

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Komunikační prostředky v současné malbě
Mediatre of communication in contemporary painting

Marie Kopecká

Vedoucí práce: MgA. Jan Pfeiffer
Studijní program: Specializace v pedagogice
Studijní obor: Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Komunikační prostředky v současné malbě potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 18. 4. 2019

podpis

Mé poděkování patří vedoucímu práce MgA. Janu Pfeifferovi za vedení a podporu, Dagmar Kopecké za korekturu a cenné rady, mému příteli za podporu a trpělivost, účastníkům realizací a všem, díky jejichž podpoře jsem tuto práci dokončila.

ABSTRAKT

Obsahem této bakalářské práce je komplexní vhled do problematiky komunikace v umění s cílem aplikace konkrétních teoretických principů v umělecké praxi a především estetické výchově.

Teoretická část této práce obsahuje dva oddíly. První z nich je zaměřen na historický vývoj role umění ve společnosti, jeho vnímání a východiska, která vedla umělce ke konkrétním krokům. Druhý oddíl se věnuje současnosti. Zmiňuji zde teoretické přístupy k problematice vnímání umění a vizuální komunikace, zabývám se tím, jakou roli hraje v procesu komunikace jeho divák, a rozebírám komunikační strategie vybraných současných českých malířů.

V praktické části pojednávám o přístupu ke své vlastní výtvarné činnosti, která je konkrétní aplikací závěrů popsaných v teoretické části práce. V této části práce se komplexněji věnuji procesu vlastní malířské tvorby, volbě jednotlivých námětů, jejich konkrétnímu zpracování a následné reflexi s cílem ověření předem stanovených účinků jednotlivých prostředků, jež by měla být nedílnou součástí každé tvorby.

Didaktická část obsahuje teoretická východiska, která mne vedla k vytvoření didaktické řady a samotný návrh didaktické řady pro první stupeň základní školy se zaměřením na výtvarnou výchovu. Tématem didaktické řady jsou emoce, námětem pak vyjadřování emocí pomocí rozdílných výrazových prostředků a jejich následná interpretace. Zadání obsahuje tři úkoly, které svojí povahou žákům zprostředkovávají možnost komunikace prostřednictvím vlastního výtvarného vyjádření.

KLÍČOVÁ SLOVA

Komunikace, emoce, barva, malba, portrét, figura, abstrakce, exprese, vizuální gramotnost, instalace

ABSTRACT

The content of this bachelor thesis is a comprehensive insight into the problematics of communication in art with the aim of application of specific theoretical principles into artistic experience with emphasis on the aesthetic education.

Theoretical part of this thesis consists of two parts. First one is focusing on the historical development of the role of art in society, perception of art and starting points, which led artists to specific steps. The second part is focusing on the present. Here I mention the theoretical approaches to the issue of perception of art and visual communication, focus on what role the viewer plays in the process of communication and I analyze communication strategies of selected Czech contemporary artists.

In the practical part I am dealing with approaches in my own art work, which is specific application of conclusions mentioned in the theoretical part. In this part I am focusing more on the process of my own work, on choices of particular themes, its specific rendition and following reflection with the aim of verification of particular effects of each medium, which should be integral part of every work in art.

The didactic part contains theoretical starting points, which led to making didactic series and my own designed didactic series for the first degree of elementary school. The topic is emotion, the theme is expression of emotion through different expression means followed by its interpretation. The assignment contains three tasks which, by their nature, enable students to communicate through their own artistic expression.

KEYWORDS

Communication, emotion, color, painting, portrait, figure, abstraction, expression, visual literacy, installation

Obsah

Úvod.....	7
1 Teoretická část	9
1.1 Historický vývoj role umění ve společnosti, postavení umělce a metod zobrazování.....	9
1.1.1 Počátky umění	9
1.1.2 Egyptský konceptualismus.....	10
1.1.3 Řecký iluzionismus.....	11
1.1.4 Středověk.....	12
1.1.5 Nové pojetí umění.....	13
1.1.6 18. a 19. století.....	15
1.1.7 Počátky moderního umění.....	16
1.1.8 20. století.....	17
1.1.9 Postmoderna	20
1.1.10 Od modernismu k současnosti – umělecké tendence v Čechách	21
1.2 Umění dnes.....	25
1.2.1 Současné umění	25
1.3 Teorie umění.....	29
1.3.1 Vidět a vědět – E. H. Gombrich	29
1.3.2 Otázky smyslu umění – Romano Guardini	31
1.3.3 Umění jako vyjádření emocí	32
1.3.4 Introspekce a zpětná vazba.....	34
1.3.5 Symbolická pole	35
1.3.6 Filosofie umění podle Jana Patočky	36
1.4 Vizuální komunikace a komunikační prostředky	38

1.4.1	Vizuální komunikace	38
1.4.2	Vizuální gramotnost.....	38
1.4.3	Komunikační prostředky.....	38
2	Praktická část	46
2.1	Volba námětu.....	47
2.2	Průběh práce/technika/vlastní reflexe	49
2.3	Skupinová reflexe	52
3	Didaktická část.....	53
3.1	Teoretická východiska – komunikace prostřednictvím umění.....	53
3.2	Didaktická řada.....	55
3.2.1	Realizace	57
3.2.2	Průběh práce/reflexe/dosažení cílů	57
	Závěr	63
	Seznam použitých informačních zdrojů.....	65
	Seznam použitých internetových zdrojů	66

Úvod

Jedním z významných nástrojů komunikace ve společnosti je umění. Umění provází člověka téměř od samých počátků jeho existence, je neodmyslitelnou součástí lidské kultury. Od počátku hraje významnou roli jako důležitý prostředek sebevyjádření, hledání pravdy o světě i o člověku, je využíváno ke sdělování myšlenek, vzdělávání, formování osobnosti člověka, ale také jako nástroj marketingu či propagandy. Jak se tato role umění proměňuje v průběhu dějin lidské společnosti? A jaký význam má umění v komunikaci dnes, v době obrovského nárůstu informačních a komunikačních technologií, v době, kdy umění už dávno není výsadou elit, a dochází dokonce ke smývání hranic mezi uměním a běžným životem?

To jsou některé z otázek, jež mě přivedly k rozhodnutí zpracovat v této práci téma „Komunikační prostředky současné malby“. V tomto na první pohled jasně vymezeném jednoduchém zadání se při bližším ohledání rozkrývá široký okruh různorodých problémů a nečekaných souvislostí. Téma nelze uchopit bez toho, aniž by se promyslely otázky definice umění, vymezení jeho role, problematiky pravdivosti umění či jeho objektivního hodnocení. Pestrost otázek naznačuje, že při důkladném zpracování tématu si nevystačíme pouze s dějinami či teorií umění, ale že bude třeba řešit také otázky z oboru filosofie či psychologie.

Uchopit takto toto téma v celé jeho šíři přesahuje možnosti této práce. Proto se zaměřím jen na stručné představení tématu a pak na některé aspekty, které úžeji souvisí s praktickou a didaktickou částí práce.

V jedné z kapitol této práce se budu zabývat současnou českou malbou, jejími možnostmi, jejím vývojem a rolí, jakou zaujímá v životě umělců a veřejnosti obecně. Na tuto problematiku lze pohlížet z mnoha teoretických úhlů. Mým cílem však nebude představit zde všechny možné přístupy k teoretizaci daného tématu, ale pokusit se prostřednictvím několika příkladů shrnout to, co je nezbytné pro pochopení tématu, co pokládám za důležité pro vlastní výtvarnou činnost a co lze využít pro didaktické účely.

Téma současné malby úzce souvisí se základními otázkami teorie umění: co je to umění, jaký je jeho význam a smysl, jakou roli hraje v našem životě. Při řešení těchto otázek

narážíme na zásadní problém, který tkví v samé podstatě umělecké činnosti. Umění se totiž vzpírá objektivnímu hodnocení, zdá se, že pro ně nejsou dosažitelná žádná vnější kritéria. Každý člověk může na položené otázky dát zcela odlišnou odpověď a neexistuje žádný nadřazený soudce, jenž by mohl posoudit či rozhodnout, která z odpovědí je správná. Odpovědi jsou úzce spjaty s individualitou člověka, s jeho zkušeností, vycházejí z jeho nitra, z duše. Znamená to tedy, že je zbytečné se těmito otázkami zabývat? Nebo z jejich zkoumání přeci jen můžeme vytěžit nějaké užitečné poznatky či zásady, které mohou obohatit naše vnímání umění, naši vlastní tvorbu či posloužit při využití umění jakožto prostředku výchovy?

S rozvojem moderních komunikačních technologií se tento problém ještě více vyhrotil. Umění přestalo být záležitostí pro úzký okruh umělců a jejich mecenášů a stalo se všeobecně přístupným. Kdokoli – ať laik, či člověk vzdělaný v oboru – se k umění může vyjádřit. Mají jejich vyjádření stejnou hodnotu? Lze je vůbec poměřovat? A podle jakých kritérií? Vede všeobecná dostupnost umění k tomu, že se umění stává více srozumitelným?

Změnily se také umělecké prostředky, umění se stává stále více interaktivní a tím se proměňuje i role diváka, příjemce umění. Jak se tento vývoj projevuje právě v české malbě? Jakým způsobem umělci komunikují s divákem a jaké komunikační prostředky k tomu volí? Nakolik musí být divák poučen, aby umělecké dílo pochopil? Může umění na diváka působit samo o sobě, bez výkladu a doplňujících informací? Lze vůbec nějakým způsobem stanovit výpovědní hodnotu obrazu a rozpoznat, jaké prostředky jsou nositelem emocí a myšlenek v něm obsažených? Jinými slovy, je k porozumění umění nezbytná výchova k umění?

Nastíněné otázky nelze dost dobře řešit pouze na půdě úzce vymezeného tématu. Je třeba zohlednit také souvislost s dalšími obory – především s psychologíí, teorií umění a historií. Každá tato oblast by zasluhovala samostatnou práci v nemalém rozsahu. Omezím se na stručný přehled těchto témat, jejich vzájemnou provázanost a více se soustředím na otázky souznící s mojí vlastní uměleckou zkušeností a s výchovným hlediskem.

1 Teoretická část

1.1 Historický vývoj role umění ve společnosti, postavení umělce a metod zobrazování

Pro správné pochopení celé problematiky nemůžeme opominout její historický vývoj – jak je tomu ostatně v mnoha případech, kdy se zabýváme určitým jevem. Abychom se na něj mohli zaměřit, je nutné vědět, díky jakým okolnostem vznikl a jak se doposud vyvíjel.

V případě této práce shledávám jako nutnost věnovat se tématu postavení umění ve společnosti od samého počátku nám známého historického vývoje dějin umělecké tvorby. Avšak vzhledem k rozsahu této práce se nezabývám jednotlivými etapami vývoje do hloubky, ale dotýkám se určitých událostí, které mi ve vývoji role umění ve společnosti přijdou zásadní.

Pokud se někoho zeptáme na nějaký výrazný moment v dějinách umění, většina lidí si zřejmě jako první vybaví etapu začátku moderního umění, impresionismus, van Goghovo uříznuté ucho, Duchampovu fontánu, či žraloka ve skleněném kvádru. Jaká však byla role umění dávno před těmito notoricky známými událostmi či uměleckými díly?

1.1.1 Počátky umění

Teoretik rané renesance Leon Battista Alberti se zabýval myšlenkou, že kořeny umění spočívají ve schopnosti projekce. Princip projekce je takový, že ve všech obrazech a dílech jsme schopni poznávat zobrazení, jež máme uložena v mysli. Umělec se tedy při své tvorbě spoléhá na vědomosti a představivost diváka. Podle Albertiho teorie o počátcích umění lidé nejprve nacházeli určité tvary v přírodě, a teprve pak je různými způsoby pozměňovali do podoby něčeho, co jim daný tvar připomínal. (1, s. 46)

„Primitivní člověk měl sklon promítat své obavy a naděje do každého tvaru, který mu jen trochu dovolil nějakou identifikaci...“ (1, s. 47) Pokud se zaměříme na jeden z neznámějších a nejvýznamnějších výtvarných projevů pravěku – jeskynní malby zvířat, můžeme se podle zmíněné Albertiho teorie domnívat, že lidé v jeskyni nejprve objevili tvar, který připomíná býka či koně, a ten následně pomocí přírodní barvy dotvořili ve výslednou podobu připomínající určité zvíře.

Dnes díky mnohým nálezům víme, že obrazy mamutů, sobů či jelenů byly na stěny jeskyní namalovány muži, kteří je lovili. Vzhledem k tomu, že jeskyně s takovými malbami nejsou častokrát dobře přístupné, je zřejmé, že lovci zde nezanechávali takovou stopu z důvodu výzdoby. Podle nejpravděpodobnějšího výkladu jsou tato zobrazení svědectvím tehdejší víry v moc obrazů. Lidé věřili, že skrze zobrazení mohou nad zobrazovaným zvířetem získat moc. Ač si tímto důvodem nemůžeme být zcela jisti, můžeme oporu této myšlenky najít v umění dnešních primitivních národů, jež mají k moci zobrazování podobný přístup. (2, s. 34)

1.1.2 Egyptský konceptualismus

Obyvatelé starověkého Egypta věřili, že musí být po smrti zachováno nejen tělo, aby duše žila dál, ale i podoba člověka. Takovou úlohu měli sochaři – byli nazýváni jako „ten, který udržuje při životě.“ Sochaři se nesnažili svému modelu lichotit, zabývali se tím, co považovali za podstatné. Takové umění nemělo stejně jako v pravěku sloužit k požitku, nýbrž zastávalo svou konkrétní funkci. (2, s. 43–45)

Dochované reliéfy a nástěnné malby ze starověkého Egypta nám dokládají mnohé o životě jeho obyvatel. Egypťští umělci k jeho zobrazování přistupovali zcela odlišně, než dnes my. Podstatná nebyla krása, ale úplnost. Umělci si nedělali skici, pracovali podle paměti. (2, s. 45–46) Vše muselo být přesně zachováno a znázorněno z nejtypičtějšího, konceptuálního pohledu, tak, jak ho známe: hlava a obličej z profilu, oko zepředu apod. V tomto způsobu konceptuálního zobrazování skutečnosti můžeme najít podobné rysy jako v dětském výtvarném projevu. (1, s. 159–161)

Také k barvě přistupovali Egypťané jiným způsobem, než na jaký jsme zvyklí. V jejich umění sloužila barva k vyjádření hodnot a povaze přírody, nikoli k vyjádření jejího vzhledu. Například muži měli hnědočervenou barvu a ženy žlutou, nehledě na skutečnost. (1, s. 159)

Umělci nezobrazovali to, co mohli vidět, ale to, co patřilo k určitému člověku či výjevu. Neprokazovali pouze tvarovou znalost, ale uvědomovali si význam, jež daný tvar má. (2, s. 47) A právě ve významu zobrazovaných věcí je hodnota tehdejšího umění. Můžeme tedy říci, že pravěké umění mělo funkci magickou.

1.1.3 Řecký iluzionismus

„Řecká zobrazovací revoluce“ či „velké probuzení“ (1, s. 163–164) jsou pojmy, jimiž je – mimo jiné – charakterizováno umění starověkého Řecka. Co se ve způsobu zobrazování změnilo, že jej nazýváme takto silnými slovy?

Zjednodušeně řečeno jsou to emoce a pohyb. Strnulé sochy se začínají mírně pootáčet, ve vázovém malířství se objevuje perspektivní zkratka a prostor. Řecké umění podle archeologa Emanuela Löwyho nenapodobovalo přírodu, ale postupně se jí přibližovalo. Co ale bylo příčinou takového obratu? To pochopíme, pokud se zaměříme na podmínky, jež tomuto rozvoji způsobu zobrazování přispěly.

K odklonu od konceptuální strnulosti začalo docházet přibližně v době obrovského rozmachu filosofie, vědy a především epického básnictví. Stejně jako básníci našli určitou svobodu ve vyprávění nejen toho, co se stalo, ale i jak se to stalo, i umělci se začali zabývat oním „jak“. Postupně se od nich očekávalo ztvárňování mytologických příběhů – vyprávěných právě oněmi básníky, namísto magického zobrazování. (1, s. 164–165)

Řeční umělci však usilovali i o něco podstatnějšího – zachytit pomocí pozice těla i duši zobrazovaného, aby divák rozuměl jeho pocitům. Zde se tedy poprvé setkáváme s určitou rolí diváka – je od něj vyžadována jistá empatie vůči uměleckému dílu. „Obrazy a sochy se ve starověkém Řecku postupně vymaňují ze svého magického kontextu a začínají být obdivovány kvůli sobě samým, kvůli své kráse a radosti, kterou přinášejí, tedy v kontextu toho, čemu dnes říkáme umění.“ (1, s. 173)

I přes důležitost, kterou tehdejším umělcům v oblasti pokroku v zobrazování přisuzujeme, společnost jimi ve své době opovrhovala, byli považováni za pouhé řemeslníky. Oni si však svou moc uvědomovali a stále více lidí se o jejich práci začínalo zajímat. A to o práci samotnou, nikoli z politických nebo náboženských důvodů. (2, s. 77)

V helénistickém období se však úloha umění změnila. Bohatí lidé začali umělecká díla sbírat a vyplácet za ně nemalé sumy. Spisovatelé sbírali informace o malířích, aby o nich mohli psát. (2, s. 87)

Svou odvahu a mnohé objevy v zobrazování dovedli Řekové k takové dokonalosti a kráse, že se staly inspirací pro mnohé umělecké slohy v průběhu celé historie.

1.1.4 Středověk

Georges Duby popisuje v knize *Umění a společnost ve středověku* tři hlavní funkce středověkého umění: 1) Jednalo se o díla sloužící ke chvále Boha. V důsledku toho se většina umělecké tvorby soustředila kolem oltářů, kostelů či hrobů. Taková díla se měla Bohu zalíbit – byla tedy vytvořena z nejlepších materiálů a prokazovala zručnost umělce. 2) Díla sloužila také jako komunikační prostředek s oním světem, měla ho lidem přibližovat. Měla vést jejich ducha a usměrňovat je v rozjímání. 3) Umění sloužilo jako potvrzení moci – samotného Boha, jeho služebníků, vojevůdců i zámožných lidí. Jejich moc byla tímto prostředkem vystavována na odiv. (1, s. 174)

Umělecká díla byla pokládána za užitkové předměty a jejich autoři byli až do konce čtrnáctého století považováni za pouhé řemeslníky, jejichž úkolem je vytvořit dílo na objednávku zadavatele. Podle církve umělcům nepřislušelo obrazy vymýšlet, protože to bylo posláním samotné církve. Úkolem umělců pak bylo jen obrazy správně zhotovit. Téma, postavy a jejich rozmístění už byly dané. S touto změnou funkce umění se musela nutně změnit i forma.

Problémy se zobrazováním Boha (ať již kvůli zákazu zobrazování, nebo pro nemožnost zobrazit „nezobrazitelné“) vedly k tomu, že se jeho podoba začala vyjadřovat pomocí určitých znaků. Vytratil se tak řecký svobodný způsob uvažování nad obrazem, a experimenty s ním související. Umění se opět stává prostředkem posvátné pravdy. Je jasné a srozumitelné – umělec si už neklade otázky o poznávání přírody. Vytratilo se vše, čeho řecký iluzionismus dosáhl. Z otázek „jak“ a „kdy“ se opět stalo pouze „co“. Z toho následně plyne i to, že ani divák si už nemusel klást otázky. Tento princip se nekritizoval, neopravoval a stal se jakýmsi stereotypem. K připomenutí biblických příběhů, jež byly lidem dobře známé, sloužily symboly na obrazech, které nesou pojmenování křesťanská ikonografie. (1, s. 174–179)

Středověký umělec zprostředkovával příběh pomocí jednoduchých schémat, díky kterým mu divák spíše rozuměl, než že by ho viděl. Později se však začal objevovat požadavek zobrazení biblického výjevu podle toho, jak se mohl jevit jeho svědkům. (1, s. 180–181)

Gotický umělec měl stále větší snahu vyprávět příběhy dojmavěji a přesvědčivěji. To se nejlépe povedlo Giottovi, kterému se v jeho obraze *Víra* podařilo vyvolat iluzi

trojrozměrné sochy, vytvořil iluzi hloubky na rovném povrchu, čímž změnil celou koncepci malby. Nyní bylo možné vytvořit iluzi, že se biblické příběhy odehrávají přímo před zraky diváka. Pro Giotto byla malba víc než jen náhražkou psaného slova, jako tomu bylo doposud. Giotto opustil konceptuální princip zobrazování. Dosáhl obdivu a věhlasu, což bylo svým způsobem také revoluční. Tím se dostáváme do období velkých umělců – renesance. (2, s. 156–166)

Nemohu nezmínit zřejmě první autoportrét v dějinách evropského umění – bustu Petra Parléře, jež se nachází v katedrále sv. Víta na Pražském hradě. (2, s. 174)

1.1.5 Nové pojetí umění

„Ve 14. století byli Italové přesvědčeni, že umění, věda a učenost v klasickém období vzkvétaly, že téměř všechny tyto hodnoty byly zničeny severními barbary a že nyní jsou povoláni k tomu, aby pomohli vzkřísit slavnou minulost a nastolit novou epochu.“ (2, s. 181)

Ve Florencii se v prvních desetiletích 15. století skupina umělců rozhodla vytvořit nové umění. V jejich čele stál architekt Brunelleschi, jehož cílem bylo navrhovat budovy novým způsobem a vytvořit z nich nové pojetí krásy a harmonie. Tomuto umělci ovšem vděčíme i za jiný významný objev – objevení perspektivy za pomoci matematických pomůcek. Nové prostředky používali renesanční umělci k přiblížení významu námětu. (2, s. 181–185)

Zatímco florentské umění pracovalo s perspektivou a dokonalou znalostí lidského těla, v Nizozemsku dosahovali malíři iluze reality pomocí skládání obrazu z velmi detailních částí. Aby byl tento způsob ještě účinnější, zdokonalil malíř Jan van Eyck techniku malby – vynalezl olejomalbu. (2, s. 190–191)

Tyto nové objevy se rychle šířily a objevila se myšlenka, že umění nemusí sloužit pouze k zobrazení biblických příběhů, ale i k zobrazení skutečného světa. To vedlo k experimentování a hledání nových účinků malby. (2, s. 195) V umění se také objevuje další zcela nový princip znázorňování – světlo a stín. (2, s. 208)

Umění už nebylo jen prostředkem, ale čím dál tím více přispívalo ke kráse a půvabům života. (2, s. 213)

Zatímco v Itálii, jež je místem jejího zrodu, vládla renesance, zbytek Evropy se stále držel gotické tradice principů zobrazování. (2, s. 216)

V Německu však došlo v polovině 15. století k další významné události, jež měla velký vliv na vývoj umění – byl vynalezen knihtisk. S ním spojená metoda tisku obrazů se nazývá dřevoryt, pro ještě lepší zvládnutí detailů pak vznikl mědiryt. Dřevorezy a rytiny se pak staly prostředkem, jímž se umělci celé Evropy dozvídaly o myšlenkách svých kolegů. (2, s. 224–228)

Zjednodušeně by se dalo říci, že od období renesance až do 18. století bylo v Evropě funkcí umění, podobně jako ve starověkém Řecku, předvést umělecký um při zobrazování známých textů. Díla byla oceňována, pokud věrně zobrazovala charakter a emoce postav. Jedním z umělců, kteří se do studia emocí opravdu ponořili, byl Leonardo da Vinci. V jeho úvahách se dočteme, že dobrý malíř musí zachytit člověka a jeho mysl. (1, s. 184–185) Giorgio Vasari popisuje da Vinciho přínos v tom, že „... položil základy k třetímu stylu, jež nazveme moderní, a vyznačoval se takovou přemírou darů a takovou hloubkou umění, že svým postavám dal zásluhou dobré regule, lepšího řádu, správné míry, dokonalé kresby a božského půvabu doopravdy pohyb a dech, ...“ (3, s. 10)

V dalším období, známém jako baroko, byla Evropa rozdělena na katolickou a protestantskou část. I přes tuto bariéru můžeme pozorovat jistou shodu – a to společnou snahu umělců vidět a pozorovat přírodu stále důkladněji a detailněji, objevovat nové harmonie barev a světla a v tom všem nacházet potěšení. (2, s. 336)

Jedním z nejvýznamnějších malířů, jež tento um dovedl k dokonalosti, byl Rembrandt van Rijn. V jeho obrazech nenajdeme žádná teatrální gesta. To nám nedovoluje číst zobrazený příběh jednoduše, ale tím více nás to vtahuje do děje. Takové obrazy vyžadují od diváka mnohem pozornější a delší pohled a také zamyšlení se nad poselstvím daného námětu. (1, s. 188)

1.1.6 18. a 19. století

V osmnáctém a na počátku devatenáctého století se dostáváme k důležitému milníku dějin umění. Malířství už není vnímáno jen jako řemeslo a umělcům se dostává svobody ve výběru zobrazovaných témat. S tím souvisí rozvoj realistické krajinomalby. Umění se vyučuje na akademiích se snahou propojit ho s vědou. (1, s. 189–190) Ostatně jeden z romantických malířů, John Constable, prohlásil, že „malování je věda, a mělo by se pojímat jako zkoumání zákonů přírody“. (1, s. 190)

Podle Constabla byla malba vědeckým postupem, protože fantazie sama nemůže vytvořit díla, jež odpovídají zkušenosti. (1, s. 191)

I přes svou kritiku napodobování dřívějších stylů musel i Constable dospět k závěru, že umění se od těchto vlivů nemůže nikdy zcela oprostit, tedy že je třeba učit se z dřívější tradice. (1, s. 193)

Další významný malíř, J. W. Turner, nemaloval pouze to, co viděl, ale pracoval s tím, co věděl a také – co je divák schopný si domyslet. Jeho příroda odráží lidské emoce. Oproti tomu již zmíněný Constable usiloval o dokonalou pravdu. (2, s. 404–405)

V devatenáctém století se umělecká kritika zasloužila o zavedení rozdílu mezi umělci a řemeslníky. Tradiční umění navíc začala ničit průmyslová revoluce a vynálezy s ní spojené.

S již zmíněnou svobodou volby námětu se ovšem pojí to, že čím více možností umělci měli, tím bylo pravděpodobnější, že se neshodnou s nároky veřejnosti. Kupci obrazů měli většinou o díle určitou představu – chtěli mít obraz podobný něčemu, co už někde viděli. V důsledku toho došlo k rozkolu mezi veřejností a umělci, již se těmito konvencím nechtěli přizpůsobovat. (2, s. 407–409)

Bylo to poprvé, kdy se umění stalo prostředkem vyjádření autorovy osobnosti. K tomu mohlo dojít až ve chvíli, kdy umění ztratilo všechny ostatní účely. Dostáváme se tedy do doby, kdy na jedné straně jsou oficiální umělci a na druhé ti, kteří se nebáli myslet samostatně a vytvářet nové možnosti uměleckého výrazu. Ti byli ve své době zatracováni a uznání se jim dostalo většinou až po smrti. (2, s. 410–411)

Mezi ně patří realisté, jejichž náměty z běžného života byly pro společnost nepřijatelné. Například obrazy Gustava Courbety byly protestem proti soudobým konvencím a dokazovaly hodnotu umělecké opravdovosti. Další, asi nejznámější skupinou „nepřijatých“ byli impresionisté. Ti objevili, že v přírodě nemá každý předmět svou barvu, ale že vše tvoří celek barev, které se pak v mysli diváka smísí. Jejich metoda malby barevnými skvrnami pochopitelně většinu společnosti pobuřovala, takové obrazy se lidem zdály nedokončené a jejich autory nepovažovali za opravdové umělce. Tato díla jsou však mnohem pravdivější, vždyť v reálném světě také nevnímáme všechny detaily určité situace. Mnohé si náš mozek dokáže domyslet, a s tímto faktem pracovali i impresionisté. (2, s. 415–422)

1.1.7 Počátky moderního umění

Paul Cézanne byl umělec z generace impresionistů. Díky finančním prostředkům nebyl odkázaný na poptávku zákazníků a mohl se tedy zabývat mnohými otázkami týkajícími se smyslu umění a jeho formy. I on chtěl stejně jako impresionisté malovat barvy a tvary, které viděl, nikoli které znal. Mistrné pojetí přírody pro něj však nebylo dostačující. Žádnou tradiční metodu zobrazování již nepovažoval za samozřejmou, rozhodl se začít od začátku, jako by nikdo před ním nic nenamaloval. Byl fascinovaný vztahem barvy a modelace, zajímalo ho řešení vyváženosti. Nevadilo mu deformovat přírodu v nějakém podřadném detailu, pokud tím dosáhl zamýšleného účinku. Jeho cílem nebylo vytvářet iluzi, nýbrž dosáhnout hloubky a pocitu trojrozměrnosti, a to bez všech známých konvencí. Tehdy ani nemohl tušit, do jaké míry jeho lhostejnost vůči „správnosti“ ovlivní budoucí umělecké směry. (2, s. 440–445)

Pro dalšího umělce, jenž významně zasáhl do vývoje umění, Vincenta van Gogha, byla malba prostředkem, jak lidem sdělit důležité hodnoty – když se nemohl stát kazatelem, jako byl jeho otec, rozhodl se „kázat“ prostřednictvím svých obrazů. Za celý svůj život neprodal jediný obraz a neměl žádné umělecké vzdělání. Přesto ho dnes považujeme za jednu z nejdůležitějších osobností výtvarného umění. Toužil vytvořit dílo, které by oslovovalo každého člověka. Nepoužíval tahy štětcem, jen aby rozložil barvu, ale aby vyjádřil své rozrušení. Maloval náměty z běžného života, o nichž si nikdo nemyslel, že by

měly být hodny umělcovy pozornosti. Nešlo mu o zobrazení věrného obrazu přírody. Prostřednictvím malby vyjadřoval své pocity k zobrazeným věcem.

Oběma těmito umělci ale nešlo o to šokovat, ani nechtěli vyvracet pravidla umění. Šlo jim o vyjádření nových skutečností, jež dosud zůstávaly pohledům umělců skryty. Jejich tvorba, společně s tvorbou Paula Gauguina, oslovovala stále více mladých umělců, kterým už nestačily dovednosti získané v uměleckých školách. (2, s. 447–451)

Cézanne zastával názor, že z umění se vytratil smysl pro řád a vyváženost. Van Gogh se domníval, že budou-li umělci zkoumat pouze optické vlastnosti světla a barvy, hrozí, že umění ztratí intenzitu a vášeň, bez nichž není možné vyjadřovat umělcovy city. Gauguin toužil po něčem jednodušším, než bylo tehdejší umění – doufal, že to nalezne u primitivů. Cézannovo řešení daného problému vedlo ke kubismu, van Goghovo k expresionismu a Gauguinovo k různým formám primitivismu. (2, s. 452–453)

1.1.8 20. století

Dvacáté století bylo obdobím technického pokroku, dvou světových válek a mnoha změn ve společnosti. To a mnoho dalšího se přirozeně odráželo i v umění. To bylo bohaté na mnoho směrů, jež na sebe reagovaly a navzájem se prolínaly. Na následujících stranách se pokusím pojmut vše podstatné, co nám toto století přineslo. Abychom pochopili, jakou roli má umění dnes, musíme totiž znát všechny souvislosti, díky kterým jsme se dostali až k současnému stavu.

To, co spojovalo umělce různých směrů před první světovou válkou, byl obdiv k primitivnímu umění. V něm umělci nacházeli expresivitu, strukturu a jednoduchost, jejichž hledání tyto směry zdědily od „tří osamělých rebelantů – van Gogha, Cézanna a Gauguina“. (2, s. 459)

Takové umění se neseťkalo s pochopením, zobrazovalo totiž věci nejen krásné, ale i úzkostné. Například Rakušan Oskar Kokoschka vyvolal rozhořčení u obecnstva tím, že namaloval děti, které nejsou pouze krásné a veselé, jak bylo dříve zvykem je zobrazovat, ale zachytil jejich zasněnost, zadumanost a neobratnost jejich pohybů. (2, s. 462 – 463)

Pokud bylo principem expresionismu nenapodobovat přírodu, ale vyjadřovat pocity, nabízela se otázka, zda se umění nestane čistším, když se zavrhnou veškeré náměty a bude

se spoléhat pouze na účinky tónů a tvarů. Pravděpodobně první umělec, který se této myšlenky ujal, byl Vasilij Kandinskij. Ten neuznával hodnoty pokroku a vědy a „toužil po regeneraci světa pomocí nového umění ryzí niternosti“. (2, s. 464) Zdůrazňoval psychologické účinky barvy a „způsob, jakým na nás může zapůsobit jasně červená barva přímo jako zatroubení na trubku“. (2, s. 464) Vystavil své první pokusy „barevné hudby“, čímž dal vzniknout tomu, co nazýváme abstraktní umění. (2, s. 464)

Ještě výraznějším odklonem od veškerých tradic zobrazování byl však kubismus. Kubisté se rozhodli řídit se radou Paula Cézanna, že při organizaci obrazu má mít umělec vždy na mysli trojrozměrné tvary. A touto radou se řídili doslovně. (2, s. 468)

„Víme, že se umělci všech období snažili předložit řešení hlavního paradoxu malířství – znázornit na povrchu hloubku. Kubismus nebyl pokusem záměrně tento paradox přehlížet, nýbrž využívat jej pro nové účinky.“ (2, s. 471)

Tvar se stal pro umělce důležitějším než námět. Piet Mondrian tak své obrazy konstruoval pouze z přímek a čistých barev. (2, s. 473–476)

Je snadné nahlížet na moderní umění jako na něco jednoduchého, až dětského. Podstata je však mnohem hlubší. Moderní umělci si uvědomovali, že jednoduchost a přímočarost jsou to jediné, čemu se nemohou naučit. Všechny ostatní metody zobrazování se dají osvojit či napodobit. (2, s. 480)

Zlomovým okamžikem pro umění byl moment, kdy si Marcel Duchamp vybral pisoárovou mušli, aby z ní udělal sochu. Smyslem takového činu bylo zpochybnit samotnou představu o tom, co by mělo být pokládáno za umělecké dílo. To nemají definovat kritici či akademici, ale samotní umělci. Podle Duchampa se jakýkoli předmět stane uměleckým dílem, pokud ho umělec zasadí do nového kontextu a dá mu nový význam. Dosud využívaná média jako plátno, dřevo, kámen či mramor byla podle něj pro umělce omezující – diktovala jim, jakým způsobem dílo tvořit. To pro něj bylo druhořadé – důležitější byla myšlenka. Tímto revolučním činem chtěl také poukázat na fakt, že umělci podle něj brali sami sebe příliš vážně a společnost jim přisuzovala výjimečné postavení. Tento jeho počín, zamýšlený původně jako žert, se stal jedním z nevlivnějších děl dvacátého století. Myšlenky v něm obsažené ovlivnily směry jako dadaismus,

surrealismus, abstraktní expresionismus, pop-art a konceptualismus. Ostatně k Duchampově myšlence se odkazují i současní umělci, jako například Aj Wej-wej či Damien Hirst. Úmyslem Duchampa bylo rozpoutat debatu o tom, co vlastně umění je, a to se mu bezesporu podařilo. Malba či sochařství jsou už jen média v nespočtu dalších, pomocí nichž je možné sdělovat umělcovy myšlenky. Umělec byl podle něj spíše filosofem – nezáleželo ani tolik na tom, jestli umí kreslit či tesat do kamene. Jeho dílo nemá zprostředkovávat estetický zážitek. Umělec se má dívat na svět s odstupem a pokoušet se dodat mu smysl prostřednictvím svých myšlenek, které nemají jiný účel, než samy sebe. (4, s. 17–20)

V meziválečném období se skupina umělců, známých jako surrealisté, pokusila jít ještě o krok dál než kubisté. Tvrdili, že člověk v bdělém stavu nemůže nikdy vytvořit žádné umění. Tato teorie vycházela z díla Sigmunda Freuda, který tvrdil, že když přecházíme z bdělého stavu do spánku, vnitřně se blížíme dítěti nebo divochovi – přesně to, čeho se snažili modernisté ve svých dílech dosáhnout. (2, s. 483)

Jedním z aspektů, který v malířství ještě nebyl probádán, byla jemná práce s barvou inspirovaná čínským kaligrafickým uměním. Ve Francii takový styl nazývali tašismus. Novým způsobem kladení barev vzbudil pozornost americký malíř Jackson Pollock. Položil si plátno na podlahu a následně jej poléval barvou. Výsledkem je změť čar, která odpovídá požadavkům na umění dvacátého století – touze po dětské jednoduchosti, spontánnosti a čisté malbě. (2, s. 490–491)

Záměrem konceptuálního umění je provokovat k zamyšlení, možná i pobavit. Je to oblast moderního umění, která je postavena na idejích, nikoli na vytvoření fyzického objektu. Na prvním místě je koncept, až pak následuje volba formy jeho vyjádření. Jednou z forem konceptuálního umění byl a doposud je performance. Francouzský malíř Yves Klein vyjadřoval své filosofické myšlenky týkající se prázdnoty prostřednictvím rozměrných monochromatických obrazů, které postupně tvořil pouze v jediné barvě. Klein byl součástí uměleckého hnutí nový realismus. Záměrem jeho členů bylo překonat malování u stojanu, které pokládali za překonané. Klein tento záměr naplnil tak, že místo štětce použil modelky – natřel je barvou a ony se pak následně na plátno „obtiskávaly“. (4, s. 240–243)

„Umění vždycky do jisté míry znamená snahu vytvořit z chaosu řád.“ (4, s. 253) O to se snažili umělci dalšího uměleckého směru – minimalismu. Chtěli vnést do života více pořádku než dřívější umělecké směry. Jejich cílem bylo tvořit díla, ve kterých by byla přítomnost umělce nepostřehnutelná. Vznikala tak strohá díla s neosobními mechanickými vlastnostmi, jež mohla působit dojmem průmyslového výrobku. Divák se měl zabývat fyzickým objektem a nerozptylovat se osobností autora. Minimalistická díla tak byla zbavena jakéhokoli osobního výrazu, subjektivity nebo autorství. Někteří umělci, jako například Donald Judd, dokonce přestali svým dílům dávat názvy. Jedno z nich, *Bez názvu*, je měděná krabice, jejíž vnitřek Judd natřel tmavě červenou barvou. Toto dílo nic nesymbolizuje a o ničem nevypovídá. Chybí zde jakákoli potřeba interpretace, divák nemá objevovat žádný skrytý význam. Stačí jen říci: líbí se mi/nelíbí se mi. Judd takto zjednodušoval svá díla, aby odstranil náhodu. Pracoval s opakováním motivů, aby zpochybnil myšlenku, že každý tah štětcem je něčím významný. Význam bylo podle něj třeba hledat pouze v abstrakci.

Touhu minimalistů dát světu řád a kontrolu však pozdější generace nepřejala. S minimalismem tedy končí éra modernismu a umění se přesouvá do doby postmoderní. (4, s. 252–263)

1.1.9 Postmoderna

„Na postmodernismu je skvělé, že může být v podstatě vším, čím budete chtít. Na druhou stranu je na postmodernismu docela protivné, že může být v podstatě vším, čím budete chtít.“ (4, s. 264)

E. H. Gombrich nahlíží na postmoderní umění spíše jako na „změnu v přístupu“, nikoli jako na nový umělecký styl. (2, s. 508)

„Modernismus měl rovné hrany; postmodernismus žádné hrany nemá. Modernismus odmítal tradici; postmodernismus neodmítá vůbec nic. Modernismus byl lineární a systematický; postmodernismus je všude a nikde. Modernisté věřili v budoucnost; postmodernisté nevěřili téměř ničemu, dávali přednost otázkám. Modernisté byli seriózní a podnikaví; postmodernisté byli mistři hravého experimentování, rafinované neuctivosti a odtažitého cynismu.“ (4, s. 271)

To vše však neznamená, že by postmoderní umělci neměli žádný názor nebo politické přesvědčení. Sdíleli nedůvěru k lidem, kteří nabízeli absolutní pravdu a snadná řešení, což je vedlo, podobně jako pop-artisty, směrem k reklamě a komerci. Jejich umění bylo často víceznačné, vytvářeli jej zpochybňováním, napodobováním a odcizováním něčeho již vytvořeného. Pokud mu divák věnoval svůj čas a pozornost, mohl pochopit, jak byla tato díla promyšlená a nacházel v nich smysl. (4, s. 271–275)

1.1.10 Od modernismu k současnosti – umělecké tendence v Čechách

České umění přirozeně reagovalo na vývoj ve světě. V této kapitole se zaměřuji na vybrané události, umělce, umělecké tendence a okolnosti, bez nichž by hovořit o současné české tvorbě nemělo význam. Jaké osobnosti českého výtvarného umění dostaly principům a požadavkům umění dvacátého století?

V druhé polovině devadesátých let devatenáctého století vznikl v Čechách výtvarný spolek Mánes, jehož představitelé usilovali o důraz na neopakovatelnou individualitu tvůrce, jak tomu bylo v moderním umění ve světě. (5, s. 737)

Významný český malíř Antonín Slavíček, představitel českého impresionismu, ale i symbolismu a secesního řešení obrazu, tvrdil, že obraz je možné nechat nedokončený, že je třeba přestat malovat, pokud už to nejde. Touto svou otevřeností vůči obrazu jej můžeme připodobnit například k Cézannovi. (5, s. 748)

Inspiračním zdrojem, jenž ovlivnil mnoho významných českých autorů, byl spiritismus a okultismus. V nich našel oporu tvůrčí cesty František Kupka, Bohumil Kubišta nebo Josef Čapek. Nejsilnější vliv pak měly na dílo Josefa Váchala. (5, s. 750)

Mladí malíři byli fascinováni díly Edvarda Muncha, van Gogha a Gauguina. Společně vystupovali ve skupině Osma a byl pro ně klíčový vztah estetiky a etiky. V obraze jednoho z členů skupiny, Emila Filly, *Čtenář Dostojevského* (1907), můžeme najít mnoho otázek, kterými se umělci stejně jako Dostojevský zabývali. (5, s. 752)

V roce 1908 nakreslil František Kupka studii dívky hrající si s míčem. Z ní vzešla série skic a také obraz *Amorfa – dvoubarevná fuga* (1912), jež je estetickým uchopením „totality univerza“. Tento obraz byl vystaven na Podzimním salónu v Paříži. (5, s. 754–757)

Kubismus oslovil české umělce natolik, že dal vzniknout architektonickému stylu, který jinde ve světě nenajdeme.

Pozornost a podrobný rozbor by si zasloužily ještě mnohé další směry a skupiny. Zmíňme alespoň ty nejvýznamnější: Tvrdošijní, avantgardní skupina Devětsil, poetismus, artificialismus jako vymezení vůči geometrické abstrakci a surrealismu, funkcionalismus, symbolismus a dále významné události – výstavy pořádané spolkem Mánes mezi dvěma světovými válkami a výstava Expo 58.

V druhé polovině dvacátého století se znaky českého moderního umění staly experiment a experimentování. Vznikaly tak netradiční postupy a koncepce se snahou vyjádřit aktuální pocit moderního člověka v poválečném období. Nutnost změny v umění si uvědomoval například grafik Vladimír Boudník, jenž vytvořil směr explosionismus, který tyto myšlenky zprostředkoval. Podstatou tohoto směru bylo výtvarné rozvíjení asociací s cílem probudit tvořivou sílu a uvolnit svobodnou obrazotvornost. (5, s. 858)

„K sémantice a tvárné působnosti textury malby obracela pozornost poválečná, subjektivně zaměřená abstrakce, i oživené surreálné a fantazijní tendence.“ (5, s. 864) Texturou, která odkazovala na blízkost malířských děl a biologických tkání, se zabýval například malíř Mikuláš Medek. Výtvarné pojetí textury se projevovalo nejen v malířství, ale i sochařství a architektuře. (5, s. 868)

Pojem „divnost“ vystihoval společného ducha činnosti skupiny Šmidrové, která vznikla v roce 1957. Tito umělci svou tvorbou reagovali na absurditu doby – východiskem jejich tvorby byl dadaismus a sebeironie. Pracovali s mystifikací, sarkasmem, černým humorem a fantazií. Asi nejznámějším umělcem, jehož dílo takové znaky vykazuje, byl Karel Nepraš. Jeho originální tvorba, nesoucí v sobě groteskní ironii, ovlivnila mnoho dalších umělců, z mladších umělců v něm našel inspiraci například Jiří Sopko. Jeho obraz *Ve vaně* (1976) vznikl během normalizace a přesně vystihuje bezvýchodnost dobové situace, která vedla lid k rezignaci. „Tento obraz obsahuje podstatné rysy umělcova expresivního projevu: spontánní malířské podání, plošnost, smyslově zářící barevnost, již lze chápat jako obranný štít proti strastiplné době, a záměrnou schematičnost lidské figury transformované do podoby bezpohlavního mutanta. Obdobně jako Neprašovu výpověď i Sopkovo sdělení

vede existenciálně zaměřená grotesknost, vnímaná jako útočiště potřebné k přežití a prostředek sebeobrany.“ (5, s. 872)

Expresivní, existenciálně zaměřený projev Zdeňka Berana a imaginativní pojetí s postupy a principy surrealismu Jana Švankmajera jsou dva tvůrčí přístupy, které se rozvíjely v českém umění po roce 1968 v období normalizace. (5, s. 884)

Podobně jako světoví autoři usilovali i čeští umělci o nové pojetí figury a s ní spojené vyjádření vztahu člověka ke světu a k životu. To souviselo s využíváním netradičních metod a neobvyklých materiálů. Inspiraci hledali umělci v literatuře, filmu a filosofii, ale také v dílech dávných civilizací. Když k tomu přidáme reflexi názorových proudů tehdejší doby – neodada, abstrakce, surrealismu, pop-artu, nové figurace nebo fotorealismu, ale také tlak totalitního státu, pozorujeme, jak se figura stylizovala, deformovala, zplošťovala a odhmotňovala. Zajímavými představiteli figurální tvorby jsou sestry Jitka a Květa Válový – dvojčata, jejichž původně podobné přístupy k figuře se v průběhu let začaly diferencovat. (5, s. 888)

Možnosti „otisku“ těla, jímž se zabýval Yves Klein, zkoumali i čeští umělci. Sochařka Eva Kmentová dospěla k otisku a novému pojetí figury pomocí abstrahované plastiky, jejíž povrch strukturálně modelovala. Otiskem se intenzivně zabývala také malířka Adriana Šimotová. (5, s. 892)

Téma tělesnosti prostupuje také akční umění, jehož cílem bylo přehodnotit pojem uměleckého díla a umění obecně, a jež je v Čechách spojeno především s osobností Milana Knížíáka, Jana Mlčocha či Jiřího Kovandy. (5, s. 894–895)

Konstruktivistický přístup k umění, který využíval například Karel Malich, byl i prostředkem celoživotní tvorby Zdeňka Sýkory. Sýkora spojil malířskou intuici s racionálním systémem – jako jeden z prvních umělců ve světě využíval počítač jako nástroj, pomocí kterého konstruoval náhodné struktury. (5, s. 900–901)

Nová generace českých umělců, která vstoupila na scénu v polovině osmdesátých let, byla spjata s postmodernou. Ve vlastních ateliérech pořádali neoficiální přehlídky umělci jako Jiří David, Martin Mainer, Petr Nikl, Jan Merta, Vladimír Skrepl, Jaroslav Róna či František Skála. V roce 1987 se někteří z nich sdružili ve skupině Tvrdohlaví, jež svým

názvem odkazovala k meziválečné skupině Tvrdošíjní. Tím chtěli její členové doložit snahu navázat na tradici modernismu, jehož tendence byly zpřetrhány. „Zpochybnění role tvůrčího subjektu, autentického prožitku zkušenosti nebo originality uměleckého výrazu vedlo ke hledání nových výrazových prostředků a komunikačních strategií.“ (5, s. 903) Jedním z řešení byl zprvu neoexpresionismus. Ten byl oproti expresionismu oproštěn od existenciálních témat vztahujících se k lidskému individu. Umělci hledali inspiraci v archaických mýtech. U Jiřího Davida či Stanislava Diviše to znamenalo redukcí obrazových příběhů do elementárních znaků. Tento přístup se později ukázal jako nedostatečný, následně byl nahrazen konceptem, „v němž sílilo vědomí neredukovatelnosti světa pomocí základních idejí a prožitek neúplné, fragmentární zkušenosti, kterou je třeba zachytit“. (5, s. 903) V dílech Jiřího Davida je patrné napětí mezi osobním prožitkem reality a jeho zasazením do politické a sociální situace. (5, s. 903)

Revoluce v roce 1989 odstartovala dlouhodobý proces transformace, který svým způsobem pokračuje dodnes. „Pád totalitní moci znamenal pro umělce smazání dřívější hranice mezi oficiální a neoficiální scénou.“ (5, s. 919) Galerie představovaly jednak aktuální tvorbu, zároveň i starší neoficiální díla. (5, s. 919)

K proměně funkce a podoby umění přispívali především studenti uměleckých škol na přelomu osmdesátých a devadesátých let. Jejich přístupy vycházely z tradice konceptualismu a jejich výrazový i tematický obsah byl opravdu široký. Významným přístupem byla práce s fotografií a objektem. Zásadním jevem v umění druhé poloviny dvacátého století byla snaha umělců vstoupit do veřejného prostoru. Tyto tendence vyvolávaly v devadesátých letech politické skandály – jedním z takových děl byl *Růžový tank* (1991) Davida Černého, dílo reflektující sociální téma. To bylo určující také pro dílo Jiřího Černického, jež se s ironií vztahuje k civilizačním problémům. Černický pracuje s předměty denní potřeby se zapojením mechanického pohybu a zvuků, což je stěžejním prostředkem i tvorby Krištofa Kintery. Humor, za nímž se skrývá sociálně-kritické poselství, je prostředkem obou těchto umělců. (5, s. 919–923) Kinterova série *Mluviči* (1999) – figurky bez tváře, které se třesou a pronášejí stereotypní monology, je zakončením umělecké linie devadesátých let, „která míří prostřednictvím objektu a performance do aktuální sociální oblasti“. (5, s. 923)

1.2 Umění dnes

1.2.1 Současné umění

Posledním z rozpoznávaných hnutí byl postmodernismus. Tomu však koncem osmdesátých let „došla šťáva“ (4, s. 276) a od té doby nemáme žádný termín, jenž by umění definoval. To ovšem neznamená, že se o umění posledních desítek let nemůžeme nic dozvědět – naopak, toto období je mimořádně bohaté na výjimečné události na poli umění a kultury. Nikdy dříve se netvořilo tolik uměleckých děl, díla se nikdy neprodávala tak dobře a nikdy jsme neměli tolik možností, kde si tato díla prohlédnout. A v neposlední řadě se o umění nezajímala veřejnost a média tolik jako dnes. (4, s. 276)

Oficiální termín pro umění posledních let sice zatím nemáme, můžeme však popsat tendence a společné znaky, jež toto umění má.

Jednou z těchto tendencí je například rozšíření monumentálních sochařských děl, často zhotovovaných na zakázku úřadů s cílem vylepšit vzhled veřejného prostoru a přitahujících pozornost veřejnosti po celém světě. To přispělo k zájmu o výtvarné umění a rozšíření dalšího trendu – „zážitkového umění“. Například umělec Carsten Holler, jenž instaluje spirálovité skluzavky a rotující postele v galeriích, pracuje s konceptem zpochybnění tradičního prostředí muzeí a galerií. Jeho díla nutí návštěvníky k vzájemnému společenskému kontaktu. Někteří kurátoři nazývají tento přístup „vztahovou estetikou“. Současné umění tak vytváří „interaktivní arénu“, ve které spolu umělci a diváci sdílejí společné myšlenky a zážitky. Takové umění je reakcí na vzájemnou odloučenost lidí žijících ve velkých městech, kteří jsou díky automatizaci a technologiím připraveni o „náhodná setkání“. Tyto instalace nepochybně mění atmosféru galerií a muzeí. Will Gompertz, jež vedl několik let londýnskou galerii Tate Modern, v níž byly zmíněné skluzavky vystaveny, se však domnívá, že lidé berou takové zpestření spíše jen jako zábavu, nikoli jako prostředek komunikace a sdílení myšlenek. (4, s. 276–277)

Dalším trendem současného umění je zpochybňování toho, co bylo dříve považováno za nepřekročitelné hranice vkusu a slušnosti. Umělci vytvářejí díla, která mají šokovat a provokovat. Koncem osmdesátých let dvacátého století došlo k prolomení nepsaných

společenských konvencí v oblasti pornografie a násilí. To měla na svědomí nová, odvážnější generace umělců v čele s Jeffem Koonsem. (4, s. 277)

Tyto trendy ovlivňují to, jakými způsoby umění od konce osmdesátých let vzniká a jak je přijímáno veřejností. Snaha o jejich uchopení a pojmenování však zatím zůstává bez výsledku. Určité pokusy v tomto směru sice proběhly, nejsou však zcela přesvědčivé – neexistuje totiž žádný obecně platný organizující princip, díky kterému bychom mohli mluvit o definovatelném uměleckém hnutí.

Will Gompartz se však přece jen pokusil najít termín, který sice nemá definovat určité období, ale mohl by nám pomoci lépe porozumět motivacím, jež stojí za současnou uměleckou tvorbou. Navrhuje časový úsek od roku 1988 do roku 2008, který je ohraničen dvěma událostmi, za nimiž stojí umělec Damien Hirst.

První událostí byla jeho výstava *Freeze*, kterou Hirst organizoval a kde byla vystavena díla šestnácti mladých studentů umění. Hirst zde vystavoval dnes již proslulé *Spot Paintings* (1986–2011), podle jeho slov zachycujících radost z barvy. Tato skupina umělců se stala jádrem okruhu tvůrců známých pod názvem Young British Artists a tato výstava bude označována za jejich epochální startovní bod.

O dvacet let později, v roce 2008, tentýž student a dnes už jeden z nejbohatších umělců, uspořádal další výstavu – tentokrát však na vybraném místě pro nejnáročnější zákazníky – v hlavním prodejním sále aukčního domu Sotheby's. Zlomové na tom bylo to, že umělci podle zvyklostí prodávají svá díla prostřednictvím obchodníků s uměním. Mezi aukční síní a umělcem bývá prostředník – a Hirst tento princip obešel. Počin to byl riskantní, ovšem díla se prodala všechna. (4, s. 276–280)

Onen Gompartzův termín je entrepreneurialismus. Má shrnovat oněch dvacet let, kdy se mezi umělci, kurátory a obchodníky s uměním prosazovaly „postoje energického nadšení, mladistvého optimismu a podnikatelské kultury“. (4, s. 280) Společně s probíhající Hirstovou aukcí také došlo ke krachu americké banky Lehman Brothers, což způsobilo konec kapitalistické éry a Gompartz považuje tyto události také za konec moderního umění. (4, s. 280)

Koncem let osmdesátých a začátkem devadesátých let se objevuje generace umělců, kteří tolik neusilovali o oddělení osobnosti od díla jako postmodernisté. Byli otevření, sebestřední a sami sebe uměli velmi dobře propagovat. Libovali si v tom, že jsou středobodem vlastní existence. Na již zmíněné výstavě Freeze dali tito umělci najevo, že jejich osud je v jejich vlastních rukou. Vládl mezi nimi podnikatelský duch, a ten formoval jak umění, tak dění ve světě obecně. (4, s. 280–281)

Mnohá díla těchto umělců vyvolávala a stále vyvolávají rozporuplné reakce – lidé jsou jimi šokováni a mnozí z nich se ptají, zda se ještě jedná o umění, nebo dílo jen odbudou přezíravým odsudkem „To by mohl udělat každý“. Kupříkladu v Hirstově díle *Tisíc let* (1990) s reálnou rozkládající se hlavou krávy ve vitríně, kterou postupně rozežirají mouchy, je patrný odkaz k tématům jako život, smrt, rozklad a zrození – s takovými tématy umění pracovalo po celá staletí. Vitrínu zas lze chápat jako odkaz k minimalismu. Je to dílo konceptuálního umění, předem promyšlené a naplánované a – sebevědomé. Stejně jako další kontroverzní dílo *Moje postel* (1998) Tracey Eminové a nespočet dalších. (4, s. 281–282 a 287)

Hodnotu uměleckého díla dnes určuje jeho původ – kdo dílo vytvořil, kdo jej prodává a také rozhodující bod – ve které významné galerii umění je vystaveno. (4, s. 289)

Nacházíme se v době, kdy je s uměním spojena moc, sláva a peníze. Umělci-podnikatelé se od dob neuznávaných podivínů, jež se zasloužili o rozkvět moderního umění, dostali až na úroveň celosvětově známých celebrit.

Současné umění většinou postrádá politický náboj, až na některé výjimky, například díla umělce Aj Wej-weje. Problémy týkající se životního prostředí, korupce, terorismu, rostoucího rozdělení společnosti – to vše jako by se nestalo, pokud bychom měli jako zdroj informací současné umění. To může být důsledek postavení umělce-podnikatele; jak by mohl umělec vytvořit například dílo upozorňující na stav životního prostředí, když je jeho uhlíková stopa větší než většiny lidí? Jak by mohl umělec vyjádřit kritiku establishmentu, když je jeho členem? Pokud se nepohybuje mimo zavedený umělecký trh, jako například pouliční street art a graffiti umělci, pak nemůže. (4, s. 295)

Jakou hodnotu má umění, pokud se zaměříme na jeho význam z filosofického, nikoli finančního hlediska, budu popisovat v následující kapitole.

1.3 Teorie umění

V předchozích kapitolách jsme byli svědky historického vývoje role umění ve společnosti od počátku až do současnosti. Pro úplné pochopení celé problematiky se však musíme zaměřit ještě na něco mnohem složitějšího – otázku smyslu umění, tedy co to umění vlastně je, jak vzniká umělecké dílo a jakým způsobem – jakými prostředky probíhá komunikace s divákem.

1.3.1 Vidět a vědět – E. H. Gombrich

V první řadě si musíme uvědomit, že umění je proces, který sestává nejen z vytváření obrazů, ale také z jejich čtení. Mnoho lidí, kteří navštěvují galerie, si ani nemusí uvědomovat, do jaké míry je vnímání obrazů ovlivněno jejich vlastními interpretacemi. (1, s. 43) Tento proces, jež nazýváme vizuální komunikací, podrobněji popíšu v následující kapitole.

Nyní se zaměříme na jednotlivé strategie, jimiž na umění nahlíží teoretici umění.

Například E. H. Gombrich odmítá populární představu, že hlavním úkolem umělce je vtisknout do svého díla svoji osobnost. Jeho přístup k této problematice není ani v pravém slova smyslu psychologický. (1, s. 43) Jeho hlavním zájmem je popsat, jak na nás vizuální tvorba působí, s tím, že obracíme naši pozornost od umělce zpět k samotnému obrazu, a to prostřednictvím uvědomění si našeho podílu – podílu diváka. „Umění chápe pragmaticky jako proces, v němž se určitými prostředky dosahuje určitých cílů, a dosažení těchto cílů není záležitostí sebevědomých prohlášení umělce, nýbrž věci účinku daného díla na člověka, který se na něj dívá.“ (1, s. 44)

Myšlenky ohledně rozdílu mezi tím, co vidíme, a co z toho vyvozujeme díky našemu intelektu, jsou staré jako samy úvahy o lidské percepci. Pokud se díváme na určité zobrazení, většinou nejsme schopni oddělit to, co vidíme, od toho, co známe a co jsme si do něj sami doplnili. Pouze díky tomuto principu může existovat například malířství – takto můžeme „spolupracovat“ s umělcem tím, že v našich představách měníme plátno pokryté barvami v podobu viditelného světa. (1, s. 44)

„Moderní neurologické výzkumy ukázaly, že náš vizuální svět je výsledkem komplexního procesu, nikoli jednoduché reflexe věcí kolem nás.“ (1, s. 52) Například britský badatel

v oblasti vidění Semir Zeki, zjistil, co se děje v lidském mozku, když se díváme na umění. „Při svých pokusech opakovaně zaznamenal, že různé druhy umění vyvolávají u normálního člověka známky činnosti v jiných částech mozku. Abstraktní umění aktivuje primárně dvě vizuální oblasti mozkové kůry (V1 a V4), které jsou základní pro vytváření barev. Naturalistické umění aktivuje vedle oblastí V1 a V4 také oblasti, o nichž se předpokládá, že jsou spojeny s pamětí a učením, včetně hippocampu. Činnost v úplně jiných částech mozku zaznameneáme, když se člověk dívá například na fauvistické obrazy zobrazující lidi a předměty v nepřirozených tvarech a barvách.“ (1, s. 52–53) Toto zjištění potvrzuje úlohu znalostí při čtení obrazových znázornění. (1, s. 54)

Proces vnímání vyžaduje neustálou aktivitu – člověk si vytváří a stále ověřuje své domněnky. Jednou z nejdůležitějších domněnek je zkušenost s trvalostí věcí. Pohlížíme na svět s jistotou, že určitá věc spíše změní své místo než tvar, nebo že se změní osvětlení spíše než barva věci. Co se ale stane, pokud umělec takové jednoznačné čtení záměrně vyloučí? Jedním z takových pokusů o změnu způsobu vizuálního čtení byl například kubismus. Kubističtí malíři se snažili upravit všechny prvky obrazu – perspektivu, stínování a texturu tak, aby u diváka nedošlo ke vzájemné interakci jeho způsobů čtení a následné soudržné interpretaci. (1, s. 65)

„Veškerá kultura a lidská komunikace závisí na souhře očekávání a pozorování, na potvrzování správných předpokladů a vyvracení nesprávných odhadů, na základě nichž se v každodenním životě orientujeme.“ (1, s. 74) Ve všech oblastech našeho života postupujeme přetvářením tradice. Vycházíme z dostupných znalostí, využíváme intuice a tvůrčí představivosti a nikdy nezačínáme od počátku, osvobození od minulosti. (1, s. 67)

To platí i pro umění – to nevzniká v prázdném prostoru, každý umělec je závislý na svých předchůdcích a je součástí specifické tradice. (1, s. 87) Každé napodobení přírody se opírá o nějaký plán či schéma, které si umělec upravuje podle svého. „Ani takový génius, jakým byl například Michelangelo, netvořil svá nejlepší díla mimo zavedené konvence a ani ho nic takového nemohlo napadnout.“ (1, s. 99)

1.3.2 Otázky smyslu umění – Romano Guardini

Jiná teorie o smyslu a významu umění je oproti té Gombrichově podstatně „oduševnělejší“ a možná i složitější. Jejím autorem je teolog a filosof italského původu Romano Guardini (1885–1968).

Podle Guardiniho tím, že malíř postihuje podstatu věci, postihuje také sám sebe, a to bezprostředním prožíváním. „Tím, že v sobě pociťuje dotek podstaty věci, probouzí se něco v jeho vlastní podstatě.“ (6, s. 33) Umělec se cítí zasažen nějakým předmětem – jeho liniemi, barvou, pohybem, nejen tím, čím je, ale i tím, co mu říká. „Nitro umělce se dostává do zvláštního pohybu. Otevírá se a stává se vnímavým, ale zároveň také bdělým, napjatým a připraveným k činnosti.“ (6, s. 32) Umělec vytvoří něco nového tím, že to zpodobí. Toto tvoření plní určitý úkol – slouží bytí.

Formy, které lze postihnout smysly, tedy linie, plochy, stavba a funkce, vyjadřují podstatu a význam předmětu – to, čím je důležitý. Umělec tuto podstatu vidí a snaží se ji plněji vyjevit. Ony formy ho vedou, on je ale zároveň ovládá, zpracovává, zjednodušuje či zhušťuje, zkrátka dělá vše pro to, aby zvýšil jejich výrazovou sílu. Dílo tedy vzniká tak, že umělcovy pocity vplývají do způsobu, jakým zobrazovanou věc vidí. (6, s. 32–33)

Umělecké dílo má smysl, nikoli však účel ve smyslu technického či ekonomického užitku. Co tedy umělecké dílo jako takové pro člověka znamená? Znovu narážíme na otázku role diváka – ten se může podílet na procesu, z něhož dílo vzniklo – umělec nevytvořil něco, co se týká jen jeho osobně, ale co se týká člověka obecně. Vnímání uměleckého díla tedy nepožaduje jen vidět a naslouchat. Divák musí vynaložit úsilí ztišit se, otevřít se a přijímat podstaty věcí. (6, s. 40–42)

Tím dává umělecké dílo divákovi možnost přecházet ze skutečného světa do světa představ, což je jeden z nejdrahocennějších darů, jímž může umění člověka obdařit. (6, s. 47) Za každým uměleckým dílem se něco otevírá, něco vyvstává. „Nevíme, co to je, ale v nehlubším nitru pociťujeme příslib.“ (6, s. 48)

Abychom se mohli zamyslet nad tím, co vlastně umění je, musíme si odpovědět na tyto otázky: „Co chci od umění? Kterou oblast chci poznat? Jak mám přistupovat k vybraným dílům?“ (6, s. 65–66) Už z těchto řádků vyplývá, že odpověď na otázku, co je umění, bude pro každého odlišná. Vychází z odlišných přístupů k těmto otázkám – na umění můžeme pohlížet vědecky (z hlediska filosofie, estetiky, dějin a teorie umění), ale také subjektivně, skrze naše nitro – takové umění pak slouží pro naše potěšení. (6, s. 68)

V čem je tedy smysl umění a jakým způsobem má tento smysl realizovat? Umění má svou úlohu v sobě samém. Je určeno k tomu, aby vyjadřovalo podstatu věcí ve smyslu postihnutele podobě. Je podřízené svým vlastním zákonům. V době, kdy musí mít vše nějaký účel, může být umění výjimkou – právě jeho neúčelnost je jeho největší moc. (6, s. 88)

1.3.3 Umění jako vyjádření emocí

Poměrně rozšířenou představou smyslu umění je, že umělecké dílo je výrazem lidských emocí. Umělec je podle této teorie člověk inspirovaný hlubokým prožitkem a citem, a své dovednosti v oblasti malířství, hudby, literatury aj. využívá k zachycení těchto mimořádných pocitů. Úspěšnost samotného díla pak bývá poměřována tím, zda tyto prožitky a pohnutí vyvolává i u publika. Pro toto pojetí smyslu umění jako spontánního výrazu emocí umělce a vyjádření jeho osobnosti v díle bývá používán termín *expresivismus*. Ten sice myšlenkově souzní s pojmem expresionismus, ale týká se umění obecně, především pokud jde o vysvětlení jeho hodnoty a cílů. Názory na problematiku výrazu emocí v životě a v umění se v průběhu dějin různily a dnes v této oblasti panuje mezi umělci, kritiky a filozofy značný pojmový zmatek. (1, s. 322)

E. H. Gombrich se pokusil o systematictější přístup, přičemž vycházel z výzkumů psychologa Karla Bühlera, který se zabýval teorií jazyka. V souvislosti s Gombrichovými teoriemi je pro nás podstatný Bühlerův model komunikace, jež popisuje ve své knize *Teorie řeči*. Uprostřed modelu je trojúhelník, který představuje vše vnímatelné – nějaký akustický či optický fenomén, který je vždy v určitém vztahu se třemi dalšími body modelu – vysílatelem, příjemcem a objekty či situacemi, k nimž se nějak vztahuje. (1, s. 322–323)

Ve spojení s vysílatelem má daný fenomén *funkci expresivní* – je indikátorem vnitřního stavu a emocí, jenž je společný lidem i zvířatům. Ve spojení s příjemcem nabývá fenomén *funkci apelativní*, rovněž společnou lidem a zvířatům. Je to schopnost vzbuzovat reakce nebo emoce prostřednictvím signálů, které mají ovlivnit chování či emoce příjemce. Ve spojení s objekty a situacemi pak fenomén nabývá *funkci symbolickou* (popisnou) – lidé se vzájemně informují o stavu věcí nebo vyjadřují emocionální stav někoho jiného. Tato poslední funkce náleží jen lidem – schopnost takového abstraktního popisu je odlišuje od zvířat a ostatních tvorů. Gombrich pak tyto funkce komunikace využil ve studii „Čtyři teorie uměleckého výrazu“. (1, s. 323–325) „... teorie umění jakožto výrazu, nebo dokonce spontánního výlevu vnitřních pocitů či nálad umělce je založena na ztotožnění uměleckého výrazu emocí s jejich příznaky (symptomy)...“ (1, s. 336) V nejstarších obdobích bylo úkolem umělce na emoce působit (funkce apelativní), poté emoce věrně zobrazit (funkce symbolická). S nástupem romantismu přichází důraz na sebevyjádření umělce (funkce expresivní). (1, s. 336)

Gombrich přidal ještě čtvrtou, vlastní teorii uměleckého výrazu, která více odpovídá skutečnému vztahu mezi emocemi a jejich výrazem v životě a umění. Tato teorie zpochybňuje vztah mezi emocemi a jejich příznaky, jak ho chápou například zastánci teorie expresivismu. Symptomy emocí totiž nejsou důsledky emocí, ale jejich příčinami – jsme smutní, protože pláčeme, ne naopak. Umělec má podle této teorie k dispozici nejprve výrazové prostředky, a ty pak následně spouštějí emocionální reakce. (1, s. 337–338)

1.3.4 Introspekce a zpětná vazba

Zajímavé svědectví o vztahu emoce–inspirace–umělec najdeme v knížce *Hudební poetika* skladatele Igora Stravinského, který si kladl otázku, kde se v umělci bere touha tvořit a jak to dělá, aby jí dal reálnou podobu. Podle něj není podmínkou tvůrčího procesu inspirace, jak by se jistě mnoho lidí domnívalo. Schopnost tvořit nám není dána, ale je vždy spojena s pozorovacím talentem. Opravdový tvůrce se pak pozná podle toho, že vždy najde něco, co stojí za pozornost, byť se může jednat o něco zcela obyčejného. (1, s. 339 – 340)

„Umělec improvizuje, jako když zvíře hrabe v zemi. Oba se podvolují potřebě hledat. Co vede umělce k tomuto průzkumu? Hledá požitek.“ (1, s. 340)

První je tedy chuť k tvorbě, poté umělec hledá výrazové prostředky a až nakonec přichází emoce. V očekávání požitku narazí umělec na neznámou překážku, která ještě více umocní jeho touhu tvořit. Tato schopnost nacházet a vytvářet je dána pouze tomu, kdo si ji osvojil a má určitý vkus, který pak zhodnocuje kultura. Umělec si vkus osvojí a následně ho prostřednictvím svých děl vštěpuje druhým, čímž utváří tradici. Opakem tradice je pak osobní rozmar a anarchie a dílo umělce, který se od tradice odkloní, je nesdělitelné a uzavřené. (1, s. 340)

„Mezi umělcem a jeho dílem musí neustále existovat obohacující vztah *ber–dávej*, nikoli jednostranné *dávej*, tedy pouhé jednostranné vyjádření jeho osobnosti či pocitů v díle“. (1, s. 341) Umělec má být v každé fázi svým prvním publikem a také kritikem – musí zkoumat svůj výrazový prostředek a pozorovat, jak jeho dílo působí na něj samotného. Musí využívat šťastných náhod a pouze pokud působí v rámci tradice, může se spolehnout na to, že i ten nejmenší detail bude nabit významem a že jeho publikum pochopí každou narážku a zareaguje na to, co sám objevil. (1, s. 341)

1.3.5 Symbolická pole

V Bühlerově *Teorii řeči* se také dočteme o znázorňujících funkcích v oblasti vizuální kultury – zavedl pro ně termín *symbolické pole*. Vychází z předpokladu, že určitý symbol nabývá svého významu pouze v konkrétním kontextu. Podobně také zobrazování funguje v určitém kontextu – symbolickém poli, jež je závislé na tradici a konvencích. Gombrich pak vyjádřil dva rozdílné pohledy na umělecký výraz – expresivní teorii, která předpokládá, že výraz emocí je přenášen skrze symptomy, které jsou přirozené, a teorii symbolickou, pro kterou je „... komunikace vždy věcí předchozí shody informace a kódu, nutnosti naučit se společnému uspořádání symbolů, které je zvykové“. (1, s. 343) Tyto teorie jsou však krajními řešeními, většina komunikace a exprese v běžném životě se nachází přibližně uprostřed obou pólů. Stejně tak se mezi oběma póly nachází malířství. Otázkou ovšem je, co může být na diváka obrazem přeneseno, pokud umělec z definovaného symbolického pole vykročí – musí si být vědom toho, kde leží hranice srozumitelnosti díla, pokud divák není obeznámen s jeho situací, záměry a pocity. (1, s. 343–344)

Ne každý divák umění disponuje takovými poznatky a zkušeností, jako jeho autoři. To však neznamená, že by bylo takové publikum arogantní či nekulturní, ale důvod možného neporozumění autorovi či nepochopení uměleckého díla je spíše v tom, že jeho poselství není k čemu vztáhnout. V takovém vakuu nemůže fungovat komunikace ani exprese. (1, s. 345–346)

Zjistili jsme, že dvěma klíčovými pojmy v teorii uměleckého výrazu jsou *tradice*, jako historie určitého žánru, a *podíl diváka*. Pokud umělec opustí tradici za vidinou něčeho stále novějšího, divák pak nemůže být schopný realizovat svůj podíl při čtení díla – není schopen určit situaci a kontext vzniku díla a to se pak stává nepochopeným. (1, s. 346)

1.3.6 Filosofie umění podle Jana Patočky

Podle filosofa Jana Patočky je umění „vzdělávací mocí“, která působí na utváření dějin. Takové vzdělávací moci představují tvořivou energii přenášenou prostřednictvím uměleckých děl. V těch se přetváří lidský svět a „celkové porozumění jednotlivostem“. Cílem umění je podle Patočky zachycení celkových souvislostí, a tedy i smyslu lidského života. (7, s. 17)

Důležitým rysem umění je jeho realizace nejen v tvorbě, ale i v „kritickém porozumění uměleckým výtvorům“, což zahrnuje i porozumění procesu tvorby a zasazení díla do kontextu obdobných počinů. Z takového hlediska můžeme říci, že kritik umění je schopen dílo pochopit úplněji než samotný autor. (7, s. 17)

Jako velmi zajímavý a inspirativní názor shledávám Patočkovu pojetí účelu uměleckého díla: „V uměleckém díle nemá látka význam materiálu využívaného k dosažení nějakého předem daného účelu. Umělecké dílo není vytvářeno k dosahování nějakého účelu, protože účel díla neexistuje před samotnou existencí díla. Látka v díle není pouhým prostředkem, jako například v technickém prostředku nebo řemeslném výrobku. Látka v díle teprve přichází k sobě, teprve v díle je látkou“. (7, s. 111)

Vzhledem k rozsahu této práce zde nemohu zmínit více Patočkových myšlenek teorie umění, pokusím se však ještě některé z nich, které jsou pro mne podstatné, shrnout.

Umění se podle Patočky vždy vztahuje k celku – světu, a toto směřování k celku je součástí lidského úsilí dosáhnout významu svého života. Umění je tím, co odhaluje to, čím je svět, a pouze pokud určíme, co svět v celku je, můžeme mluvit o smyslu života. (7, s. 229) Svět je však uměleckými díly z různých období představován zcela odlišnými způsoby a jeho uchopení je odlišné od dalších způsobů pochopení skutečnosti – smysl vyjádřený uměním se zásadně liší, pokud porovnáváme umění tradiční, moderní a současné. (7, s. 230) Principem současného umění a tím, co ho odděluje od umění moderního, je „obkreslení otřesenosti smyslu“. (7, s. 232) Mezi starším a moderním uměním existují nezpochybnitelné vztahy, moderní umění například ze staršího čerpá témata a motivy. (7, s. 232)

Současné umění však nenabízí „odhalení celkového uchopitelného smyslu skutečnosti“, jako tomu bylo v umění dřívějším. Nesoustřeďuje se na stanovení smyslu, ale na odhalování postupu či procesu jeho vzniku. Současné umění „odhaluje bytí jako dění smyslu“. Umělecké dílo je tedy smyslovým vyjádřením povahy procesu, ve kterém se člověk vztahuje k bytí. (7, s. 232)

1.4 Vizuální komunikace a komunikační prostředky

1.4.1 Vizuální komunikace

Jelikož není možné stanovit pravidla pro to, co je krásné či ošklivé, měří se kvalita vizuální komunikace skrze pochopení přijímané zprávy divákem. Význam vizuálních informací nemusí být vždy jednoznačný, proto je interpretace vizuálních informací vždy subjektivní. (Anna Kultová, 2012. *Vizuální komunikace*. [online]. Poslední změna 22. 5. 2012 [cit. 28. 3.2018] Dostupné z: http://wiki.knihovna.cz/index.php/Vizu%C3%A1ln%C3%AD_komunikace)

1.4.2 Vizuální gramotnost

V oblasti vizuální komunikace se od poloviny osmdesátých let dvacátého století setkáváme s pojmem vizuální gramotnost. Tu můžeme charakterizovat jako mnohvrstevný soubor dovedností, mezi něž patří: schopnost tolerovat odlišné kulturní projevy, schopnost kriticky myslet – znát různé vyjadřovací prostředky a rozpoznat kontext vzniku díla, schopnost „estetické otevřenosti k emocionálním a empatickým vztahům a procesům“ a „schopnost vizuální výmluvnosti“ – schopnosti kreativně tvořit. (8, s. 12–13)

Je jistě patrné, že tyto dovednosti nelze získat mechanickým učením, jako je tomu v případě gramotnosti ve smyslu naučit se číst, psát a počítat. Je to aktivní proces, který zahrnuje mnoho sociálních dovedností, jež je nutné si osvojit a dále prohlubovat. (8, s. 13)

1.4.3 Komunikační prostředky

Již víme, že umělecký proces procházel a prochází mnohými změnami a že umělecké dílo není jen dílem jeho autora, ale významný podíl na něm má i jeho divák. Asi nejvíce patrnou změnou v současném umění je rozvoj digitálních a technologických médií, které se přirozeně stávají prostředky umělecké tvorby. Dochází tak ke změně obsahu sdělení a komunikace. (9, s. 15) Proces technických inovací, které se v umění prosazují, reflektoval již ve své době Jan Patočka jako proces, který existenci umění neohrožuje – umění je ze své podstaty zachycením světa, ve kterém žijeme, a není důvod, aby „hypertechnická doba“ nemohla najít „přiměřené estetické osvobození“. (7, s 208–209)

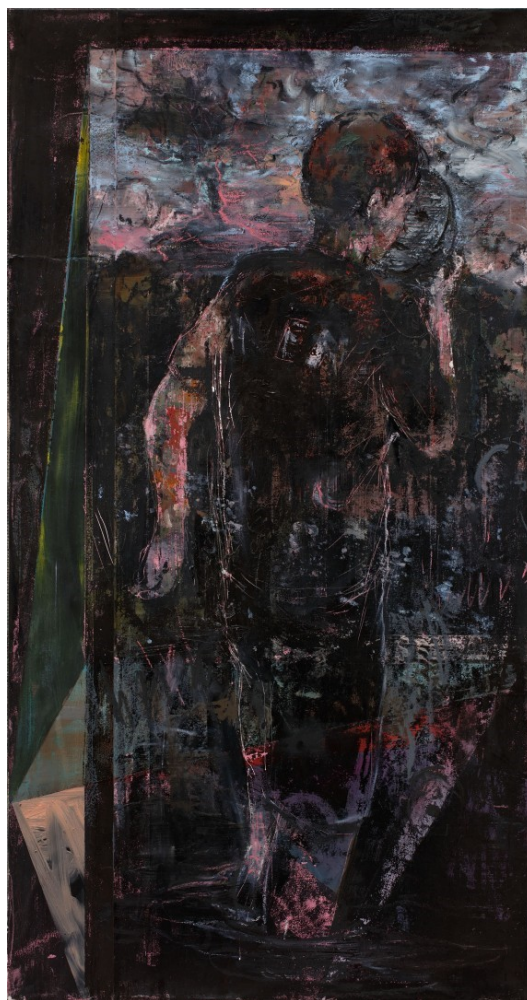
V problematice postavení média malby oproti ostatním médiím jsem dospěla k závěru, že všechny umělecké prostředky mají v umění své místo a divák od každého z nich očekává

jiný typ zážitku či sdělení. Vzájemně si neodporují – mnoho umělců tyto prostředky ve své tvorbě kombinuje k umocnění komunikačního účinku, což ale neznamená, že samotné médium malby je o takové umocnění ochuzeno.

V průběhu psaní této práce jsem prostřednictvím studia různých teorií umění a reflexe vlastní tvorby dospěla k závěru, že proces komunikace uměleckého díla je syntézou mnoha jevů, prvků, okolností a způsobů interpretace. Jednotlivé komunikační prostředky nelze oddělit a přisoudit jim konkrétní účinek – například výrazný barevný prvek může divák na jednom obraze vnímat jako zásadní prostředek sdělení určité informace, na jiném zas může mít účinek zcela odlišný. Cílem této kapitoly a i cílem této práce tedy není definovat určité komunikační prostředky a jejich účinky, to je totiž zcela individuální a subjektivní proces v rámci procesu tvorby a interpretace uměleckého díla. Je pouze možné zmínit několik umělců a popsat prostředky, které v jejich díle působí určitým způsobem. Ve výsledku tak není možné postihnout všechny možnosti, protože těch je vzhledem ke zmíněným souvislostem nepřehledné množství. Nabízím zde několik konkrétních příkladů umělců a jejich děl, která jsou mi blízká a která svým charakterem podle mého názoru odpovídají volbě určitých komunikačních prostředků za účelem komunikace s divákem a možností čtení daných děl jejich prostřednictvím.

Josef Bolf

Díla Josefa Bolfa jsou jedněmi z prvních děl, která sleduji už od doby, kdy jsem se začala o výtvarné umění více zajímat. Každý si jistě hned vybaví jeho tmavé obrazy s typickým prvkem jeho rukopisu – figurami, jež jsou napůl lidé, napůl zvířata, nejčastěji v růžové barvě. Bolf ve svých dílech využívá určité komiksově stylizace, ta však nefunguje tak, jak bychom si představovali; jeho obrazy v sobě nesou smutek a zranitelnost. „Bolfovi hrdinové v sobě spojují infantilní zjev, nostalgii a nevysvětlitelné nutkání k sebedestrukci.“ Tato rozpolcenost není jen výrazem autorovy „osobní posedlosti“, ale mohli bychom říci, že jistým způsobem pojednává o charakteristice světa, ve kterém žijeme – světa, kde se pojí melancholie s neurózou. V jedné ze svých sérií pracuje technikou škrábání tuše nanesené na vrstvě barevných voskovek. Tuto techniku si jistě mnoho lidí vybaví z hodin výtvarné výchovy –



Obrázek 1 BOLF, Josef. *Nikdo tady není* [olej, olejové pastely, tuš, vosk a papír na plátně]. 85 x 45 cm. 2018

díky této asociaci se ještě umocňuje divákův pocit z těchto obrazů. Dětství je v Bolfových obrazech důležitým tématem – s divákem komunikuje prostřednictvím výjevů z dětství, které v něm vyvolávají pocit bezstarostnosti a bezpečí. Tyto pocity se však otřásají pod tíhou jejich vyznění – Bolf do nich totiž promítá výjevy smrti a úzkosti, které onu bezstarostnost, kterou má většina lidí s dětstvím spojenou, problematizují. (Zuzana Štefková, 2006. *Josef Bolf*. [online] Artlist – Centrum pro současné umění Praha. [cit. 15. 3. 2019] Dostupné z: <https://www.artlist.cz/josef-bolf-204/>)

Bolf s divákem komunikuje prostřednictvím vyvolané asociace z dětství, která je ovšem narušena prvky, které do něj obvykle nepatří a tím v divákovi vyvolává zcela odlišné pocity – pocity otřesenosti hodnot, jež jsou rysem doby, ve které žijeme. Tematika dětství je zasazena do ponurého tmavého prostředí, kde je efekt ještě více umocněn roztékající se barvou a nepřesnými liniemi.

Jan Merta

Jan Merta označuje za svůj první skutečný obraz malbu, „v níž se odvrátil od doslovného přepisu vnější viděné reality a soustředil se na reprezentaci osobní výpovědi.“ Osobitost jeho tvorby vystihuje vyjádření pocitů, exprese, osobní symbolika či myšlenkové obsahy. V obrazech Jana Merty hrají hlavní roli monumentální piktogramy a zjednodušené tvary – symboly, jež nejsou zcela abstrahované. Jsou spíše syntézou, zachycují vztah vnitřního a vnějšího prostoru a tím vytvářejí nové místo – jakýsi idylický obyvatelný prostor, ovšem s absencí těla – jeho obyvatele. Po něm zbyla jen stopa, dotek. Pro autora je



Obrázek 2 MERTA, Jan. *Temný slum* [olej na plátně]. 240 x 200 cm. 2004-07

podstatná barva a plošnost, jež „zdůrazňuje vizuální charakter vzpomínky“. Jedná se o jakýsi vnitřní prostor, jenž je pro autora zásadní. Merta využívá i techniku otisku předmětů každodenní potřeby. V novějších Mertových dílech se objevuje i figura samotná, stále však ve formě „stopy časového děje“. (Václav Hájek. *Jan Merta*. [online]. Artlist – Centrum pro současné umění Praha [cit. 15. 3. 2019]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/jan-merta-326/>)

Stejně jako Josef Bolf pracuje Merta s asociacemi – v tomto případě méně konkrétními; jeho obrazy jsou jako sen či vzpomínka na něco konkrétního – v některých obrazech snadno rozpoznatelného, u jiných divákovi pomohou ve čtení názvy děl, což shledávám jako důležitý prostředek pro interpretaci Mertovy tvorby. Pokud bychom ale odkaz k určitému předmětu nerozklíčovali, celkový dojem z nového prostoru, jenž danou věc obklopuje a prostupuje jí, narušen není.

Jan Vytiska

„Ačkoli Jan Vytiska na ostravské fakultě umění působil v ateliéru intermédií, ‚intermedialitu‘ v jeho pojetí můžeme vnímat jako osobitě pojatý proces vznikání malovaného obrazu.“ Vytiskovi nejde o „těkání mezi rozličnými médii“, ale spíše o jakousi syntézu odlišných aspektů, které jsou součástí jednoho média. Tématem Vytiskových obrazů jsou postapokalyptické výjevy s příznačnými kulisami a zvláštními postavami – spíše mutanty než lidmi. Autor ve své tvorbě čerpá ze svých zážitků ze života na Valašsku, podivných historek i „fascinací béčkovou filmovou produkcí“. Výsledkem kombinace těchto prvků jsou obrazy, které i přes časté

morbidní či sexuální výjevy nemají prvoplánově šokovat, jde v nich spíše o „fascinaci jinakostí a podivností“. V obrazech Jana Vytisky se spojuje komičnost s tragičností – jeho záměrem je ukázat divákovi, že oboje je součástí našeho každodenního života. (Martin Mikolášek, 2016. *Jan Vytiska*. [online]. Artlist – Centrum pro současné umění Praha. [cit. 20. 3. 2019]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/jan-vytiska-108650/>)

V tomto případě je patrné, že divák musí překročit svůj prvotní povrchní úsudek (mnoho milovníků „tradičního líbivého umění“ by výstava tohoto umělce jistě odradila) a v obrazech hledat něco více, co se skrývá za vyhřezlými oky a spálenými chalupami.



Obrázek 3 VYTISKA, Jan. *Melancholie* [akryl na plátně]. 140 x 200 cm. 2011

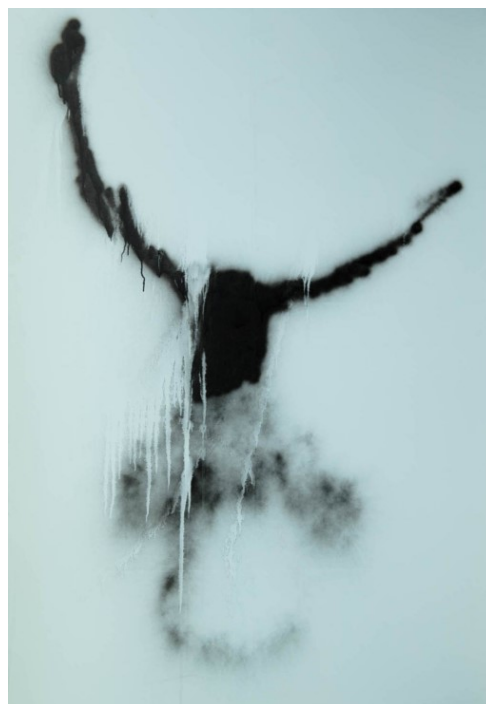


Obrázek 4 VYTISKA, Jan. *Chlupy* [akryl na plátně]. 140 x 220 cm. 2012

Musa (Lukáš Musil)

Příběh malíře Musy je zajímavý tím, že výtvarné umění nikdy nestudoval – původně se věnoval hokeji na profesionální úrovni, poté se stal známým a vyhledávaným tatérem a v současné době maluje. Musa si zakládá na tom, že před prázdné plátno vstupuje bez jakýchkoli vnějších vlivů, čímž vzniká absolutní svoboda autora. Výsledkem takové svobody jsou temné abstraktní obrazy z počátku jeho tvorby, které postupně transformoval do vytvoření vlastního světa, ve kterém vystupují zvířata a rostliny, s nimiž vede pomyslný rozhovor, stejně jako dříve vedl s klienty, kteří si k němu přišli pro originální tetování. V Musových obrazech se často objevují akcenty linky, slova a části textů, vytvořené tužkou, barvou či sprejem – to vše spojuje svým charakteristickým výrazem v obrazech, které diváka upoutají jistým chvěním, „jenž ze znaku činí zprávu a ze sdělení inspiraci“.

(Wikipedie: otevřená encyklopedie. *Musa (Výtvarník)*. [cit. 20. 3. 2019]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Musa_\(v%C3%BDtvarn%C3%ADk\)#cite_ref-4](https://cs.wikipedia.org/wiki/Musa_(v%C3%BDtvarn%C3%ADk)#cite_ref-4))



Obrázek 5 MUSA. *Animals*. 200 x 130-140 cm



Obrázek 6 MUSA. *Animals*. 200 x 130 - 140 cm

V tomto bodě musím výčet umělců ukončit – ve snaze popsat konkrétní komunikační prostředky bych skončila až s vyčerpáním posledního jména autorů současného umění. Ani tak bych se nedostala k závěru, který ovšem, jak jsem v průběhu psaní této práce zjistila, není konečným a tím nejzásadnějším poznatkem v cestě pochopení komunikačních účinků umění a hodnoty umění, jak ji já osobně vnímám. Odůvodnění tohoto kroku následně zmiňuji v závěru této práce, přesto se ještě pokusím o jakési shrnutí možností – cest, kterými se současní umělci a umělecké galerie vydávají. A slovo cesta, nebo spíše hledání, je podle mého názoru tím nejcennějším prostředkem, nad jehož významem má smysl se pozastavit.

Hledání cest ke sdělení a předání informace je totiž z mého pohledu to jediné, co současné umělce spojuje. Zmínila jsem dva autory, kteří s divákem komunikují prostřednictvím asociací, přesto každý jiným způsobem. Další cestou je hledání významů skrytých za na první pohled šokujícími výjevy, nebo to, jak divákovi zprostředkovat absolutní svobodu autora.

Někteří umělci hledají další možnosti obrazu – například malíř Jakub Hošek pro svá díla vytváří tlusté rámy, které mu dovolují pracovat i s bokem obrazu, čímž vytváří více prostoru pro malbu. Tvorbu malíře a graffiti umělce Pasty Onera najdeme jak na ulici, tak v galerii či soukromých sbírkách. Na poslední výstavě Tomáše Speváka "Hra na slepou bábu" divák obraz po obraze prochází celým procesem dětské hry. Umělec Petr Nikl nachází smysl současného umění prostřednictvím interaktivních výstav, na kterých si umění „rozumí s širokou veřejností“ díky svému pojetí zaměřenému na hru. (Ludvík Hlaváček, 2007. *Petr Nikl*. [online]. Artlist – Centrum pro současné umění Praha. [cit. 21. 3. 2019]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/petr-nikl-881/>)

Co shledávám jako nejdůležitější aspekt současného umění je, že nabízí nepřeberné množství autorů, výstav, akcí spojených s uměním, edukačních programů pro žáky a mnoho dalšího – což je pro komunikaci s divákem a jeho obohacení a vzdělání možná mnohem důležitější, než „pouhá“ volba jednotlivých komunikačních prostředků v obraze.

2 Praktická část

Praktickou část této práce jsem pojala jako osobní experiment tvorby s cílem zjistit, jak může volba odlišných výrazových prostředků změnit interpretaci díla. Za tím účelem jsem vybrala jeden námět, který jsem zpracovala ve více variantách.

Od počátku jsem k tvorbě v rámci praktické části přistupovala s ohledem na to, že každý jednotlivý obraz je vytvořen za určitým účelem. Vycházela jsem přitom z předpokladu mých osobních zkušeností se čtením obrazů a volila jsem ty výrazové prostředky, které při interpretaci díla shledávám jako nejlépe definovatelné – tedy velikost obrazu, barevnost a osobitý rukopis či gesto.

I přes to, že interpretace díla je vždy subjektivní, chtěla jsem zjistit, zda je možné výsledné uchopení obrazu divákem předem ovlivnit – a to právě cílenou volbou komunikačních prostředků. Svým způsobem jsem postupovala odlišně od teorie umění E. H. Gombricha, které jsem se věnovala v předešlé kapitole – emoci daného obrazu jsem si definovala předem na začátku tvorby. Tím jsem sebe i diváky „ochudila“ o moji osobní emoci, jež by vznikla v průběhu práce, ovšem vzhledem k mým stanoveným cílům jsem musela postupovat právě takto.

Mimo tento proces zaměřený na výsledné uchopení díla jsem se zaměřila i na to, jakým způsobem jsem při tvorbě přemýšlela a uvažovala. Pokusila jsem se vnímat, jakou roli má při tvorbě moje rozpoložení a psychický stav a jaké okolnosti mě vedou k volbě určitých výrazových prostředků. Tím, co mě v této práci zajímalo nejvíce, je uchopení emoce autora i diváka.

Když jsem uvažovala nad tématem komunikačních prostředků malby, napadalo mne mnoho otázek. Jak se změní interpretace námětu, jež většina lidí považuje za optimistický, když ho namaluji barvami, které jsou naopak pro většinu lidí pesimistické? Mohou být pocity z obrazu, jehož námět je děsivý, stejně intenzivní, pokud je namalován na velmi malém formátu? Mohou mít dva lidé, kteří čtou stejný obraz ve stejnou chvíli zcela odlišné pocity?

Tyto otázky mě přivedly ke způsobu, jakým tuto práci pojmout a v závěru jsem nakonec dospěla i k odpovědím, jež jsem si původně za cíl nedala.

2.1 Volba námětu

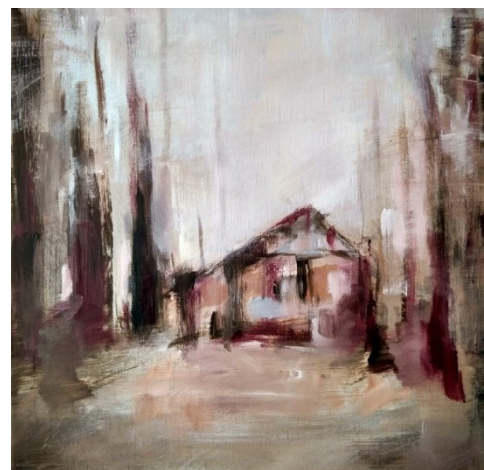
Abych ověřila výše zmíněné závěry vycházející z mé vlastní tvorby, zvolila jsem tři poměrně snadno definovatelné náměty. Každý námět jsem následně zpracovala v několika variantách, které odpovídají mnou zamýšleným rozdílným možnostem interpretace. Vznikly tak tři série obrazů, které, pokud bych uvažovala nad způsobem instalace v galerii, nemají fungovat jako jeden celek. V takovém případě by bylo vhodné rozvést jeden námět ještě více způsoby, já jsem však považovala za nutné zpracovat alespoň v určité míře všechny tři náměty.

Jako první motiv jsem zvolila krajinu, kterou jsem později změnila na les s chaloupkou, neboť samotná krajina bez dalšího prvku, který do ní nějak zasahuje, mi nepřipadala jako dostatečně nosný námět pro interpretaci.

Pro další dva náměty s předpokladem vyvolání kladné a záporné emoce jsem zvolila situace, o nichž jsem se domnívala, že takový efekt budou mít. Záměrně jsem však nevolila takové výjevy, které by v tomto směru byly prvoplánové – jako například svatba nebo scéna z koncentračního tábora. Tam by interpretace mohla být zastíněna prvotním dojmem a nebyl by zde prostor pro hledání dalších souvislostí či příběhů.



Obrázek 7 Autorská práce. *Bez názvu* [akryl na plátně]. 85 x 60 cm. 2018



Obrázek 8 Autorská práce. *Bez názvu* [akryl na plátně]. 40 x 40 cm. 2018



Obrázek 9 Autorská práce. *Bez názvu* [akryl na plátně]. 20 x 20 cm. 2018

Jedním z mých záměrů bylo také zjistit, jakou funkci může mít přítomnost figurativního prvku v obraze, který je v těchto dvou námětech přítomen.

Pro druhou sérii jsem zvolila motiv odkazující na druhou světovou válku, který ovšem nemusí být na první pohled rozpoznatelný – vojáka na rozbahněném poli, které je zahaleno dýmem. Vzhledem k potlačení realističnosti malby si však divák může místo vojáka představit kohokoli jiného, což zcela změní vyznění celého obrazu.

Stejně jsem postupovala při výběru námětu pro třetí sérii, který zobrazuje běžící dívku na pozadí domku u moře – optimistického výjevu, který však vzhledem k výtvarnému provedení nemusí být jednoznačný.

2.2 Průběh práce/technika/vlastní reflexe

Nejprve jsem pracovala s námětem domku v lese. Tento motiv jako jediný neměl předem definovanou emoci, nebylo tedy těžké zpracovat ho ve více variantách, jako tomu bylo u dalších námětů. Jako první jsem vytvořila obraz ve studených tmavých barvách. (obr. 7) Poté jsem stejný námět zpracovala v teplých optimistických barvách. (obr. 8) Zde jsem však narazila na

problém, a to takový, že samotné teplé barvy nefungovaly a musela jsem přidávat stále více tmavších studených odstínů. Tuto druhou verzi námětu jsem namalovala několikrát, než jsem byla s výsledkem spokojena. Při práci s teplými barvami jsem pozorovala, že pracuji mnohem uvolněněji a méně realisticky. Bylo pro mne poměrně náročné zpracovat námět v jiných barvách

s cílem změny emoce, protože jsem se už nedokázala oprostít od původní verze, která už jistou emoci nesla. Nakonec jsem došla k závěru, že druhou verzi zpracuji na menší formát, ve kterém požadovaný výsledek fungoval lépe.

Všechny obrazy jsem vytvořila akrylovými barvami na plátno – tímto způsobem se mi pracuje nejlépe a jsem na něj zvyklá. Jistě by bylo zajímavé pojmout práci s jedním námětem i dalšími zcela odlišnými technikami, ale tím by



Obrázek 10 Autorská práce. 1945 [akryl na plátně]. 90 x 70 cm. 2019



Obrázek 11 Autorská práce. 1945 [akryl na plátně]. 70 x 50 cm. 2019



Obrázek 12 Autorská práce. 1945 [akryl na plátně]. 20 x 20 cm. 2019

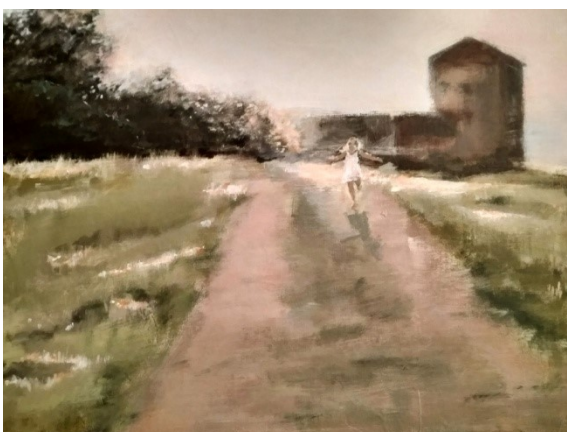
se ještě znásobily možnosti subjektivního vnímání obrazu a vyhodnocení by tak bylo velmi obtížné. Pro základní zorientování se v problému mi přišlo výhodnější začít s menším množstvím variant.

Při tvorbě druhé série s námětem vojáka po bitvě jsem pracovala spíše automaticky, při práci jsem tolik nepřemýšlela, jako u ostatních námětů, což přisuzuji absenci více detailů a převaze plochy, kterou zaujímá šedivý dým. U tohoto výjevu nebylo tak těžké pracovat s optimistickými barvami, ale přeci jen jsem byla stále ovlivněna působením námětu, takže výsledná barevnost není tolik výrazná. (obr. 10, 11, 12)

Nejlépe se mi pracovalo s třetím námětem, běžící dívkou od domu u moře, kde nejlépe fungují obě varianty barevnosti. K těm jsem ještě přidala třetí obraz – malovaný zcela spontánně, bez předem dané emoce, vyznění a možné interpretace – ten se mi maloval ze všech nejlépe. (obr. 13, 14, 15)



Obrázek 13 Autorská práce. *Bez názvu* [akryl na plátně]. 70 x 60 cm. 2019



Obrázek 14 Autorská práce. *Bez názvu* [akryl na plátně]. 70 x 60 cm. 2019



Obrázek 15 Autorská práce. *Bez názvu* [akryl na plátně]. 70 x 60 cm. 2019

Obraz s domkem v lese a vojákem, oba v tmavých barvách, jsem také zpracovala ve velmi malém formátu s cílem zjistit, jak vyznění a čtení obrazu ovlivňuje odlišný formát. (obr. 9, 12)

Při práci jsem si uvědomila, nebo spíše se znovu utvrdila v tom, že každý obraz má svůj správný čas – tedy že k požadovanému výsledku se nemusím dostat hned, ale třeba až za několik týdnů, a také, že k tomu, co jsem zamýšlela, se mohu dostat i prostřednictvím práce na jiném obraze.

2.3 Skupinová reflexe

K potvrzení či zpochybnění mých předpokladů pro mne bylo důležité jejich ověření – k tomu jsem využila metodu skupinové reflexe. Obrazy jsem prezentovala skupině pěti subjektů v takovém pořadí, aby hned nebylo patrné, jaké je původní vyznění obrazu bez změny barevnosti či formátu – to znamená, že jsem u každého námětu nejprve prezentovala druhou či třetí verzi – takový princip by byl uplatněn i v případě instalace v galerii za účelem poukázání na to, jak se s odlišnými formami obrazu mění jeho vyznění.

Díky této reflexi jsem si uvědomila, že moje původní očekávání změny emoce a celkového vyznění obrazu prostřednictvím změny barevnosti a formátu byla mnohem jednodušší, než jak je následně diváci vnímali. Asi nejdůležitějším poznatkem pro mne bylo to, že barevnost obrazu neovlivňuje celkový dojem ze zobrazeného námětu, ale ovlivňuje přemýšlení nad příběhy, které se v obraze mohou skrývat. Například druhá, barevnější verze domku v lese (obr. 8) díky své nepřírodní barevnosti vzbuzovala u subjektů pocit, že se nejedná o reálný výjev, ale spíše o něco snového. Padl i takový názor, že na obraze je zobrazen les po atomovém výbuchu – takové okolnosti mě při malbě vůbec nenapadly. Jelikož ve své tvorbě často používám k danému objektu nerealistické barvy a беру to jako samozřejmost, překvapilo mne, že divák může takový obraz číst zcela odlišně od záměru autora.

Zajímal mne i význam přítomnosti figurálního prvku v obraze – ten měl největší efekt v obraze s běžící dívkou, a to takový, že převážil většinu dalších vjemů – díky znázorněnému pohybu, který působil pozitivně, nebyl obraz v temných barvách chápán jako něco negativního či smutného. (obr. 13)

Celkově mělo na interpretaci obrazů největší vliv samotné zpracování námětu, které bylo ovlivněno právě volbou formátu a barevnosti. Obraz domu v lese na malém formátu tak působil daleko pesimističtěji než na velkém formátu, k čemuž jsem očekávala opačnou reakci.

Závěrem tohoto malířského experimentu je pro mne potvrzení, že určité prostředky, v tomto případě barevnost a formát, mají na čtení obrazu vliv, avšak jiným způsobem, než jsem si původně myslela.

3 Didaktická část

Didaktickou část této práce jsem pojala obdobně jako část praktickou – zaměřila jsem se na možnosti interpretace díla v důsledku změny výrazových prostředků. Vytvořila jsem didaktickou řadu pro cílovou skupinu žáků prvního stupně ZŠ se zaměřením na výtvarnou výchovu. Stejně úkoly jsem následně zadala i skupině dospělých z důvodu mého osobního zájmu výsledná díla porovnat a zjistit, jestli žáci a dospělí při plnění těchto úkolů budou uvažovat podobně, či nikoli. Stěžejním tématem didaktické řady je proces komunikace prostřednictvím prožívání a vnímání emocí, což jsem shledala jako nejvhodnější a nejzajímavější prostředek výtvarného projevu vzhledem k tématu této práce.

3.1 Teoretická východiska – komunikace prostřednictvím umění

V diskurzu současné výtvarné výchovy se stále více projevují snahy o „komunikaci obrazem“, realita ve výuce však značně pokulhává a stále se setkáváme pouze se záměrem o estetický zážitek. Obrazový prostředek je znakovým prostředkem, jehož prostřednictvím vyjadřujeme obsah našeho vědomí. O takovém smyslu výtvarné výchovy je však třeba přesvědčit pedagogy, rodiče a především žáky, stále totiž panuje přístup k tomuto předmětu jako jakési „reflexi skutečnosti“, a to i přes to, že „rozšiřování komunikace prostřednictvím obrazového znaku“ je jednou ze tří hlavních oblastí učiva výtvarné výchovy v Rámcovém vzdělávacím programu pro základní i střední vzdělávání. (9, s. 18)

To mohu ostatně potvrdit i sama na základě svých studijních zkušeností – dokonce i na střední umělecké škole šlo především o správné zachycení reality, nikoli o komunikaci prostřednictvím reflexe, natož o ověřování komunikačních účinků tvorby.

Proces „komunikačního ověření“ nemá být procesem, který následuje za vlastní tvorbou, ale je její součástí a tvoří její obsah. Proces komunikace ve výtvarné pedagogice je dostatečně institucionálně ukotven, v praxi je však třeba najít jednoduché a účinné metody, jakými s žáky pracovat za účelem dosažení poznávacího a komunikačního účinku. (9, s. 18)

Karla Brücknerová v knize *Skici ze současné estetické výchovy* (2011) rozdělila teoretické přístupy k estetické výchově na čtyři tendence podle toho, jak „odpovídají na otázku po smyslu existence estetické výchovy“. (10, s. 28) Jsou jimi estetická výchova jako chrám, galerie, wellness centrum a sanatorium.

Z pojetí výchovy jako chrámu je mi blízký princip smyslu estetické výchovy „jak si ve světě kompetencí a neustálé přípravy na život zachovat přemýšlivý odstup a prožívat plnost ‚být‘ na místo (a nebo alespoň vedle) podmaňující touhy ‚mít‘“. (10, s. 18) Estetická výchova v tomto pojetí poukazuje na to, že poznání může být hodnotou i přes to, že není slovy vyjádřitelné či definovatelné. (10, s. 21)

Estetická výchova jako galerie má rozvíjet estetické vnímání světa, které je stejně důležité jako poznávání filosofické, spirituální či vědecké. Tato koncepce rozvíjí nahlížení na svět – ukazuje ho v celistvém pohledu. Pokud chápeme estetické poznání jako způsob, jakým člověk poznává svět, musí být takové poznání i složkou kurikula. (10, s. 21 – 22) Tato myšlenka se konkrétně netýká mého didaktického úkolu – uvádím ji zde, protože v sobě nese hodnoty, k nimž jsem se při přípravě úkolu přiklání a dle mého názoru zcela vystihuje i záměry ostatních kapitol této práce.

Třetím pojetím je estetická výchova jako wellness centrum, jež nám přináší určité výhody – například zlepšení se v dovednostech, které jsou důležité pro náš úspěšný život. Stručně řečeno nám znalosti v oblasti estetické kultury pomáhají zorientovat se v lidské kultuře jako celku. Toto pojetí výchovy se věnuje současným tématům, jako např. globalizaci, multikulturalitě nebo novým pojetím rodiny. (10, s. 24–25)

Estetická výchova jako sanatorium je svým pojetím podobná například arteterapii – moje didaktická řada takové záměry přímo nemá, ale jistou „terapii“ by díky výtvarnému ztvárnění pocitů jistě být mohla. (10, s. 27)

3.2 Didaktická řada

Téma: Emoce

Námět: vyjadřování emocí pomocí rozdílných výrazových prostředků a jejich následná interpretace

Cílová skupina: žáci prvního stupně ZŠ

Vzdělávací program: RVP ZV, 1. stupeň

Časová dotace: 1x 45 minut

Pomůcky: temperové a akvarelové barvy, pastelky, fixy, suché pastely, čtvrtky

Technika: libovolná

Motivace: Všichni lidé prožívají nějaké emoce, každý však jiným způsobem či měrou. Zamyslete se, jakou emoci prožíváte právě teď, nebo jakou jste prožili v nedávné době a jakým způsobem byste tento pocit výtvarně vyjádřili.

Zadání: Vyberte si konkrétní pocit či emoci, která vás momentálně naplňuje, nebo si vybavte nějaký nedávný zážitek, který vás zasáhl. Představte si danou situaci, a jak jste se při ní cítili. Pokud u vás žádná emoce výrazně nepřevládá nebo si nevybavujete konkrétní zážitek, pokuste se znázornit takovou emoci, která se vám bude výtvarně nejjednodušeji zprostředkovávat. Tento pocit následně transformujte do vlastního výtvarného vyjádření, které je vám blízké. Svůj záměr nikomu nesdělujte, úkolem ostatních bude poznat, jakou emoci jste zobrazili.

Úkol č. 1: Vyjádřete emoci pomocí libovolných barev

Úkol č. 2: Vyjádřete emoci pouze pomocí jedné barvy

Úkol č. 3: Vyjádřete emoci pomocí figury či obličeje bez požadavku konkrétní barevnosti

Vazba na dějiny výtvarného umění: Vasilij Kandinskij, Mark Rothko, Vincent Van Gogh, Jackson Pollock

Vazba na RVP ZV:

Rozvíjení smyslové citlivosti

- **prvky vizuálně obrazného vyjádření** – linie, tvary, objemy, světlostní a barevné kvality, textury – jejich jednoduché vztahy (podobnost, kontrast, rytmus), jejich kombinace a proměny v ploše, objemu a prostoru
- **uspořádání objektů do celků** – uspořádání na základě jejich výraznosti, velikosti a vzájemného postavení ve statickém a dynamickém vyjádření

Uplatňování subjektivity

- **prostředky pro vyjádření emocí, pocitů, nálad, fantazie, představ a osobních zkušeností** – manipulace s objekty, pohyb těla a jeho umístění v prostoru, akční tvar malby a kresby
- **přístupy k vizuálně obrazným vyjádřením** – hledisko jejich vnímání (vizuální, haptické, statické, dynamické), hledisko jejich motivace (fantazijní, založené na smyslovém vnímání)

Ověřování komunikačních účinků

- **osobní postoj v komunikaci** – jeho utváření a zdůvodňování; odlišné interpretace vizuálně obrazných vyjádření (samostatně vytvořených a přejatých) v rámci skupin, v nichž se žák pohybuje; jejich porovnávání s vlastní interpretací
- **komunikační obsah vizuálně obrazných vyjádření** – v komunikaci se spolužáky, rodinnými příslušníky a v rámci skupin, v nichž se žák pohybuje (ve škole i mimo školu); vysvětlování výsledků tvorby podle svých schopností a zaměření
- **proměny komunikačního obsahu** – záměry tvorby a proměny obsahu vlastních vizuálně obrazných vyjádření i děl výtvarného umění

Cíle: žáci komunikují prostřednictvím vlastního výtvarného vyjádření, chápou a znají možnosti různorodého vyjádření a interpretace díla a společně reflektují svoji tvorbu i tvorbu ostatních. Žáci vytvoří tři verze výtvarného úkolu, k jejichž realizaci volí vhodné výtvarné prostředky za účelem vyjádření vlastních emocí. (Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy, 2017. *RVP_ZV_2017_červen*. [online]. [cit. 25. 3. 2019]. Dostupné z: <http://www.msmt.cz/file/43792/>)

3.2.1 Realizace

Tuto didaktickou řadu jsem v průběhu jednoho týdne realizovala nejprve se třemi žáky navštěvujícími čtvrtou třídu základní školy s výtvarným zaměřením (dvě dívky a jeden chlapec ve věku deseti let), dále se skupinou pěti dospělých (muž, 18 let, umělecké vzdělání, a dvěma ženami a dvěma muži ve věku od dvaadvaceti do padesáti let bez předchozího výtvarného vzdělání, avšak se znatelným uměleckým cítěním) a následně se skupinou čtyř studentů třetího ročníku oboru Výtvarná výchova na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy.



Obrázek 16 Žák 1. *Smutek*
[vodové barvy]

3.2.2 Průběh práce/reflexe/dosažení cílů

Skupina žáků třetí třídy ZŠ byla zpočátku ze zadání mírně rozpačitá. Zprvu jsem to přisuzovala poměrné náročnosti úkolu – nutnosti soustředění se na své pocity a hledání možností jejich vyjádření skrze výtvarné dílo. Pak jsem se však dozvěděla, že i přes to, že tyto děti navštěvují školu s výtvarným zaměřením, stěžejní náplní jejich výtvarného projevu tvoří reflektování skutečnosti a se zobrazováním subjektivních pocitů či emocí prostřednictvím vlastního výtvarného projevu nemají téměř žádnou zkušenost. To pokládám vzhledem ke třem hlavním oblastem učiva výtvarné výchovy (rozvíjení smyslové citlivosti, uplatňování subjektivity a ověřování komunikačních účinků) podle Rámcového vzdělávacího programu za zcela nedostačující.



Obrázek 17 Žák 1. *Únava*
[vodové barvy]

Prvním úskalím tohoto úkolu byla technika. Z celé škály možností si žáci vybrali fixy a tužky, jimiž se jim moc nedařilo daný úkol zpracovat. Proto jsem jim v průběhu práce techniku definovala, a to vodové barvy.



Obrázek 18 Žák 1. *Veselost*
[vodové barvy]

Bohužel jsem zjistila, že ve škole s vodovými ani temperovými barvami vůbec nepracují, což mě velmi překvapilo. Postupně sami přicházeli na to, že vzhledem k povaze zadání je pro ně tato technika vhodnějším prostředkem pro vlastní vyjádření.

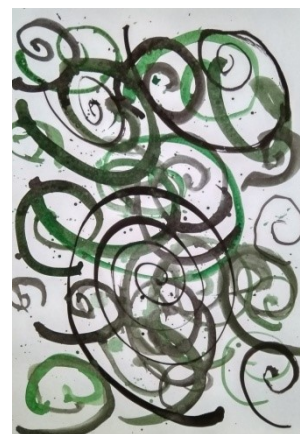
Dalším úskalím bylo to, že od sebe poměrně dost „opisovali“; ve chvíli, kdy jeden z nich začal využívat určitý prvek, záhy se takový prvek objevil i v práci ostatních. Několikrát jsem jim tak v průběhu činnosti musela připomenout, že jde o jejich osobité vyjádření a zprostředkování emoce, nikoli o „krásný obrázek na nástěnku“.

Dalším jevem, který neodpovídal mým počátečním představám, byl fakt, že při práci pouze s jednou barvou nebo jen černou žáci nebyli schopni držet se jedné původní emoce, ale například práce s černou barvou je ovlivnila tím způsobem, že touto barvou namalovali emoci negativní. To je však zcela pochopitelné, že děti v tomto věku zcela nepřijmou fakt, že pozitivní emoce může být zprostředkovávána prostřednictvím tmavých barev a naopak.

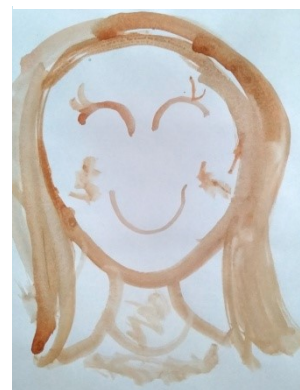
Co mě na práci s těmito žáky nadchlo, bylo to, jak je toto zadání postupně začínalo bavit a sami od sebe malovali stále další a další díla. Bylo však nutné jim nejprve vysvětlit a ukázat možnosti, kterými je možné své záměry vyjádřit – zpočátku se „trápili“ zobrazováním konkrétních věcí či postav, jimiž se jim nedařilo emoci vyjádřit. Když jsem jim vysvětlila, že výsledkem může být jen například barevná skvrna, výsledek byl oproti prvním pokusům na zcela odlišné úrovni.



Obrázek 19 Žákyně 2. *Radost* [vodové barvy]



Obrázek 20 Žákyně 2. *Únava* [vodové barvy]

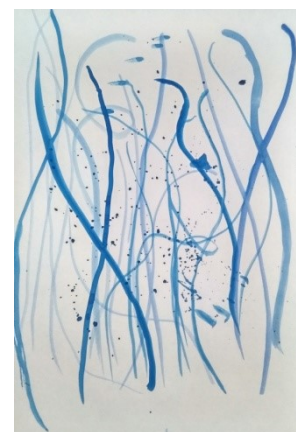


Obrázek 21 Žákyně 2. *Radost* [vodové barvy]

Nakonec jsme si všechny kresby a malby vyrovnali k sobě a pokusili se zhodnotit, v jakém díle je zobrazovaná emoce nejvíce čitelná – obecně tomu tak bylo u znázornění prostřednictvím obličeje či postavy a u abstraktnějších vyjádření to byla ta, kde žáci používali více barev. (obr. 19)

Po celkovém vyhodnocení úkolu jsem dospěla k závěru, že by bylo vhodné žákům nejprve ukázat různé příklady emocí – například hádku či nějakou emotivní událost – pro lepší představu a možnosti lepšího uchopení emoce, protože zaměřit se na jejich aktuální či nedávno prožitou emoci nebylo pro výsledné zpracování zadaného úkolu dostačující.

Přes tato úskalí k naplnění mnou stanovených cílů došlo – žáci si vyzkoušeli způsob komunikace prostřednictvím tvorby, uvědomili si, že jeden námět je možné zpracovat více způsoby, že každý může své emoce vnímat jinak a jinak je i zprostředkovávat a že je podstatné se nad svými výtvary následně zamyslet a vyslechnout si možnosti, jak takové dílo působí na ostatní. Zároveň mi takový úkol (a jiné úkoly podobného zaměření) přijde jako vhodný prostředek pro překlenutí tzv. krize dětského výtvarného projevu, ke které zpravidla dochází mezi 10. a 12. rokem. Děti v této fázi ztrácejí zájem o výtvarný projev a možnost vyjádření subjektivity prostřednictvím výtvarného umění by mohla být prostředkem, díky němuž mohou děti pochopit, že umění nemusí být jen znázorňováním reality.



Obrázek 22 Žákyně 3. *Smutek* [vodové barvy]



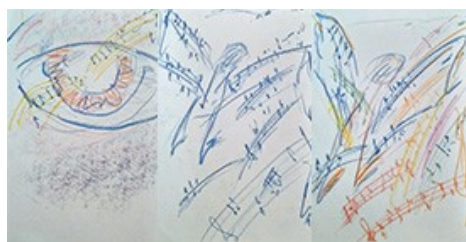
Obrázek 23 Žákyně 3. *Únava* [vodové barvy]



Obrázek 24 Žákyně 3. *Únava* [vodové barvy]

Při realizaci úkolu ve skupině dospělých (dále subjekty) jsem zaznamenala několik postřehů. Čím více subjekty o vlastním znázornění emocí přemýšlely, tím těžší pro ně bylo zpočátku úkol zpracovat. Oproti žákům čtvrté třídy ZŠ volily rozmanitější škálu technik, ale menší formát. I přes to, že se většina subjektů v této skupině výtvarnému projevu nevěnuje pravidelně (či se mu nevěnují vůbec), neměly s tímto úkolem problém a vytvořily velmi osobitá a zajímavá díla. Nejvíce mne překvapily práce subjektu, který měl ze všech nejmenší zkušenost s výtvarným projevem a uměním obecně, což podle mého názoru na výsledku není vůbec patrné. (obr. 26) Dokonce jsme až při závěrečné reflexi zjistili, že tento subjekt je barvoslepý – to by mne vzhledem k jeho volbě barevných kombinací nenapadlo.

V případě této skupiny nešlo snadno definovat, ve které ze tří variant je emoce nejlépe dekodovatelná – shodli jsme se, že výsledek je patrný ze syntézy všech tří obrazů, které dohromady tvoří celek, jež je pro ostatní čitelný, a že se tyto „části“ pro výsledné čtení doplňují.



Obrázek 25 Subjekt 1. *Fascinace hudbou* [pastelky]



Obrázek 26 Subjekt 2. *Bláznovství* [vodové barvy]



Obrázek 27 Subjekt 3. *Úžas* [suchý pastel]

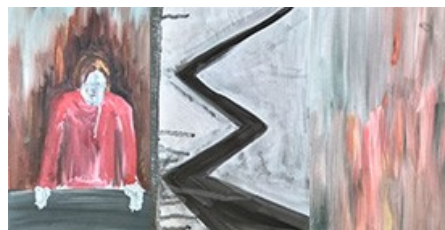


Obrázek 28 Subjekt 4. *Strach* [vodové barvy]



Obrázek 29 Subjekt 5. *Radost* [suchý pastel]

Realizace se skupinou studentů Výtvarné výchovy měla určitá specifika: tato skupina asi nejlépe pochopila zadání – kladli nejméně doplňujících otázek. Obecně k vyjádření emocí využívali méně konkrétní znakové systémy či prvky. Jejich projev byl expresivní a gestický, ale celkově využívali menší škálu barevnosti. Při závěrečné reflexi jsem zjišťovala, který z úkolů se studentům zpracovával nejlépe či nejhůře – z odpovědí jsem vyvodila závěr, že žádný úkol v tomto směru nepřevažoval nad ostatními. Dále mě zajímalo, jestli jim vadilo počáteční definování vyjadřovacích prvků a barevnosti – na tuto otázku všichni odpověděli záporně (nevadilo jim to). Asi nejvýraznějším rysem práce této skupiny bylo to, že vyjadřovali emoci vyplývající z konkrétní události či zážitku, který byl hodně intenzivní. Všechna díla byla poměrně snadno čitelná, jen u jednoho jsme nebyli schopni emoci dekodovat – bylo to z toho důvodu, že dílo obsahovalo emoce dvě – studentka totiž vyjadřovala pocit rozporu, jenž je důsledkem přetvářky. (obr. 32) Zajímavým příkladem bylo dílo, kde oranžová barva působila pozitivně, ale autorka k ní má negativní vztah. V této skupině došlo při práci i k určitým arteterapeutickým účinkům, což je pro mne potvrzením důležitosti úkolů podobného zaměření ve výtvarné výchově.



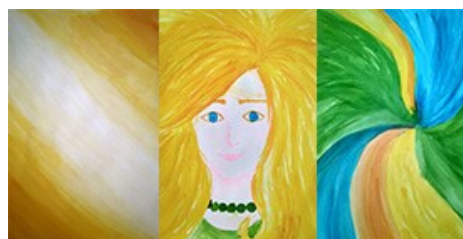
Obrázek 30 Subjekt 6. *Bezmoc* [tempera]



Obrázek 31 Subjekt 7. *Vztek* [akvarel]



Obrázek 32 Subjekt 8. *Přetvářka* [tempera]



Obrázek 33 Subjekt 9. *Radost* [anilínové barvy]

Téma didaktické části – tedy vyjadřování a čtení emocí se svou povahou podobá výzkumu Zuzany Fišerové Proksové, zaměřenému na komunikaci a kódování a dekodování emocí. Já jsem tento projekt nezpracovávala jako výzkum, ale zajímaly mne podobné otázky a je pro mne tedy přínosné zde některé závěry výzkumu zmínit. Například studenti vyšších věkových kategorií se více zaměřovali na negativní emoce – což bylo patrné ve výběru emoce radosti. (9, s. 45) S věkem také souvisela volba použitých znakových systémů – starší studenti jich využívali více a volili ty složitější. (9, s. 46) V závěrečném rozpoznávání výtvarných děl měla větší úspěšnost díla s figurativními náměty, avšak s rozdílem pouhých 7 % oproti dílům nefigurativním. Nejsrozumitelnějším znakovým systémem byl smajlík, následně symbol spojovaný s danou emoci a písmo. Nejlépe dekódovatelné emoce byly zlost, smutek a radost. Ve výsledku se ukázalo, že srozumitelnost uměleckého díla je jedním z kritérií tvorby a že s přibývajícím věkem studentů se zvyšuje vizuální gramotnost. Starší studenti v tvorbě více experimentovali a hledali nové možnosti výtvarného vyjádření. (9, s. 47–48)

Všechna díla realizovaná v rámci tohoto didaktického úkolu uvádím se souhlasem autorů.

Závěr

Když jsem si zpočátku psaní této práce sepisovala jednotlivé otázky, napsala jsem si poznámku, zda není smyslem umění právě ono hledání významu a pokládání si otázek. Nedovolím si říci, co je smyslem umění obecně, ale dospěla jsem k závěru, že pro mne je to právě samotná komunikace mezi autorem a divákem, nebo spíše mezi obrazem a divákem. Ptala jsem se, zda je neochota spolu s obrazem poznávat i souvislosti jeho vzniku, vysvětlení autora, či zhodnocení kritika, správným přístupem při poznávání umění. Uvědomila jsem si, že mezi divákem, který nezná nebo nechce znát všechny okolnosti a souvislosti týkající se díla, a obrazem, který divák čte, vždy určitá komunikace probíhá. Už jen tím, že se divák zamyslí, soustředí se a vybavuje si určité situace, jež mu obraz připomíná, komunikuje. A to je podle mého názoru asi největší silou, jakou umění disponuje. Mým cílem bylo zjistit, jakými prostředky komunikace probíhá, co je tím tajemným principem, na němž celá komunikace stojí a za pomoci čeho obraz vyvolává kladné či záporné emoce. I když bych nyní v závěru tyto otázky zhodnotila jako nepřesné, jejich prostřednictvím jsem nakonec k závěru dospěla. Tím je, že jako komunikační prostředek můžeme definovat techniku malby, barevnost, osobitý malířský rukopis, vyvolání asociace či velikost formátu pro umocnění sdělení. Zároveň jím ale může být i myšlenka, vzpomínka či pocit diváka.

Původně jsem si myslela, že odpovědi na dané otázky získám prostřednictvím analýzy jednotlivých současných autorů. Zjistila jsem, že k pochopení celé problematiky je však třeba komplexnějšího přístupu prostřednictvím nahlédnutí do historie a filosofie umění. I kdybych tyto otázky řešila prostřednictvím výzkumných otázek s cílem definovat komunikační prostředky byt' jen jediného autora, každá odpověď by byla jiná a co je podstatné, každá by byla pravdivá.

V průběhu psaní této práce jsem si uvědomila mnoho dalších možností postupu, jakými jsem se mohla v řešení otázek vydat. Zvolila jsem cestu prostřednictvím filosofičtějšího náhledu na témata, jimž přisuzuji v tomto směru důležitou a nezaměnitelnou úlohu.

Prvním důležitým tématem je historie umění. Jednak pro pochopení současného umění, tak pro vzdělávání – žáci by neměli znát jen fakta, jednotlivé směry a autory, ale především okolnosti, proč jednotlivé styly vznikaly a co umělce vedlo k určitým řešením. Důležitost pro uchopení umění přisuzuje dějinám například Jan Patočka: „Hluboká obeznámenost s dějinami, to znamená jejich prožití či spoluprožití na základě vytvořených uměleckých artefaktů, je podstatou tvorby i pochopení uměleckého díla...“ „Umělecká vzdělanost do tvorby vyústí, realizuje se v tvorbě, je-li spojena s nadáním, v tvorbě se však také realizovat nemusí a může dospět k jejímu hlubokému porozumění. Umělecká vzdělanost do tvorby vyústí, je-li spojena se schopností dějinný impuls převzít jako inspiraci k dalším realizacím. Může však také zůstat v poloze posuzování hodnot dosažených v umělecké tvorbě, může se tedy rozvinout v kritickou schopnost.“ (7, s. 31)

Zásadním faktem, který jsem si při definici otázek zmíněných v úvodu této práce neuvědomovala, je ten, že proces komunikace nefunguje pouze ve vztahu umělce – nositele sdělení a diváka – jejího příjemce. Divák totiž umění tvoří spolu s autorem a vzniká tak nový prostor vzájemného působení prostředků a jejich čtení. Stejně tak je pro umění důležitá role umělecké kritiky, která osvětluje umělcovy záměry.

Díky reflexi praktické části této práce jsem pochopila, že změnou formátu a barevnosti obrazu mohu ovlivnit divákovu interpretaci, avšak daleko složitějším způsobem, než jsem si původně myslela.

Prostřednictvím realizace didaktické řady se potvrdila důležitost komunikace skrze vlastní tvorbu pro osobnostní rozvoj žáků a také to, jak je důležité, aby žáci pracovali všemi dostupnými technikami. Potvrdila se i podstatná složka výtvarného projevu – a to společná reflexe vytvořených děl. Při realizaci se studenty KVV došlo i k účinkům podobným metodě arteterapie, což také dokládá přínosnost vlastního výtvarného vyjádření pro uvědomění si sebe sama.

Komunikace, jejíž forma a hodnota se v poslední době výrazně proměňují, je zásadní součástí lidského života. Umění nabízí mnoho cest, jak v tomto směru sami sebe můžeme obohatit a v tom je jeho nezměrná hodnota.

Seznam použitých informačních zdrojů

1. MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 3., rozš. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2014. ISBN 978-80-7485-030-1.
2. GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Odeon, 1992. Klub čtenářů (Odeon).
3. VASARI, Giorgio a Pavel PREISS. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*. Praha: Odeon, 1977.
4. GOMPERTZ, Will. *Na co se to vlastně díváme?: 150 let moderního umění v cukru letu*. Přeložil Ladislav ŠENKYŘÍK. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2014. ISBN 978-80-7422-300-6.
5. ŠVÁCHA, Rostislav, Taťána PETRASOVÁ, Klára BENEŠOVSKÁ, et al. *Dějiny umění v českých zemích 800-2000*. V Řevnicích: Arbor vitae societas, 2017. ISBN 978-80-88283-02-7.
6. GUARDINI, Romano a Walter ZAHNER. *O podstatě uměleckého díla*. Praha: Centrum teologie a umění, 2009. Delfin (Triáda). ISBN 978-80-87256-03-9.
7. ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako vyjádření smyslu: filozofie umění Jana Patočky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. Estetika (Pavel Mervart). ISBN 978-80-7465-115-1.
8. FULKOVÁ, Marie. *Když se řekne... vizuální gramotnost*. In: *Výtvarná výchova: časopis pro výtvarnou a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2002, s. 12–14. ISSN 1210-3691.
9. HORÁČEK, Radek a Jan ZÁLEŠÁK, ed. *Veřejnost a kouzlo vizuality: rozvoj teoretických základů výtvarné výchovy a otázky kulturního vzdělávání*. Brno: Masarykova univerzita, 2008. ISBN 978-80-210-4722-8.
10. BRÜCKNEROVÁ, Karla. *Skici ze současné estetické výchovy*. Brno: Masarykova univerzita, 2011. ISBN 978-80-210-5616-9.

Seznam použitých internetových zdrojů

Anna Kultová, 2012. *Vizuální komunikace*. [online]. Poslední změna 22. 5. 2012 [cit. 28. 3.2018] Dostupné z: http://wiki.knihovna.cz/index.php/Vizu%C3%A1ln%C3%AD_komunikace

Zuzana Štefková, 2006. *Josef Bolf*. [online] Artlist – Centrum pro současné umění Praha. [cit. 15. 3. 2019] Dostupné z: <https://www.artlist.cz/josef-bolf-204/>

Václav Hájek. *Jan Merta*. [online]. [cit. 15. 3. 2019]. Artlist – Centrum pro současné umění Praha. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/jan-merta-326/>

Martin Mikolášek, 2016. *Jan Vytiska*. [online]. Artlist – Centrum pro současné umění Praha. [cit. 20. 3. 2019]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/jan-vytiska-108650/>

Wikipedie: otevřená encyklopedie. *Musa (Výtvarník)*. [cit. 20. 3. 2019]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Musa_\(v%C3%BDtvarn%C3%ADk\)#cite_ref-4](https://cs.wikipedia.org/wiki/Musa_(v%C3%BDtvarn%C3%ADk)#cite_ref-4)

Ludvík Hlaváček, 2007. *Petr Nikl*. [online]. Artlist – Centrum pro současné umění Praha. [cit. 21. 3. 2019]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/petr-nikl-881/>

Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy, 2017. *RVP_ZV_2017_červen*. [online]. [cit. 25. 3. 2019]. Dostupné z: <http://www.msmt.cz/file/43792/>

<https://josefbolf.net/archiv>

<http://www.artplus.cz/cs/aukcni-zpravodajstvi/1/top-10-merta>

<http://janvytiska.com/index.php?/paintings/paintings/>

<http://www.musawork.com/?p=567>

Seznam obrázků

Obrázek 1 BOLF, Josef. <i>Nikdo tady není</i> [olej, olejové pastely, tuš, vosk a papír na plátně]. 85 x 45 cm. 2018.....	40
Obrázek 2 MERTA, Jan. <i>Temný slum</i> [olej na plátně]. 240 x 200 cm. 2004-07.....	42
Obrázek 3 VYTISKA, Jan. <i>Melancholie</i> [akryl na plátně]. 140 x 220 cm. 2011	43
Obrázek 4 VYTISKA, Jan. <i>Chlupy</i> [akryl na plátně]. 140 x 200 cm. 2012.....	43
Obrázek 5 MUSA. <i>Animals</i> . 200 x 130-140 cm.....	44
Obrázek 6 MUSA. <i>Animals</i> . 200 x 130 - 140 cm.....	44
Obrázek 7 Autorská práce. <i>Bez názvu</i> [akryl na plátně]. 85 x 60 cm. 2018.....	47
Obrázek 8 Autorská práce. <i>Bez názvu</i> [akryl na plátně]. 40 x 40 cm. 2018.....	47
Obrázek 9 Autorská práce. <i>Bez názvu</i> [akryl na plátně]. 20 x 20 cm. 2018.....	47
Obrázek 10 Autorská práce. <i>1945</i> [akryl na plátně]. 90 x 70 cm. 2019	49
Obrázek 11 Autorská práce. <i>1945</i> [akryl na plátně]. 70 x 50 cm. 2019	49
Obrázek 12 Autorská práce. <i>1945</i> [akryl na plátně]. 20 x 20 cm. 2019	49
Obrázek 13 Autorská práce. <i>Bez názvu</i> [akryl na plátně]. 70 x 60 cm. 2019.....	50
Obrázek 14 Autorská práce. <i>Bez názvu</i> [akryl na plátně]. 70 x 60 cm. 2019.....	50
Obrázek 15 Autorská práce. <i>Bez názvu</i> [akryl na plátně]. 70 x 60 cm. 2019.....	50
Obrázek 16 Žák 1. <i>Smutek</i> [vodové barvy]	57
Obrázek 17 Žák 1. <i>Únava</i> [vodové barvy]	57
Obrázek 18 Žák 1. <i>Veselost</i> [vodové barvy]	57
Obrázek 19 Žákyně 2. <i>Radost</i> [vodové barvy]	58
Obrázek 20 Žákyně 2. <i>Únava</i> [vodové barvy]	58
Obrázek 21 Žákyně 2. <i>Radost</i> [vodové barvy]	58
Obrázek 22 Žákyně 3. <i>Smutek</i> [vodové barvy].....	59
Obrázek 23 Žákyně 3. <i>Únava</i> [vodové barvy]	59
Obrázek 24 Žákyně 3. <i>Únava</i> [vodové barvy]	59
Obrázek 25 Subjekt 1. <i>Fascinace hudbou</i> [pastelky]	60
Obrázek 26 Subjekt 2. <i>Bláznovství</i> [vodové barvy].....	60
Obrázek 27 Subjekt 3. <i>Úžas</i> [suchý pastel].....	60
Obrázek 28 Subjekt 4. <i>Strach</i> [vodové barvy]	60

Obrázek 29. Subjekt 5. <i>Radost</i> [suchý pastel].....	60
Obrázek 30. Subjekt 6. <i>Bezmoc</i> [tempera]	61
Obrázek 31. Subjekt 7. <i>Vzteky</i> [akvarel].....	61
Obrázek 32. Subjekt 8. <i>Přetvářka</i> [tempera].....	61
Obrázek 33. Subjekt 9. <i>Radost</i> [anilinové barvy].....	61