

Katarze

BcA. Zuzana Škorpíková, DiS.



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Sklo

Akademický rok: 2024/2025

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení:	BcA. Zuzana Škorpíková, DiS.
Osobní číslo:	K23437
Studijní program:	N0212A310007 Multimédia a design
Specializace:	Design skla
Forma studia:	Prezenční
Téma práce:	Transgrese

Zásady pro vypracování

1. Konzultace s vedoucím diplomové práce
2. Zpracování návrhů, modelů, kresebných studií, fotografií
3. Vypracování písemné doprovodné zprávy zahrnující všechny etapy návrhu
4. Obeznamení s použitou technologií
5. Realizace v materiálu
6. Fotodokumentace

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

BATAILLE, Georges. *Erotismus*. V Praze: Herrmann, 2001.
CARUTH, Cathy. *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*. Twentieth anniversary edition. Baltimore: Johns Hopkins University Press, [2016]. ISBN 978-1-4214-2165-0.
FROMM, Erich. *Anatomie lidské destruktivity*. Praha: Aurora, 2007. ISBN 978-80-7299-089-4.
KOVÁŘ, Petr. *Sexuální agrese: znásilnění z pohledu medicíny a práva*. Jessenius. Praha: Mardorf, c2008. ISBN 978-80-7345-161-5.
SARTRE, Jean-Paul. *Bytí a nicota: pokus o fenomenologickou ontologii*. Knihovna novověké tradice a současnosti. Praha: Oikoymenth, 2018. ISBN 978-80-7298-250-9.

Vedoucí diplomové práce: **prof. MgA. Petr Stanický, MFA**
Ateliér Sklo

Oponent diplomové práce: **MgA. Nikola Oravkin**
Ateliér Sklo

Datum zadání diplomové práce: **1. prosince 2024**

Termín odevzdání diplomové práce: **23. května 2025**

L.S.

Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan

prof. MgA. Petr Stanický, MFA
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 1. prosince 2024

PROHLÁŠENÍ AUTORA DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění bez ohledu na výsledek obhajoby;
- diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- jedno vyhotovení diplomové práce v listinné podobě bude ponecháno Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně k uložení;
- na moji diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – diplomovou práci – nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá; neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že

- jsem na diplomové práci pracoval(a) samostatně a použitou literaturu jsem řádně citoval(a); v případě publikace výsledků budu uveden(a) jako spoluautor;
- odevzdaná verze diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou obsahově totožné.

Ve Zlíně, dne

.....
podpis autora

ABSTRAKT

Ve své diplomové práci se zabývám zpracováním osobního traumatu prostřednictvím kinetického objektu a autorské výtvarné techniky, která propojuje sklo a mou vlastní krev. Skrze tento materiálový a rituální proces usiluji o dosažení katarze – stavu vnitřní proměny, k němuž docházím prostřednictvím meditativního nastavení mysli, vědomé práce s bolestí a hluboké introspekce.

Práce je postavena na konceptu transgrese, kterou chápu jako vědomé překračování hranic – společenských, fyzických i mentálních.

Klíčová slova: katarze, sklo, krev, kinetický objekt, transgrese

ABSTRACT

In my master thesis I deal with the processing of personal trauma through a kinetic object and an original artistic technique that combines glass and my own blood. Through this material and ritualistic process, I aim to achieve catharsis – a state of inner transformation that occurs through meditative mind-set, conscious pain work and deep introspection.

The work is based on the concept of transgression, which I understand as the conscious crossing of boundaries - social, physical and mental.

Keywords: Catharsis, Glass, Blood, Kinetic object, Transgression

Tato diplomová práce by nemohla vzniknout bez podpory a přítomnosti lidí, kteří mě provázeli v profesním i osobním životě během jejího vzniku.

Srdečně děkuji vedoucímu práce prof. MgA. Petru Stanickému, M.F.A., za inspirativní vedení, laskavé konzultace, vstřícnost a důvěru. Dále děkuji MgA. Luboši Šurýnovi za technickou asistenci, cenné rady a ochotu sdílet zkušenosti. Velké poděkování patří také MgA. Michaele Spružinové za podporu, nadhled a trpělivost při hledání mého vlastního výtvarného jazyka.

Děkuji svému partnerovi, BcA. Petru Manovi, DiS., za každodenní přítomnost, oporu, humor a lásku – zejména v těžkých chvílích.

Zvláštní poděkování patří mé rodině. Nejen za trvalou podporu během studia, ale i za odvahu a otevřenost, s níž se mnou znovu otevřeli náročné kapitoly naší rodinné historie. Ačkoli to nevzešlo z jejich iniciativy a já měla obavy z retraumatizace, ukázalo se, že tento proces měl léčivý přesah pro nás všechny.

Ráda bych také poděkovala kreativní dílně Robota za poskytnutí prostoru a technického zázemí. Zejména děkuji MgA. Jitce Honsové, Bc. Petru Dubovskému a MgA. Janu Veselskému, Ph.D., za jejich lidský přístup, nadhled, dobrou náladu a cenné podněty, které mi pomohly téma lépe uchopit.

Děkuji všem, kteří mi byli nablízku.

„Život není krásný“

Martin Pohl¹

¹ WIKIPEDIE, Život není krásný [online]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org> [cit. 2025-05-23].

OBSAH

ÚVOD.....	13
I TEORETICKÁ ČÁST	16
1 KONCEPT TRANSGRESE	17
1.1 GEORGES BATAILLE	17
1.2 MICHEL FOUCAULT	19
1.2.1 <i>Discipline and Punish</i> : tělo jako místo moci	19
1.3 AMELIA JONES	20
1.4 KATARZE A JEJÍ SOUVISLOST S TRANSGRESÍ	20
1.4.1 Katarze v psychologii a psychoanalýze	21
1.4.2 Katarze jako proces očisty	22
1.4.3 Umění jako prostředek katarze.....	22
1.5 THE KNIFE ANGEL	22
1.6 ATOMOVÝ DÓM V HIROŠIMĚ	23
1.7 FILM SCHINDLERŮV SEZNAM	25
1.8 CATHY CARUTH	25
1.8.1 Hlas traumatu	26
1.8.2 Milý deníčku – co je to sadismus?	27
1.8.3 Sadismus očima Ericha Fromma.....	28
2 REŠERŠE.....	30
2.1 BODY ART A TRANSGRESE	30
2.1.1 Petr Štembera	30
2.1.2 Marina Abramović	32
2.2 YOUNG BRITISH ARTISTS (YBA)	34
2.2.1 Tracey Emin	35
2.2.2 Marc Quinn	36
2.2.3 Ted Lawson	38
2.3 “WHAT WERE YOU WEARING?” INSTALLATION	39
2.4 SODOMA GOMORA (HUDEBNÍ SKUPINA)	40
2.5 KINETICKÉ UMĚNÍ	42
2.5.1 Jean Tinguely	42
2.5.2 Sun Yuan & Peng Yu – <i>Can't Help Myself</i>	42
2.5.3 Anish Kapoor	44
3 PŘEDCHOZÍ TVORBA.....	46
3.1 ZMĚNA STAVU V PROSTORU, BARVA A LINIE	46
3.2 CARPE DIEM.....	47
3.3 MAGISTERSKÝ STUPEŇ	47

3.4	INSPIRACE	48
	BLOODLINE	49
3.5	DENÍK.....	50
3.6	MEMENTO MORI	51
II	PRAKTICKÁ ČÁST	53
4	KONCEPT	54
4.1.1	presumpce nevinny.....	54
4.2	SDĚLENÍ JAKO OPAKUJÍCÍ SE SYMBOLY	54
4.2.1	Byt	54
4.2.2	Koupelna	55
4.2.3	Balkon	55
4.3	HLEDÁNÍ FORMY PRO SDĚLENÍ OBSAHU	55
4.3.1	Reflexe.....	57
4.4	TECHNOLOGIE FUSING	58
4.4.1	Stejná tavicí křivka, rozdílná pec	59
4.4.2	Nehomogenita skla a pnutí	59
4.4.3	Přílišná karbonizace nebo ztráta obrazu	59
4.5	PRÁCE NA KAHANU.....	59
III	PROJEKTOVÁ ČÁST.....	61
5	NÁVRHOVÁ ČÁST	62
5.1	MODEL	62
6	REALIZACE OBJEKTU	64
6.1	PLOCHÉ SKLO	64
6.1.1	Výroba makety skla.....	65
6.1.2	Obraz z borosilikátových skleněných trubic	65
6.1.3	Odběr krve.....	68
6.2	RÁM	69
6.2.1	První část, konstrukce otočná	70
6.2.2	Základna – lití betonu.....	72
6.2.3	Kinetická mechanika	73
7	INSTALACE.....	75
	ZÁVĚR.....	77
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	79
	SEZNAM OBRÁZKŮ	81
	SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ.....	83
	SEZNAM INTERNETOVÝCH OBZÁSKŮ.....	85

ÚVOD

Otázky týkající se smyslu a účelu umění – a zejména toho, zda má být krásné a pozitivní – se v různých podobách objevují v odborném i laickém diskurzu. Tyto požadavky na esteticky líbivou, snadno srozumitelnou či „pozitivní“ tvorbu se mohou jevit jako protikladné vůči současnému kritickému a introspektivnímu pojetí umění, které často směřuje k tématům společensky marginalizovaným, obtížným nebo traumatizujícím.

Zkušenost ukazuje, že právě skrze zobrazení nepohodlných či tabuizovaných jevů – jako jsou bolest, násilí, trauma nebo smrt – může docházet k hlubší reflexi, dialogu a katarzi. Tento druh umělecké praxe nesměřuje k provokaci za každou cenu, ale k artikulaci zkušeností, které bývají vytěsňovány. Takto pojaté umělecké dílo může fungovat jako nástroj poznání i proměny, a přispívat k většímu porozumění jak individuální, tak kolektivní zkušenosti.

Tato otázka, proč se věnuji ponurým tématům se v různých obměnách opakuje, a proto jsem se ji rozhodla v diplomové práci věnovat. Proč tedy nedělám věci krásné a pozitivní? – snad jako tenkrát na střední škole, kde jsem studovala umělecké řemeslo, houslařství a později při studiu sochařství na Výší odborné škole. Kdy a kde se stala ta změna, že jsem začala tvořit v duchu pro mnohé označovaný za drastický a začala nalézat duševní klid, smíření a smysl v komunikaci témat společností tabuizovaná a vytěsňovaná jako je například bolest, trauma, násilí a smrt.

Má výtvarná činnost nikdy nevznikala prvoplánově z potřeby šokovat nebo provokovat, ale z hlubokého přesvědčení, že umění může být nástrojem pojmenování a proměny. Vnímám jako svou vnitřní odpovědnost a potřebu otevírat témata, o nichž se běžně nemluví, a to nejen skrze slova, ale zejména prostřednictvím děl. Věřím, že dílo může vyvolat v diváku vnitřní katarzní reakci, kterou lze vnímat jako reakci očisty která má pozitivní dopad, byť forma díla může působit negativně nebo dokonce odpudivě.

Pojem, který mi pomohl mou tvorbu ukotvit a uchopit v širším kontextu, je transgrese, kterou lze interpretovat jako vědomé překračování společenských, morálních i osobních hranic. Tento termín mi byl zprostředkován ve společném rozhovoru po jedné z posledních přednášek zimního semestru vizuální estetiky, panem docentem Blahoslavem Rozbořilem, který předmět vyučoval, kterému děkuji za velmi přínosné informace, a od té doby se stal ústředním bodem chápání, co vlastně tvořím a proč používám formu takovou jakou používám a která by se dala označit či popsat za drastickou, autentickou nebo nekonvenční.

Dále se budu v teoretické části objasnit a ukázat, že transgrese není pouze narušením normy, ale důležitým prvkem ve společnosti.

Má cesta k tématu diplomové práce vedla přes osobní zkušenosti s násilím, proto jsem některé kapitoly a odstavce pojala více subjektivně.

Má cesta k rozklíčování a popsání problému byla složitá a zdlouhavá, a ještě zdlouhavější ve snaze najít způsob úlevy a smíření.

Dlouho mě provázela snaha vytěsnit neutuchající negativní vzpomínky skrze krásné a harmonické činnosti, jako byl sport nebo zmíněné houslařství. Ani jedna z těchto aktivit mi však nepřinášela kýženou katarzi, ačkoliv přinášeli radost a pocit klidu. Čím příjemnější chvíle jsem zažívala, tím hořčejší byla pachuť minulosti. Úlevu a smysl jsem začala objevovat v sochařském ateliéru na Vyšší odborné soukromé škole ve Zlíně, které mi sloužilo jako pomyslný odrazový můstek k řešení formy soch a objektů klasickými postupy – modelováním ze sochařské hlíny a následným odléváním do sádry. Studium mi poskytlo vhled do možností práce s materiálem a podnítilo mě hledat materiály nové, které by lépe podtrhly mé sdělení. Z toho důvodu jsem se rozhodla pokračovat ve studiu v ateliéru skla na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně, který umožňuje volnou práci s různorodými materiály, nejen se sklem.

Postupně jsem začal zjišťovat, že díky tomu, že přetvářím určitý „problém“ do uměleckého díla, dílo buďto vypovídá dále samo o sobě nebo se mi stává prostředkem, které mě pomáhá o problému otevřeně mluvit, otevírat diskusi či umožnit místo sdělení.

Na bakalářském stupni se moje tvorba zaměřovala převážně na utrpení zvířat, především na etický paradox spojený s produkcí živočišných produktů. Ten jsem poznala zblízka při práci na ekologické farmě, během domácích zabíjaček zvířat nebo z mé iniciativy a mých blízkých poskytovat domov a zahradu nemocným, zraněným a již nechtěným tvorům různých živočišných druhů. Přímá zkušenost s lidskou agresí vůči zvířatům a její ospravedlňování mě přivedla k hlubším otázkám systémového násilí, bagatelizace a ignorance.

Během magisterského studia, byť s představou na téma utrpení zvířat navázat jsem se začala obracet k vlastním traumatům, především k tématu domácího násilí, o kterém je i tato diplomová práce.

Kýženým výsledkem mé práce je zejména osobní zpracování traumatu, soucit se sebou samou a v neposlední řadě autorská výtvarná technika, v níž propojuji sklo a svou vlastní

krev. Tento proces chápu jako rituální, introspektivní a terapeutický. V přesném smyslu slova katarzní, a proto jsem se tak práci rozhodla pojmenovat. Krev se pro mě stává nositelem paměti a bolestného záznamu, který je umocněn a uchován ve skle, které dodává práci osobitý, lineární charakter mého uměleckého projevu. Věřím, že dílo mi pomůže vytvořit již zmiňovaný prostor pro dialog a sdílení, a i kdyby má práce pomohla jen jedinému člověku – měla smysl.

I TEORETICKÁ ČÁST

1 KONCEPT TRANSGRESE

Ve své diplomové práci vycházím z pojmů transgrese a katarze, které se staly nejen myšlenkovým rámcem mého výzkumu, ale i hluboce prožitou osobní zkušeností.

Transgrese znamená překročení stanovených pravidel nebo narušení hranic toho, co je považováno za běžné s nadsázkou lze označit za normální. Původně šlo o náboženský pojem, který označoval hřích nebo porušení tabu, které mohlo mít až smrtelné následky. V moderní době se pojem rozšířil i do světských (nenáboženských) oblastí a začal se používat v souvislosti s otázkami, kde přesně leží hranice mezi normálním a nenormálním chováním – a proč mají lidé potřebu tyto hranice překračovat.²

V 19. a 20. století se transgrese stala důležitým tématem ve filozofii, antropologii i sociologii. Friedrich Nietzsche s myšlenkou uvedenou ve stejnojmenné knize *Přehodnocení všech hodnot*³ vyzýval k osvobození člověka od tradiční morálky a společenských pravidel. Podobně Markýz De Sade, který napsal dílo *120 dnů Sodomy*, viděl v překračování pravidel způsob, jak dosáhnout osobní svobody a rozkoše, pokud je člověk dost silný, aby nad ostatními převzal moc (tzv. „vůle k moci“).⁴

1.1 Georges Bataille

Filozof Georges Bataille (1897–1962) považoval transgresi za zásadní podmínku lidské zkušenosti. Ve svém klíčovém díle *Erotism: Death and Sensuality* popisuje transgresi jako okamžik, kdy člověk vědomě překračuje hranici mezi posvátným a profánním, životem a smrtí, rozumem a tělem. Podle něj transgrese není pouhým popřením zákona, ale naopak jejím potvrzením, protože existuje pouze díky hranici, kterou překračuje:

„*Transgression does not deny the taboo but transcends and completes it.*“⁵

Dále rozvíjel myšlenku, ve které podle něj není transgrese o překročení k vyšším duchovním hodnotám (transcendenci), ale o výbuchu, excessu a násilí, které člověka vytrhují z běžného života, práce a užitečnosti. Pro něj jsou takovými „neužitečnými“ výrazy např. umění, erotika nebo oběť. Sexuální akt označuje jako typický příklad násilného narušení řádu a

²HEELAS, P. *On transgressing the secular*, Dostupné z: <https://dl1.cuni.cz>

³NIETZSCHE, *Přehodnocení všech hodnot*, 2001.

⁴SADE, Donatien Alphonse François. *120 dnů Sodomy*, 2000.

⁵BATAILLE, *Erotism: death & sensuality*, 1986, s. 63

kontroly. Transgrese podle něj spojuje strach a extázi a člověk se v takových chvílích dotýká nekonečna.

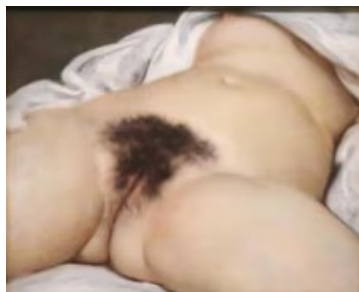
V tomto smyslu transgrese nevede ke zničení řádu, ale k jeho hlubší reflexi. Umožňuje nám setkat se s tím, co je považováno za „nepřijatelné“, a skrze toto setkání znovu uchopit lidskost v její zranitelnosti i moci.

Myšlenky transgrese byly později rozvíjeny v postmoderní filozofii, například u Foucaulta, Blanchota, Klossowského nebo Deleuze.

Zajímavý pohled přináší i Michail Bachtin. Ve své knize *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* groteskně ukazuje, že například karneval je formou transgrese – během něj se běžné společenské normy obracejí naruby. Kdy tělesnost, smích a zesměšnění autorit narušují vážnost a hierarchii oficiální kultury. Tato „obrácená“ kultura je nástrojem odporu vůči moci.⁶

Moderní umění (od 1860 dodnes) je samo o sobě transgresivní a často tak neustále narušuje konvence a hledá nové formy, čímž si vytváří vlastní pravidla.

Za začátek „éry transgrese“ v umění (lze označit výtvarná pravidla porušující např. perspektivu), tak dílo Gustava Courbeta *Původ světa* (1866) a zejména obrazy Édouarda Maneta, jako je *Snídaně v trávě* (1863) a *Olympie* (1863). Tato díla porušovala společenské normy zobrazováním nahoty. Manetův způsob zobrazení zároveň přitahuje i šokuje. Poukazuje na to, že i samotná pravidla, podle nichž umění funguje, nejsou přirozená, ale jsou vytvářena společností. *Olympie* tím, že odkazuje na tradiční malbu aktů, ale zároveň ji paroduje, odhaluje pokrytectví vysoké kultury a její „pornografičnost“ má právě tuto kritickou funkci.⁷



Obrázek 1 *Původ světa* 1866, Gustave Courbet.⁸

⁶ BACHTIN, *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, 2007, s. 16-18

⁷ Fakulta výtvarných umění VUT v Brně, [cit. 2025-05-22]

⁸ GUARDIAN NEWS. Počátek světa 1866 (autor díla: Gustave Courbet) © 2025 Guardian News & Media Limited. Zdroj: <https://www.theguardian.com/>.



Obrázek 2 *Snídaně v trávě*, 1862–1863, Édouard Manet⁹

1.2 Michel Foucault

Michel Foucault je jedním z nejvlivnějších myslitelů 20. století, jehož analýzy vztahu mezi mocí, jazykem a tělem zásadně ovlivnily současné humanitní vědy. Ve svém eseji *A Preface to Transgression* navazuje na Batailleovo pojetí transgrese, ale přesouvá důraz k tomu, jak jazyk a pravidla utvářejí možnosti, co může být řečeno a co musí být umlčeno. Transgrese podle něj není aktem přímé rebelie, ale momentem, kdy je zpochybněna samotná existence normy. Foucault ukazuje, že pravidla a zákazy nejsou jen vnější překážkou, ale že jsou v těle a řeči hluboce zakořeněné – transgrese tedy odhaluje hranice i jejich původ.

1.2.1 *Discipline and Punish*: tělo jako místo moci

Ve své klíčové knize *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1977) Foucault analyzuje proměnu způsobů trestání a ukazuje, jak se moc přesouvá od spektakulárního násilí k subtilním technologiím disciplinace. Kniha začíná popisem brutální popravy Damiensa v 18. století a postupně sleduje, jak se fyzické tresty stávají skrytějšími a jak se tělo odsouzeného přestává vystavovat – místo toho je podrobováno pozorování, kategorizaci, výchově a normalizaci. Foucault zde zavádí pojem „panopticismu“ – obraz společnosti, kde je jedinec neustále sledován a v důsledku toho sám reguluje své chování.¹⁰

⁹ WIKIPEDIA, *Snídaně v trávě*, 1862–1863 (autor díla: Édouard Manet), 2025 *Wikipedie: Otevřená encyklopedie*. Zdroj: https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Sn%C3%ADdan%C4%9B_v_tr%C3%A1v%C4%9B&oldid=23760947

¹⁰ FOUCAULT, *Discipline and punish: the birth of the prison*, 1995

Chápu to tak, že disciplinace tedy nepůsobí pouze zvenčí, ale zakořeňuje se v tělesné zkušenosti jednotlivce – právě zde dochází k transgresi, ne jako revoltě, ale jako odhalení samotných mechanismů kontroly. N a díle mě fascinuje především způsob, jakým Foucault odkrývá moc jako každodenní, neviditelnou sílu, která se zapisuje do těla – nikoliv pouze skrze fyzické tresty, ale skrze struktury pozorování, časové rozvrhy, hodnocení a sebeovládání. V kontextu mé diplomové práce, která se zabývá transgresí, je Foucaultův důraz na tělo jako dějiště moci klíčový. Ukazuje, že transgrese není pouze přesahem, ale zároveň narušením této vnitřní disciplíny, rozrušením ticha, které systém vytváří. Přesahy, které se odehrávají v těle, bolesti, krvi nebo i v poruše norem.

1.3 Amelia Jones

Amelia Jones přináší do tématu transgrese perspektivu současného vizuálního umění, performance a tělesnosti. Ve své klíčové knize *Body Art / Performing the Subject* se věnuje otázce, jak lze prostřednictvím těla zviditelnit subjektivitu, bolest a zranitelnost, a jakou roli v tom hraje divák.

„The body in performance becomes a site where meaning is not just produced, but also negotiated and transformed by those who witness it.”¹¹

Podle Jones není performance pouze fyzickým činem, ale také vztahem mezi umělcem, publikem a kontextem. V tomto pojetí je divák spoluúčastník a tedy nejen že pozoruje, ale také nese část emocionálního zatížení, které dílo vyvolává.

Tento přístup se mi stal velmi blízkým a je mi inspirací. Avšak jako přímým důkazem tvrzení Jones je umělecká tvorba Mariny Abramović, o které píšu kapitole řešerši.

1.4 Katarze a její souvislost s transgresí

Pojem katarze představuje jedno z klíčových témat klasické estetiky i současné teorie umění. Přestože jeho význam není jednoznačný, a interpretace se liší napříč disciplínami, v mnoha pojetích se katarze jeví jako účinek, jenž vzniká prostřednictvím silného afektivního prožitku, který vede k uvolnění nebo přetvoření emocí. V kontextu transgresivního umění nabývá tento pojem zvláštního významu: jde o reakci na narušení norem a hranic, v jehož důsledku dochází k emocionální i kognitivní transformaci.¹²

¹¹ JONES, *Body Ar*, 1998. s. 12

¹² SOURIAU, *Encyklopedie estetiky*, 1994, s. 411–412.

Historicky nejznámější vymezení katarze pochází od Aristotela. Ve *Poetice* uvádí, že cílem tragédie je vzbudit soucit a strach, aby tyto emoce mohly být následně „očištěny“. Tento proces není chápán jako úplné odstranění emocí, ale spíše jako jejich kultivace skrze prožitek – což vede ke stavu emocionální rovnováhy. Účinek tragédie tak spočívá v tom, že divák sleduje pád postavy, která neupadá kvůli své špatnosti, ale vlivem osudového omylu – čímž vzniká prostor pro identifikaci, empatii a hlubší porozumění lidské křehkosti.¹³

Téma katarze je u Aristotela přítomno i v *Politice*, kde je zmíněno ve vztahu k hudbě. Zde je katarze spojena s regulací a uvolněním afektů, které mohou být za běžných okolností potlačeny nebo považovány za nebezpečné. Aristotelská koncepce tak otevírá prostor pro chápání katarze jako kontrolovaného vypuštění emocí, které má potenciál působit výchovně, ba dokonce léčebně.¹⁴ Pro mě osobně je hudba neodmyslitelnou potřebou sloužící jako ventilace různých pocitů a navození si určité nálady. Avšak více než ve spojitosti s mým výtvarným projevem ji aplikuji v současnosti převážně v soukromý, odděleně, ať už jako tvůrce tak posluchač.

1.4.1 Katarze v psychologii a psychoanalýze

V moderní psychologii, zejména v psychoanalytickém přístupu Sigmunda Freuda, nabývá katarze významu jako uvolnění potlačených emocí skrze znovuprožití traumatického zážitku.¹⁵ Freud a Breuer považovali tento proces za základ terapeutického působení: vybavení a verbalizace dříve potlačeného afektu vedla k odstranění psychického napětí. V kontextu umění se pak katarze může týkat nejen diváka, ale i tvůrce – jako sublimace frustrace, bolesti nebo úzkosti do estetické formy.¹⁶

Psychologové jako Hartl chápou katarzi jako *“psychické odreagování patogenních emocí prostřednictvím vybavení si vzpomínky, která nepříjemný pocit vyvolala.”*¹⁷ Tímto způsobem může dojít k uvolnění vnitřního napětí, případně k úlevě od pocitů viny nebo agrese. Patří zde podle něho sdílení, znovuprožití minulých zážitků ale dodává, že lze dosáhnout katarze i prostřednictvím hněvu. Katarze nás tedy dokáže odprosit od pocitů úzkosti, viny a výčitek svědomí.

¹³ ARISTOTELÉS, *Poetika: řecko-česky*, 2008.

¹⁴ ARISTOTELÉS, *Politika*, 1998.

¹⁵ RYCROFT, *Kritický slovník psychoanalýzy*, 1993, s. 96

¹⁶ KULKA, *Psychologie umění*, 1991, s. 3

¹⁷ HARTL, *Stručný psychologický slovník*, s. 105

1.4.2 Katarze jako proces očisty

Ve starověkém lékařství a náboženské praxi označovala katarze proces očisty od škodlivých tělesných či duchovních vlivů, například odstranění přebytečných tělních šťáv nebo očištění se od viny.¹⁸ Aristotelovo přenesení tohoto pojmu do estetiky ukazuje na jeho funkční podobnost – stejně jako v těle, i v psychice může dojít k poruše rovnováhy, kterou umění dokáže obnovit.

V tomto smyslu je katarze úzce provázána s transgresí. Umělecká díla, která narušují etické, estetické nebo kulturní hranice, často vyvolávají nepříjemné či ambivalentní pocity, jež následně vedou k jejich přehodnocení. Katarze pak není jen pasivním emocionálním efektem, ale transformací subjektu prostřednictvím setkání s hraniční zkušeností.

1.4.3 Umění jako prostředek katarze

Současné umění, které se pohybuje na pomezí osobního a politického, etického a estetického, často pracuje se strategií šoku, narušení očekávání nebo vystavení diváka hraničním jevům. Taková díla mohou být obtížně uchopitelná, vyvolávat nekomfortní odezvu – a přesto právě v tom spočívá jejich síla. Tím, že umožňují překročení vnitřní hranice, na jejímž konci může stát právě očista či proměna postoje.

1.5 The Knife Angel

Socha *Anděla z nožů* vznikla jako celonárodní symbolický památník odsuzující násilí a agresi. Byla vytvořena v centru British Ironworks v Oswestry a připomíná ty, jejichž životy byly poznamenány trestnými činy spojenými s použitím nože. Monument měří 8,2 metru a jeho autorem je Alfie Bradley, který jej navrhl a zkonstruoval z více než 100 000 nožů získaných během národních amnestií v letech 2015 a 2016. Od roku 2018 socha putuje po různých městech Spojeného království; svou cestu započala před katedrálou v Liverpoolu, kde měla v zimních měsících upozornit na závažnost násilných činů s nožem a jejich dopad na oběti, jejich rodiny i širší komunitu.¹⁹

¹⁸ SOURIAU, *Encyklopedie estetiky*, 1994, s. 335-336

¹⁹ BRADLEY, [cit. 2025-05-22]



Obrázek 3 Socha Anděla z nožů, 2018, Alfie Bradley²⁰

Socha Anděla z nožů (The Knife Angel) od Alfieho Bradleye ve mně vizuálně nevyvolává estetické zalíbení. Nelíbí se mi zpracování rukou a tváře, které působí nepatřičně výrazně až karikovaně, a ruší mě i pochybná anatomie postavy, která v kombinaci s celkovým strnulým držením těla působí nepřírozeně a těžkopádně. Přestože mě forma samotné figury odrazuje, plně souzním s obsahem a etickým poselstvím, které dílo nese. Socha vzniklá z více než sta tisíc zkonfiskovaných zbraní představuje silný vizuální symbol odporu vůči násilí, ale také výzvu k pietě, empatii a společenské reflexi. Právě napětí mezi formální nelibostí a hlubokým souhlasem s významem díla ukazuje na sílu umění přesáhnout estetické hranice a vstoupit do prostoru morální a občanské angažovanosti.

1.6 Atomový dóm v Hirošimě

V kontextu reflexe traumatu a násilí druhé světové války je významnou součástí paměti i fragmentární materiál, který nese silné symbolické poselství. V Národním muzeu je nyní trvale vystaven fragment z tzv. Atomového dómu v Hirošimě, zvaný též jako Památník míru, původně Průmyslového paláce českého architekta Jana Letzela.²¹

Tento dům, jako jedna z mála staveb přežil atomový výbuch 6. srpna 1945, a stal se tak nejen památníkem nejhorší jaderné katastrofy v dějinách lidstva, ale i mementem varujícím před ničivou silou jaderných zbraní. Fragment, vážící přibližně 80 kilogramů a vylovený z

²⁰ LANGLEY. *Knife Angel*, 2018, autor díla: Alfie Bradley, © 2019 Our Warwickshire. Dostupné z: <https://www.ourwarwickshire.org>.

²¹ Archiweb, [cit. 2025-05-22]

řeky Óta, je zároveň pozoruhodným artefaktem, který fyzicky spojuje českou architektonickou tvorbu s globálními dějinami násilí a destrukce.²²



Obrázek 4 *Památník míru v Hirošimě, 1915, Jan Letzel*²³

Jan Letzel, jehož dílo zůstalo zachováno v podobě tohoto fragmentu, představuje příklad umělce a tvůrce, jehož práce překračuje národní hranice a časové období. Jeho Průmyslový palác v Hirošimě symbolizuje nejen odolnost vůči destrukci, ale i transgresivní význam stavby jako pamětního objektu – prostor, kde se prolíná krutá historie války s nadějí na mír. Letzelova architektura, kombinující pevnost konstrukce a estetickou hodnotu, se tak stává prostředkem, kterým je možné zpracovávat traumata, a zároveň zprostředkovává dialog mezi minulostí a přítomností.

Téma transgrese, kterým se zabývám ve své práci, často spojuje tělesné i symbolické fragmenty s významem překračování hranic, ať už fyzických, sociálních či kulturních. Fragment Atomového domu je pro mě silným příkladem této symboliky, kdy představuje zničení a zároveň zachování, bolest a paměť, destrukci i pokračování. Jako memento slouží k reflexi násilí a zároveň jako výzva k udržení míru, což rezonuje s mé snahou zpracovat v umělecké tvorbě nejen historická traumata, ale i jejich aktuální dopady a možné způsoby transformace a překročení bolesti.

²²Národní muzeum, [cit. 2025-05-22]

²³ WIKIPEDIA, *Genbaku Dome*, 1915, autor díla: Jan Letzel, 2013 Wikipedie: Otevřená encyklopedie. Zdroj: <https://cs.wikipedia.org>

1.7 Film *Schindlerův seznam*

Film *Schindlerův seznam* z roku 1993 režiséra Stevena Spielberga je hluboce působivým a nemilosrdným dramatem, podle knihy Thomase Keneallyho *Schindlerova archa*, které zobrazuje jednu z nejtemnějších kapitol lidské historie – holocaust. Vypráví skutečný příběh Oskara Schindlera, pragmatického podnikatele a člena nacistické strany, který ze začátku využívá levnou židovskou pracovní sílu k osobnímu zbohatnutí. Postupně však jeho motivace procházejí zásadní proměnou, a to místo zájmu o zisk začne riskovat vše, aby zachránil přes tisíc lidí před jistou smrtí v nacistických koncentračních táborech. Film je nejen svědectvím o hrůzách války, ale i o lidskosti, odvaze a svědomí v čase beznaděje.²⁴

Mně se *Schindlerův seznam* líbí především díky jeho nekompromisní pravdivosti a hluboké emocionální síle. Spielbergova režie v kombinaci s vynikajícím hereckým obsazením a poetickou černobílou kamerou Janusze Kaminskiho vytváří intenzivní atmosféru, která diváka doslova vtahuje do děje a nutí k zamyšlení nad hrůzami minulosti. Film nezobrazuje holocaust jako vzdálenou historii, ale jako osobní lidské drama plné bolesti, strachu i naděje. Je to dílo, které nejen vzdělává, ale i připomíná nezbytnost lidskosti a odvahy v tváři v tvář zlu.

1.8 Cathy Caruth

Ve své přelomové publikaci *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (1996) americká literární teoretička Cathy Caruth představuje trauma jako radikálně odlišný typ zkušenosti – nikoliv jako běžnou vzpomínku, ale jako událost, která nebyla vědomě zaregistrována v okamžiku, kdy se odehrála, a proto se vrací zpět v podobě symptomů, obrazů, hlasů nebo tělesných impulzů.

*“trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual’s past, but rather in the way that its very unassimilated nature – the way it was precisely not known in the first instance – returns to haunt the survivor later on.”*²⁵

²⁴ Cinemart, [cit. 2025-05-22]

²⁵ Caruth, C., *Unclaimed Experience*, 1996, str. 4

Trauma je podle Caruth nejen zraněním, ale zároveň i výzvou k naslouchání. Jde o zkušenost, která nemůže být plně zpracována rozumem, ale která přesto v nás trvale přebývá a formuje naši realitu.

Podle autorky se traumatická událost neprojevuje tak, že bychom si ji „pamatovali“ – naopak, její podstata spočívá v tom, že se v nás odehrála mimo vědomí, a tedy se vrací zpožděně. Tento návrat není lineární, nýbrž cyklický, fragmentární a často tělesný. Trauma je v tomto smyslu zranění, které nemá přímý časový otisk, ale místo toho produkuje opakování, jako by si tělo znovu a znovu připomínalo to, co nemohlo být napoprvé pochopeno.

Když jsem knihu četla, cítila jsem mnoho „aha“ momentů, které se promítli i v samotném navrhování a realizaci objektu. Trauma – konkrétně to v koupelně, které jsem se rozhodla ztvárnit v rámci diplomové práce ve snaze nalézt klid prostřednictvím katarzního zážitku, se mi vrací ve snech v různých podobách mnoho let. Je to bludný kruh. Neustále se opakující děj, který nemůžu vyřešit. Cítím úzkost a často zažívám spánkové paralýzy, které nejsou ohrožující na životě, přesto jsou velmi zneklidňující a děsivé zejména díky úzkostím a halucinacemi, které ji doprovázejí.

Ve snech – topím se, prosím o pomoc, umírám. Často vidím, samu sebe jako útočníka – blízkého příbuzného. Jsem oběť i útočník zároveň, je to skrze stejnou krev? Budím se – většinou vícekrát během spánkových cyklů. Den obvykle zahajuji vyčerpaná, i přestože dbám spánkové hygieny a rad lékařů. Mozek, který až přespříliš vynakládá snahu, traumatické vzpomínky vyřešit ve snaze mi pomoci, vede k opačnému výsledku – trápím se. Zpravidla se jedná se o několik dnů po sobě jdoucích trýznivých nocí více probdělých než prospaných. Jsou to snové etapy plné symbolů, které mi připomínají ony situace, které jsem tehdy nebyla schopna plně pochopit.

Stavy úzkosti způsobené traumatem se neprojevují pouze ve snech. Dlouhodobé žití s člověkem jenž nejen mě, ale i ostatním členům rodiny působil neustálý stres se na mě podepsal tak, že se propisuje do běžných životních situací - zejména těch stresových, i přestože jsem vyhledala odbornou pomoc. Ani s odstupem času, ve své podstatě, nedokáži pochopit jednání a krutost blízkého rodinného příslušníka dodnes.

1.8.1 Hlas traumatu

Klíčovým pojmem u Caruth je „hlas traumatu“. Trauma není němým otiskem bolesti, ale projevem, který k nám mluví – skrze tělo, obrazy, sny, rituály, symptomy. Tento hlas není

jasný, často není ani rozumový, ale naléhavý, opakující se a neztišitelný. Umění, literaturu či psychoanalýzu pak Caruth chápe jako způsoby, jak tomuto hlasu naslouchat.²⁶

V tomto světle získává opakování v umělecké tvorbě zásadní význam. Ať už jde o cyklické pohyby objektu, opakované použití stejného materiálu (například krve, trubic skla), nebo záměrnou rytmiku forem - geometrie, umění může nabídnout prostor, ve kterém trauma znovu promlouvá skrze vizuální znaky. Bylo pro mě zásadní, uvědomit si, že nejde o slabost, ale o hlubokou vnitřní potřebu sdílet a znovu obnovit důvěru k lidem. Trauma není jen individuální, jak už zaznělo více například v kapitole věnované *Andělu z nožů* nebo *Atomového domu v Hirošimě*, Trauma se dotýká i společnosti. A jen tehdy, pokud je zviditelněno, může existovat jako sdílený fakt, nikoliv jako potlačený stín.²⁷

1.8.2 Milý deníčku – co je to sadismus?

Když bylo po všem – a nehrozilo mě nebo mým blízkým nebezpečí, psala jsem si deník. V současnosti si vedu deník již jedenáctý. Dříve, protože jsem měla strach z jeho nalezení a přečtení obsahu někým jiným, nežli mnou, můj první a druhý deník z let 2005–2006 měli formu obyčejného sešitového úkolníčku formátu A5. Pamatuji si, že jsem psala inkoustovým perem s jahodovou vůní, který se mi propíjel na druhou stranu recyklovaných stránek. Úkolníčky měli okolo 40 stran. První deník se mi nedochoval a z druhého se mi podařilo zachovat jen pár listů, popisující stěhování z bytovky do domu. Třetí deník již popisuje traumatickou událost, kterou jsem rozpracovala jako jednu z vícero částí, materiálových zkoušek, klauzurní práce, ze kterých vycházím v práci diplomové – viz obrázek číslo 24. Konkrétně od této techniky jsem lehce upustila, protože neměla kýžený efekt, formu, který byl pro mě klíčovým a uspokojujícím, avšak mám v plánu se projektu v budoucnu věnovat.

Deníky jako takové pro mě představovali útěchu, naději a vyplnění prázdna – pocity osamění, které mě v určitých obdobích doprovázejí více či méně konstantně. Retrospektivní čtení deníků ve mně vždy probouzelo staré rány, a proto jsem se k nim vracela jen minimálně. Zásadně jsem nikdy nepřepisovala původní text i v případě zpozorování pravopisných chyb nebo s pozdějším vnitřním nesouhlasem předešlého mého rozhodnutí nebo tvrzení.

V období prepubertálním jsem se často dostávala do konfliktu s okolím, a ještě více sama se sebou. Násilí a jeho bagatelizace mě odjakživa vadila, a proto jsem hájila práva slabších i

²⁶ Caruth, C., *Unclaimed Experience*, 1996 – hlas traumatu

²⁷ Caruth, C., *Unclaimed Experience*, 1996 – hlas traumatu

přes svou vlastní újmu. Přišlo mi absurdní, když jsem sebrala odvalu se někomu svěřit a on se mi vysmál, situaci zlehčoval nebo přirovnával k jiným. Nejen ze samotného násilí, bolesti a onoho skutku útočníka – blízkého příbuzného, který tak činil proti naší vůli, ale zejména z pozdější bagatelizace, Sekundární viktimizacíⁱ, pramení má velká nedůvěra k lidem a v samotný systém. Hlavou mi běželo nespočet myšlenek – i ty sebedestruktivních. To vedlo zejména k tomu, že jsem v jednom okamžiku začala pochybovat sama o sobě a své existenci.

Díky deníkům jsem zaznamenala pár věcí, které jsem tehdy nedokázala popsat a přímo pochopit skrze nízký věk. Například když jsem byla svědkem nedobrovolného sexuálního aktu, ale neměla jsem dostatečnou odvalu a věk zakročit, bití mě a mých nejbližších rodinných příslušníků jinou blízkou osobou, psychické vydírání a manipulace. Zpětné přechtení si této skutečnosti mě ujistilo, že nešlo o falešnou vzpomínku, „výplod mé fantazie“, jak to označovala blízká osoba, ale o skutečnost, o které jsem musela mlčet a neměla nikoho kromě deníku „zvenčí“, komu jsem se mohla svěřit, kdo by mě nesoudil, pomohl a já necítila pocity zahanbení, studu a slabosti, že nedokážeme jako rodina vyřešit osobní problémy.

Byla doba, kdy jsem skoro uvěřila manipulaci blízkého příbuzného, který uměl být velmi přesvědčivý. Zejména lžím, kdy obhajoval své násilí a hrůzné činy a přesvědčoval mě a mé blízké, že si za násilí můžeme sami a že to s námi myslí dobře. To se umocnilo i následnou, již zmiňovanou sekundární viktimizací. Kladla jsem si následující otázky: Proč si stěžuji na špatné zacházení, když si za to můžu sama? Proč mi to vlastně vůbec vadí? Je dospělí, ví co dělá a proč. Musí to mít nějaký důvod, aby ze mě vyrostl dobrý člověk – často mě blízký příbuzný oslovoval tímínem „mukl“ⁱⁱ.

1.8.3 Sadismus očima Ericha Fromma

Ve své studii *Anatomie lidské destruktivity* se sociální psycholog a filosof Erich Fromm zabývá povahou sadismu a jeho zakořeněním v mocenských strukturách společnosti. Podle Fromma není sadismus pouhou patologií jednotlivce, ale strukturální formou chování, která se projevuje tam, kde má jeden člověk moc a druhý je bezbranný. Obětí se často stávají ti, kteří se nemohou bránit. Mezi nejohroženější patří děti, nemocní, zvířata, lidé odlišné barvy pleti nebo osoby v podřízené pozici v zaměstnání.

Fromm rozlišuje tělesný sadismus, jako je fyzické týrání, a duševní sadismus, který je často ještě častější a nenápadnější, ale může zanechat stejně hluboké rány. Tento typ sadismu se projevuje skrze manipulativní poznámky, výsměch, ponižování nebo emocionální chlad, a často je maskován jako „nevinné“ chování. Sadistické chování se nejintenzivněji projevuje

v dětství mezi třetím a devátým rokem, tedy v období, kdy dítě začíná rozvíjet vlastní vůli, ale je stále závislé a bezbranné vůči autoritě.²⁸

Zásadní je Frommovo tvrzení, že sadismus není vždy brutální a otevřený se často skrývá v běžných každodenních vztazích. Jak již bylo zmíněno, sadista má nad obětí „navrch“. Jeho účelem je ovládnout druhého a zlomit jeho autonomii, ať už fyzicky, nebo psychologicky. Právě v těchto každodenních dynamikách lze najít základy hlubších psychických zranění, která později formují trauma.

Práce s krví a sklem, které jsou materiály silně spjaté s tělem, zranitelností a pamětí, má přímou souvislost s tím, co Fromm popisuje jako „živý důkaz destruktivity“. Tu ve svých pracích vyjadřují krví jako materiální stopu násilí, která nezmizela, ale která je vědomě přenesena do viditelného světa.²⁹

V tomto smyslu poukazují uměleckým objektem nejen na bolest, ale snažím se poukázat na skrytý sadismus společnosti, který je přehlížen, trivializován nebo tabuizován.

²⁸ FROMM *Anatomie lidské destruktivity*, 2019.

²⁹ FROMM *Anatomie lidské destruktivity*, 2019.

2 REŠERŠE

V rešerši se zaměřuji na autory, jejichž tvorbu lze označit za transgresivní. Někteří používají nekonvenční materiály, zejména krev, jež je stejným jmenovatelem pro má díla, tak i umělce, kteří promluvili nebo překročili společenské tabu témata a rozhodli se je otevřeně komunikovat prostřednictvím uměleckého díla nebo performance. Jedná se o autory, umělce, kteří mi jsou inspirací při navrhování mé diplomové práce, ale zejména mě obohacují na úrovni osobní.

2.1 Body art a transgrese

Body art, jakožto umělecký směr, který staví tělo do centra tvůrčího procesu, se zrodil v 60. a 70. letech 20. století v kontextu performativního a konceptuálního umění. Umělci začali vnímat tělo jako médium, nástroj i předmět reflexe, skrze nějž lze zpochybňovat normy, otevírat témata identity, bolesti, intimity či tělesnosti ve veřejném prostoru. Ne každý z představitelů body artu však pracuje v duchu transgrese — tedy záměrného narušování tabu, etických či fyzických hranic. Někteří, jako například Petr Štembera, se zaměřovali na introspektivní a konceptuální přístupy, zatímco umělkyně Marina Abramović proslula svými intenzivními performancemi, které zkoumaly limity těla a mysli. Tito umělci kladli důraz na osobní prožitek a fyzickou přítomnost jako klíčové prvky svého uměleckého vyjádření.³⁰

2.1.1 Petr Štembera

Téměř ikonickým příkladem je Petr Štembera, český žijící představitel akčního umění, a jeho performance "Štěpování."³¹

„Způsobem obvyklým v sadařství jsem si vštěpoval větvičku keře do paže.“

Praha, duben 1975

Toto dílo mě neuvěřitelně fascinuje svou radikalitou, transgresí – jako doslovným překračováním hranic mezi přírodou a lidským tělem. Na fyzické úrovni je to dílo velmi drsné, a přitom na úrovni duševní jemné zároveň. Štembera ve své tvorbě zkoumá limity těla jako materiálu i subjektu, a jeho odvaha podstoupit fyzickou bolest a transformaci je hluboce inspirativní. "Štěpování" doslova propojuje lidské tělo s rostlinou, což představuje nejen

³⁰ The Art Story, [cit. 2025-05-22]

³¹ Artlist — Centrum pro současné umění Praha [online]. [09.01.2025].

biologickou, ale také symbolickou transgresi.“ Ve Štemberově tvorbě se často objevuje záměrné vystavování se nebezpečné situaci a bolesti.

To silně rezonovalo s deformovanou normalizační situací a v 70. letech to nebylo ojedinělým gestem ani na Západě, kde se vedle sexuálních a genderových tabu bořila i ta spojená s bolestí. Štemberovy akce vycházely z poválečného existencialistického proudu. V nejistém světě mohl člověk potvrdit svou existenci pouze jednáním teď a tady. Performance byla osobním činem demonstrujícím svobodnou vůli v nesvobodném světě. Byla prostředkem osvobození, ale i výrazem úzkosti.”³²

Nejde o prvoplánové vytvoření kontroverze, nýbrž o hluboký meditační prožitek. Štembera tedy úmyslně zraňoval své tělo jako prostředek zkoumání hranic fyzické a psychické odolnosti a propojení s přírodou v rámci body artu. Když jsem si poprvé napíchla žílu a vzala si krev za účelem meditace na vděčnost, za život a přítomnost, pochopila jsem, jak účinný a očištný, nástroj bolest může být. Při aktu jsem pozorovala, jak mi krev stéká po ruce a kape. Bylo zvláštní pozorovat “jak cítím” - prožívám přítomnost, a jak se s každou kapkou zhmotňuje minulost. Čím delší byl odběr a tím i odebrané množství, uvědomovala jsem si cosi pro mě zvláštního a již dříve mnou zapomenuto. Před odběrem, v depresivním stavu, jsem měla pocit, že mi na životě vůbec nezáleží a že jsem naživu jen z povinnosti ke své rodině a zvířatům. Během napichování žíly jsem pociťovala lehký stres projevující se jako otupělost, zároveň to byl první signál, že mám nějaké pochyby. Během odběru jsem cítila neuvěřitelný klid. Byla jsem jen já – pozorující situaci – teď a tady. Uvědomila jsem si lehkost bytí a že myšlenky či trauma jsou jen náhodné věci v mém životě, kterým nemusím dávat žádnou pozornost, a že mě nedefinují jako člověka. Odběr jsem ukončila přibližně po 470 ml odebrané krve, kdy jsem cítila neuvěřitelnou vděčnost za život, za to, že mohu cítit sama sebe. V aktu odběru, pouze za účelem meditace, jsem objevila něco, co lze definovat jako sebelásku.

„Součástí postoje k sobě samému není jen rozumové hodnocení, ale i citový vztah, sebeláska. Je vyjádřena mírou sebeakceptace, která je výsledkem různých dílčích, často ambivalentních pocitů. Nejde zde o egoismus, ale o určitou variantu egocentrizmu, která také přispívá k integraci jednotlivých součástí vlastního já. Sebeláska poskytuje člověku pocit osobního významu a vyjadřuje podporu jeho osobnosti.”³³

³² Artlist — Centrum pro současné umění Praha [online]. [09.01.2025].

³³ ZACHAROVÁ a ŠIMÍČKOVÁ-ČÍŽKOVÁ, *Základy psychologie pro zdravotnické obory*, 2011, s. 19



Obrázek 5 Štěpování 1968-1989, Petr Štembera.³⁴

2.1.2 Marina Abramović

Marina Abramović (*30. listopadu 1946, Bělehrad, bývalá Jugoslávie) je považována za jednu z nejvlivnějších a nejkontroverznějších postav světového performativního umění.³⁵ Její tvorba se zakládá na myšlence transgrese – překračování fyzických, psychických i společenských hranic. Tělo se v jejím podání stává nástrojem a scénou zároveň. V mnoha případech vkládá sebe samu do extrémních, často nebezpečných situací, aby testovala odolnost a konfrontovala publikum s jeho reakcemi.

Její tvorbu lze interpretovat také jako cestu ke katarzi – ať už u diváka, nebo u samotné umělkyně. Abramović se prostřednictvím své práce snaží vyvolat hluboký emoční a duchovní prožitek, který přesahuje běžné estetické vnímání. Jak sama uvedla:

„Vždy jsem si myslela, že umění je otázkou mezi životem a smrtí.“³⁶

Rhythm 0 (1974)

Jedna z nejradikálnějších performancí Abramović byla realizována v roce 1974 v Neapoli. Umělkyně zde nehybně stála šest hodin, zatímco na stole před ní bylo 72 předmětů, od nevinných po nebezpečné, a publikum mohlo s její osobou zacházet jakkoli.³⁷

Tato performance poukázala na zajímavý jev. Diváci jí svlékli, pořezali, a jeden jí přiložil nabitou pistoli k tělu. Sama Abramović vnímala, že přítomnost smrti byla reálná – a

³⁴ Museum Avangardy. Štěpování 1968–1989, © Avantgarde Museum 2025. Na fotografii: Petr Štembera. Dostupné online: <https://www.avantgarde-museum.com/>.

³⁵ Cunningham, [cit. 2025-05-22]

³⁶ Wikipedie, [cit. 2025-05-22]

³⁷ Wikipedie, [cit. 2025-05-22]

že diváci ji akceptovali. Dílo tak překračuje hranice etiky a ukazuje, jak tenká je hranice mezi civilizovaným chováním a násilím, pokud je odstraněna autorita.³⁸

Jde o zásadní ukázkou transgresivního umění, které nejen testuje limity umělce, ale zejména odhaluje temné stránky publika. V této performanci mělo publikum absolutní volnost. Někteří se uchýlili k laskavým slovům a něžnosti, kdy autorku například hladili po vlasech nebo ji projevíli úctu. Jiní se proměnili z diváka v publiku v aktéra násilí a zároveň svědka vlastního morálního selhání.

Lips of Thomas (1975)

V této brutálně intenzivní performanci Abramović konzumovala med a víno, vyřezala si žiletkou pěticípou hvězdu do těla, bičovala se a následně nahá ležela na kříži z ledu. Diváci byli konfrontováni nejen s bolestí a krví, ale i s bezmocí, protože performance byla původně určena k trvání bez omezení. V tomto díle se zcela zřetelně projevuje princip tělesné oběti jako prostředku komunikace.

Výjev připomíná jak mystická náboženská utrpení, tak i politická traumata bývalé Jugoslávie.³⁹ Publikum se na konci stává morálním zrcadlem – jsou to právě diváci, kdo performance ukončili, aby zabránili její možné smrti.

Umělkyně se zde transformuje v rituální postavu – trpící tělo jako médium mezi osobní a kolektivní historií. Bolest zde není masochismem, jak se někteří domnívali, ale rituálním nástrojem pro očištění – katarzí.



Obrázek 6 *Lips of Thomas* 1975, Marina Abramović.⁴⁰

³⁸ Wikipedie, [cit. 2025-05-22]

³⁹ Humphreys-Morris, [cit. 2025-05-22]

⁴⁰ IRISH MUSEUM OF MODERN ART: IMMA Collection. Zdroj: <https://imma.ie>.

The Artist is Present (2010)

Zcela jiný, ale stejně silný formát performance nabídla Abramovič v MoMA v roce 2010. Po dobu tří měsíců seděla v tichosti naproti prázdné židli, na kterou si mohli přisednout návštěvníci, a navázat s ní oční kontakt. Nic víc.⁴¹

A právě v této radikální jednoduchosti díla spatřuji jeho transgresivní sílu: místo fyzické bolesti zde dochází k hluboké psychické introspekci. Umělkyně se stává „zrcadlem“, skrze které divák nahlíží do svého nitra.⁴² Lidé pláčou – nikoli kvůli ní, ale kvůli sobě. V jejím klidu se zrcadlí jejich chaos. V jejím pohledu nacházejí vlastní zranitelnost.

Zde se dostáváme k nejčistší podobě katarze: skrze oční kontakt, ticho a přítomnost. Abramovič umožňuje transformaci – ne pomocí šoku, ale prostřednictvím hluboké lidské autenticity. Sama uvedla, že „dlouhodobé performance mají schopnost změnit jak umělce, tak publikum“⁴³. Dodala, že po skončení cítila, že nepotřebuje nic – chce jen klid, přírodu a ticho.

Toto dílo tak vychází z tradice minimalistické i rituální. Dosahuje vrcholu v oblasti imateriálního umění, kde médium není objekt, ale lidská přítomnost ano.

2.2 Young British Artists (YBA)

Na počátku 80. let 20. století se na britské umělecké scéně prosadila skupina *Young British Artists* (YBAs), jejíž počátky sahají k výstavě *Freeze* z roku 1988, kterou zorganizoval tehdy ještě student Damien Hirst.⁴⁴ Členové této skupiny přinesli nový pohled na body art a konceptuální umění.

“Používali netradiční materiály jako byly sloní trus, rostliny či krev”⁴⁵.

Často tematizovali intimitu, smrt či pomíjivost. Umělci jako Tracey Emin a Marc Quinn využívali tělo jako prostředek k vyjádření osobních i společenských témat. Emin je známá svými autobiografickými díly, která odhalují křehké a často bolestivé momenty jejího života, zatímco Quinn proslul sérií autoportrétů *Self*, vytvořených z vlastního zmrazeného krve. Tito umělci rozšířili hranice body artu a obohatili ho o nové materiály a myšlenky, které ovlivnily další generace tvůrců. Zaujalo mě, že debaty o tom, „co je a není umění“,

⁴¹ Stigh, Jackson, [cit. 2025-05-22]

⁴² Stigh, Jackson, [cit. 2025-05-22]

⁴³ Stigh, Jackson, [cit. 2025-05-22]

⁴⁴ Tate, [cit. 2025-05-23]

⁴⁵ FARTHING, *Umění: od počátku do současnosti*. 2012, s. 557

které dnes často zaznívají ve veřejném prostoru, se naplno rozhořely právě v souvislosti s tvorbou této skupiny.⁴⁶ Mě osobně velmi inspirovala starší tvorba Damiena Hirsta, a to zejména při vzniku mého díla *Carpe Diem*.

2.2.1 Tracey Emin

Od počátku 90. let vytvořila britská umělkyně Tracey Emin rozsáhlé dílo, které zahrnuje nejrůznější média – od malby, grafiky, kresby, filmu, fotografie, přes instalace a textilní aplikace až po sochařství a světelné neony. Emin se výrazně vymezila vůči dominantním uměleckým proudům 80. a 90. let zejména radikální autobiografičností své tvorby, v níž otevřeně reflektuje vlastní tělo, psychiku, paměť a osobní historii.⁴⁷

Charakteristická je pro ni intimní, přiznávající rovina výrazu, ve které se osobní zkušenosti, vzpomínky a emoční záznamy transformují v umělecký výstup. Ten je často syrový, autentický a zároveň silně sdělný i pro širší publikum. Emin vytváří díla, jež jsou hluboce osobní, ale zároveň univerzální, neboť dokážou rezonovat s divákem na existenciální i emocionální úrovni.

Sexualita, tělesnost a zranitelnost tvoří zásadní osu jejího výtvarného jazyka a její práce tak nachází pevné ukotvení v rámci feministického diskurzu. Umělecký výraz Tracey Emin je okamžitý, někdy provokativní, ale nikdy samoúčelný. Funguje jako výpověď o bolesti, ztrátě, lásce i přežití.⁴⁸



Obrázek 7 *Má postel*, 1998, Tracey Emin.⁴⁹

Umělecké práce Tracey jsou mi velmi blízké. Autorka se nebojí jít až na dřeň lidské zkušenosti. Její díla ve mně často vyvolávají pocit pochopení a že sdílení může být formou

⁴⁶ FARTHING, *Umění: od počátku do současnosti*. 2012, s. 557

⁴⁷ Wikipedia, [cit. 2025-05-23]

⁴⁸ Xavier Hufkens, [cit. 2025-05-23]

⁴⁹ IMAGE JOURNAL. *Má postel 1998* (autor díla: Tracey Emin) © 2016 Tracey Emin. / Artists Rights Society, New York. Dostupné z: <https://imagejournal.org/>

přežití. Osobně preferuji díla, která nejsou jen sterilním estetickým artefaktem, což rozhodně díla Tracey Emin nejsou. Její výstupy jsou živě, bolestně a přitom léčivě.

2.2.2 Marc Quinn

Marc Quinn je britský umělec, který svými provokativními díly zkoumá hranice lidské identity, těla a existence. Narodil se v roce 1964 v Londýně a patří k čelním představitelům generace Young British Artists (YBA). Jeho tvorba se vyznačuje hlubokými filozofickými a biologickými otázkami, které se dotýkají křehkosti lidského bytí, vztahu mezi přírodou, kulturou a hranicí, které si sami vytváříme.

Jedním z nejznámějších děl Marca Quinna je série *Self*, realistický autoportrét vytvořený z jeho vlastní zmrazené krve. Quinn touto sochou nepřímou tematizuje pomíjivost a fyzickou podstatu lidské identity. Socha, která musí být udržována v mrazícím boxu, symbolizuje křehkost života a závislost. Autor v době vzniku prvního díla (1991) ze série si procházel závislostí na alkoholu. "Self" se stalo ikonickým dílem, které redefinuje autoportrét jako intimní a zároveň univerzální reflexi lidské existence.⁵⁰



Obrázek 8 *Self* 1991, Marc Quinn⁵¹

Dalšími důležitými tématy Quinnovy tvorby jsou deformace a diverzita lidského těla. V sérii *The Complete Marbles* (2000–2013) vytváří sochy inspirované klasickou antickou sochařství, ale jeho modely jsou lidé s fyzickými hendikepy. Quinn tyto osoby zobrazuje jako

⁵⁰ Marc Quinn [online]. [09.01.2025].

⁵¹ QUINN, Marc: *Self*, 1991. Zdroj: <https://marcquinn.com>. © Marc Quinn.

monumentální figury, čímž zpochybňuje tradiční ideály dokonalého těla a krásy. Tento cyklus oslavuje lidskou odlišnost a zpochybňuje společenské normy.



Obrázek 9 *Alison Lapper and Parys* 2000, Marc Quinn.⁵²

Quinnova tvorba se často dotýká přírody a její křehké rovnováhy. Jeho instalace *Garden* (2000) je zmrzlá zahrada plná řezaných květín a rostlin, které by v běžných podmínkách nepřežily. Tato zahrada, konzervovaná v mrazu, poukazuje na lidskou snahu ovládat a zachovat přírodu, zároveň však odráží paradox pomíjivosti a uměle udržované nesmrtelnosti.⁵³



Obrázek 10 *Garden* 2000, Marc Quinn.⁵⁴

⁵² QUINN, Marc: *Alison Lapper and Parys*, 2000. Zdroj: <https://marcquinn.com>. © Marc Quinn.

⁵³ Marc Quinn [online]. [09.01.2025].

⁵⁴ QUINN, Marc: *Garden 2*, 2000. Zdroj: <https://marcquinn.com>. © Marc Quinn.

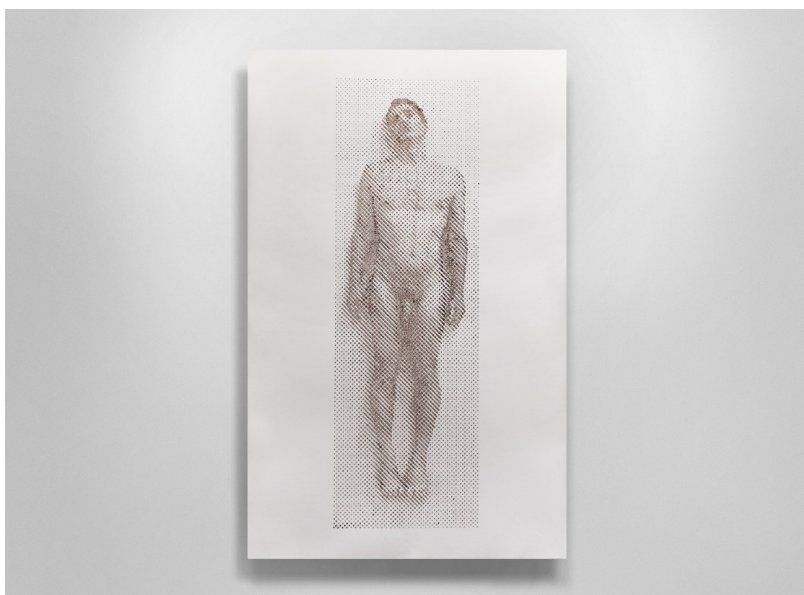
2.2.3 Ted Lawson

Americký umělec Ted Lawson, narozený v roce 1970 v Brookline, Massachusetts, se ve své tvorbě zaměřuje na historické témata, moderních technologie a emocionální dopady. Prostřednictvím obrazů, soch a instalací, které často využívají monochromatické barevné schéma a materiály jako silikon, nerezovou ocel či digitální algoritmy, Lawson zkoumá otázky lidské existence a vnímání reality.⁵⁵

„Lawson obvykle začíná každou sérii otázkou nebo neprokázanou teorií – úzkostnou emoční rovnicí, kterou lze poznat až poté, co se objekty plně zhmotní. Pro Lawsona je proces jedinou pravdou, kterou pozastavují pečlivě formulované lži pečlivého řemesla. Výsledné formy jsou poetické a abstrahované, přesto výrazně hyperreálné; návnady k nalákání diváka přes tajemné údolí, aby vytvořil emocionální spojení.“⁵⁶

Autora jsem vybrala zprvu záměrně skrze jeho dílo *Ghost In The Machine*, jenž je Lawsonovým autoportrétem namalovaným jeho krví. Avšak emocionální spojení, jež vnímám mezi mnou a autorovými díly je jeho smysl a důraz na proces.

„Obraz začal jako fotografie, která byla zpočátku převedena do bitmapového obrázku a poté do složitějšího vektorového uměleckého díla.“⁵⁷



Obrázek 11 *Ghost in the machine* 2014, Ted Lawson.⁵⁸

⁵⁵ Ted Lawson [online]. [09.01.2025]

⁵⁶ Ted Lawson [online]. [09.01.2025].

⁵⁷ TREGGIDEN, Katie. Dezeen [online]. 1.9.2014, [09.01.2025].

⁵⁸ BUZZFEED, *Ghost in the machine* 2014 (autor díla: Ted Lawson) dostupné z: <https://www.huffpost.com/> ©2025 BuzzFeed

2.3 “What Were You Wearing?” Installation

Další pro mě důležitou součástí rešerše je neodmyslitelně instalace *What Were You Wearing?* („Co jsi měl/a na sobě?“), která vznikla na námět básně Dr. Mary Simmerling *What I was Wearing*. Poprvé byla realizována v roce 2014 na Univerzitě v Arkansasu. Instalace vychází z příběhů studentů, kteří sdíleli, co měli na sobě v okamžiku sexuálního násilí. Tyto popisy byly použity k rekonstrukci oděvů, které byly vystaveny spolu s jejich příběhy.⁵⁹ Smyslem instalace je zpochybnit často kladený dotaz na oděv obětí, kdy jsou místo podpory konfrontovány z provokace útočníka. Instalace poukazuje na to, že odpovědnost za násilí není nikdy na straně oběti a zdůrazňuje dávno překonatelné stereotypy, které jsem již zmiňovala v souvislosti s bagatelizací a sekundární viktimizace. Dále vytváří prostor pro sdílení traumatických zkušeností a dialog o sexuálním násilí.⁶⁰



Obrázek 12 *What were you wearing exhibition, Haven of Hope Orphanage* 2014, studenti z Univerzity v Arkansasu.⁶¹

Osobně vnímám tuto instalaci jako klíčovou, byť jsem ji viděla pouze prostřednictvím audiovizuálního záznamu. Odvaha a podpora. To jsou dvě slova, která se mi vybaví pokaždé, když na dílo pomyslím. Nejsilnějším momentem celé výstavy byl pro mě pohled na Story 12, dětské šaty osmiměsíční holčičky s plenou.

⁵⁹ DOVE Center, [cit. 2025-05-23]

⁶⁰ The University of Kansas [online]. 2013, [09.01.2025]

⁶¹ Anyidado, [cit. 2025-05-23]

2.4 Sodoma Gomora (hudební skupina)

Hudební skupina Sodoma Gomora vznikla kolem roku 2007 a tvoří ji duo Martin Pohl (Řezník) a Michal Schmutzer (DeSade).⁶² Jsou hlavními představiteli žánru horrorcore v Česku – což je extrémní odnož rapu zaměřená na temná, násilná, pornografická, psychopatická a tabuizovaná témata.⁶³

Skupina získala výraznou fanouškovskou základnu, ale zároveň čelí silné kritice za černý humor, misogynii, brutalitu a šíření nenávisti. Přesto, nebo právě proto, mohou mít jejich texty určitou terapeutickou funkci.

Soustředí se na hyperbolizaci násilí, sexuality, duševních nemocí, smrti, zneužívání drog a dalších společensky nepřijatelných témat.

Jich tvorba je manifestací transgrese, tedy vědomým překračováním hranic morálky, estetiky, společnosti i těla.



Obrázek 13 *Koncert skupiny Sodoma Gomora 2024.*

Mezi transgresivní prvky lze zařadit zejména jejich pojetí překračování tabu. Nejčastěji tvoří obsah o nekrofilii, pedofilii, sebeustrukci či znásilnění, a to převážně v groteskní nadsázce. Autorům není cizí ani estetika hnusu (na kterou ve své teorii upozorňoval již Georges Bataille), perverze a absurdna. Často tak tvoří hudbu z perspektivy psychopatů, deviantů nebo vrahů.⁶⁴

⁶² ZNK Productions, [cit. 2025-05-23]

⁶³ Wikipedie, [cit. 2025-05-23]

⁶⁴ Wikipedie, [cit. 2025-05-23]



Obrázek 14 *Koncert skupiny Sodoma Gomora 2023.*

Na první poslech, bez širšího povědomí o autorech nebo jejich tvorbě, může jejich hudba působit jako čisté zlo. Zlo, které se zdá být podle Baudelaire negativní transgresí, a to zejména z důvodu hříchu, které Markýs De Sade popírá, za které zlo označuje.⁶⁵ Pro mě osobně však jejich díla, zejména koncerty, představují zdroj katarze, protože se jedná o nadsázku a jakousi performativní hru ve které nehrozí žádné nebezpečí. V době, kdy jsem si procházela největším zraněním způsobeným traumatem, byla jejich hudba jediným uměleckým prostorem, kde se, byť s extrémní nadsázkou, otevřeně mluvilo o problémech společnosti.

Věřím, že když má člověk osobní zkušenost s násilím, ponižováním nebo psychickým rozpadem, může se skrze extrémní přehrání těchto témat cítit vyslyšen. Během koncertů jsem zažila mnoho interaktivních performancí, které mi umožnily vstoupit do „zakázaného prostoru“ – prostoru, který imitoval násilí, jež jsem sama zažila, a v němž jsem jej mohla znovu, ale tentokrát beze strachu a újmy – prožít.

Tvorba Martina Pohla mi je blízká i zejména z jeho postoje zachovat autenticitu. To se projevuje zejména ve specifickém humoru a slangu, který uplatňuje jednak v hudbě, ale například i ve svých filmech, kde působí jako režisér a scénárista, kreslíř nebo herní vývojář.⁶⁶

„Snažím se k tvorbě přistupovat trochu jinak než většina českých tvůrců, mám rád tvrdý černý humor bez hranic, syrovost a naturalismus. Herce si vybírám z řad kamarádů – alkoholiků, drogově závislých a jinak narušených jedinců, takže autenticita je zajištěna, jedná se vlastně o takovej art brut“⁶⁷

⁶⁵ BATAILLE, *Erotismus*, 2001, s.157

⁶⁶ Wikipedie, [cit. 2025-05-23]

⁶⁷ Wikipedie, [cit. 2025-05-23]

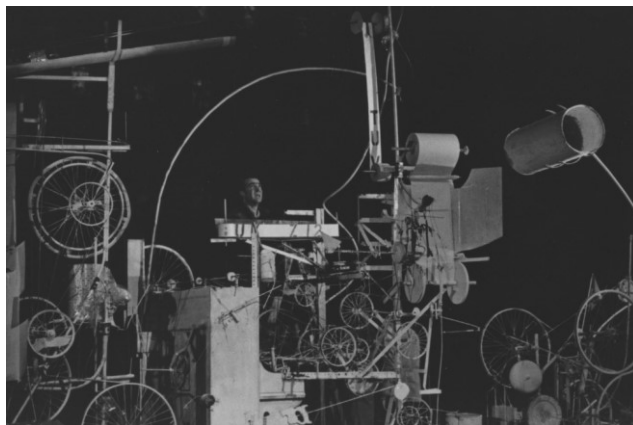
2.5 Kinetické umění

S principem kinetiky jsem začala pracovat již během svého bakalářského studia, konkrétně při realizaci práce *Carpe Diem*. V rámci této práce jsem vytvořila kinetický objekt simulující rytmus dechu – nafukující a vyfukující se vak, připomínající pytel na mrtvoly. Šlo o vědomé propojení tématu smrti s technickým prvkem, který vnáší do díla časovost, napětí a zneklidnění.

Již tehdy jsem se v rešerši věnovala Marcelu Duchampovi, jehož *Rotoreliefs* a *Bicycle Wheel* (1913) lze chápat jako rané formy kinetického konceptu, i když jeho vlastní přístup oscilloval mezi dadaismem, ready-made a ontologickými otázkami uměleckého objektu.

2.5.1 Jean Tinguely

Jednou z nejvýraznějších postav kinetického umění je Jean Tinguely (1925–1991), švýcarský umělec, který se proslavil mechanickými, často absurdními a sebedestruktivními stroji. Jeho slavné dílo *Homage to New York* (1960) – stroj, který se na konci své vlastní výstavy sám zničil – radikálně zpochybnilo představu uměleckého objektu jako něčeho stabilního, trvalého a nedotknutelného.



Obrázek 15 *Homage to New York* 1960, Jean Tinguely.

2.5.2 Sun Yuan & Peng Yu – *Can't Help Myself*

Dílo tvoří průmyslový robotický manipulátor (robotické rameno značky KUKA), umístěný uprostřed sterilní, prosklené bílé místnosti. Na zemi se rozlévá tmavě červená tekutina, která vzhledem i viskozitou připomíná krev nebo znečištěný olej. Rameno je naprogramováno, aby pomocí připojené stěrky udržovalo kapalinu uvnitř vyznačeného kruhu. Jakmile tekutina překročí hranici, robot se aktivuje a snaží se ji znovu „navést zpět“.

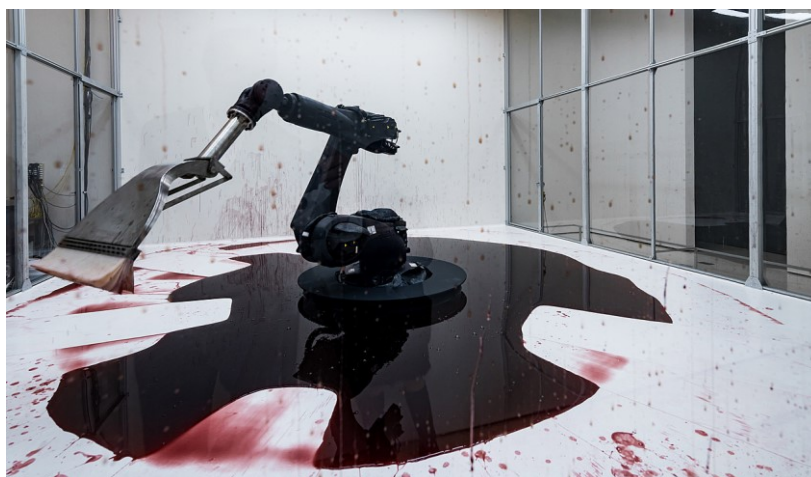
Tento nekonečný cyklus působí na první pohled mechanicky, při delším sledování však získává silně antropomorfní a emoční kvalitu.⁶⁸

Rameno se v různých momentech pohybuje prudce, unaveně, útrpně nebo chaoticky. Instalace evokuje autonomní agónii, v níž stroj jako by „trpěl“, „umíral“, nebo se marně snažil zastavit vlastní vykrvácení. Kinetický pohyb zde přestává být jen formálním gestem – stává se výrazem emocionálního stavu.⁶⁹

Can't Help Myself lze interpretovat jako vizuální metaforu člověka udržujícího systém při životě, i když už dávno pozbyl smyslu. Může jít o symbol sociální kontroly, vyčerpání z neustálého výkonu, nebo o dystopickou reflexi lidské snahy ovládnout chaos. Tím, že tekutina vypadá jako krev, dílo evokuje tělesnost a zranění.

Autoři dílo nevysvětlují jednoznačně – umožňují divákovi stát se svědkem i interpretem zároveň. Osobně se s robotem empaticky ztotožňuji, i přestože jsem ho viděla pouze zprostředkovaně přes médium videozáznamu.

Navzdory tomu, že jde o stroj, pohyb, který nevede k žádnému cíli, je bolestně lidský. Podle výpovědí autorů robot „neumí přestat“ – a právě tato absence možnosti ukončit činnost je v díle pro mě klíčová.



Obrázek 16 *Nemůžu si pomoci* 2016, Sun Yuan a Peng Yu.⁷⁰

⁶⁸ Kabinet Kuriozit, 2023

⁶⁹ Fagan, 2024

⁷⁰ THE SOLOMON R., *Nemůžu si pomoci* 2016, (autor díla: Sun Yuan a Peng Yu) dostupné z: www.guggenheim.org.

Instalace byla vytvořena pro výstavu *Tales of Our Time* v Guggenheimově muzeu v New Yorku. Dílo se následně stalo virálním na sociálních sítích – zvláště poté, co se začala šířit videa, kde rameno zjevně „slábne“, pohybuje se pomalu a ztrácí účinnost. Internetová veřejnost robotovi přisoudila emoce, vědomí i bolest, a diskutovala o něm jako o entitě, která „zemřela při práci“ nebo „Proč ho prostě nemůžeme nechat odpočívat?“. ⁷¹

Tato reakce ukazuje, že divák nepotřebuje lidské tělo, aby rozpoznal tělesné utrpení a psychickou marnost. A právě zde leží síla tohoto díla: ukazuje, že transgresivní gesto může být přítomné i v mechanickém těle, pokud je strukturováno tak, aby v divákovi vyvolalo fyzický neklid a morální dilema.

2.5.3 Anish Kapoor

Anish Kapoor patří mezi klíčové představitele současného konceptuálního sochařství a jeho dílo se vyznačuje hlubokým ponorem do témat tělesnosti, prázdna, spiritualismu a materiality. Jeho tvorbu lze rozdělit na několik pomyslných milníků napříč malbou a objekty. Kapoor se od jeho raných pigmentových soch z 80. let přes monumentální zrcadlové instalace jako *Cloud Gate* (2004), *Descension* (2014) nebo *Slug* (2009). Kapoor reflektuje nejen vizuální stránku svých objektů, ale i jejich ontologický rozměr – často se vztahuje k pojmům jako je negativní prostor, zrcadlení, dutina či propad. ⁷² Jeho objekty vytvářejí intenzivní emocionální reakce – děsivě přitažlivé zkušenosti, které souzní s filozofií transgrese u Georgese Batailla. Jeho tvorba, forma i obsah se dramaticky vyvíjela. Dovolím si tvrdit, že lze hovořit o pocitech hraničních prožitků napříč spektrem. Od strachu, rozkoše, hrou až po utrpení a destrukci ega. Například jeho používání extrémně černé barvy (např. *Vantablack*) akcentuje nepřítomnost světla a evokuje ve mně stav beztělesnosti, prázdnoty a klidu, v jiných může práce vzbuzovat nepříjemné úzkostlivé pocity nebo symbolizovat smrt. Tak či onak usuzuji, že jde o dílo či díla, které bych popsala jako rituální objekty současnosti. Kniha systematicky ukazuje, jak Kapoor překračuje hranice tradiční plastiky a posouvá umění do sféry metafyzické zkušenosti.

Svayambhu (v překladu ze sanskrtu „ten, kdo vznikl sám ze sebe“) je masivní instalace, v níž pětiletý blok tmavě rudého vosku pomalu projíždí úzkými dveřními otvory a zanechává na stěnách stopy, jako by tělo prošlo prostorem a zůstaly po něm krvavé otisky. Vzniká dojem nezastavitelného pohybu osudu nebo dějin, které za sebou nechávají

⁷¹ Olde Hampsink, 2022

⁷² KAPOOR, *Anish Kapoor*. 2009 s. 25-35

destruktivní stopu. Kapoor instalaci poprvé vytvořil v budově bývalého nacistického muzea Haus der Kunst v Mnichově⁷³ – kontext je tedy neoddělitelný od kolektivní paměti genocidy a holokaustu. Vizuálně jde o monumentální, klidné, ale až dusivé drama.

V práci *Blood* (2000) Kapoor odkazuje na samotnou esenci života i smrti. Krev zde není jen fyzickou látkou, ale symbolem identity, zranitelnosti a násilí. Ačkoli Kapoor nepracuje přímo s krví, ale s pigmentem či voskem, jeho schopnost evokovat fyzický účinek krve v prostoru je silně emocionální. Divák se ocitá tváří v tvář něčemu intimnímu i univerzálnímu, a zároveň neuchopitelnému.

V návaznosti na Kapoorovu práci *Blood*, která je vyrobená z lakovaného sklolaminátu, jsem ve své práci *Kostitřas* a *Rodenticid* usilovala o podobně důvěrné, realistější, přesto citlivé zachycení vizuálu krve. Bylo to období, kdy jsem s reálnou krví nepracovala a uchýlovala se k její výtvarné stylizaci pomocí taveného skla. Má práce *Rodenticid* je konkrétní kritikou z mého pohledu neetického zacházení se zvířaty, zejména pak užívání antikoagulačních nástrah, které narušují srážlivost krve. Tento způsob trávení vede k pomalému, skrytému a bolestivému umírání zvířat, často v horizontu tří až deseti dnů, aby nedošlo ke spojení mezi nástrahou a smrtí.⁷⁴

⁷³Barták, [cit. 2025-05-23]

⁷⁴ Škorpíková, 2023

3 PŘEDCHOZÍ TVORBA

Moje výtvarná tvorba se od počátku vyznačuje důrazem na autenticitu, tělesnost a existenciální zkušenost, kterou komunikuji prostřednictvím hmoty, biologických stop a výrazově silného materiálu. Od rané fáze studia se systematicky zabývám tématy smrti, mizení, násilí a paměti, a to jak z etického, tak osobního hlediska.

3.1 Změna stavu v prostoru, barva a linie

Snažila jsem se zkoumat kulturní, etické a morální aspekty a rozdíly v postojích a názorech lidí kolem mě k tomuto tématu. Zaznamenala jsem, že mnozí neprojevovali žádný soucit ani empatii vůči mrtvým ptákům, hlodavcům či plazům, zatímco pohled na mrtvé kočky v nich vyvolával silné emocionální reakce. Tento rozpor mě vedl k rozhodnutí cílit ve svých uměleckých pracích na domácí zvířata – právě skrze ně jsem chtěla zprostředkovat svou zprávu a poukázat na selektivní citlivost a hodnotové žebříčky, které si často neuvědomujeme.

Každodenní pohled na přejetá zvířata je pro mnohé natolik všední, že po dokončení jízdy si na výjev zmrzačeného těla zvířete, většina účastníků jízdy ani nevzpomene.⁷⁵



Obrázek 17 *Změna stavu v prostoru, barva a linie* 2022.

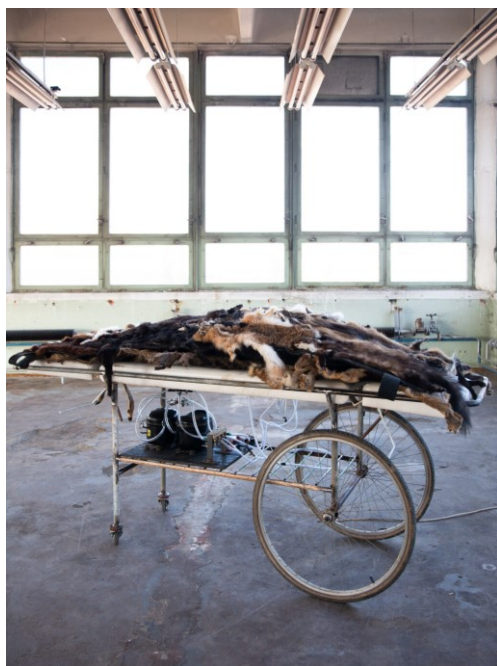
⁷⁵ Škorpíková, 2021

3.2 Carpe Diem

Bakalářská práce na téma *Memento mori*, nesoucí název *Carpe Diem*, pojednává o mém subjektivním vztahu k fenoménu smrti, který komunikuji prostřednictvím přetvoření nalezených mrtvých těl živočichů – kadavérů. Ve své práci vycházím zejména ze vzpomínek z mého dětství, empirické zkušenosti a inspirací uměleckými díly. Otvírám dveře kontroverzní diskuzi a podněcuji diváka k zamyšlení se nad vlastní existencí.

Dnešní společnost kožešiny stále považuje za luxusní zboží a symbol bohatství. Kritizuji konzumní a velmi rychlé tempo společnosti, jež má obrovský dopad na enviromentální úroveň a v neposlední řadě si pohrávám s metaforou jednoho z posledního oděvu většinové populace – vaku na mrtvé.

Pozorování posmrtných změn těl mě inspirovalo k sestrojení kinetického zařízení, jež vak vertikálně nafukuje a vyfukuje v časovém intervalu.



Obrázek 18 *Carpe Diem* 2023.⁷⁶

3.3 Magisterský stupeň

Do magisterského studia jsem vstupovala s jasnou touhou navázat na svou dosavadní tvorbu, která se soustředila na tělesnost, smrt a materiálovou autenticitu. Pracovala jsem se

⁷⁶ Škorpíková, 2022

zvířecími kadavéry, kostmi, kůžemi, sklem a zrcadly – jako prostředky ke komunikaci pro mě a věřím, že i pro společnost důležitých témat.

Zvláštní pozornost jsem chtěla věnovat zejména posmrtným změnám očí, tedy okamžiku přechodu z živého do mrtvého. Pohled do mrtvých očí ve mě vyvolává silné pocity a prazvláštní existenční klid. Je to skutečnost, jež se nedá obejít jazykem ani eufemismem. Zajímal mě i společenský fenomén cenzury smrti, zejména zakrývání očí mrtvých v médiích, a toužila jsem nalézt vizuální jazyk, který by umožnil zobrazit tyto skutečnosti pravdivě a bez filtru. Stále si myslím, že by smrt neměla být v naší, středoevropské, společnosti tabuizována. Věřím, že se ochuzujeme o nejsilnější a nejopravdovější okamžiky v našich životech a životech našich umírajících blízkých.

Už tehdy jsem intuitivně směřovala k tomu, co dnes označuji jako transgresivní – i když jsem tento pojem v té době ještě nedokázala přesně definovat. Teprve později jsem díky studiu, dialogům s pedagogy i skrze hlubší teoretický výzkum pochopila, že to, co tvořím, má jméno.

V rámci studia se má cesta přirozeně vyvíjela a částečně se odklonila od původního návrhu, což ale nevnímám jako selhání, nýbrž jako naplnění hledaného směru. Začala jsem experimentovat s materiály, které nesou přímý záznam tělesné existence. Použití vlastní krve, kterou jsem odebrala bez asistence odborníka – z důvodu autenticity a možnosti introspektivního pozorování vlastního těla v momentu invaze. Tato volba nebyla bez rizika, ani bez následků. Práce s krví mě přivedla do stavu fyzického i psychického vypětí, přičemž klíčový okamžik, který vnímám jako katarzní, nastal při realizaci díla *Memento Mori*.

Podařilo se mi najít vlastní autorskou techniku, propojující krev a sklo, a zároveň i filozofii, která je opřená o koncepty katarze, abjekce a sdílené bolesti. Dnes mohu tedy říct, že jsem naplnila původní záměr – jen jinou cestou, než jsem tehdy předpokládala.

3.4 Inspirace

Nápad a první zkouška malby vlastní krví a následné tavení ve fusingové peci se zrodila na exkurzi v bývalém koncentračním táboře *Auschwitz I* v Polsku u města Osvětim. Exkurze jsem se již před léty jednou zúčastnila, když jsem byla v sedmé třídě Základní školy. Pamatuji si na ten pocit zranitelnosti a bezmoci, kterou jsem tehdy cítila. Bylo to shodou okolností v čase, kdy jsem přestupovala na jinou Základní školu, a taky v době kdy probíhal rozvod rodičů a rozpad rodiny na dva pomyslné tábory. Pamatuji si živě, jako by tomu bylo

včera, jak jsem při výkladu průvodce stála a udělalo se mi mdlo. Dolehla na mě atmosféra tamějšího místa, zejména pohled na lampy s plotem a ostnatými dráty s vysokým napětím.

Když jsem místo znovu navštívila, vybavil se mi i po letech zapomnění přesně stejný pocit – Déjà vu? Po náročné exkurzi cestou v autobuse jsem vyhotovila hned několik kreseb. Ústředním motivem je lampa. Lampa, která mlčky pláče a bezmocně přihlíží utrpení a krutosti páchané chladnokrevně, vědomě, člověkem člověku. – Připomnělo mi to tehdejší domov za přítomnosti onoho blízkého rodinného příslušníka a mě, jako lampy, která mlčky přihlíží despotickeému chování.



Obrázek 19 Koláž postupu práce – *Lampa*, 2024.

Bloodline

Pokrevní linie, ang. Bloodline, vychází z díla Lamy, jako série obrazů malované krví s motivy a symboly, které rozebírám v následujících kapitolách praktické části práce – a technologický postup v kapitole – Technologie fusing.

Obrázek 20 *Pokrevní linie.*

3.5 Deník

Znovuprožití traumatických událostí v meditačním nastavení mysli mi pomáhá se vyrovnat s minulostí. Minulost změnit nelze, přesto pocity bolesti, úzkosti, deprese a bezmoci ano. Má práce je přímým přepisem vlastní krve z deníků, které jsem si vedla od dětství de facto denně přibližně osm let. Obrazy jsou mou současnou interpretací vzpomínek na tyto zápisy.

Obrázek 21 *Deník 2024.*

3.6 Memento mori

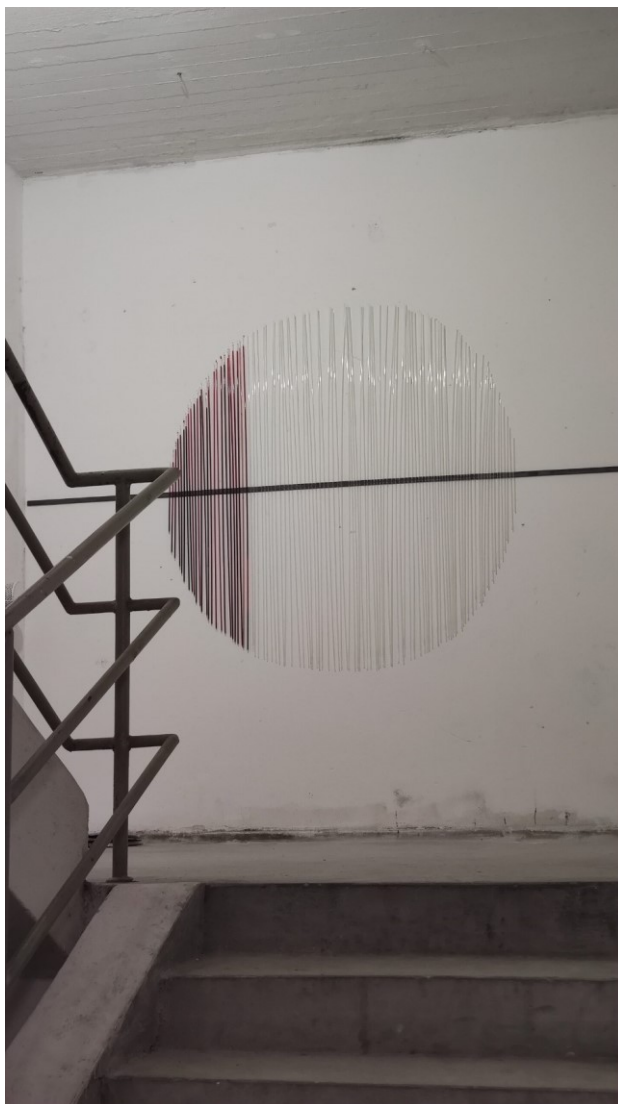
„Časová osa, sto potenciálních let života. Grafické znázornění si již odžitých let mi pomáhá život lépe uchopit a smysluplně naplnit.“⁷⁷

Vlastní odběr krve sebe samou v mé práci hraje důležitou roli. Nechtěla jsem oslovit odborníka, bylo a je pro mě důležité být v tomto okamžiku, abych to udělala, sama a mohla tak pozorovat své vlastní pocity, které se v tu chvíli v mém těle odehrávají. Byly chvíle, kdy mi bylo žití natolik těžké, že smrt mi byla útěchou. Při začátku, kdy jsem pracovala na realizaci nejrůznějších materiálových zkoušek v kombinaci s mou krví jsem necítila takřka žádné pocity. Bylo mi jedno, zda se mi něco stane, zda ztratím vědomí nebo vykrvácím. Až při realizaci díla Memento Mori, u mě došlo ke stavu, které označuji za katarzi. Byl to zásadní okamžik, kdy jsem si graficky znázornila svůj vlastní život a zjistila jsem, že mě trauma nemusí definovat.

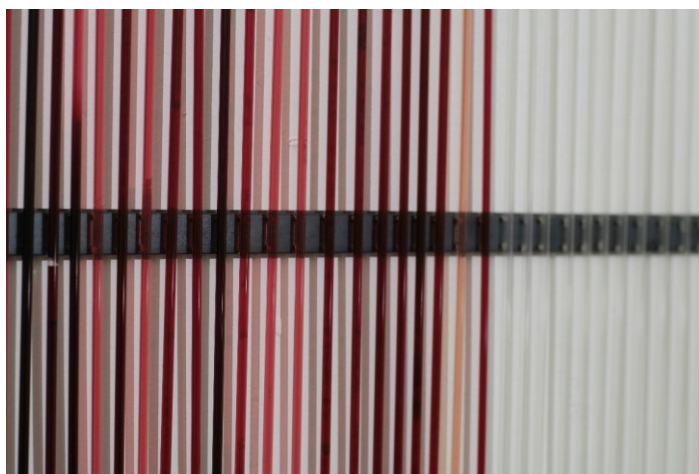
*Minimalistický přístup, který jsem aplikovala v díle Memento mori v podobě kruhu, jenž je tvořený z borosilikátových skleněných trubic nenechá “žádný prostor pro představivost nebo iluzi”.*⁷⁸ Minimalistická forma, jež spočívá v jednoduchých principech vycházejících z geometrie a z průmyslových materiálů jako je kruh, sklo a ocel mi pomohla podtrhnout a nepřehlušit poměrně těžký koncept smrtelnosti, který jsem vyjádřila svou krví. Dílo se mi bohužel rozbilo, a protože zvažuji jeho vystavení, aby umocnilo můj koncept diplomové práce, rozhoduji se buďto dílo znovu vyrobit nebo využít sílu konceptu a dílo vystavit pomocí projektoru.

⁷⁷ <https://showcase.fmk.utb.cz/design-skla/memento-mori/>

⁷⁸ FARTHING, Stephen. *Umění: od počátku do současnosti*. Přeložil Iva KORBELOVÁ, přeložil Jan KOVÁŘ, přeložil Tereza MLCÁKOVÁ. V Praze: Slovart, 2012. ISBN 9788073916220. strana 520



Obrázek 22 *Memento mori* 2024.



Obrázek 23 *Memento mori*, detail.

II PRAKTICKÁ ČÁST

4 KONCEPT

Koncept práce spočívá ve vytvoření objektu připomínajícího tvarosloví zrcadla, které jsem v dětství strategicky využívala na „bezpečný průchod“ bytem a později domem. Jeho umístění v bytě a domě, dále symboly, jenž vyobrazují v obrazech ve spojitosti se zrcadlem objasním v následujících kapitolách.

4.1.1 presumpce nevinny

I přestože jsem já i má nejbližší rodina zažívala domácí násilí, ctím presumpci nevinny, a tedy v práci záměrně neuvádím o jakou blízkou osobu, která nám ubližovala jak slovně, tak i fyzicky, se jedná. Nikdy tato osoba nebyla trestně stíhaná za tyto činy, proto v písemné práci tuto osobu budu uvádět pod označení jako „blízký příbuzný“.

4.2 Sdělení jako opakující se symboly

Jak už bylo vícekrát zmíněno, hlavním motivem mých prací je obraz v zrcadle. Pracuji s hlavními vzpomínkami na koupelnu, půdorys bytu, pohled do chodby, pootevřené dveře a balkon.

4.2.1 Byt

V bytě a později i domě, kde jsem vyrůstala jako dítě, jsem cítila pocity, které moji vrstevníci zažívali jen zřídka. Byly to pocity úzkosti, ostražitosti, stresu. Neustálá kontrola, která přicházela od blízkého příbuzného rodiny, který nechodil pro ránu daleko, nás – rodinu, udržoval v neustálé podřízenosti, strachu a poslušnosti.

Zrcadlo umístěné na chodbě bytu se pro mě stalo odrazovou plochou pro nahlédnutí do (otevřených dveří) všech místností v bytě. Tím jsem měla přehled, kde se blízký příbuzný právě nachází a zda mě čeká z vyšší pravděpodobnosti klidná a nekonfliktní chvíle či nikoliv.

Úhlům dopadů mých úzkostlivých pohledů do zrcadla a následných odrazů vchodů do místností jsem se věnovala v práci s názvem *Reflexe*. Jedná se o dílo, které je součástí diplomové práce. Dílo vyobrazuje půdorys bytu, ve kterém jsme bydleli a rozptýlené paprsky, které vycházejí z jednoho bodu. Z bodu, které symbolizuje zrcadlo a jeho polohu, které popisuji v textu výše.

4.2.2 Koupelna

Koupelnu většina lidí vnímá jako místo pro očistu těla a dost možná i jako očistu ducha. Pro mě je to stále i po letech dost bolestivé téma. Vanu, pokud nemusím, například, když jsem u někoho na návštěvě a je to jedinou možností hygieny, tak nepoužívám. Preferuji sprchu. Vana mě dlouhá léta děsila, a i po přestěhování negativní podvědomé emoce zcela nevyprchaly, i přestože se mi spousta věcí z dětství podařilo vytěsnit.

Despotický rodinný příslušník mě v záchvatu vzteku skrze absolutní banalitu – například ze špatné výslovnosti anglického slova „two“, téměř ve vaně utopil. Z vody jako takové strach ani úzkost nemám a dalo by se říct, že na toto trauma nikterak nevzpomínám, dokud nevidím vanu plnou vody nebo dokud mě nečeká mluvení anglicky a já se nezačnu stresovat ze špatné výslovnosti mého anglického projevu.

4.2.3 Balkon

Balkon, stejně jako koupelna, je pro mě symbolem násilí, vrytý do morku kosti a snad i ještě hlouběji. Z milující blízké osoby, příbuzného, se stal despota, který před zraky nezletilých dětí, chtěl vyhodit těhotnou ženu, naši matku, z balkónu z bytu, ve kterém jsme bydleli. Ten den jsme se dozvěděli, že budeme mít za čtyři měsíce třetího sourozence. Z radostné noviny se tak stala jedna z nejbolestivějších, traumatizujících, vzpomínek.

4.3 Hledání formy pro sdělení obsahu

Práce *Tabu* (2025) reflektuje již některé výše zmíněné symboly. Balkón bytu, pohled přes zrcadlo do koupelny a strom se zlomenou větví symbolizující rodokmen a pomyslné odtrhnutí se od něho.

Protože se jedná o stále velmi živé vzpomínky, bylo pro mě klíčové obrazy zpracovat krví tak, aby byla stále kapalná, červená, čerstvá. Vytvořila jsem z plochého skla a hutně tažených nití ve Valašském Meziříčí, sekundového lepidla, silikonu na sklo a vlastní krve s antikoagulačním roztokem obrazy, které sloužili jako zkouška kompozice, tak i zkouška materiálová.

Jako hlavním problémem bylo udržet krev vizuálně čerstvou. Krev vydržela přibližně týden červeno hnědá, pak začaly obrazy zevnitř plesnivět a biologicky se viditelně rozkládat.

Lepené prvky jsem se snažila technologicky zlepšit a nahradit lepidlo slinutím skla ve fusingové peci. Z válců foukané na huti jsem si vytvořila plochá skla, tak aby byly

kompatibilní s taženými skleněnými nitěmi. Čistě pro funkčnost a manipulaci jsem si motivy obrazů ze skleněných nití lepila sekundovým lepidlem. Bohužel veškeré mé snažení se zdá být pro zatím neúspěšné. Nepodařilo se mi nalézt optimální ani ideální tavicí křivku na slinutí skla, tak aby obraz nevymizel a zachoval si svou jemnost, strukturu a zároveň transparentnost barvy.

Nebylo výjimkou, že se mi sklo odskelnilo nebo motiv téměř zmizel a je viditelný pouze z určitého úhlu dopadu světla nebo slinutí neproběhlo dostatečně a skleněné nitě odpadly. Krev ve zkumavkách s antikoagulačním roztokem nikterak vizuálně negradovala, i přestože biologicky ano. Přesto i za použitím rad naplnit dutinu obrazu plynem – například argonem nebo dusíkem, který by mohl krev uchovat déle vizuálně čerstvou, tak se mi experimenty nepovedly uchovat v delším časovém horizontu nežli deset dnů.



Obrázek 24, *Tabu*, autor Zuzana Škorpíková 2025, Foto Michaela Kubešová.



Obrázek 25 *Tabu – detail*, Zuzana Škorpíková 2025, Foto Michaela Kubešová.

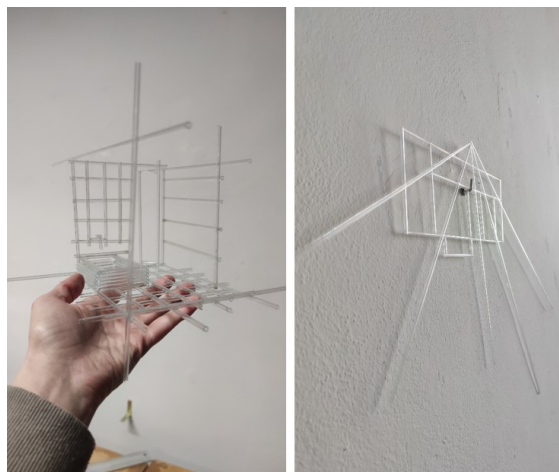
Podobný problém s čerstvou krví ředěnou pouze antikoagulačním roztokem nastal i u práce *Krvavá vzpomínka – Deník*, přičemž jsem využila princip uzavření krve mezi dvě tabulky skla. Okraje v ploše mezi dvěma tabulkami jsem zalepila běžně dostupným vteřinovým lepidlem a pak jsem boční hrany uzavřela čirým silikonem v tubě, který je vhodný pro akvaristiku.



Obrázek 26 *Krvavá vzpomínka – Deník*.

4.3.1 Reflexe

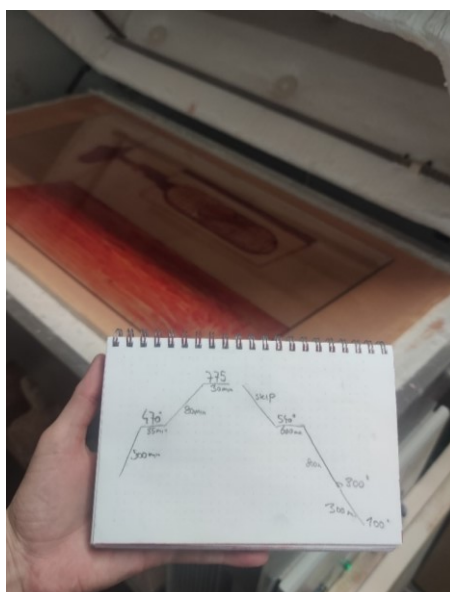
Skica díla *reflexe* je vyrobené z borosilikátových trubic skla, které jsem zakracovala diamantovým brusným tělískem, kterým udělám vryp v místě, kde chci trubici zakrátit a následně ji opatrně v rukách zlomím v místě vrypu. Dále jsem pak trubice lepila sekundovým lepidlem. Následně jsem proces na finální podobu díla opakovala s tím rozdílem, že jsem trubice zatavila z obou stran nad sklářským kahanem a následně lepila UV lepidlem určené na sklo.

Obrázek 27 *Reflexe*, 2025.

4.4 Technologie fusing

Pro realizaci některých objektů jsem použila technologii fusingu – tedy plošného tavení skla v elektrické peci, kdy se vrstvy skla spojují při vysoké teplotě bez formy. Pracovala jsem s různými tavicími křivkami a jako ideální se zdálo nastavení na 785 °C a 775 °C, která je vhodná pro spojování vrstev skla, aniž by došlo k výrazné deformaci tvaru.

Do vybraných vrstev skla jsem vkládala organické médium – krev. Záměrem bylo, aby se krev během tavení karbonizovala a zanechala věrný přepis mé původní malby nebo písma. Avšak jako zásadní se jevila hustota krve, vlhkost, množství a zda byla krev s něčím ředěna. To zásadně ovlivnilo průběh tavení a výsledný vzhled objektu nebo jeho zmar.

Obrázek 28 *Ideální tavicí křivka díla Pokrevní linie*, 2024.

4.4.1 Stejná tavící křivka, rozdílná pec

Přestože jsem použila stejnou tavící křivku a stejné sklo i množství krve, výsledek se v různých pecích lišil. Ve sklářské fusingové peci se obraz vytvořil dle očekávání – stopa krve zůstala čitelná. Naopak v keramické peci došlo k úplnému vytracení obrazu. Pravděpodobně hrála roli odlišná dynamika nárůstu teploty, rozdílné proudění vzduchu v komoře nebo setrvačnost pecní hmoty.

4.4.2 Nehomogenita skla a pnutí

Pokud nebylo sklo dostatečně rovnoměrně vyhřáté nebo nebyla dodržena vhodná chladicí křivka, docházelo ke vnitřnímu pnutí, což vedlo ke zborcení povrchu, prasklinám, nebo optickému zkreslení obrazu.

4.4.3 Přílišná karbonizace nebo ztráta obrazu

Množství krve, její rozložení a typ skla měly vliv na stupeň karbonizace. V některých případech došlo k úplnému zčernání obrazu díky velkému množství krve, a to často vedlo i k větší vlhkosti a tvorbě plynu, který obraz nafoukl. Tím se obraz stal nečitelným nebo příliš agresivním na vizuální vnímání.



Obrázek 29 *Nežádoucí stav karbonizace a pnutí, 2025.*

4.5 Práce na kahanu

Pro výrobu ampulek jsem použila borosilikátové skleněné trubičky, které jsem zpracovávala pomocí sklářského kahanu na směs kyslíku a propan-butanu. Tento typ skla vyžaduje vyšší teplotu tavení – přibližně 1200–1700 °C – a je vhodný pro laboratorní i umělecké použití díky své chemické a tepelné odolnosti.

Nejprve jsem si skleněnou trubičku zakrátila – pomocí sklářského řezáku jsem narušila povrch a poté ji zlomila v požadovaném místě. Jeden konec trubičky jsem opatrně zatavila v plameni kahanu. Sklo bylo nutné nejdříve pozvolna zahřívat v okrajové části plamene, aby nedošlo k tepelnému šoku. Po dosažení měkkosti jsem sklo stáhla a uzavřela.



Obrázek 30 *Detail zatavených borosilikátových trubic, 2025.*



Obrázek 31 *Detail plnění trubice krví*

Po úplném vychladnutí ampulky jsem pomocí sterilní jehly a stříkačky aplikovala dovnitř tekutinu vodu nebo krev. Následně jsem zatavila i druhý konec stejným způsobem. Výsledkem byly uzavřené skleněné ampulky s biologickým či symbolickým obsahem, které dále sloužily jako součást instalace

III PROJEKTOVÁ ČÁST

5 NÁVRHOVÁ ČÁST

Při navrhování vizuálu praktické diplomové práce bylo pro mě klíčové vytvořit kinetický objekt, který bude reflektovat mou traumatickou vzpomínku, pohled do koupelny s vanou, jenž svou povahou – otáčením se, dojde ke katarzi a vyrovnání se s minulostí, která byt' se zdá být dávnou, trýznivě se mi vrací v různých podobách do současnosti. Při navrhování objektu bylo pro mě stěžejní vytvořit iluzi obrazu v objektu připomínající otočné zrcadlo, které bude kotveno do rozlité betonové hmoty, jejíž amorfní tvar odkazuje na přeteklou vodu s krví ve vaně. Dále poskytuje objektu konstrukční stabilitu.

5.1 Model

Součástí mého hledání a navrhování tvarosloví výsledného objektu pro diplomovou práci bylo vyrobení si prototypu, menšeného modelu. Výroba modelu byla pro mě stěžejní zejména ze dvou důvodů. Prvním bylo jednak již zmiňované vizuální pojetí objektu, druhým důvodem je samotná konstrukce a budoucí postup výsledné realizace, abych zabránila případným problémům a jiným komplikacím s realizací spjatými.



Obrázek 32 *Model diplomové práce, 2025.*



Obrázek 33 *Model Diplomové práce.*

Postup ve zmenšeném modelu byl v porovnání s realizací výsledného objektu nuancích odlišný. Například co se kinetického mechanismu týče. Při výrobě modelu jsem použila v místě otáčení ocelové obruče s její podstavou šroub s matkou místo ložisek a místo betonové základny jsem použila sádku.

Model mi pomohl pochopit principy stability, úskalí například způsobené na první pohled zanedbatelnou nepřesností vrtání, která se ve výsledku promítla v nepřesné rotaci a občasné tření či nárazu rotující obruče do obruče dolní, která slouží jako konstrukce.

Hmotný model mi dále pomohl zodpovídat otázky, které jsem si zprvu nekladla. Jako je například náročnost manipulace a případná obsluha díla ve výstavním prostoru, transport – možnost dílo demontovat na díly, otázky spjaté s životností diplomové práce možné komplikace způsobené rozbitím a případná oprava.

Na základě pozorování a výroby modelu jsem se tedy rozhodla dílo vyrobit na tři části. Na první, což bude tvrzené ploché sklo s trubicemi. Druhou, betonovou základnu ve tvaru louže se zabudovaným spojovacím systémem matky, jenž obsahuje závit. A třetí, ocelovou konstrukci, která má závitový protikus do betonové základny i systém na upevnění skla.

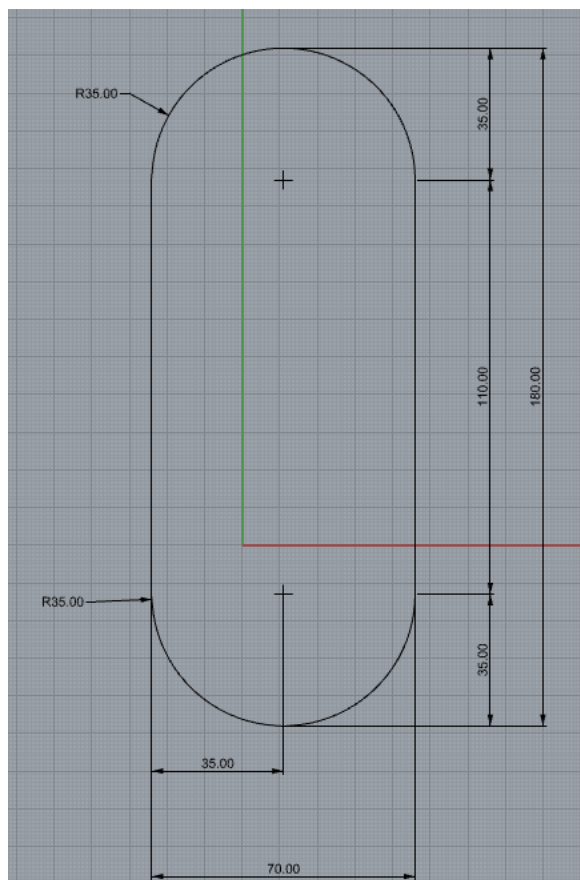
6 REALIZACE OBJEKTU

Realizaci objektu po zkušenosti s výrobou zmenšeného modelu, jsem zahájila výrobou makety tvaru a přesných rozměrů skla z materiálu MDF o tloušťce 3 mm. Pro maketu jsem se rozhodla z důvodu praktičnosti a lepší manipulace v dílně, aby nedošlo k poškození nebo rozbití skla například při přikládání ohýbané ocelové pásovině, která bude použita pro rám a konstrukci.

6.1 Ploché sklo

Vytvořila jsem si soubor v programu Rhinoceros 6 s rozměry plochého skla, obrázek nelze označit za technický výkres, protože nesplňoval ve své formě veškeré náležitosti, přesto pro mou potřebu a pro komunikaci a vyhotovení tvrzeného skla ve sklárství Diamant jeho technické parametry byly dostačující.

Objednala jsem si u firmy vyhotovit tvrzené sklo o síle 0,4 cm, celkové délce 180 cm, šířce 70 cm a poloměrem kružnic (R) 35 cm.



Obrázek 34 Výkres s technickými parametry.

6.1.1 Výroba makety skla

Výrobu makety jsem realizovala v kreativní dílně Robota ve Zlíně, kde jsem si vytvořila program na CO2 laser a maketu si laserem vyřezala. Postup byl následovný. Technické parametry skla jsem si znovu vyhotovila ve vektorových křivkách v souboru Adobe Ilustrátor. Soubor jsem uložila s koncovkou ai. ve verzi CC (starší verze Adobe Illustrator). Následovně jsem si program exportovala do programu Thunder Laser nastavila jsem si intenzitu laseru na následující parametry. Rychlost (Speed) 20 mm/s, minimální síla (Min. Power) 25 %, maximální síla (Max. Power) 30 %. Intenzitu kompresoru vhánějící vzduch sloužící k ochlazení materiálu jsem nastavila na nízké nastavení, aby nedošlo k rozdmýchání sazí, které vznikají řezáním a tedy, aby řezaný materiál nezačal hořet. Pro vyhotovení makety jsem se rozhodla zvolit dřevovláknitou perforovanou desku, Akulit, čistě z ekonomických důvodů, jelikož se, v kreativní dílně Robota, věnuji upcyklaci a disponuji mnohým použitým pro mnohé již odpadovým materiálem.



Obrázek 35 Šablona z perforovaného Akulitu.

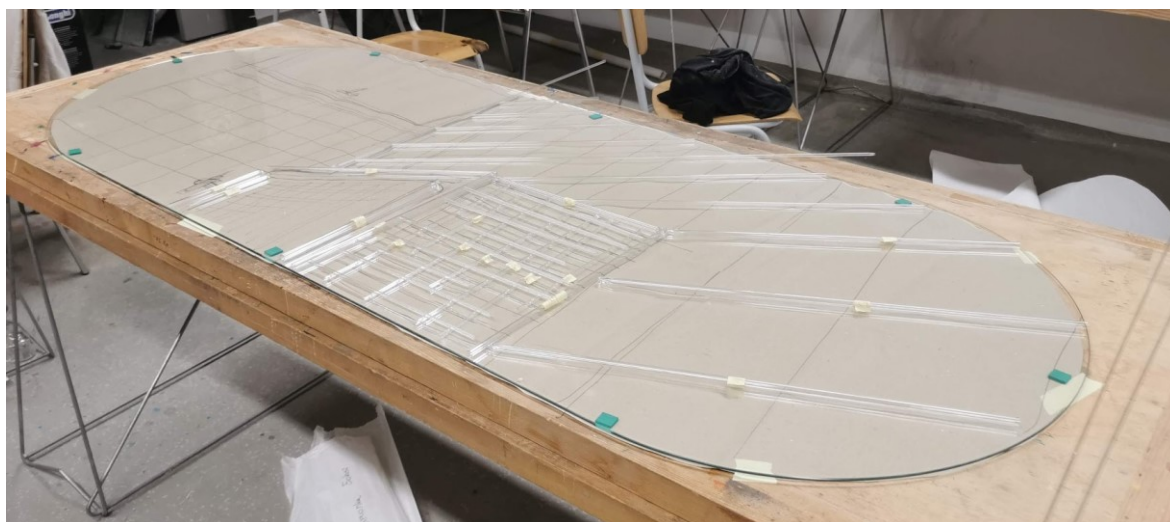
6.1.2 Obraz z borosilikátových skleněných trubic

Podobně tomu bylo i u získání skleněných trubic, které mi dávno před realizací diplomové práce daroval pan MgA. Luboš Šurýn, a které jsem mohla tímto způsobem využít. Pro koncept mé práce není upcyclace stěžejní, přesto mě těší, že jsem mohla starý materiál použít a nevytvářet tak zbytečně větší uhlíkovou stopu na které mi v osobním životě záleží.

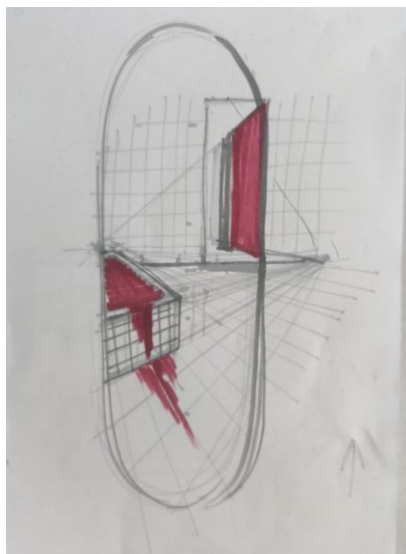
Borosilikátové trubice bylo potřeba roztrždit podle následujících parametrů. Průměr trubic, tloušťky stěny skla, odstínů skla a poškozené od nepoškozených. Trubice jsem následně umyla od hrubého prachu pomocí tekoucí vody tak, abych prachem a nánosem

hrubých částic například stavebního prachu skleněné trubice nezhodnotila poškrábáním. Následující další proces jejich očisty jsem provedla a již za pomoci teplé vody a kusem textilie a proces opakovala, dokud bylo třeba. Vnitřní prostory trubic jsem proplachovala vodou a profukovala ofukovací pistolí připojenou na vzduchový kompresor, taktéž opakovala proces podle stavu jejich znečištění.

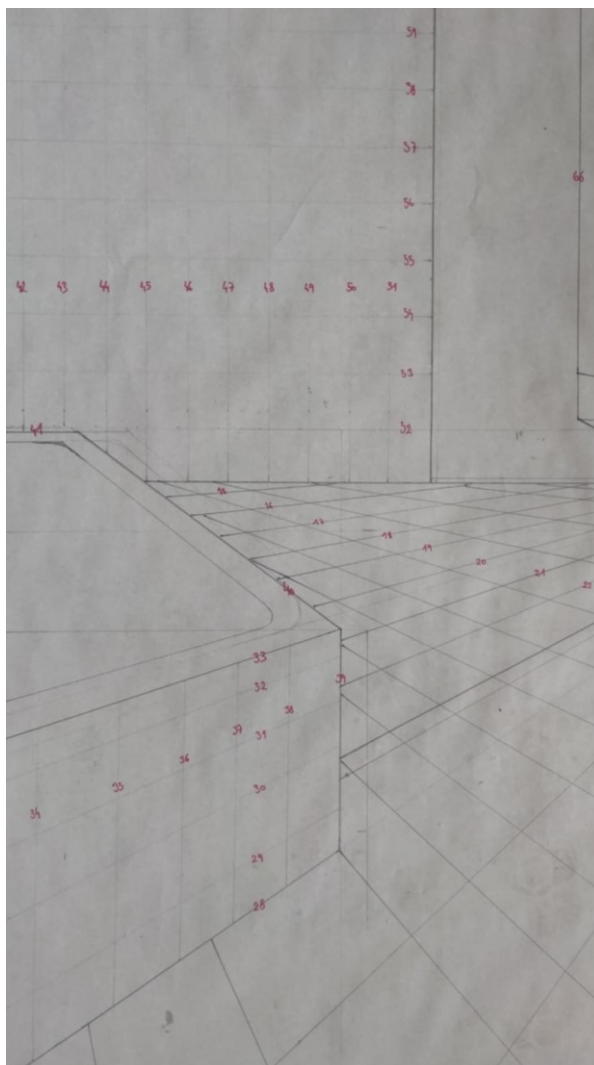
Čistý roztržený materiál jsem si nachystala ke sklářskému kahanu a znovu jej roztřídila, tentokrát podle délky. Pro práci jsem si zvolila sklářský figurkářský kahan, který funguje na bázi přívodu tlakového vzduchu a propan-butanu. Zjistila jsem, že kahan na tenké borosilikátové sklo je pro mou schopnost manipulace příliš rychlý a sklo se mi příliš rychle deformovalo. Kahan na borosilikátové sklo funguje na přívodu tlakového vzduchu, propan-butanu a kyslíku, tedy dosahuje vyšších teplot a nabízí více možností nastavení plamene. Tento typ kahanu jsem použila u trubic se širší tloušťkou stěny skla, kde k deformaci nedocházelo tak rychle a já byla schopna komfortní manipulace a žádaného tvarosloví.



Obrázek 36 *Tvrzené sklo a skleněné trubice.*



Obrázek 37 skica obrazu.



Obrázek 38 Detail kresby s číselným označením trubic.

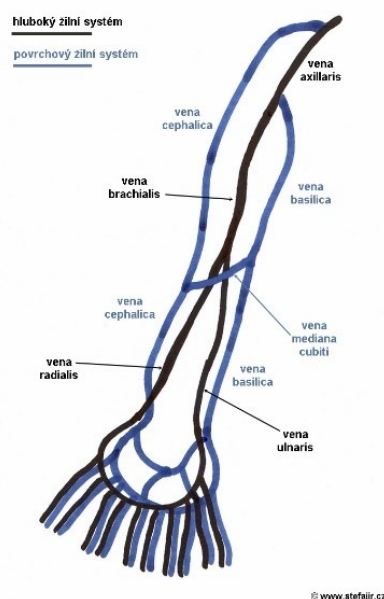
6.1.3 Odběr krve

Vlastní odběr krve sebe samou, jak jsem již psala v kapitole *Memento Mori*, v mé práci hraje důležitou roli. Proto jsem se rozhodla v něm dále pokračovat. Při práci s krví se již snažím dbát na bezpečnost jak sebe, tak i okolí. Používám sterilní pomůcky a pak následně provádím jejich bezpečnou likvidaci.

Při odběru používám latexové nebo nitrilové rukavice, zdravotnické zaškrcovadlo, desinfekční prostředek, čtvereček gázy, náplast, jednorázové injekční jehly černé – 0,7 x 40 mm nebo dvoustranné jehly, pro odběr do vakuového systému zkumavek, spojovací hadičku a injekční stříkačky o různých objemech, sterilní vakuové odběrové zkumavky, kádinka 80 o obsahu 80 ml.

Odběr jsem prováděla z povrchního žilního systému (v. mediana, v. basilica, v. cephalica) v loketní jamce a z hřbetu ruky. „Připravím si všechny pomůcky na dosah a nasadím si ochranné rukavice. Paži s vybranou žilou si pohodlně položím a podložím ochrannou podložkou. Nad místem vpichu si paži utáhnu turniketem. Místo vpichu důkladně dezinfikuji. Jehlu nasadím drážkou na výstupek stříkačky, lehce zatlačím a otočím ve směru hodinových ručiček. Napíchnu si cévu, uvolním popruh a tahem za píst nasaji krev. Stříkačku odpojím – jehla zůstává v cévě – a připojím další stříkačku, pokud je potřeba pokračovat v odběru. Jehlu vytahuji z cévy až po odpojení poslední stříkačky. Nakonec zajistím píst stříkačky a odlomím jeho táhlo.“⁷⁹

⁷⁹ Štefánek, 2025

Obrázek 39 *Žíly horní končetiny.*⁸⁰

Odebranou krev jsem následně ředila podle potřeby hustoty glycerolem nebo pitnou vodou. Nejčastěji jsem krev ředila v poměru 50:30:20 krve, vody a glycerinu ve skleněné odměrné nádobě. Roztok jsem pak následně přemístila do injekčních stříkaček a pomocí široké jehly aplikovala obsah do připravených skleněných trubic se zataveným jedním koncem. Aby roztok snáze postupoval trubicí dolů a netvořili se vzduchové bubliny nebo sraženiny krve blokující trubicí, nejprve jsem vstříkla do skleněné trubice přibližně 1 ml čisté vody na zvlčení povrchu. Pak pod úhlem přibližně 45° jsem aplikovala roztok z krve. Při manipulaci s borosilikátovými trubicemi naplněnými kapalinou (krev, voda, glycerin) jsem využila jemné mechanické vibrace ke směřování obsahu uvnitř. Opakovaným poklepáváním do těla trubice vznikaly nízkofrekvenční vibrace, které aktivovaly tok kapaliny směrem dolů pod vlivem gravitace, zatímco vzduchové bubliny postupovaly opačným směrem – nahoru. Tento postup mi umožnil přesněji kontrolovat rozvrstvení kapalného a plynového média uvnitř uzavřeného systému.ⁱⁱⁱ

6.2 Rám

Následující kapitola se věnuje popisu výroby rámu, jehož první část slouží jako nosná, otočná konstrukce pro ploché sklo s borosilikátovými trubicemi a jeho druhá část je zasazena do betonové konstrukce.

⁸⁰ ŠTEFÁNEK, Jiří: *Žíly horní končetiny*. Zdroj: <https://www.stefajir.cz>.

Jako materiál jsem zvolila taženou ocel třídy 10 o rozměrech 20 x 10 mm, protože poskytuje optimální kombinaci pevnosti a tvárnosti potřebnou pro konstrukční rám. Tento materiál je navíc dobře svařitelný, což mi umožnilo snadno a pevně spojit jednotlivé díly rámu do stabilní celistvé konstrukce. Díky vhodným mechanickým vlastnostem oceli třídy 10 je rám dostatečně odolný vůči namáhání při běžném používání, přičemž je zároveň levnější než oceli vyšších jakostí, což výrobu činí ekonomičtější a efektivnější.

Ocel jsem si nechala v prodejně hutního materiálu přibližně zakrátit na pásové pile, skrze snadnější manipulaci a transport. Přesná, teoretická, celková délka materiálu použitého na rám byla 5 428 mm.

6.2.1 První část, konstrukce otočná

Pro práci s ocelí, konkrétně na podomácky vyrobené ohýbačce, bylo zapotřebí počítat s nadmírou, přibližně 200 mm, aby bylo možné ohnout pravidelný kruh o průměru 700 mm. Takto připravený kruh jsem ruční uhlovou bruskou s řezným kotoučem zbavila nadmíry, srovnala ho ve svěráku a uřízla na dvě přibližně stejné poloviny (dva půlkruhy). Tím jsem vytvořila horní a spodní poloviny konstrukce. Mezi půlkruhy jsem vložila dvě pásovinu zakrácené na pásové pile obě o délce 1 100 mm. Do obou pásovin jsem současně vyvrtala díry přesně v polovině délky materiálu na budoucí umístění ložisek o průměru 5 mm. Postup byl následovný. První jsem si materiál označila důlčíkem v přesné polovině délky a šířky materiálu. Jako první jsem si materiál upnula do svěráku stojanové vrtačky a následně materiál předvrtala vrtákem do kovu o průměru 0,5 mm a později vrtákem o průměru 5 mm. Vzniklé otřepy po vrtání jsem odstranila vytvořením fazety vrtákem 16 mm. Připravený materiál jsem ruční uhlovou bruskou s brusným lamelovým kotoučem zabrousila v místech, hranách, budoucích svárů pod úhlem přibližně 45°.



Obrázek 40 *Opracování stočených pásovin.*

Obroušený ocelový materiál jsem si připravila na rovinu a vložila do vně vytvořeného prostoru maketu skla vyrobenou z perforovaného Akulitu a zkontrolovala si tak, zda mi všechno v rámci tolerance sedí. Ocelový materiál jsem si zajistila svěrkami a zahájila proces svařování za použití svářečky CO₂. Při svařování je důležité počítat s tím, že svár má tendenci stahovat materiál. Proto jsem nejdříve svařila hrany konstrukce a až následně plochy, kde je klíčové co nejdříve vytvořit takzvaný protisvár, aby nedošlo k deformacím.

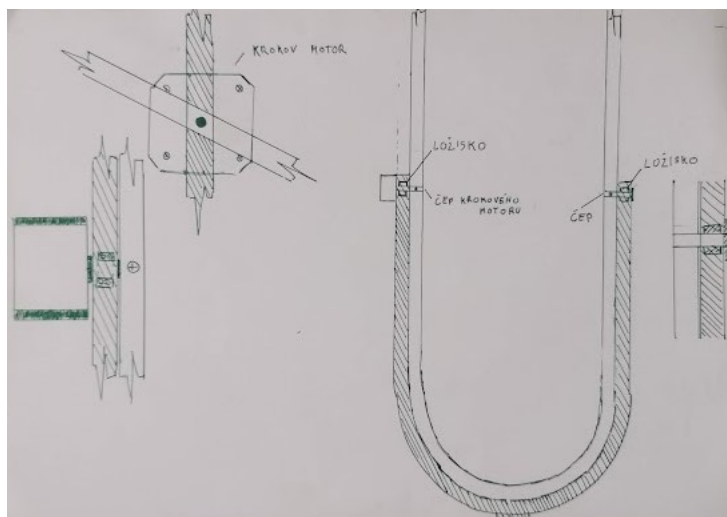
Podle šablony jsem si vyznačila středy rámu a označila místa pro vyvrtání otvorů o průměru 5 mm pro vložení čepů. Po dokončení vrtání jsem rám skla přiložila ke spodnímu rámu a vyznačila si na něm pozice, kde jsem následně vyvrtala otvory o průměru 11 mm pro ložiska.

Na jedné straně spodního rámu jsem vytvořila plíšek o rozměrech 40 × 40 mm a tloušťce 1 mm, do jehož středu jsem vyvrtala otvor o průměru 6 mm pro hřídel krokového motoru. Zároveň jsem do něj vyvrtala i montážní otvory pro uchycení motoru. Tento plíšek jsem přivařila ke spodnímu rámu tak, aby bylo možné krokový motor přišroubovat tak, že jeho hřídel bude směřovat dovnitř konstrukce.

Na spodní straně rámu jsem vytvořila čep, kterým se bude celý spodní rám vkládat do betonové základny s připraveným otvorem. Do otvorů ve vrchním rámu jsem vložila ložiska a kolmo k otvorům pro čepy (5 mm) jsem navrtala menší otvory (1,6 mm) pro zajišťovací šroubky, které zabrání protáčení čepu rámu skla. Proto jsem také do otvorů vyřezala závity 2 mm.

Rám skla jsem následně zasunula do spodního rámu tak, že na jedné straně byl usazen na čep krokového motoru a na druhé straně na vlastnoručně vyrobený čep s hlavičkou (viz obrázek č. ...). a následně čepy zajistila červíkovým šroubem na imbusový klíč.

Sklo jsem vložila do rámu a zajistila pomocí malých hliníkových profilů ve tvaru U, které jsem přichytila červíkovými šrouby do rámu, aby nedošlo k vypadnutí skla, a přitom se dalo vyšroubovat pro přepravu nebo bezpečné uložení díla.



Obrázek 41 *Skica otočné mechaniky.*

6.2.2 Základna – lití betonu

Pro uchycení kovového rámu se pro mě jako nejlepší východisko ukázalo využití betonu. Do něj lze snadno zapustit ocelovou armaturu se závitem, která slouží k upevnění rámu. Zároveň beton umožňuje vytvořit organicky působící tvar, připomínající rozlitou krev vytékající z vany – což koresponduje s celkovým vizuálním a symbolickým konceptem instalace. Beton má navíc dostatečnou hmotnost, aby konstrukci stabilizoval.

Oproti původnímu modelu jsem se rozhodla, že rám se sklem a obručí bude možné z betonové základny odejmout. Toto řešení zajišťuje lepší manipulaci při převozu a instalaci díla.

Pro odlévání jsem použila potěrový beton, též známý jako potěr cementový, který má vhodnou konzistenci a pevnost pro tento typ objektu. Směs o váze 25 kg jsem zředila podle doporučení výrobce s 3,4 l vody a důkladně směs rozmíchala nástavcem, spirálovým míchadlem, do vrtačky.

Před litím potěrové směsi jsem si důkladně naseparovala mramorový pracovní stůl mýdlem a do požadovaného místa jsem si umístila matky, které M20 a dřevěný box z překližované desky na úschovnu arduina (kinetického zařízení) a začala nanášet, lit, směs.

6.2.3 Kinetická mechanika

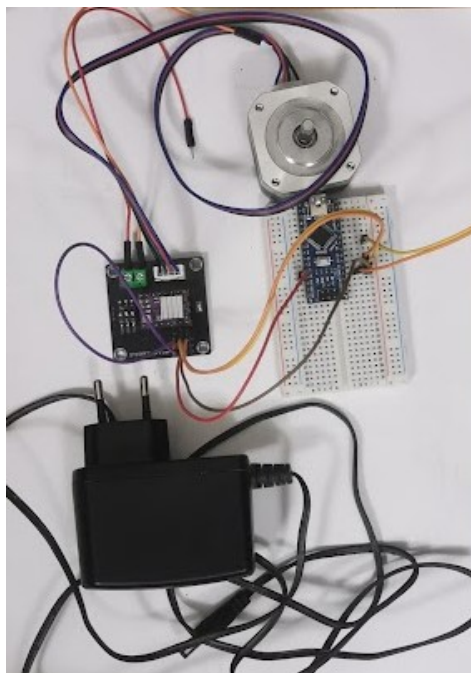
Při výrobě zmenšeného modelu, který mi sloužil na ověření si principů a mechanismů výsledného kinetického objektu, byl původně závislý na divákovi, který s ním mohl ručně otáčet. Pro výslednou práci jsem se však rozhodla použít mechanický pohon, a to zejména z bezpečnostních důvodů jak pro samotné dílo, tak pro diváka. Mohlo by totiž dojít k neodborné manipulaci v podobě „příliš namotivovaného“ diváka, který by s objektem točil neúměrně silně. Navíc díky automatickému otáčení bude pohyb patrný už v okamžiku, kdy divák vstoupí do prostoru, čímž bude umocněn vizuální efekt a význam objektu. Mechanický pohon navíc více podtrhne samotný koncept, kdy pohybem interpretuji neustálé opakování, cykličnost, vzpomínek.

Pro mechanický pohyb jsem zvolila krokový motor NEMA17 – 33 mm, typ 42HD2037-01, napájený 12 V transformátorem. Řídicí jednotkou se stane předem naprogramované Arduino, se kterým už mám zkušenosti z předchozí práce *Pomíjivost a Carpe Diem*. Pro naprogramování Arduina jsem využila AI model (<https://chat.mistral.ai/>), protože se v jazyce Arduino C/C++ (což je zjednodušená verze C++) až na takové úrovni neorientuji.

Princip krokového motoru se od klasického liší tím, že má daný počet kroků na otáčku, přičemž řídicí jednotka určuje, kolik kroků a za jak dlouho motor udělá. Díky tomu lze velmi přesně a jednoduše nastavit rychlost i plynulost pohybu. Síla motoru bude dostatečná, protože rám se sklem bude zaprvé uložen do ložisek a zadruhé co nejlépe vyvážen, takže motor bude překonávat jen minimální odpor.

Arduino je mikrokontrolér, který umožňuje řídit různé elektronické prvky – například motory, senzory nebo LED diody. Programuje se na počítači v softwaru Arduino IDE (Integrated Development Environment). V tomto prostředí se nejprve nastaví model použitého Arduina (např. Arduino Uno, Nano apod.) a přiřadí se správný komunikační port, přes který je Arduino připojeno k počítači. Poté se v textovém editoru píše kód, který jsem si na základně promptu vygenerovala v pomoci již zmiňovaného AI chatu.

Řídicí jednotka a Arduino budou ukryty v betonové podstavě, z níž povede čtyř žilový opletený kabel do krokového motoru. Z téže podstavy povede také kabel k 12 V transformátoru. Při potřebě spojení elektrických obvodů jsem použila techniku pájení.



Obrázek 42 *Arduino nano, krokový motor, řídicí jednotka krokového motoru a trafo.*

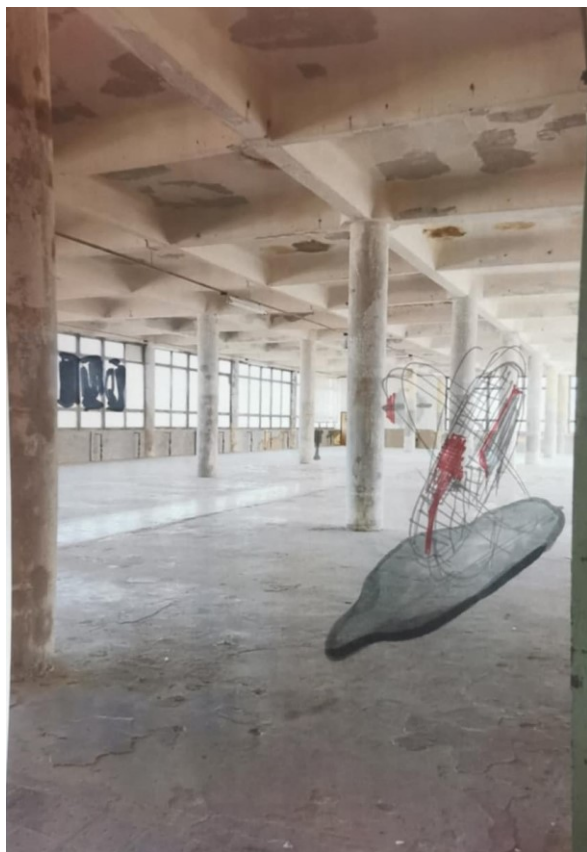
7 INSTALACE

Celková instalace se bude skládat z kinetického objektu *Katarze*, projekce práce *Memento mori* a *Pokrevní linie*.

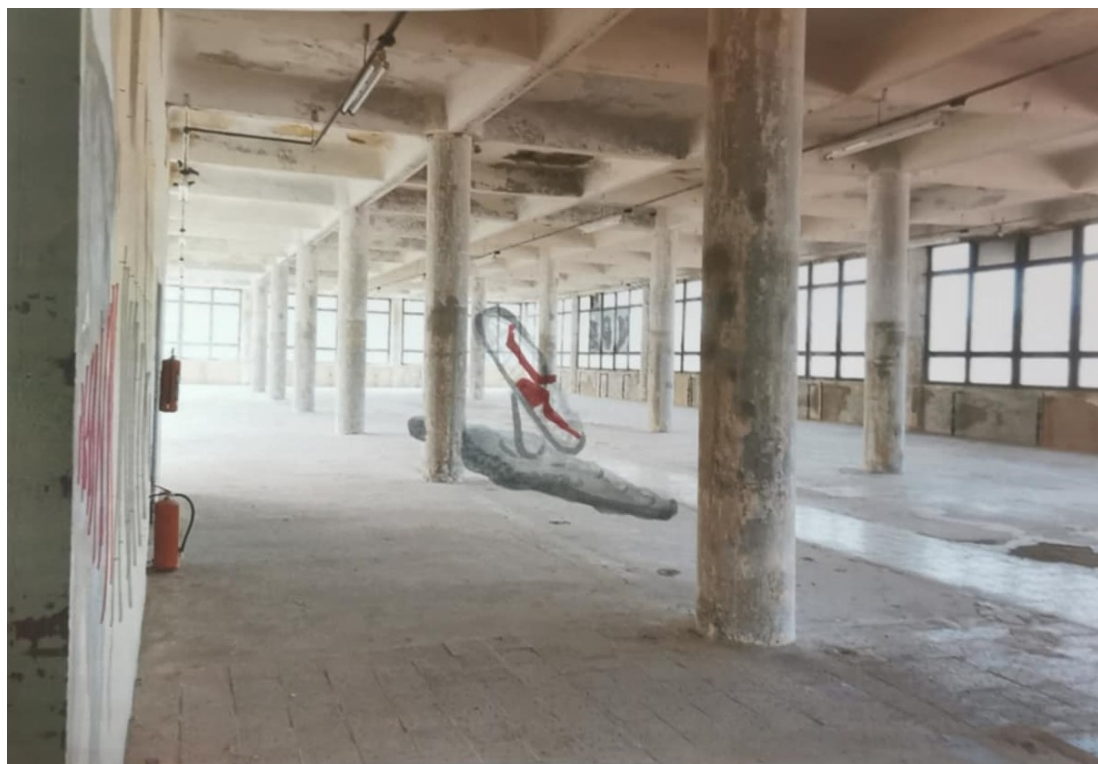
Hlavní kinetický objekt *Katarze* bude umístěn v prostoru, přičemž po zemi k němu povede černý napájecí kabel na 12 V. Objekt se bude velmi pomalu konstantně otáčet. Chci využít světelný potenciál objektu, kdy plocha skla a trubice vytvoří odraz a stín v budově.

Podobně smýšlím nad světlem i u triptychu díla *Pokrevní linie* zvažuji umístit na okna budovy nebo je zavěsit do prostoru tak, aby se vlivem slunečního svitu a umělého večerního osvětlení vytvořil vržený stín a tím i kresba, která se promítne do výstavního prostoru budovy. A tím se mi vytvoří sjednocující médium pro vizuálně rozdílné objekty.

Práci *Memento mori* jsem se rozhodla pro tentokrát znovu nevyrábět, ale využít její digitální podobu formou projekce na zeď. Reálně bude přítomná pouze kovová část časové osy, na kterou se zbytek díla bude promítat. Toto rozhodnutí vychází z přesvědčení, že samotná myšlenka práce je stejně hodnotná jako její materiálová realizace a tím kladu důraz na konceptuální smýšlení.



Obrázek 43 *návrh instalace.*



Obrázek 44 *návrh instalace.*

ZÁVĚR

Diplomová práce pro mě nebyla jen výsledkem několikaměsíčního tvůrčího a výzkumného úsilí, ale především hlubokou osobní výpovědí. Skrze téma transgrese jsem se pokusila pojmenovat, zhmotnit a sdílet zkušenosti, které přesahují hranice běžného prožitku.

V teoretické části jsem se snažila objasnit dva zásadní pojmy, tedy transgresi a katarzi, které se staly klíčovými pro návrhovou a projektovou část diplomové práce s přesahem zejména do života osobního.

Během realizace jednotlivých děl, které na sebe navazují a které jsem se tedy rozhodla vystavit v rámci obhajoby jako celek, jsem zažila velice intenzivní katarzní stavy, díky kterým jsem dosáhla smíření se s minulostí a tím i vnitřního klidu a odpuštění.

Díky transgresi jsem pochopila, že nejde jen o nutné překračování hranic, ale zejména o jejich uvědomování si a pochopení jejich důležitosti, ať už v širším pojetí společnosti, tak jedince.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Příklad č. 1 – metoda číselného odkazu, řazení dle výskytu v textu

CARUTH, Cathy. *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*. Twentieth anniversary edition. Baltimore: Johns Hopkins University Press, [2016]. ISBN 978-1-4214-2165-0.

SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994. ISBN 80-85-605-18-X.

ARISTOTELÉS. *Poetika: řecko-česky : přeložil, úvodní studie napsal a poznámkami opatřil Milan Mráz : řecké texty podle vydání R. Kassela a R. Janka upravil M. Mráz*. Knihovna antické tradice. Praha: Oikoymenh, 2008. ISBN 9788072981311.

ARISTOTELÉS. *Politika*. 2. vyd. Přeložil Antonín KRÍŽ. Praha: <Rezek, 1998. ISBN 80-86027-10-4.

KULKA, Jiří. *Psychologie umění: (obecné základy)*. Ilustroval Jiří ELIŠKA. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991. ISBN 80-04-23694-4.

RYCROFT, Charles. *Kritický slovník psychoanalýzy*. Psychoanalýza. Praha: Psychoanalytické nakladatelství Jiří Kocourek, 1993. ISBN 80-901601-1-5.

HARTL, Pavel. *Stručný psychologický slovník*. Ilustroval Jan HANIBAL. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-803-1.

FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Translated by Alan Sheridan. 2nd Vintage Books edition. New York: Vintage Books, 1995. ISBN 0-679-75255-2

KAPOOR, Anish. *Anish Kapoor*. London: Royal Academy of Arts, 2009. ISBN 978-1-905711-50-5.

BATAILLE, Georges. *Erotism: death & sensuality*. San Francisco: City Lights Books, 1986. ISBN 978-0-87286-190-9.

SADE, Donatien Alphonse François. *120 dnů Sodomy*. Praha: Cesty, 2000. ISBN 8071814407.

BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Vyd. 2., V nakl. Argo 1. Přeložil Jaroslav KOLÁR. Každodenní život. Praha: Argo, 2007. ISBN 9788072037766.

FROMM, Erich. *Anatomie lidské destruktivity: můžeme ovlivnit její podstatu a následky?* Vydání třetí, v Portále první. Přeložil Bedřich PLACÁK. Klasici. Praha: Portál, 2019. ISBN 978-80-262-1542-4.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1 <i>Původ světa</i> 1866, Gustave Courbet.	18
Obrázek 2 <i>Snídaně v trávě</i> , 1862–1863, Édouard Manet	19
Obrázek 3 Socha Anděla z nožů, 2018, Alfie Bradley	23
Obrázek 4 <i>Památník míru v Hirošimě</i> , 1915, Jan Letzel	24
Obrázek 5 <i>Štěpování</i> 1968-1989, Petr Štembera.	32
Obrázek 6 <i>Lips of Thomas</i> 1975, Marina Abramović.....	33
Obrázek 7 <i>Má postel</i> , 1998, Tracey Emin.	35
Obrázek 8 <i>Self</i> 1991, Marc Quinn	36
Obrázek 9 <i>Alison Lapper and Parys</i> 2000, Marc Quinn.	37
Obrázek 10 <i>Garden</i> 2000, Marc Quinn.	37
Obrázek 11 <i>Ghost in the machine</i> 2014, Ted Lawson.	38
Obrázek 12 <i>What were you wearing exhibition, Haven of Hope Orphanage</i> 2014, studenti z Univerzity v Arkansasu.	39
Obrázek 13 <i>Koncert skupiny Sodoma Gomora</i> 2024.....	40
Obrázek 14 <i>Koncert skupiny Sodoma Gomora</i> 2023.....	41
Obrázek 15 <i>Homage to New York</i> 1960, Jean Tinguely.	42
Obrázek 16 <i>Nemůžu si pomoci</i> 2016, Sun Yuan a Peng Yu.	43
Obrázek 17 <i>Změna stavu v prostoru, barva a linie</i> 2022.....	46
Obrázek 18 <i>Carpe Diem</i> 2023.	47
Obrázek 19 <i>Koláž postupu práce – Lampa</i> , 2024.....	49
Obrázek 20 <i>Pokrevní linie</i>	50
Obrázek 21 <i>Deník</i> 2024.	50
Obrázek 22 <i>Memento mori</i> 2024.	52
Obrázek 23 <i>Memento mori, detail</i>	52
Obrázek 24, <i>Tabu</i> , autor Zuzana Škorpíková 2025, Foto Michaela Kubešová.	56
Obrázek 25 <i>Tabu – detail</i> , Zuzana Škorpíková 2025, Foto Michaela Kubešová.	56
Obrázek 26 <i>Krvavá vzpomínka – Deník</i>	57
Obrázek 27 <i>Reflexe</i> , 2025.	58
Obrázek 28 <i>Ideální tavící křivka díla Pokrevní linie</i> , 2024.	58
Obrázek 29 <i>Nežádoucí stav karbonizace a pnutí</i> , 2025.	59
Obrázek 30 <i>Detail zatavených borosilikátových trubic</i> , 2025.	60
Obrázek 31 <i>Detail plnění trubice krví</i>	60
Obrázek 32 <i>Model diplomové práce</i> , 2025.	62
Obrázek 33 <i>Model Diplomové práce</i>	63

Obrázek 34 <i>Výkres s technickými parametry.</i>	64
Obrázek 35 <i>Šablona z perforovaného Akulitu.</i>	65
Obrázek 36 <i>Tvrzené sklo a skleněné trubice.</i>	66
Obrázek 37 <i>skica obrazu.</i>	67
Obrázek 38 <i>Detail kresby s číselným označením trubic.</i>	67
Obrázek 39 <i>Žíly horní končetiny.</i>	69
Obrázek 40 <i>Opracování stočených pásovin.</i>	71
Obrázek 41 <i>Skica otočné mechaniky.</i>	72
Obrázek 42 <i>Aurduino nano, krokový motor, řídicí jednotka krokového motoru a trafo.</i>	74
Obrázek 43 <i>návrh instalace.</i>	76
Obrázek 44 <i>návrh instalace.</i>	76

SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

ANYIDADO. *What Were You Wearing Exhibition @ Haven of Hope Orphanage* [online]. [s.l.]: Facebook, [cit. 2025-05-23]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=638918428266759&id=100064458231308&set=a.463366382488632>

BARTÁK, Pavel. *Anish Kapoor – Svayambh / Haus der Kunst, Mnichov, Německo / 2007* [online]. [s.l.]: Pavel Barták, [cit. 2025-05-23]. Dostupné z: <https://www.pavelbartak.cz/fotografie-fotoreporty-anish-kapoor-svayambh---haus-der-kunst-mnichov-nemecko---2007/2497.html>

BRADLEY, Alfie. *Knife Angel by Alfie Bradley* [online]. [s.l.]: Alfie Bradley, [cit. 2025-05-22]. Dostupné z: <https://www.alfiebradley.com/knife-angel-by-alfie-bradley/>

CINEMART. *Schindlerův seznam* [online]. Praha: Cinemart, 2018 [cit. 2025-05-22]. Dostupné z: <https://www.cinemart.cz/wp-content/uploads/2018/12/DL-Schindleruv-seznam.pdf>

CUNNINGHAM, John M. a kolektiv. *Marina Abramović* [online]. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 28. března 2025 [cit. 2025-05-22]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Marina-Abramovic>

DOVE CENTER. *What Were You Wearing?* [online]. George, Utah: DOVE Center, [cit. 2025-05-23]. Dostupné z: <https://dovecenter.org/what-were-you-wearing-exhibit/>

FAGAN, Aaron. *Can't Help Myself*. Power Transmission Engineering [online]. 2. října 2024 [cit. 2025-05-23]. Dostupné z: <https://www.powertransmission.com/articles/10055-cant-help-myself>

FAKULTA výtvarných umění VUT v Brně. *Transgrese* [online]. Brno: Fakulta výtvarných umění VUT v Brně, [cit. 2025-05-22]. Dostupné z: <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/transgrese>

HUMPHREYS-MORRIS, Abbey. *An Analysis of Marina Abramović's 1975 Performance, Lips of Thomas* [online]. 2023 [cit. 2025-05-22]. Dostupné z: https://www.academia.edu/126964526/An_Analysis_of_Marina_Abramovic_s_1975_Performance_Lips_of_Thomas

KABINET KURIOZIT. *Smrt robotického umělce* [online]. [s.l.]: Kabinet Kuriozit, 11. 11. 2023 [cit. 2025-05-23]. Dostupné z: <https://www.kabinetkuriozit.eu/smrt-robotickeho-umelce/>

NÁRODNÍ MUZEUM. *V Národním muzeu v expozici Dějiny 20. století bude trvale vystaven unikátní fragment z Atomového domu v Hirošimě* [online]. Praha: Národní muzeum, 5. srpna 2022 [cit. 2025-05-22]. Dostupné z: <https://www.nm.cz/o-nas/novinky/v-narodnim-muzeu-v-expozici-dejiny-20-stoleti-bude-trvale-vystaven-unikatni-fragment-z-atomoveho-domu-v-hirosime>

OLDE HAMSPIJK, Iris. *Can't Help Myself: How a Relatable Robot Offers Critical Reflection on Modern Society* [online]. 23. února 2022 [cit. 2025-05-23]. Dostupné z: <https://www.diggitmagazine.com/papers/cant-help-myself-how-relatable-robot-offers-critical-reflection-modern-society>

ŠKORPÍKOVÁ, Zuzana. *Carpe Diem* [online]. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2022/2023 [cit. 2025-05-23]. Dostupné z: <https://showcase.fmk.utb.cz/design-skla/carpe-diem/>

ŠKORPÍKOVÁ, Zuzana. *Rodenticid* [online]. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2023/2024 [cit. 2025-05-23]. Dostupné z: <https://showcase.fmk.utb.cz/design-skla/rodenticid/>

ŠKORPÍKOVÁ, Zuzana. *Změna stavu v prostoru, barva a linie* [online]. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2021/2022 [cit. 2025-05-23]. Dostupné z: <https://showcase.fmk.utb.cz/design-skla/zmena-stavu-v-prostoru-barva-a-linie/>

STIGH, Daniela; JACKSON, Zoë. *Marina Abramović: The Artist Speaks* [online]. New York: The Museum of Modern Art, 3. června 2010 [cit. 2025-05-22]. Dostupné z: https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/03/marina-abramovic-the-artist-speaks/

ŠTEFÁNEK, Jiří. *Žily horní končetiny* [online]. [cit. 2025-05-23]. Dostupné z: <https://www.stefajir.cz>

THE ART STORY. *Body Art Movement Overview* [online]. [s.l.]: The Art Story Foundation, [cit. 2025-05-22]. Dostupné z: <https://www.theartstory.org/movement/body-art/>

TATE. *Young British Artists (YBAs)* [online]. [s.l.]: Tate, [cit. 2025-05-23]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/y/young-british-artists-ybas>

WIKIPEDIE. *Marina Abramovićová* [online]. [s.l.]: Wikipedie, otevřená encyklopedie, [cit. 2025-05-22]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Marina_Abramovi%C4%87ov%C3%A1

WIKIPEDIE. *Řezník (rapper)* [online]. [s.l.]: Wikipedia, otevřená encyklopedie, [cit. 2025-05-23]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Řezník_\(rapper\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Řezník_(rapper))

WIKIPEDIE. *Tracey Emin* [online]. [s.l.]: Wikipedia, otevřená encyklopedie, [cit. 2025-05-23]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Tracey_Emin

XAVIER HUFKENS. *Tracey Emin* [online]. [s.l.]: Xavier Hufkens, [cit. 2025-05-23]. Dostupné z: <https://www.xavierhufkens.com/artists/tracey-emin>

ZNK PRODUCTIONS. *Sodoma Gomora* [online]. [s.l.]: ZNK Productions, [cit. 2025-05-23]. Dostupné z: <https://znk.cz/sodoma-gomora/>

SEZNAM INTERNETOVÝCH OBZÁRKŮ

ANYIDADO. What Were You Wearing Exhibition @ Haven of Hope Orphanage [online]. [s.l.]: Facebook, [cit. 2025-05-23]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=638918428266759&id=100064458231308&set=a.463366382488632>

BUZZFEED, Ghost in the machine 2014 (autor díla: Ted Lawson) [online]. 2000 [cit. 2025-05-22]. dostupné z: https://www.huffpost.com/entry/ted-lawson_n_5682437©2025 BuzzFeed

IMAGE JOURNAL. Má postel 1998 (autor díla: Tracey Emin) © 2016 Tracey Emin. All rights reserved, DACS, London / Artists Rights Society, New York. Dostupné z: <https://imagejournal.org/article/empty-bed-tracey-emin-persistent-self/>

IRISH MUSEUM OF MODERN ART. IMMA Collection [online]. [s.l.], [cit. 2025-05-22]. Dostupné z: <https://imma.ie/collection/>

LANGLEY. Knife Angel, 2018, autor díla: Alfie Bradley, © 2019 Our Warwickshire. Dostupné z: <https://www.ourwarwickshire.org.uk/content/article/the-knife-angel-in-coventry>

MUSEE D'ORSAY, Původ světa 1866 [online] © 2025 Guardian News & Media [cit. 2025-05-21] Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/sep/25/origin-of-gustave-courbet-scandalous-painting-revealed>

MUSEUM AVANGARDY, Štěpování 1968–1989 [online]. Autor díla na fotografii: Petr Štembera. © Muzeum avantgardy 2025 [cit. 2025-05-21]. Dostupné z: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/petr-stembera~pe5671/#overlay>

OUR WARWICKSHIRE, Knife Angel v Coventry [online] © 2019 Our Warwickshire [cit. 2025-05-22]. Dostupné z: <https://www.ourwarwickshire.org.uk/content/article/the-knife-angel-in-coventry>

QUINN, Marc. Alison Lapper and Parys [online]. 2000 [cit. 2025-05-22]. Dostupné z: <https://marcquinn.com/artworks/single/alison-lapper-and-parys>

QUINN, Marc. Garden 2 [online]. 2000 [cit. 2025-05-22]. Dostupné z: <https://marcquinn.com/artworks/single/garden2>

QUINN, Marc. Self [online]. 1991 [cit. 2025-05-22]. Dostupné z: <https://marcquinn.com/artworks/single/self-1991>

SUN, Yuan a PENG, Yu. Can't Help Myself [online]. 2016 [cit. 2025-05-22]. Dostupné z: <https://www.guggenheim.org/artwork/34812> © 2025 The Solomon R. Guggenheim Foundation.

ŠTEFÁNEK, Jiří. Žíly horní končetiny [online]. [s.l.], [cit. 2025-05-22]. Dostupné z: https://www.stefajir.cz/files/zily_horni_koncetiny.jpg

WIKIPEDIA, Genbaku Dome, 1915, [online]. Wikipedie: Otevřená encyklopedie. Autor architektury na fotografii: Jan Letzel, [cit. 2025-05-21]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Pam%C3%A1tn%C3%ADk_m%C3%ADru_v_Hiro%C5%A1im%C4%9B#/media/Soubor:Genbaku_Dome04-r.JPG

WIKIPEDIA, Snídaně v trávě/ 1862–1863 [online]. Wikipedia: Otevřená encyklopedie. Autor malby na fotografii: Édouard Manet. © [cit. 2025-05-21]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Sn%C3%ADdan%C4%9B_v_tr%C3%A1v%C4%9B

PŘÍLOHA P I: NÁZEV PRVNÍ PŘÍLOHY

Obsah první přílohy.

ⁱ Sekundární viktimizace označuje situaci, kdy je oběť trestného činu znovu psychicky zraňována v důsledku opakovaného projednávání případu, například policií, médii nebo okolím, což může být zvláště škodlivé v případech, kdy se odhaluje její totožnost či podrobnosti činu — obzvláště u sexuálního násilí, kde bývá vina neprávem přenášena na samotnou oběť.

ⁱⁱ Pojem mukl: význam: vězeň, trestanec

ⁱⁱⁱ kapilárního působení, gravitace a mechanické rezonance