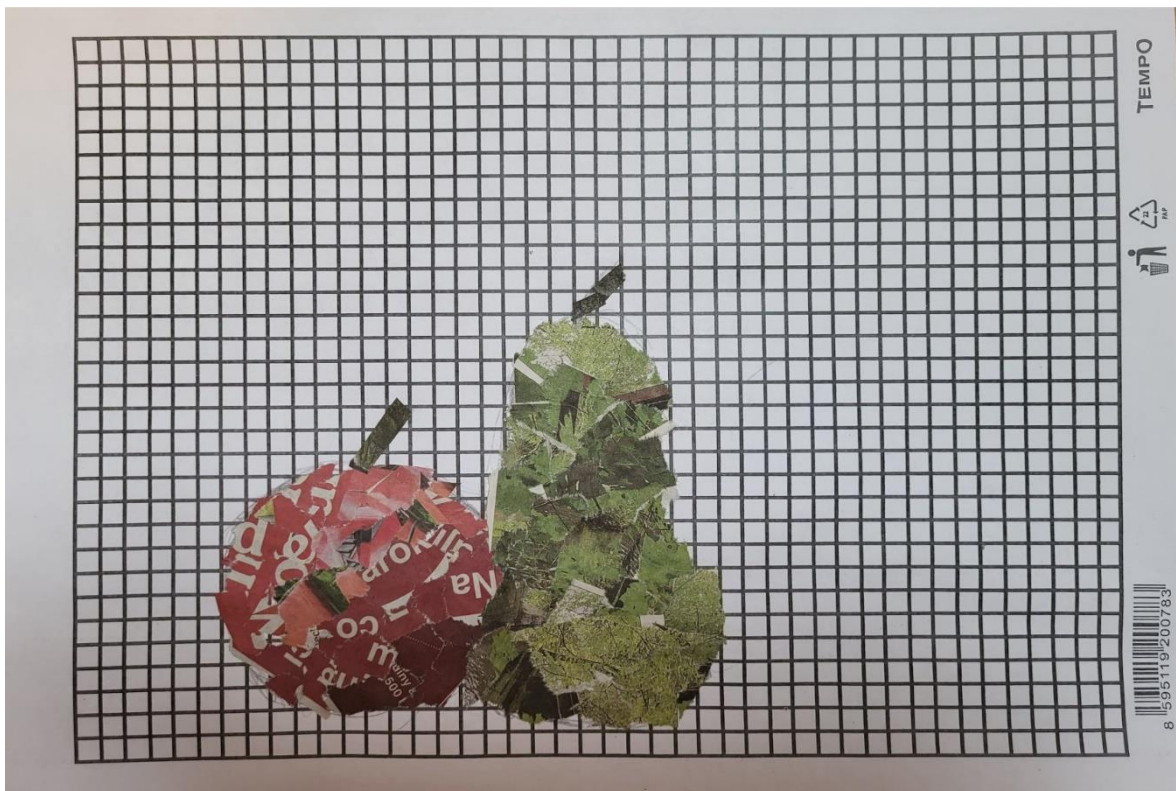
Obr. 46, práce žáků



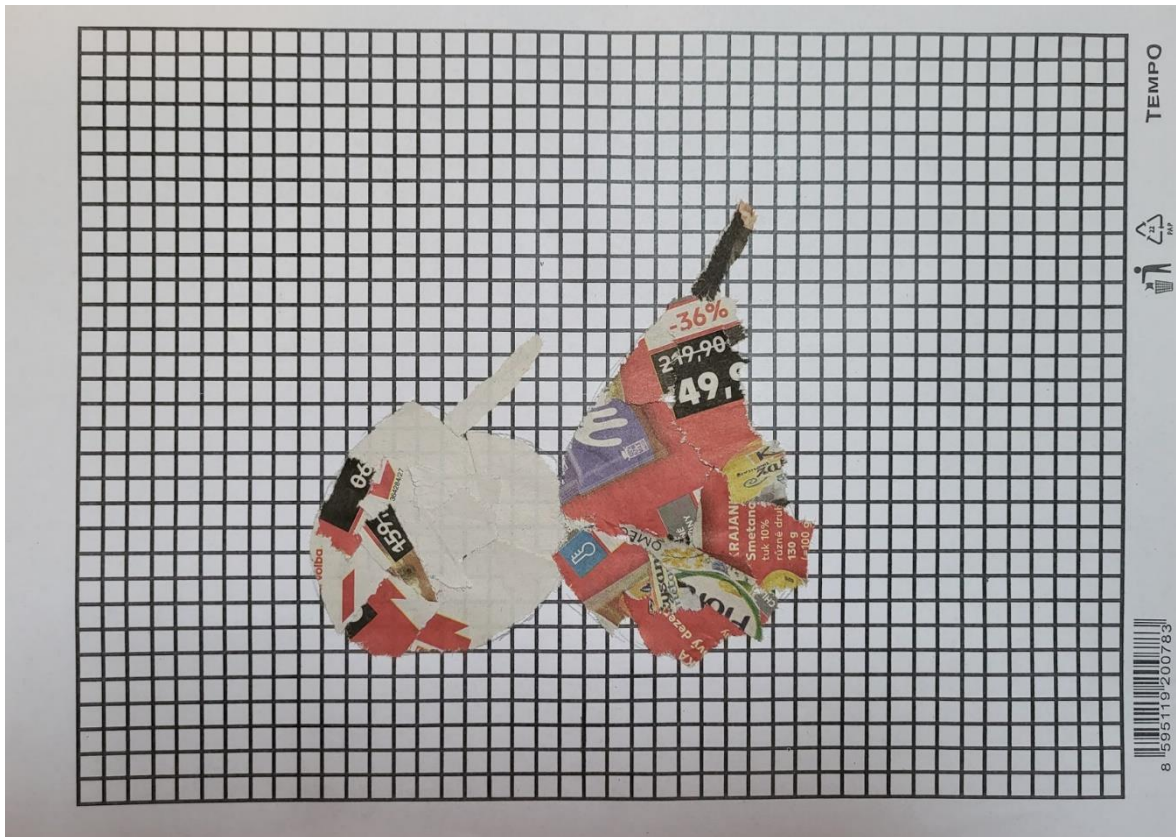
Obr. 47, práce žáků



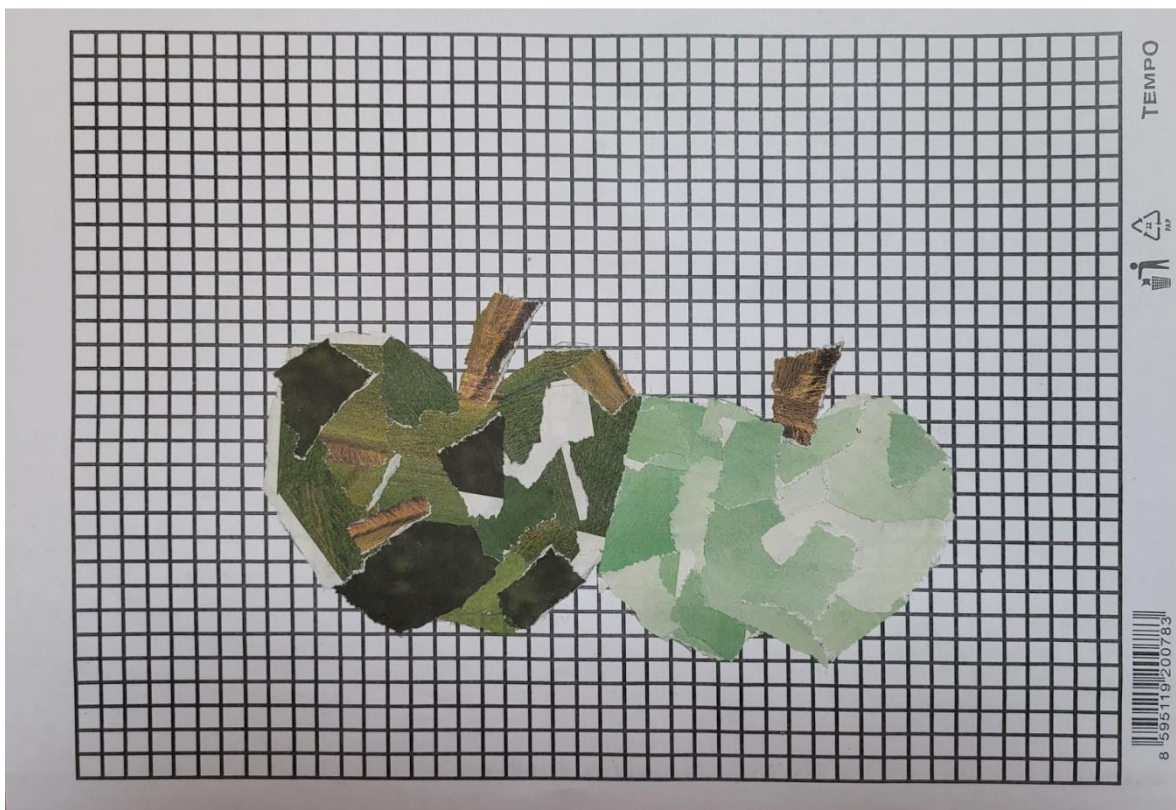
Obr. 48, práce žáků



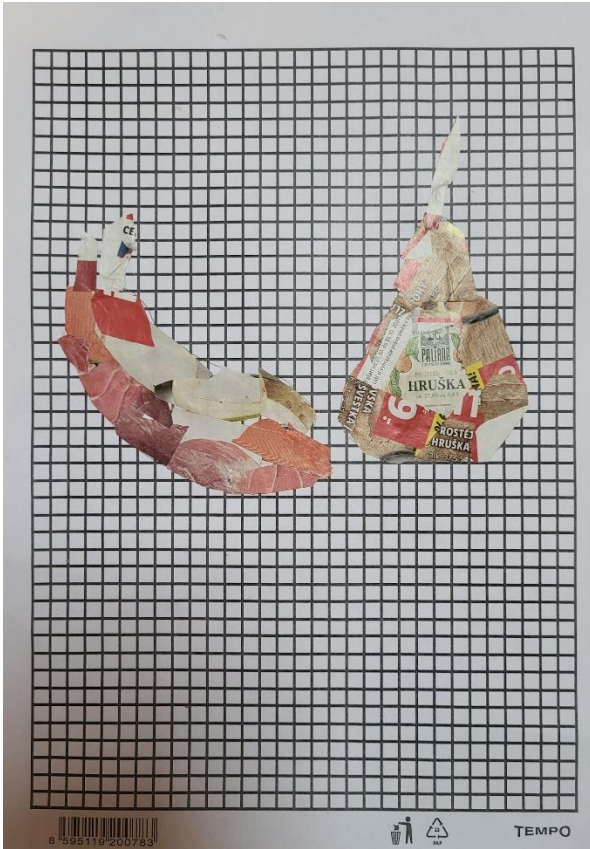
Obr. 49, práce žáků



Obr. 50, práce žáků



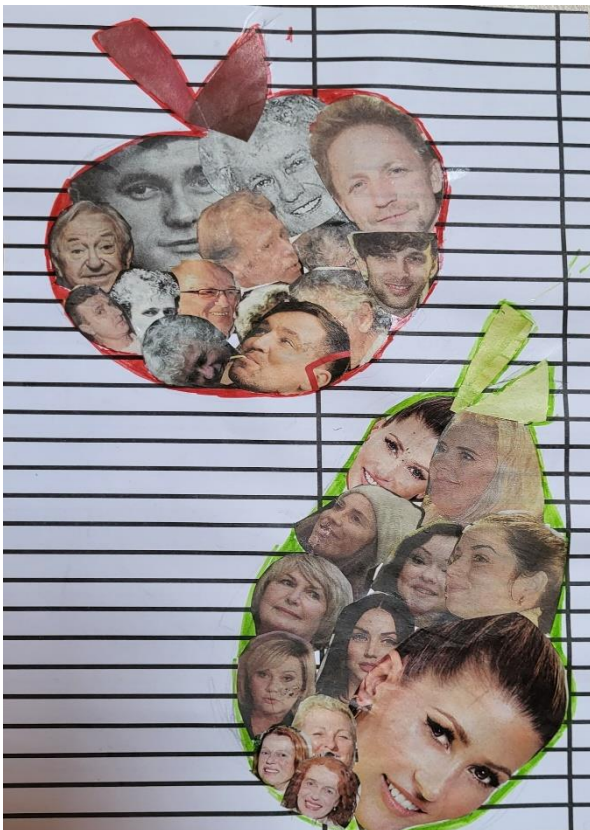
Obr. 51, práce žáků



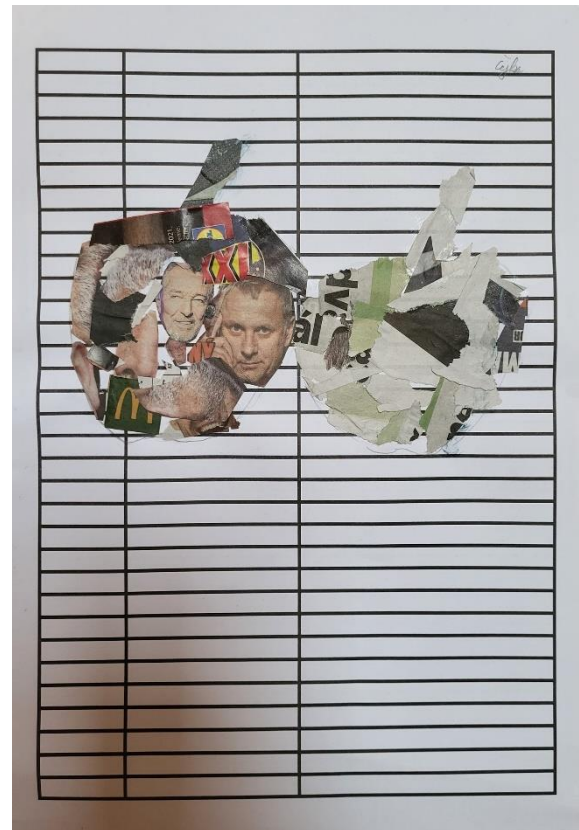
Obr. 52, práce žáků



Obr. 53, práce žáků



Obr. 54, práce žáků



Obr. 55, práce žáků