

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Divadelní tvorba v netradičních prostorech

Scénografie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Scénografická práce s dokumentárním materiálem

Kateřina Zemenová

Vedoucí práce : Tomáš Žižka

Oponent práce: Jana Svobodová-Hrabová

Datum obhajoby: 31.1.2016

Přidělovaný akademický titul: Bc.

Praha, 2016

Obsah:

1. Úvod
2. Vnější inspirace
 - 2.1. Dokumentární divadlo a Rimini Protokoll
 - 2.1.1. Dokumentární divadlo
 - 2.1.2. Rimini Protokoll
 - 2.2. Performance a Cristina Maldonado
 - 2.2.1. Performance
 - 2.2.2. Cristina Maldonado
 - 2.3. Instalace a Vanessa Beecroft
 - 2.3.1. Instalace
 - 2.3.2. Vanessa Beecroft
3. Koncept projektu
4. Klauzura 1: Peace Generation (trauma)
 - 4.1. Trauma
 - 4.2. Peace Generation
 - 4.3. Zkušenost z projektu
5. Klauzura 2: Jmenuju se Sára Milesson (nevědomí)
 - 5.1. Nevědomí
 - 5.2. Jmenuju se Sára Milesson
 - 5.3. Zkušenost z projektu
6. Bakalářský projekt: Rodinná večere (identita)
 - 6.1. Rodinná večere
 - 6.2. Reflexe diváků
 - 6.3. Zkušenost z projektu
7. Závěr

Anotace:

Bakalářská práce popisuje dokumentární projekt Rodinná večere, a jemu předcházející dílčí projekty Peace Generation a Jmenuju se Sára Milleson, zkoumající scénografické možnosti práce s dokumentárním materiálem. Nejprve je zasazuje do kontextu současné světové umělecké tvorby žánrů dokumentárního divadla, performance, a konceptuálního umění. Poté nastiňuje vývoj konceptu projektu od jeho prvopočátku, přes dílčí realizace, až po finální realizaci. Cílem této teoretické práce je především zpětně pojmenovat a rozebrat procesy, vedoucí k výsledné formě.

Klíčová slova:

Dokumentární divadlo, performance, instalace, konceptuální umění, Rimini Protokoll, Vanessa Beecroft, Cristina Maldonado, Rodinná večere, Peace Generation, Jmenuju se Sára Milleson

Abstract:

Bachelors thesis describes documentary project Family Dinner and the preceding partial projects Peace Generation and My name is Sara Milleson, which study possible methods of work with documentary approach to scenography. Thesis puts these partial topics in context of current world documentary theatre, performance and conceptual art. It follows the path of the topic from the initial idea to the fully realised thing. The point of this bachelor thesis is to reverse engineer the processes which lead to the final form and name them.

Key words:

Documentary theatre, performance, installation, conceptual art, Rimini Protokoll,

Vanessa Beecroft, Cristina Maldonado, Family Dinner, Peace Generation, Jmenuju se
Sára Milesson

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu bakalářské práce Tomáši Žižkovi nejen za inspiraci a rady, které mi věnoval, ale i za vedení studijního programu Divadelní tvorby v netradičních prostorech, a za příležitost k seberozvoji, kterou mi díky tomuto studiu dal. Také bych ráda poděkovala Draganovi Stojčevskimu za konzultace, které mne vždy posunuly vpřed, a za entuziasmus, který vkládá do všeho, co dělá, ať už jsou to jeho vlastní projekty, či konzultace těch mých. V neposlední řadě jsem velice vděčná Radoslavě Schmelzové za její vždy profesionální, upřímné, a nápomocné rady v otázkách teorie výtvarného umění.

Za spolupráci na praktické realizaci bakalářské práce bych ráda poděkovala svému otci, Alešovi Zemene.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků bakalářské práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

1. Úvod

Cílem mého projektu bylo procesem tvorby autentického konceptuálního díla uchopit, pojmenovat a pokusit se předat mé vnitřní téma, jistý zprvu velice abstraktní pocit. Nejde tedy pouze o výsledek produkt ve formě performance či instalace, ale zároveň o ponor do osobní tematiky a poznávání sebe sama skrze uměleckou tvorbu. Nešlo ale pouze o extrakci vnitřních témat a jejich navazování na realitu. Šlo mi také o kontakt s divákem, o předání zkušenosti či prožití příběhu.

Ve své praktické bakalářské práci jsem použila postupů, ke kterým dlouhodobě směřuji. Díky roční práci jsem důkladně prozkoumala, proč jsou mi tyto postupy blízké, a z jakých důvodů je upřednostňuji před jinými.

Instalacím a dokumentárnímu formátu se věnuji již delší dobu. Začalo to ještě před přijetím na vysokou školu Rodinným fotoalbem, ve kterém jsem do formátu fotoalba zapracovala fotografie nohou své rodiny. To se stalo prvním náznakem, kam se má tvorba časem vydá, a postupem času se tento přístup proměňoval a postupně krystalizoval.

Nebudu zde představovat všechny práce, které jsem v tomto duchu vytvořila, ale chtěla bych zdůraznit mé dlouhodobé zaměření na dokument, koncept a intimitu, která spojuje i zdánlivě rozdílné projekty.

Konkrétněji se zaměřím na své práce v průběhu posledního roku, což jsou dvě klauzury a má finální bakalářská práce. Chtěla bych na tomto ročním procesu demonstrovat svůj dlouhodobý přístup k tvorbě, a zároveň ukázat příklad toho, jak se jeden jediný koncept může v průběhu jednoho roku drasticky proměnit, vzhledem ke zkušenostem z dílčích realizací.

Oproti konceptuálním instalacím, vycházejícím čistě z výtvarného umění, se díky divadelní průpravě daleko více zaměřuji na roli diváka. Pečlivě volím konkrétní prostor,

ale i zdroje, témata, a způsob extrahování informací ve shodě s poznatky, které jsem získala v rámci studia scénografie divadelní tvorby v netradičních prostorech. Všechny mé práce vycházejí z pocitu mé osobní identity, a potřeby uchopit svou roli v současném světě. Vztahuji se ke kulturnímu i rodinnému dědictví, ale snažím se vystihnout i náladu, kterou pociťuji přítomnou v současné generaci.

Můj bakalářský projekt se v rámci ročního tvůrčího procesu několikrát radikálně proměnil, přesto nikdy nepřestal vycházet z původního zdroje.

Snažila jsem se jen najít tu nejopravdovější cestu, a v případě, že byl původní koncept příliš zavádějící, či neodpovídal tomu, co jsem přesně chtěla sdělit, jsem se ho nebála pozměnit. Přesto si budete moci všimnout, že v mé tvorbě pokaždé hraje roli dokumentární filmový záznam, interview a projekce. Je to důvodu, že to, co se snažím popsat, je úzce spojeno se společenskou situací, a tedy i historií a konkrétními zkušenostmi. Zároveň mne fascinuje spektrum možností práce s dokumentárním materiálem. Dokumentární záznam spolu s využitím nových médií může být velice silný interpretační nástroj, a chtěla jsem prozkoumat jeho fungování a možnosti.

2. Vnější insiprace

Nejprve bych ráda uvedla tvůrce, kteří se věnují mě blízkým principům, a v jejichž tvůrčích procesech a řešeních nacházím průsečíky s vlastní tvorbou. Vybrala jsem tři, z nichž každý reprezentuje jistý prvek, který ve své tvorbě zkoumám i já.

Obecně se sice nechávám inspirovat světem kolem sebe, a ne uměleckými díly. Přesto mne pohled na široké spektrum uměleckých přístupů motivuje hledat vlastní netradiční cesty k vyjádření.

2.1. Dokumentární divadlo a Rimini Protokoll

Realita a její rámování

2.1.1. Dokumentární divadlo

Tvorba dokumentárního divadla se vyznačuje hledáním a zpracováváním autentického materiálu. Ať již se jedná o zcela přímočarou metodu orální historie, nebo o inscenaci historického dramatu, vždy vychází z reality, a pracuje s otázkou autenticity. V divadle všudypřítomná otázka identity herce a diváka krystalizuje v dokumentárním divadle díky jasným průsečíkům s realitou. Rozdíl mezi fikcí a realitou je zřejmý, kdežto při používání ověřitelných faktů se tato linie ztenčuje.

V době přeinformovanosti dostává dokumentární divadlo mnoho zvláštních rozměrů. Lze pozorovat tendenci obracení se dovnitř, ke konkrétním prožitkům určitých osob, tedy obyčejných lidí. Skrze tzv. „malé dějiny“ se zkoumají fenomény současné společnosti. Moderní příběh se často odehrává mezi kuchyní a ložnicí, a zasazuje velké události do reality každodenního života.

Ale ono obracení dovnitř má i další projevy. Jedná se o pohled dovnitř diváka a jeho

vnitřní reality, kde divák zároveň plní roli performerera, a podílí se sám na tvorbě příběhu či akce. Erika Fischer-Lichte označuje tuto tendenci obracení k události namísto artefaktu jako *performativní obrát*. Tvůrci divadla se obracejí na diváka jako na součást společnosti, a pracují s jeho rolí herce každodenního života, či s jeho rolí tvůrce příběhu světa.

„Vývoj v oblasti dokumentárního divadla je v posledních letech nebývalý. Neplatí zde žádné limity ani omezení krom jediného: pravda, ať už jednoznačně verifikovatelná či v daném momentu spoluprožívaná, musí převažovat nad fikcí. Za tímto účelem se do projektů zapojují přímí svědci či účastníci zkoumaných jevů stejně jako nejmodernější technologie. V potřebě oprostit se od všech stop dramatické fikce začínají se zkoumat esenciální principy divadelnosti. Divák, jehož aktivní participace je v těchto projektech nevyhnutelná, je přímo konfrontován s událostmi, které se jej bytostně dotýkají, ať už se jedná o politické kauzy, pojmenovávání kontroverzních společenských mechanismů či rozličná tabu. Sílí též ambice skutečnost nereprezentovat, ale na místě vytvářet.“¹

Jedním takovým projektem může být například Remote X od Rimini Protokoll, ve kterém skupina 50-ti diváků dostane jako průvodce po městě sluchátka s robotickým hlasem. Ten ovlivňuje jejich pohyb a chování. Diváci pak vnímají město, celou skupinu publika, i sebe sama z jiné perspektivy.

Nejprogresivnější vývoj dokumentárního divadla má v současnosti z velké části původ v dílně absolventů Institutu aplikované divadelní vědy v Giessenu. Je to díky tomu, že se podle zakladatele Andrzeje Wirthla soustředí spíše na univerzální studium kultury, nežli na studium divadla jako takového. Život a umění se propojují, stejně tak, jako teorie s praxí.

V českém prostředí se o dokumentárním divadle dozvíme nejvíc, když navštívíme festival Akcent divadla Archa.

¹HERČÍKOVÁ BARBORA, Polohy současného dokumentárního divadla, Diplomová práce, DIFA JAMU, Brno, 2013, str. 8

2.1.2. Rimini Protokoll

Divadelní platformu Rimini Protokoll tvoří od roku 1999 Helgard Haug, Stefan Kaegi a Daniel Wetzel, případně další tvůrci. V různých variacích týmove sestavy se věnují divadlu, živému umění, radiovým hrám a instalacím. Často jsou zmiňováni jako tvůrci z oblasti nové vlny dokumentárního divadla.

Jsou týmem autorů, režisérů, scénografů, zvukových a video designérů. Název „Protokoll“ vychází z programového termínu tvorby zpráv a jejich vlastních protokolů, které jsou pak zdrojem inspirace a textu, namísto použití dramatu.

Zabývají se výzkumem konkrétních příběhů a pracují s performery, kteří nejsou profesionálními herci. Pracují s experty, specialisty v určitých životních sférách - profesionály v divadle reálného světa.

Namísto prezentování herců, představujících charaktery a zpracovávání dramatických textů prezentují lidi, které našli skrze podrobný průzkum a vybrali pomocí castingů na základě jejich osobitých kvalit. S těmi následně vyvíjejí divadelní performanci, odpovídající jejich schopnostem a dovednostem, aby přesvědčivě a silně představili sami sebe. Do zpracovávaného tématu vnášejí svými zkušenostmi a vyprávěním o nich unikátní pohled, a dojem autenticity podpoří tím, že jsou přítomni na jevišti. Poukazují na reálný svět, stávají se divadelním zpodobněním ready-made.

„Téma autentičnosti je jednou z nejvíce skloňovaných otázek jejich tvůrčí metody. Rimini Protokoll nikdy netvrdili, že na jevišti prezentují autentickou skutečnost. Od počátku své tvorby pracují s faktem, že se jedná o uměleckou výpověď, k níž pouze používají prostředky, které dojem autentičnosti vyvolávají lépe než jiné. Tyto prostředky přinášejí umělecký „rám“, díky němuž se autenticita mění v obraz autenticity, jinak řečeno, stává se autenticitou inscenovanou. Přítomný „expert“ se tak během dokumentárního představení transformuje v maximálně věrnou scénickou realizaci sebe sama.“²

Intenzivní zážitek jsem si odvezla z představení Situation Rooms v Drážďanech, které se věnovalo tématu obchodu se zbraněmi. Celá akce se pohybovala na hranici

² HERČÍKOVÁ BARBORA, Paradox Rimini Protokoll, Akademická studie, DIFA JAMU, 2015, str. 3

dokumentárního divadla, imerzivního divadla a LARPU, v prostředí až filmově zpracovaných kulis. Díky tabletu s předtočenými videy se člověk seznámil s příběhy různých "expertů", v jejichž stopách procházel komplikovaným bludištěm různorodých prostředí, od kanceláře šéfa banky přes pilotní kabinu pilota dronu, až po dvůr se sušícím se prádlem někde v Iráku. Jako divák jsem se dostala do role několika lidí, kteří mi skrze tablet vyprávěli svůj příběh. Zároveň jsem se pohybovala stejnou trasou jako oni na videu, a inetreagovala s ostatními diváky, kteří se také ocitali v rolích daných expertů. Docházelo tak tedy k osobní a fyzické interakci s dalšími účastníky, což pro mne byla zcela nová dimenze předání informace v dokumentárním divadle.

2.2. Performance a Cristina Maldonado

Intimita a komunikace

2.2.1. Performance

„Performance jako médium uměleckého vyjádření byla uznána v 70. letech 20. století. V té době vrcholilo konceptuální umění, které upřednostňuje myšlenku nad produktem, a přímo se staví proti komercializaci umění. Performance se tak často stávala přímým provedením těchto ideálů, a stala se tak hojně využívaným způsobem vyjádření té doby.“³

Performance se děje tady a teď, čímž deklaruje nadřazenost myšlenky nad artefaktem. Není ohraničena scénářem, ani nepředvádí předem dané role, a tím vyzývá diváka ke zvýšené vnímavosti. Často se stává komentátorem a kritikem současné společnosti. Časový, prostorový i divácký rozsah se často značně liší, od osobních performance probíhajících po několik let, až po davové krátké vystoupení. Jde o individuální vyjádření

³ GOLDBERG ROSE LEE, Performance Art, Thames & Hudson world of art, 1979, str. 7, volně přeložila autorka práce

performera či performerů v určitém časovém úseku.

„...je možné ho (termín Performance) použít k označení celé škály přístupů od extrémního body artu až po akce, jaký souvisí spíše s experimentálním divadlem, tancem nebo hudbou.“⁴

2.2.2. Cristina Maldonado

Cristina Maldonado je umělkyně mexického původu, věnující se ve své tvorbě především výzkumným procesům, jejichž forma vychází z konceptuálního a vizuálního umění. Využívá široké spektrum výrazových prostředků pro to, aby zachytila moment kolektivní vnitřní zkušenosti. Díky tomu jsou její díla velice intimně laděna, protože vnitřní zkušenost obvykle pramení z konkrétního osobního zážitku. Její propojení (nejen) experimentálního divadla, tance, performance, vizuálního umění, nových i starých médií a specifický přístup k divákovi tvoří jakési neobvyklé komunikační nástroje. Může jít o dialog mezi diváky, nebo o dialog mezi tvůrcem a divákem. Pod povrchem na první pohled zábavné hry se otevírají možnosti mezilidské komunikace, která je ústředním tématem jejích projektů. Využívá všech prostředků k vytvoření jiného jazyka, který může v rámci představení fungovat právě proto, že většinou zachovává komorní ráz, a týká se každého osobně.

Navštívila jsem performance Interruptor od Cristiny Maldonado, ze série The Stranger Gets a Gift. Jednalo se o vizuální komunikační nástroj mezi jedním divákem a Cristinou, které mělo narušit obvyklé vnímání času, prostoru, a hranic mezi "já a ty".

Performance překonala obvyklou míru intimity konverzace, na kterou jsem byla v rámci takových představení zvyklá. Jednak díky tomu, že jsem v celém prostoru seděla sama, jednak díky netradiční formě komunikace, kterou jsem s Cristinou vedla. Celou akci jsem spíše, než jako divadlo či performance, vnímala jako proces objevování v rámci dětské hry, bez očekávání a daných pravidel. Silným dojmem působilo také prostředí, navozující pocit dítěte hrajícího si v babiččině sekretáři plným neznámých

⁴MORGANOVÁ PAVLÍNA, Akční umění, J. Vacl, Olomouc, 2009, str. 15

věcí, tvarů a vůní. Roztodivné předměty, které jsem mohla použít, nebo si je pouze prohlédnout, mne fascinovaly tak, jako mne v dětství fascinovaly prababiččiny šperky, dědovy sbírky kamenů a porcelánové postavičky vystavené v prosklenné skříni.

Komunikace s Cristinou pak probíhala skrze projekci, kde naše ruce na jedné ploše vedly kreativní, a většinou zcela abstraktní dialog. Nasazená sluchátka, která snímala zvuk z neznámého prostoru, kde seděla Cristina, otevírala fantazii a dávala tušit, co přijde v další části. Nikdy předtím mi nepřipadal zvuk odtrhované lepicí pásky tak tajemný.

V našem dialogu nešlo o nic konkrétního, a v tom spočívala jeho svoboda. Zároveň jsem pozorovala své snahy o stylizaci vlastního projevu, a vyvolávalo to ve mě otázky proč a pro koho se stylizovat.

Zkušenost z této akce ve mě rezonuje dodnes, jako bych si vytvořila novou vzpomínku z dětství.

2.3. Instalace a Vanessa Beecroft

Forma nesoucí sdělení

2.3.1. Instalace

Instalace funguje jako kategorie v umění od 70. let i přesto, že její použití lze úzce spojit s vyjádřením člověka již od pradávna. Alan Kaprow však popisuje své Enviromenty již v 60. letech. Základními rysy instalace je trojrozměrnost a proměna prostoru, čehož dosahuje pomocí různých předmětů, médií, a zvukových zdrojů.

„Jsme trojrozměrné bytosti a instinktivně na prostor reagujeme. Náš příchod na svět, moment zrození, je prostorový zážitek: vynoříme se z bezpečí uzavřeného prostředí do rozlehlého neznámého prostoru.“⁵

V instalaci se dají dobře vysledovat rozdíly v principech instalace divadelní, a instalace, vycházející z větší části výtvarného umění. Zatímco divadelní instalace se snaží

⁵ ARONSON ARNOLD, Eseje o scénografii, Pohled do propasti, Divadelní ústav, Praha, 2007, str. 13

pracovat s divákem a určitou linkou, která se dá sledovat, výtvarní umělci své instalace často tvoří jako osobní dílo, u kterého otázka precepce není na prvním místě.

2.3.2. Vanessa Beecroft

Obvykle je vyloučeno za instalaci považovat něco, kde zaujímají postavení živí herci či performeři. Práce Vanessy Beecroft je však v tomto směru velice speciální, a i přesto, že si uvědomuji, že se to může zdát jako odvážné tvrzení, bych její projekty zařadila spíše na pomezí žánrů instalace a performance.

Vanessa Beecroft je italská umělkyně, věnující se performance-instalacím a fotografii. Již od počátků své tvorby se věnuje svému osobnímu tematu - ženskému tělu a svému traumatu z něj. Do světa umění se uvedla v roce 1993, kdy vystavila Knihu jídla - svůj osobní deník jídla. V prostoru galerie s vystaveným deníkem se jako živé sochy pohybovaly dívky, vybrané na základě podobnosti s Beecroft, většinou také bulimičky.

Tato kompozice se štíhlými ženami, které se sobě vzájemně podobají, se pro ni stala charakteristickou. Nejedná se zde pouze o vizualitu, performance zároveň pracuje s psychikou a rolí diváka. Zároveň vznikají další materiály jako fotografie či video, které nezůstávají pouze dokumentací akce, ale stávají se samostatným uměleckým dílem. Její představení často reagují na konkrétní prostředí, ve kterém se odehrávají.

Z drtivé většiny vystavuje nahé (nebo téměř nahé) modelky, které mají v průběhu performance zakázáno mluvit, prudce se pohybovat, jakkoliv se vyjadřovat. Mají zůstat co nejvíce neutrální. Místo konkrétních osob se z nich stává nositel určité zprávy.

Na vernisáž se návštěvníci dostanou pouze ve formálním oděvu, což tvoří silný kontrast s nahými, neutrálně se tvářícími modelkami. Tvoří se nejen napětí mezi divákem a performerem, ale i mezi diváky vzájemně. Otázka je, kdo je v místnosti ve skutečnosti nahý, zda jsou to vyslečené modelky, či společensky obnažení diváci.

Kam staví diváka přítomnost tolika podobných a zároveň rozdílných nahých těl v jedné místnosti? Stále je divákem, pozorovatelem, ale možná že on je ten, kdo je pozorován. Voyerství na veřejnosti je prohlášením, a divák se tak stává součástí výstavy.

3. Koncept projektu

Již od počátku vycházela má inspirace z rodinného prostředí, konkrétněji z válečné historie mé rodiny. Nechtěla jsem se tematice věnovat v historickém či čistě dokumentárním duchu, ale spíše z pohledu mě jako dědičky rodinných válečných traumat. Příběhy osudů mé rodiny za 2. světové války mi přišly osobní a poutavé, ale stále jsem bojovala s určitými koncepčními problémy. Tyto koncepční problémy nevidím jako problémy sama sebe, ale problematiku celé mé generace. Otázky toho, jak vnímat, zpracovat a přijmout traumatizovanou rodinnou a celospolečenskou historii.

Původně jsem opravdu měla v plánu zpracovat konkrétní příběhy a dělat důkladný historický průzkum v rámci své rodiny, cílem bylo také projít pěšky část trasy z Užhorodu na Duklu, kterou prošli za 2. světové války má prababička s pradědečkem jako součást českého pluku Rudé armády. Čím víc jsem se ale tomuto konkrétnímu příběhu věnovala, tím víc jsem zjišťovala, že se tento koncept rozchází s mou původní myšleku. Nevěděla jsem, jak se vztáhnout k cizímu prožitku, když si ho absolutně neumím představit, a tedy ani pochopit, a následně jsem si vědomila, že to nemůže být pouze můj problém.

Celá moje generace (mám na mysli většinu Evropy) nyní žije v období míru. Téměř všechno, co jsme se učili v hodinách historie se týkalo války. Z médií jsme bombardováni zprávami, které naznačují, že naše období míru nebude dlouho trvat, a pokud ano, někde velice blízko stejně válka probíhá, a my bychom k tomu měli zaujmout nějaké stanovisko. Na každou z válek. Z rodiny se snad dozvíme o dobách komunismu, a když se pídíme po informacích, tak i z druhé světové války. Ve skutečnosti jsme však ve vakuu.

Nedokážeme se vžít do zkušeností svých předků, ani si představit, jaké to je v jiných částech světa, zmítaných válkou. Přesto se zkušenosti, které prožili naši rodinní či společenší předci, nějakým způsobem předávají dál. Často nevědomě, jsou to věci pod

povrchem.

Jsme vzdělaná generace, která žije rychle a nedokáže se přes veškerou snahu vcítit. Nemůžeme porovnat naši společenskou situaci s nesvobodou, a těžko si jí tedy vážíme. Ne že bychom nechtěli. Ale válečná zkušenost nebo zkušenost nesvobody je něco, co si člověk nedokáže představit, a tedy se k tomu těžko vztahuje. Vždy je to příběh, který snad i se soucitem vyslechneme. Ale je to vzdálený problém někoho jiného.

4. 1. klauzura: Peace Generation (trauma)

4.1. trauma

Sociální trauma a jeho potlačování či přijetí v současném světě bylo tématem mé 1. klauzury. Postupovala jsem spíše intuitivně a čerpala z poznatků získaných na rodinných konstelacích, přesto je dobré si tento termín ujasnit. Nebudu se zde pouštět do filozofických spekulací na téma trauma, ale pouze uvedu několik stručných definic pro ujasnění tématu.

„Trauma vzniká prožitkem hrozby, ztráty nebo strachu, který jedinec nedokáže pojmout, a jeho systém takovou situaci neumí integrovat do obrazu světa nebo sebe sama. Pak dochází k disociaci, což znamená nepřítomnost vlastním emocím, tělu, nebo svému prostředí. Jde o obranný mechanismus proti prociťování příliš těžkých pocitů. Je prokázáno, že absencí zdravého pouta může rodič předávat trauma na své děti. Ty v raném věku nemají ještě pevné pojetí světa, a jsou tak nejvíce vázány na své rodiče. Díky absenci spojení ze strany rodičů se pak děti začnou samy disociovat.“⁶

„Sociální konstrukce traumatu spočívá ve zprostředkování traumatu jedincům, jejichž individuální paměť neobsahuje traumatickou událost. Konstrukce traumatu s sebou nese tvrzení, že určitá událost znamenala destruktivní sociální proces, který trvale poškodil hodnoty a normy společnosti. Aby mohla být událost prezentována jako traumatická, musí se její význam týkat zničení sakrální hodnoty společnosti, která je vnímána jako nezbytná pro integritu společnosti. Zároveň je události v procesu konstrukce traumatu přiřazena interpretace, tzn. preferované spojení události s pocity

⁶<http://www.shangrila.cz/konstelace-traumatu-jak-se-trauma-prenasi-v-rodine>, [cit. 4.7.2015]

*pýchy, viny nebo opovržení.*⁷

*„Důležitou roli v procesu ustanovení a reprodukce traumatu hrají média, která ve spolupráci s autoritami a zájmovými skupinami identifikují a artikuluji hrozby pro společnost.“*⁸

4.2. Peace Generation

V projektu Peace Generation jsem chtěla reflektovat postoj mé generace k válce a její medializaci.

Formát módní přehlídky jsem zvolila pro typické hodnoty, jež módní průmysl obecně představuje, jako je pasivní konzumace vypreparovaných estetických hodnot, uzavřenost světa módy do sebe sama, povrchnost, ale zároveň jeho fascinativnost, a funkce módy jako barometru stavu společnosti. Šlo také o princip ukazování se, a o téma modelu jako nositele statusu či sdělení, dostatečně neutrálního či jinak vhodného pro nesení právě onoho významu.

V případě, že konzum estetických hodnot představuje konzum mediální reality, a uzavřenost představuje cykličnost a neefektivnost politických diskuzí, reprezentuje povrchnost estetického zaměření povrchnost, s jakou se nás válečné zprávy doopravdy dotýkají. Role modelu jako vhodného věšáku na šaty pak napodobuje masmediální výběr konkrétních tragických příběhů k vhodné reprezentaci celkové situace.

Mohlo by se zdát, že se zde jedná o kritiku módy či masmédií, spíše jsem se ale snažila dotknout principů lidského uvažování, a poukázat na jeho určité omezení. To měl divák pocítit díky jeho vlastní roli v celé performanci - v roli diváka módní přehlídky. Divák zůstal divákem, ale role se pozměnila. Byl posazen do role konzumenta, pasivního prvku, který se na kolekci dívá a hodnotí, jak vypadá.

Pokusila jsem se komentovat způsob, jakým vnímáme dědictví rodinných válečných

⁷ZÁMĚČNÍKOVÁ ADRIANA, Kulturní a sociální trauma, Bakalářská diplomová práce, Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií, Brno, 2006, str. 12

⁸ZÁMĚČNÍKOVÁ ADRIANA, Kulturní a sociální trauma, Bakalářská diplomová práce, Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií, Brno, 2006, str. 13

příběhů, a o nemožnosti uchopit takové téma bez osobní zkušenosti.

Vákuum, ve kterém se ocitáme, zároveň doplňují pečlivě vybrané mediální obrazy utrpení, a ohnivými politickými diskuzemi se znažíme zakrýt frustraci z neschopnosti se situací ve světě cokoliv udělat.

Pro módní přehlídku estetiky války a krutosti jsem vytvořila kostýmy a líčení, připomínající válečné oběti, ovšem provedené tak, aby byly esteticky vyhovující pro módní přehlídku. Na tvorbu kostýmů jsem použila materiály, připomínající krev pouze barvou a tvarem, nikoliv však umělou krev či jinou realistickou simulaci krve. Na obličej jsem naopak použila realistické líčení - umělou krev a další líčidla, aby se efekt co nejvíce blížil reálným zraněním.

První byl model pánského bílého trička, na které jsem našila červené třásně do tvaru krvavé skvrny, tekoucí z ramene a hlavy. Na půl obličeje jsem pak použila černé líčení jako od výbuchu granátu.

Druhý model byl dámský, zpodobňoval zranění vytvořené člověkem. Na obličej jsem nalíčila modro-fialový monokl a krev tekoucí z nosu, přes ústa, bradu, až na krk. Oversize košili jsem pošila lesklými červenými korálky, které pokračovaly v proudu tekoucí krve z nosu.

Zpodobnila jsem tak dva druhy válečných zranění. Jednak zranění vojáků zbraněmi v bitvě, a pak další druh zranění, vyvolaný násilím, které každou válku provází.

Jediné osvětlení celé přehlídky poskytovala projekce, která byla dalším zásadním prvkem celého konceptu. Jednalo se o pseudo-dokumentární video, ve kterém performerka mluví o konkrétní válečné události, a jejím „názoru“ na ni.

Pro točení rozhovoru jsem se rozhodla požádat performerku, aby mi vyprávěla pro ni nejsilnější válečný příběh, vycházející z její rodinné historie, ale aby ho podala pokaždé s jiným emocionálním zabarvením. Výsledkem bylo pět verzí příběhu, který jí vyprávěl její otec o události, kterou zažil v rámci srbsko-chorvatského konfliktu, vycházejícím z jeho osobní zkušenosti. Toto interview jsem natáčela během toho, co jsem jí líčila falešná zranění.

Záběr videa byl záměrně lehce rozostřený a amatérsky kompozičně

řešený, což dohromady s pohledem do zákulisí působilo velice autentickým dojmem. I přes autentický dojem však byl rozhovor zmanipulován a veden směrem, který jsem předem určila.

Záměrně jsem si vybrala chorvatku, protože mým plánem bylo v té době zpracovat příběhy několika národností Evropy. Pro mne osobně byl největší šok v tom, že jsem si uvědomila, jak moc je jejich konflikt čerstvý, a že v každé zemi se válečná historie výrazně liší. Je to sice samozřejmé, ale ve chvíli, kdy přede mnou dívka mého věku odkryla tak čerstvou Evropskou válečnou zkušenost, jsem byla na chvíli v šoku a uvědomila si, že toto téma opravdu nepatří do historie.

Celá performance měla nakonec formu pohledu do malého bytu s bílým interiérem, ze kterého vedlo "molo" mezi diváky. Na gauči sedící dva performeři, se v průběhu projekce střídali v chůzi na molu. Na projekci za nimi běžel amatérský záběr interview s performerkou, u něhož jsem jí líčila umělou krví a stíny pro efekt modřiny kolem oka. Zviditelněný proces líčení byl záměrnou narážkou na medializaci obětí a aranžovanost násilí.

Diváci byli v tomto případě v roli diváků módní přehlídky, seděli na stoličkách kolem přehlídkového mola a viděli jak na přehlídku, tak na sebe vzájemně. Nemuseli vyvíjet žádnou interakci, aby se ocitli v poněkud jiné divácké roli. Celkově šlo o jeho pozici jako o pozici konzumenta. Konzumujeme média, jejich obrazy a sdělení, a naše interakce v tomto bodě končí. Hodnocení politické situace a hodnocení krásy šatů pak vyjde nastejno.

4.3. zkušenost z projektu

V rámci tvorby projektu Peace generation jsem zjistila několik věcí.

Zprvé, že v případě dokumentární práce s performery, kdy je již předem určený jistý záměr a téma, je třeba pečlivého výběru. V případě, že bych nechala koncept vycházet z témat, které bych našla při práci s performery, mohla bych pracovat v podstatě s kýmkoliv. Ale protože mi šlo o jistou konkrétní tematiku, potřebovala jsem specifické lidi. Takové konkrétní lidi není jednoduché najít, a proto jsem nakonec použila pouze jediný

dokumentární videozáznam z pořízených.

Jejich specifičnost bych definovala ne jen jako ochotu spolupracovat, ale i jako osobní vztah k tématu, dostatek materiálu který by mi mohli poskytnout, a naše vzájemné pochopení. Vzhledem k tomu, že jsem chtěla pracovat pouze s ženami mezi 20ti až 30ti lety, a to ještě tak, aby byla každá z jiné evropské země, nepodařilo se mi nakonec pro tuto dílčí realizaci získat tolik osob.

Druhým poznatkem je, že příliš mnoho prvků škodí čistotě sdělení. Kdybych Peace Generation dělala znovu, soustředila bych se buď jenom na kostýmy, masky a formát módní předhlídky, nebo na dokumentární video a výpovědi rodinné historie. Osobně jsem zastáncem čistějších sdělení i forem, a tento bohatý mix významů byl nakonec možná nepřehledný.

K tématu estetiky války se pravděpodobně ještě časem vrátím, protože mne velice zaujaly principy propagandy a vizualita válečných období, a její porovnání s konzumní propagandou současnosti.

5. klauzura 2: Jmenuju se Sára Milesson (nevědomí)

5.1. Nevědomí

Jung rozděluje nevědomí na dva druhy: osobní a kolektivní. Kolektivní nevědomí představuje jakousi kolektivní prazkušnost, pramenící z hlubší vrstvy, než nevědomí osobní. Jsou to i fantazijní obrazy a sny, které nemohou pramenit z osobní zkušenosti. Obsah kolektivního nevědomí nemůže člověk ovlivnit, a pokud je v určitém kolektivu opravdu soustředěno, může vyvolat masové události, mezi které patří i revoluce či válka.

„Nevědomí jsou myšlenky, strachy, touhy, které si člověk neuvědomuje, ale působí na jeho chování. Představuje obsah mysli, který ovlivňuje lidské jednání, aniž by o tom měl člověk potuchy.“⁹

„V nevědomí se mohou připravovat zájmy, rozhodnutí, převraty, tendence, tužby, a to daleko dříve, nežli i jich může vědomí povšimnout. Sen však může člověku podobný obsah vyjevit. K nevědomí patří také tzv. "psychoidní systém", o jehož povaze neumí člověk nic vypovědět. Nevědomí popisuje nesmírně nestálou skutečnost: 'vše, co ví, na co teď momentálně myslím, vše čeho jsem si byl kdysi vědom, nyní je však zapomenuto.'

Do nevědomí se zahrnuje vše, co je bezděčné a bez pozornosti a co člověk nevědomě cítí, na co myslí, vzpomíná, co chce a činí. Patří sem také vše budoucí, co se v člověku připravuje a teprve později se dostane do vědomí.“¹⁰

⁹HARTL PAVEL, HARTLOVÁ HELENA. Psychologický slovník, Portál, s. 356

¹⁰BEDNAŘÍKOVÁ JAROSLAVA, Náboženství a archetypy kolektivního nevědomí v psychologii C. G.

5.2. Jmenuju se Sára Milesson

Ke konceptu portrétu v prostoru jsem se dopracovala skrze koncept Peace Generation, ovšem tentokrát jsem se více soustředila na zkoumání konkrétního člověka a interview. Původně jsem chtěla pokračovat v původním tématu války a současné generace, ale poté, co se mi nedochovaly záznamy týkající se války, jsem se rozhodla interview neopakovat a pracovat s materiálem, který mi zůstal. Jako tvůrce i jako člověk si zakládám na tom, pracovat s realitou a podmínkami, jaké mne obklopují, a i něco takového, jako je ztráta několika hodin materiálu, pokládám za výzvu pracovat v rámci nějakých omezení. Pokud bych si v tom neuvědomila žádnou výhodu, jistě bych celý rozhovor opakovala, ale i díky této technické komplikaci mi došlo, že bych se měla soustředit trochu na něco jiného, než je křečovitě držení se určitého tématu. Někdy člověk musí věci vypustit, aby se k němu mohly zpět vrátit. A tak jsem se rozhodla, že portrétování své generace tentokrát pojmu trochu jinak. Ne z traumatizovaného válečného pohledu, ale jako osobní portrét jedné osoby, který vychází z maličkostí.

Důležitý pro mne byl experiment s interview, a s jeho interpretací v prostoru.

V rámci klauzur jsem si vybrala sklepní prostory DAMU. Jednak kvůli jeho strukturovanosti, ale i v osobním kontextu mne jako studentky, a tématu interview, které bylo sice jednak portrétem osoby, ale dotýkalo se i témat kreativity a tvorby.

V tu chvíli jsem se opět setkala s problematikou uchopení tematického prostoru a interpretace reality, nejen ve smyslu dokumentu, ale i ve smyslu užití původního prostoru a jeho prvků.

V Sářině portrétu jsem se snažila vystihnout co, co ji charakterizuje, nebo spíš jaký z ní mám dojem. Vzniklo několik videí, zachycujících její střípky.

Junga, Bakalářská práce, Fakulta Filozofická, Pardubice, 2008, str.

V prvním videu mluvila o jizvách způsobených prací se sklem na svých rukách. Jednalo se o záběr rukou, kde si jizvy obkresluje a mluví o nich. Šlo mi o experiment s možnostmi, jak dělat rozhovor.

V dalších fázích natáčení jsem Sáře točila obličej, na který jsem malovala a lepila různé věci. To znamená, že se v té chvíli nesoustředila na kameru, ale na to, že jí malují na obličej. Z toho jsem sestříhala zvukovou stopu, kterou jsem umístila do jedné z místností sklepa, plné seskládaného nábytku. Mluví v ní o tvorbě, kresbě a médiu - rozdílem mezi tetovacím strojkem a jehlou, mezi štětcem a rukou.

V celém prostoru jsem také Sáru nechala pastelem nakreslit kresby na černé plochy uskladněných praktikáblů. Předposlední video je sestřih Sáry, kde v několika verzích pomalovaného obličejě říká, jak se jmenuje. Poslední video je němé, pouze prkno opřené o zeď ve středu tvoří dojem trojrozměrnosti. Naopak dojem hloubky tvořila předchozí projekce, pouze smyčka se zvukem vydechovaného kouře z cigarety, kde se Sářin obličej promítal do celé skladové místnosti skrz plochy krabic v několika plánech. Místo aby však měla pomalovanou tvář ve videu, domalovala jsem masku na jednu z krabic, na kterou se promítala část jejího obličejě.

Divák sestoupil do setmělého sklepa, do prostředí sklepa s úzkými uličkami k průchodu. Stal se divákem portrétu, a zároveň měl možnost objevit neznámé místo. Celkový dojem byl tajemný, voyerský, jako kdyby procházeli přímo myslí portrétovaného člověka, jehož střípky se zdánlivě nahodile objevují v zákoutích či zamčených místnostech.

Když si představíte vlastní mysl jako dům, bude mít tři úrovně. Sklep, přízemí a patro. V 1. patře sídlí naše nadvědomí, v přízemí naše vědomí, a ve sklepě naše nevědomí.

„Zdá se nám že v tom, co každodenně prožíváme, hrají podprahové aspekty pramalou roli. Ale ve skutečnosti jsou to téměř neviditelné kořeny našich myšlenek.“¹¹

C. G. Jung

Do nevědomí patří i lidská kreativita, která čeká na impuls zvnějšku, aby se mohla realizovat na vědomé úrovni. A přesně to bylo téma mých rozhovorů se Sárou. Stejně tak nás obklopovaly věci, které můžou být v jistém slova smyslu divadelním

¹¹MLODINOW LEONARD, Vědomí podvědomí, Jak naše podvědomí ovládá naše chování, Argo a Dokořán, Praha, 2014, str. 9

podvědomím. Nábytek, dveře, které nikam nevedou,... dokud se nesestaví na jevišti, nemají žádný význam. Z do nevědomí zastrčených vjemů a kousků skutečnosti se procesem uskutečňování vytváří dílo, u kterého nemusíme vždy přesně vědět, kde se vzalo.

5.3. Zkušenosti z projektu

Velkou zkušeností pro mne byla práce s autentickým prostorem sklepa DAMU. Dostala jsem k dispozici několik sekcí prostoru, zaplněného uskladněnými praktikáby, židlemi, stoly, rámy,... Měla jsem možnost buď jednu místnost vyklidit a přizpůsobit ji, anebo využít celý průchod sklepem, a pracovat s jeho původním obsahem pouze minimálně. Rozhodla jsem se pro druhou variantu, protože jsem se chtěla na poslední klauzury ještě pořádně ponořit do hlubin damu. Konc konců, videozáznam se Sárou byl především o tvorbě a kreativitě, a tak mi přišlo logické s prostorem nebojovat, ale pracovat s jeho geniem loci jako s částí konceptu.

Přišlo mi zajímavé, jak může prostor vypadat příliš scénovaně i přesto, že ho téměř neupravíte. V podstatě jsem některé části sklepa musela lehce přeskládat, některé pro větší stylizaci, a některé části naopak schovat, protože vypadaly příliš aranžovaně. Snažila jsem se docílit dojmu estetického chaosu.

Velkou výzvou pro mne určitě bylo zachovat určitou kompaktnost Sářina portrétu o přes zaměření na detail a v podstatě minimum informací, které jsem do videí sestříhala. Abstraktní portrét pomocí videa v rozlehlém prostoru jsem dělala poprvé, a musím říct, že se mi tato práce moc líbila. Ráda bych ještě něčí takový portrét vytvořila, tentokrát bych rozhodně volila dlouhodobější dokumentaci, a soustředila bych se více na zvukovou stránku dokumentace.

6. Bakalářský projekt: Rodinná večere

6.1. Rodinná večere

Můj praktický bakalářský projekt se zabýval tématem společenské a osobní identity, v porovnání epoch různých generací. Využila jsem dokumentárních postupů a zkušeností z předchozích projektů. Zachovala jsem metodu rozhovorů, kterým jsem dala konkrétnější rámec tím, že jsem se zaměřila na detail rukou, které jsem pojala jako symbol životní aktivity člověka. Stopy na nich a memorizované pohyby fungovaly nejen jako výpověď o životě, který člověk vedl, ale i jako spouštěč vzpomínek a odvedení pozornosti od faktu, že je člověk nahráván. Soustředila jsem se na jizvy a různé specifické fyzické rysy konkrétních rukou, ale také na pohybovou paměť spojenou s pracovními a dalšími úkony.

Točila jsem video interview s několika generacemi své rodiny, a nakonec jsem použila i své ruce, abych doplnila generační rozpětí. Videokamera při rozhovoru snímala pouze ruce, nikoliv obličej zpovídaného.

Tyto záběry jsem následně sestříhala, a zapracovala pomocí projekce do interaktivní instalace. Ta měla podobu stolu se čtyřmi místy k sezení. Každému místu náležela jedna projekce a sluchátka, přičemž každá z těchto projekcí a zvukových stop měla jiný obsah. Projekce na stůl promítala video smyčku záběru rukou tak, aby zhruba odpovídaly velikosti a poloze rukou diváka. Ve zvukovém záznamu běžela smyčka s výpovědí onoho člověka.

Jedná se o výpověď 4 generací jedné rodiny - mě, mé matky, mého dědy, a mé prababičky. Forma instalace jako jídelního stolu odkazuje k intimitě rodiny, ve které každý člen prošel jinou zkušeností a zůstává individualitou, ale i přesto je součástí

rodinného celku.

Při vedení rozhovoru jsem se snažila o co největší volnost v rámci tématu. Nechtěla jsem napovídat, o čem by se mělo mluvit. Pouze jsem požádala aktéry, aby mluvili o svých rukou, stopách na nich, co vidí když se na ně podívají, jaký pohyb s nimi v životě dělali nejvíc, a co s nimi dělají nejraději.

V jistém smyslu jsem navázala na předchozí projekt Jmenuju se Sára Milesson, jedná se totiž také o částečné portréty jednotlivých osob. Nejedná se o portrét rodiny jako celku, přesto že v instalaci hrají roli 4 generace. Jedná se o osobní intimní vzpomínky, které si v sobě každý jednotlivec nese, a jejich přenesení na diváka.

Kromě výsledného projektu jsem byla ráda za spolupráci se členy mé rodiny, a to nejen při vedení interview a zaznamenávání jejich vzpomínek, ale i proto, že jsem ke spolupráci na projektu přizvala svého otce, který se staral o technickou část instalace.

Konečná forma instalace však funguje samostatně i jako princip, dejme tomu dokumentární instalace se zaměřitelnou tematikou.

6.2. reflexe diváků

„Přišlo mi krásné, kolik historie je vepsané v lidských rukou, a jak to zároveň vytváří příběh rodiny. Pro mě nejplnější byly příběhy dědečka a babičky... gesta, která mají ruce naučená, že by je hlava nevymyslela, ale s pohybem nebo reakcí hned přijdou znovu zpět, a jsme schopni je zpakovat. Prababička ukazovala jak šije, a v tom pohybu bylo vidět, že ho udělala nespočetněkrát.

A samozřejmě byl dost silný i obraz rukou dědy s uříznutým prstem. Tady pro mě i nejlíp fungovalo spojení s mými vlastníma rukama pod stolem. To bylo dáno velikostí rukou. Vznikla tam dobrá iluze. Dívám se pak na svoje ruce, co je v nich vepsáno... jizva od sekery, a jak jsem pak stopoval do nemocnice, a nikdo mi nechtěl zastavit, protože se asi báli divně ovázaný ruky, a další drobnosti... Líbilo se mi to technické/formální řešení - zasouvání rukou, že projekce začne až když je tam dám, sluchátka vytvářejí pocit intimity, atd. Působilo to čistě a nezatěžkaně.“

„Vidět svoje ruce, když to jsou ruce někoho jiného, je zajímavá zkušenost. Člověk je zvyklý při pohledu na ruce vidět pořád to samé. Vžít se do člověka skrz jeho pocity a přitom sdílet kus jeho těla je mnohem snazší, než když ho člověk jen poslouchá. To mě trochu zarazilo na jiných návštěvnicích, jelikož hodně lidí prostě jen poslouchalo, ale ruce do stolu nevložit. Pocit přenosu do jiného těla pak nemohl nastat. Moje osobní projekce do těl čtyř různých lidí znamenala čtyři nové způsoby vnímání sama sebe.“

- Martin Boháč

6.3. zkušenost z projektu

Jako nejdůležitější zkušenost na tomto projektu hodnotím práci s interview. Některé rozhovory jsem musela natáčet dvakrát. Původně jsem svého dědu pozvala točit do Prahy do mého ateliéru. Ukázalo se, že cizí prostředí je pro točení osobních zповědí zcela nevhodné. Nakonec jsem vše nahrávala v domácím prostředí. Vizuální profesionalita výsledného videa tak sice utrpěla, nicméně jsem získala obsahově kvalitnější materiál. Také jsem narazila na snad ani ne tak komplikaci jako zvláštnost, když jsem točila rozhovor se svou matkou. Díky jejímu divadelnímu tréninku mi některé pasáže přišly neautenticky podané, možná to ale bylo tím, že jsme natáčely již podruhé. V tomto případě bych zase raději použila první záznam, ale z technických důvodů to nebylo možné. Kdybych příště točila něco podobně intimního, budu už rovnou pracovat v domácím prostředí.

Další konkrétní zkušeností byla velice příjemná spolupráce s mým otcem na realizaci instalace. Sama bych tento projekt nikdy nedokázala naprogramovat a celkově technicky zpracovat. Také jsem si opět připomněla, jak produktivní může být práce v týmu. Klauzury jsem dělala jako sólo projekty, a u Rodinné večeře jsem měla zase s kým diskutovat a vymýšlet, měnit a vracet na místo. Uvědomila jsem si, jak mi spolupráce s dalšími kreativními lidmi chyběla.

7. Závěr

Tato práce měla za cíl popsat můj bakalářský praktický projekt, a jeho předchozí vývojový proces. Pokusila jsem se nastínit použité scénografické postupy, zdroje inspirace, a alespoň okrajově zmínit společenská témata, která se k jednotlivým projektům vážou. Nejdůležitější byl popis tvůrčího procesu, a jeho vztah k dokumentárnosti a performativitě.

Zpětně se na celý tento roční proces dívám jako na zcela zásadní, co se týče ujasnění si stylu a zaměření mé tvorby. Opakovaně jsem si ověřila svůj zájem o dokumentární tvorbu, nová média a instalaci, které se jeví být mým přirozeným uměleckým jazykem.

Přes všechny komplikace a nedostatky, na které jsem při tvorbě narazila, jsem přesvědčená o tom, že si za konceptem finální realizace mohu zcela pevně stát. S největší pravděpodobností technickou a koncepční strukturu Rodinné večere ještě v budoucnu využiji, budu se však věnovat jinému tématu, než své rodině. V nejbližší budoucnosti plánuji natáčet stejné interview se syrskými uprchlíky, a doladit některé technické detaily instalace.

V textu jsem se nesnažila uměle napojit mé inspirační zdroje a svou tvorbu, protože se k nim vědomě vztahuji až zpětně, a mělo jít spíše o nástin jistých procesů. Jako příklady jsem intuitivně zvolila umělce, kteří nesou poselství, jež se mne hluboce dotýká. Někdy je těžké přesně definovat, co z onoho díla pro mne znamená nejvíce, přesto jsem se o to pokusila.

Když píšu závěrečné řádky této práce, nemyslím na ně jako na konec, ale jako na začátek něčeho nového. Čím déle píši o svých projektech, tím více chci jít a dále je rozpracovávat. Tvorba je pro mne vždy přednější než teorie, ale přesto si dobře uvědomuji užitečnost uvědomění si, kde stojím. Doufám, že se mi touto prací povedlo dokázat, že to opravdu vím, a nebojím se to v případě nutnosti použít.

Použitá literatura:

ARONSON ARNOLD, *Eseje o scénografii*, Pohled do propasti, Divadelní ústav, Praha, 2007

BEDNAŘÍKOVÁ JAROSLAVA, Náboženství a archetypy kolektivního nevědomí v psychologii C. G. Junga, Bakalářská práce, Fakulta Filozofická, Pardubice, 2008

GOLDBERG ROSE LEE, *Performance Art*, Thames & Hudson world of art, 1979

HARTL PAVEL, HARTLOVÁ HELENA, *Psychologický slovník*, Portál

HERČÍKOVÁ BARBORA, Paradox Rimini Protokoll, Akademická studie, DIFA JAMU, 2015

HERČÍKOVÁ BARBORA, Polohy současného dokumentárního divadla, Diplomová práce, DIFA JAMU, Brno, 2013

MLODINOW LEONARD, *Vědomí podvědomí*, Jak naše podvědomí ovládá naše chování, Argo a Dokořán, Praha, 2014

MORGANOVÁ PAVLÍNA, *Akční umění*, J. Vacl, Olomouc, 2009

ZÁMĚČNÍKOVÁ ADRIANA, Kulturní a sociální trauma, Bakalářská diplomová práce, Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií, Brno, 2006

Relevantní odkazy:

<http://www.shangrila.cz/konstelace-traumatu-jak-se-trauma-prenasi-v-rodine>

<http://cristinamaldonado.com>

<http://www.rimini-protokoll.de/website/en/>

<http://www.vanessabeecroft.com>

Obrazová příloha:

1. Peace Generation
2. Jmenuju se Sára Milesson
3. Rodinná večeře

1. Peace Generation



2. Jmenuju se Sára Milesson



3. Rodinná večeře

