UNIVERZITA KARLOVA
V PRAZE

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2008 IVAN MARTIN

UNIVERZITA KARLOVA

V PRAZE

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY

studijní obor:

prezenční studium jednooborové

UČITELSTVÍ VÝTVARNÉ VÝCHOVY PRO ZŠ, SŠ A ZUŠ

IVAN MARTIN

PROSTOR A SKUTEČNOST V MALÍŘSTVÍ

SPACE AND REALITY IN ARTISTIC PAITINGS

vedoucí katedry: Doc. PaedDr. Pavel Šamšula, CSc.

vedoucí diplomové práce: Doc. ak. mal. Zdenek Hůla

oponent: Doc. PaedDr. Pavel Šamšula, CSc.

konzultanti: Doc. Jaroslav E. Dvořák, PhDr. Jaroslav Bláha, Ph. D.

zadáno: 12. 11. 2006

odevzdáno: 18. 4. 2008

obhajoba diplomové práce:

Ivan Martin e-mail: ivanos@inos.cz

Čestně prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval sám
a všechny použité zdroje jsou uvedeny.

Ivan Martin

Úvodem děkuji za vynikající pracovně-studijní podmínky, které mi byly všemi vyučujícími poskytovány. Zvláště děkuji za odborné vedení a pomoc při vypracovávání diplomové práce vedoucímu práce doc. ak. mal. Zdenku Hůlovi, PhDr. Jaroslavu Bláhovi, Ph. D. a doc. Jaroslavu E. Dvořákovi. Mé poděkování patří také vedoucímu katedry doc. PaedDr. Pavlu Šamšulovi, CSc za vstřícný přístup a podnětné postřehy.

obsah

obsah 6
zadání diplomové práce 7
struktura, anotace 8

PROSTŘEDKY BUDOVÁNÍ PROSTORU V UMĚLECKÉM OBRAZE 9
RESOURSES OF SPACE CONSTRUCTING IN ARTISTIC PAITING
úvod 10
kulturní kontext 10
perspektiva 12
prostorové plány 16
faktura a gesto 20

Exkurz 1 - technika malby 24

možnosti barvy 26
konceptuální prostor 31
vnitřní prostor 34
transcendentální prostor 35
výraz prostoru 37
imaginární prostor 38
teorie skutečnosti a realismu 40

Exkurz 2 - vnímání a barva 45

závěrem 43
literatura 44

VÝTVARNÝ JAZYK - DIDAKTICKÁ ČÁST 46
LANGUAGE OF ART - DIDACTIC PART
úvod 47
dotazník 50
závěr, aplikace 56
zpráva 59
literatura 65

PROSTOR A SKUTEČNOST V MALÍŘSTVÍ, 66
TEORETICKÝ A ILUZIVNÍ PROSTOR
SPACE AND REALITY IN ARTISCTIC PAITINGS,
THEORETIC AND ILLUSIONAL SPACE
teorie 67
kontext 69
příprava 71
technika malby 74
materiály a technologický postup 75
adjustace, instalace 77
závěrem 77
dokumentace postupu 77

zadání diplomové práce

V souladu s §11 Studijního a zkušebního řádu UK v Praze - Pedagogické fakulty mi bylo vedoucím katedry zadáno téma diplomové práce s názvem „Prostor a skutečnost v malířství", a to následujícími pokyny pro vypracování.

Zkoumejte zobrazování prostoru: prostor jako námět; svět známý, tušený, fiktivní či teoretický. Sledujte proměny techniky malby v dobových kontextech, záměr a čitelnost. Nastiňte problematiku budování prostoru v historii malby, zvláště pak v umění evropském.

Využitím cyklu, či polyptychu pojednejte o vztahu mezi skutečností a její iluzí. Řešte problematiku budování, vidění, čitelnosti. Výstavba obrazu a zvolená technika.

Připravte didaktické cesty, přibližující obsahové i technické roviny malby ve vztahu chápání světa a jeho zobrazování. Ověřte v praxi sdělnost nových tendencí a přístupů v malířství a schopnost orientace ve struktuře obrazu.

Rozsah textu (NS): 60-70 stran včetně dokumentace.
Rozsah výtvarných prací: diptych většího formátu, malba klasickou technikou, série studií a skic.

Doc. PaedDr. Pavel Šamšula, CSc.

struktura, anotace

Práce pojednává o možnostech budování prostoru v uměleckých obrazech, představuje variace ustálených forem zobrazení skutečnosti, a to na příkladech reprezentujících různé umělecké epochy.

První část „Prostředky budování prostoru v uměleckém obraze" obsahuje pojednání o hlavních principech obrazového prostoru doplněné v krátkých exkurzech o další souvislosti, které mají vztah k samotnému malířskému umění. Tato část práce je složena z pohledů na jednotlivá díla, která jsou především příklady použití různých prostředků k zachycení vícerozměrného prostoru.

Druhá část nazvaná „Výtvarný jazyk" je shrnutím výsledků průzkumu týkajícího se čtení obrazů studenty a obsahuje též návrh didaktické aplikace.

Třetí část s názvem „Prostor a skutečnost v malířství - teoretický a iluzivní prostor" obsahuje teoretický rozbor výtvarné části diplomové práce s podrobným popisem výstavby obrazového diptychu.

structure, annotation

This thesis, regarding the possibilities of space constructing in panitings, presents various settled forms of displaying the reality on examples. These examples are representative of different artistic epoches.

The firsts part „Resources of space constructing in artistic painting", includes the treatise concerning the main principles of space as it applies to painting. It also includes a short essays about other contexts related to artistic paintings. This part of the thesis has been compiled from different critiques of individual works illustrating different aspects of representation in multi-dimentional space.

The second part „Language of Art" is a resume of the survey how students understand paitings and it also contains a suggestion of a didactic application.

The third part „Space and reality in Art, theoretic and illusional space" takes the practical part of this thesis to a new level and combines it with theory, while at the same time adding a detailed description of creating a diptych (2 part painting)

PROSTREDKY BUDOVANÍ PROSTORU V UMĚLECKÉM OBRAZE

RESOURSES OF SPACE CONSTRUCTING IN ARTISTIC PAITING

- úvod
- kulturní kontext
- perspektiva
- prostorové plány
- faktura a gesto
- exkurz 1 - technika malby
- barva
- konceptuální prostor
- vnitřní prostor
- transcendentální prostor
- výraz prostoru
- imaginární prostor
- teorie skutečnosti a realismu
- exkurz 2 - vnímání a barva
- závěrem
- literatura

úvod

V práci se pokusím shrnout základní postupy budování prostoru v obrazech (příklady závěsných obrazů a fresek) evropského umění. Volím problematiku na poli sakrálního i světského artefaktu, jelikož ty jsou oborově jednotné a stěžejní pro další umělecké aplikace. Knižní malba, grafika, dekor a dobová estetika je převážně z objevů vizuálních zákonitostí obrazů odvozena. Obraz se stal předmětem objevů a formou nesoucí vzniknuvší kánon té které doby a je základem pro postupující vývoj. V práci není možné postihnout všechna užití prostorových vztahů, proto se orientuji pouze na základní charakter budování prostoru. Přiblížím vzniklá pravidla a objevy a pokusím se je zobecnit na několik základních a používaných postupů. Na obrazových dokumentacích postihnu dané stavební prvky. Reprodukce jsou zvoleny jako zástupci jistých druhů zobrazení skutečnosti a prostoru, a to v nechronologickém sledu. Poukazují také na jisté paralely.

kulturní kontext

Pro úplnost musím podotknout, že v oblasti malířství i v jiných uměleckých odvětvích existují vlivy mezi kulturami. Celý vývoj je tak do jisté míry determinován zeměpisným, politickým, společenským a náboženským rozvrhem. Není zde vhodné srovnávat různá vývojová stadia a konkrétní ovlivňující jevy evropského malířství s uměním jiných kultur. Tvorba uměleckého díla, vidění - vnímání, čtení umění či jeho chápání je v té či oné kultuře jiné. Dokonce i chápání pojmu „umění" má mnoho podob. Je zřejmé, že vzájemné vlivy nejsou vzácností, přesto jsou jednotlivé vývoje samostatnými socio-kulturními dějinami.

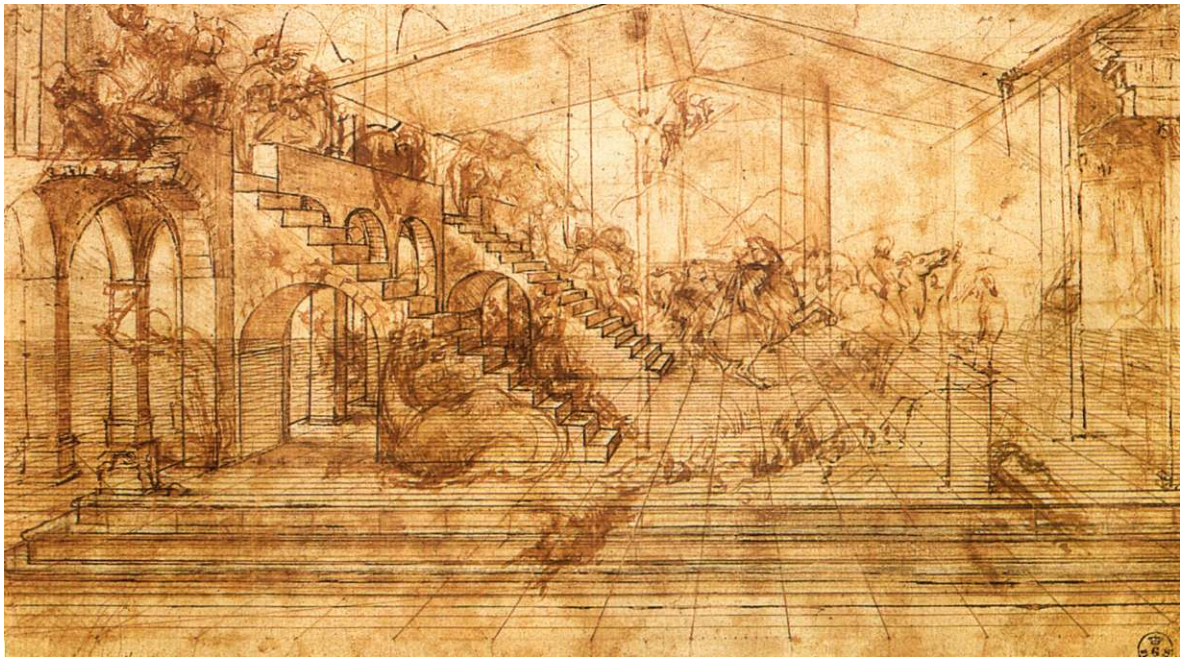
V historii malby se nám nabízí několik druhů zobrazení, které vyvolávají dojem prostoru, kterýžto může být jak reflektivním, tak konceptuálním. Vyjevují se nám jak v zobrazivé, tak v nezobrazivé - abstraktní malbě.

Již od počátku zobrazení se vyčleňuje jistý tvar vůči svému okolí. [1] Tato zákonitost je principem provázející malbu až do dnešní doby. Různé členění figury, myšleno tvaru a pozadí je závislé na osobnostních, subjektivních ambicích umělce a jeho příslušnosti do jistého dobového kontextu. Jak jinak než v mytologicko-náboženském dogmatu se malba rozvinula k jednotě obsahu a formy. Její jednotlivé epochy se však liší proměnami ve figuraci, prostorové vztahy se prohlubují.

[1] Kupříkladu prsty vytlačované struktury (tzv. makaronské kresby) mají prostorové vztahy, a to vzhledem k náhodnému, či záměrně doplněnému tvaru podobnému profilu zvířete. Přes následné obrysy figurálních výjevů vytažené pigmentem, plošnému vyplnění barevnými pigmenty až po prostorové vyobrazení zvířat v jejich pohybech prostřednictvím barevné modelace. (MRÁZ, 1987)

perspektiva

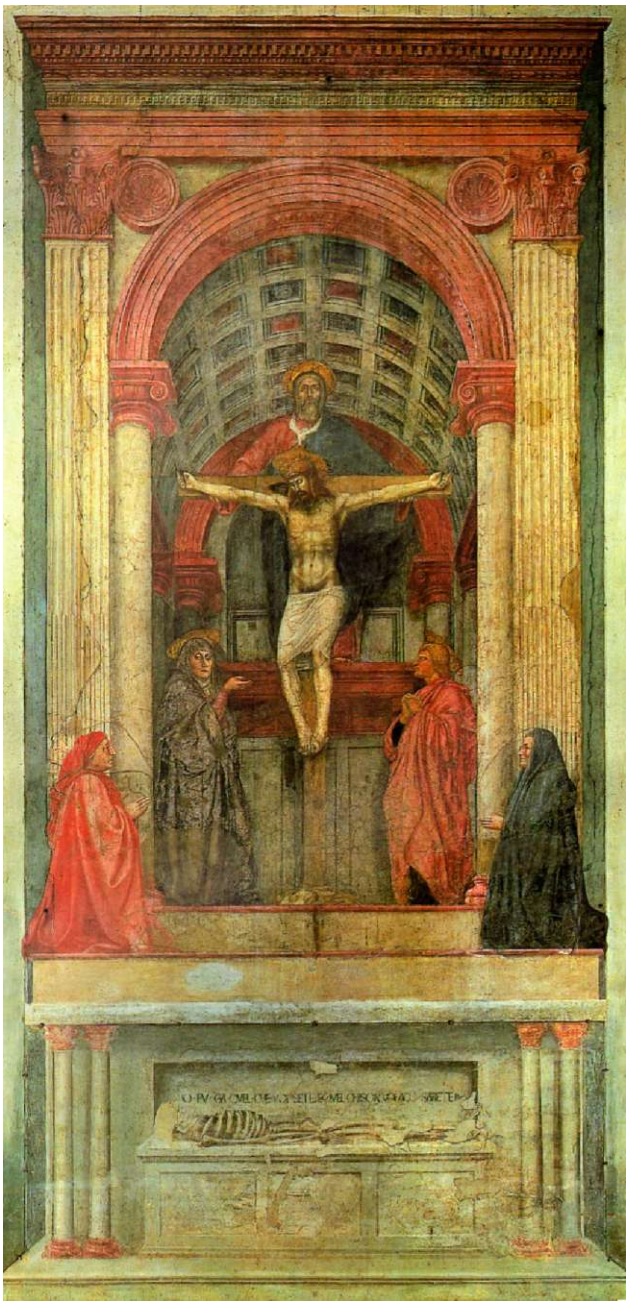
V mé struktuře můžeme nechronologicky uvést jako první příklad perspektivní princip. Ten volím jako první, jelikož je nám zákonitost perspektivy známá přes 500 let a je to pro naše čtení uměleckého zobrazení nejpřirozenější a „nejiluzivnější" prostředek. Každý náznak perspektivy, respektive sbíhajících se linií v nás ihned evokuje pocit prostorové hloubky a je to prostředník k odhadování vzdálenosti a polohy. V nejobecnější rovině je perspektiva projekcí vybraného vjemu do geometrické roviny, tedy do jistého druhu teoretického rámce, který předpokládá určitou znalost získanou zkušeností. Jak ukazuje následující reprodukce, i lineární perspektiva je nedokonalým konstruktem. Leonardo zde buduje prostor pomocí více úběžníků; pouze jeden centrální bod by zapříčinil nepřirozenou deformaci v krajních partiích širokého formátu. Užívá tedy více úběžníkových bodů, přičemž centrální je hlavní pro figurální scénu v popředí i pro interiér torza stavení v kompozici. Takovýto způsob je citlivým kompromisem jak zachovat přirozenou iluzi hloubky, které divák uvěří, nerušen nežádoucí perspektivní deformací.



obr. studie k obrazu Klanění tří králů, Leonardo da Vinci, 1481, 16,5 x 29 cm

Perspektivní realismus může být využit i pro konstrukci, která se odehrává před průmětnou obrazu, jak ukazuje Masaccio na své fresce v chrámu Santa Maria Novella. Úběžník je umístěn ve středu ve výšce očí pozorovatele, a tím je docíleno žádaného iluzionizmu. Pro takto radikální perspektivní vyobrazení je nutné počítat s přesným pozorovacím bodem, a to zvláště v tomto případě, kdy jsou klečící postavy i zpodobnění Adama předsunuty do prostoru chrámu. Iluze víceúrovňové kaple je zde umocněna také využitím přirozeného světla v interiéru.

Hranice průmětné rozděluje prostor na dvě části, které umožňují dvojí pohled. Jeden směrem na kříž a do kaple směrem vzhůru a druhý na samotný hrob Adama, a to přestože Masaccio využil jednoho centrálního úběžníku pro celý architektonický konstrukt.



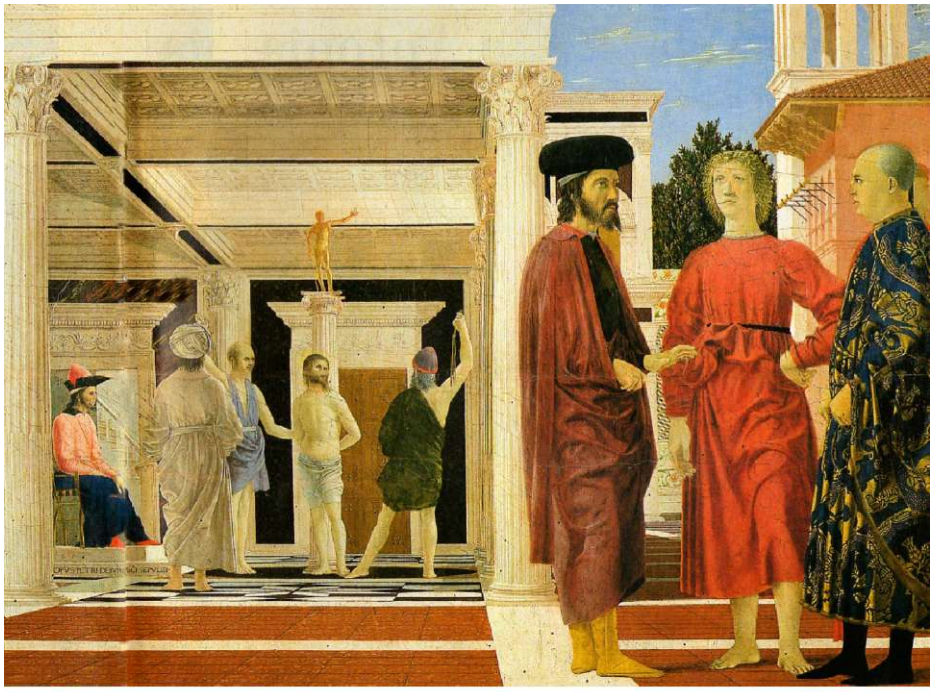
obr: Svatá trojice, Masaccio, 1425, 667 x 317 cm

Perspektiva je i přes matematicko-racionální základ volným prostředkem. Ačkoli má přesná pravidla, zřídkakdy je uplatněna tak striktně pro celý obraz. Je používána v lokálních problémech a dle potřeb je variována. Jak uvidíme dále, je možné nalézt její principy i v obrazech nepočítaných -komponovaných pocitově (intuitivně, chcete-li). I u následující reprodukce můžeme označit jindy v předperspektivní epoše používaným termínem tušená perspektiva.

Všimněme si, jak je u portrétu Velký muž perspektivní schéma využito. Divák je vtažen do prostoru obrazu a může se v něm pohledem pohybovat. To je dáno zobrazením využívající různých pohledů na model. Jak v uplatněném frontálnějším pohledu v horní části figury, tak z nadhledu v bezprostřední vzdálenosti vůči modelu. Ačkoli se to na první pohled nezdá, prostor je zde budován mj. prostřednictvím důmyslné perspektivní kombinatoriky.

obr. Velký muž, Lucian Freud, 1976-7, 91 x 91 cm

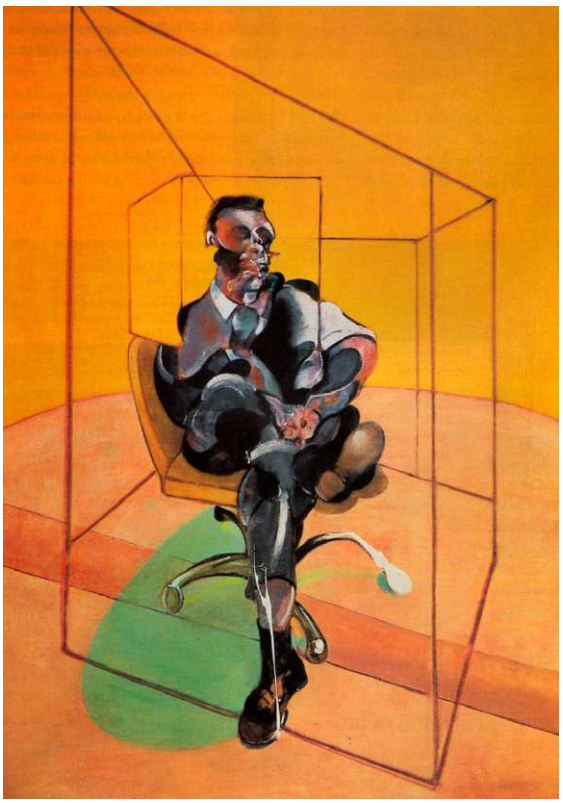
V následujícím obraze můžeme vidět ještě další polohu perspektivního schématu. Zde přímo doslovné vyjevení jejích zákonitostí. Jedná se o zobrazení demonstrující lineární perspektivu, jejíž vlastnosti se projevují jak na architektuře, tak na velikostních poměrech figur. Kompozice je velmi důmyslně rozdělena na dvě části, v nichž je uplatněn vždy jeden princip jako dominantnější. Dojem prostorové hloubky je také posílen střídáním světel a stínů, čili jednou ze zákonitostí barevné perspektivy (viz následující kapitola), která je uplatněna v celé kompozici. Jasná hra lineární perspektivy v levé straně je v tomto bohatém obraze v souladu s řazením jednotlivých prostorových plánů, jak můžeme pozorovat v části pravé. Vzhledem k přesně vypočítaným kompozičním poměrům je zde však duchovní přesah ve vztahu ke skutečnosti; počítaný prostor je podobenstvím božího řádu věcí. Matematika tak nabývá charakteru prostředku k zobrazení duchovní roviny.



obr. Bičování Krista, Piero Della Francesca, 1463-1464, 59 x 81,5 cm

Posledním exemplárním případem je zcela volné, intuitivní popírání perspektivní přísnosti, a to prostřednictvím její nelogické skladby. Bacon pracuje s náhodnou chybou, která je však ve finální kompozici povýšena na účel.

V obraze se tedy kombinují lineární perspektivy, které jsou značně deformovány. To ovšem není v rozporu v účinkem celé prostorové situace. Konstrukční schéma racionálního zobrazení je vlastně již pouze jednoduchým znakem, který ale stále nese výhody prostorové iluze. Dojem je i umocněn kontrastem s lineárním prostorem v pozadí.



obr. Studie k portrétu, Francis Bacon

1971, 198 x 147,5 cm

prostorové plány

Vzhledem k naší zkušenosti smyslového vnímání skutečnosti je zcela přirozeným zobrazením řazení jednotlivých plánů. Optický prostor[2] je budován prostřednictvím vizuálních účinků barvy. Studené a méně syté barvy se jeví jako vzdálenější, zatímco teplé a syté mají v jejich vzájemném kontrastu tendenci vystupovat do popředí. Naše senzuální zkušenost tomu odpovídá.

Právě jejich vzájemný účinek dává možnost použít k iluzi dálky jejich střídání v řadě za sebou, respektive nad sebou v obrazové kompozici.

Konstrukční schéma prostoru je založeno na kontrastech. V barevné perspektivě se jedná o střídání barev dle jejich přirozených vlastností, čili kontrast teplých a studených odstínů; vyznění vzdušné perspektivy pak v důsledném střídání světla a stínu či sytostních a světlostních partiích. Efekt prostoru je však dosahován kombinací těchto kontrastů, a to jak v jednotlivých plánech, tak i v jiných kompozičních pozicích. Kontrasty mohou být v jakési souhře či použity jednotlivě, mohou se i vzájemně prolínat.

obr. Odpočinek na útěku do Egypta -detail
Claude Lorrain, 1661, 113 x 156,5 cm

[2] Druh zobrazení, které se snaží navodit iluzi reálných prostorových souvislostí dle vizuálních zkušeností.

Tyto optické zákonitosti jsou doplňkem i jiných konstrukčních schémat, zde jsou však dominantním a ustáleným prostorovým schématem. Jak u reprodukce Carracciho, tak například i u Poussina či Lorraina (obr. s. 15) není dělení plánů striktní, jak je známe například od Piera della Francesca. Vzájemně se totiž prolínají. Oko diváka je do hloubky obrazu vedeno šikmými cestami napříč formátem jakoby směrem vzhůru, v iluzi pak do dáli.
Spolu s těmito typy perspektiv zde zmíním její prostředky, které jsou také paralelou v naší vjemové skutečnosti. Ve větší vzdálenosti se předměty jeví jakoby méně objemové, mizí jejich obrysová linie, klesá barevná sytost a mizí detail.

Jedno z mnoha symbiotických spojení konstrukčních schémat je také použití zákonitostí této hloubkové iluze barevné a vzdušné perspektivy s perspektivou lineární. Zvláště pak v městských scenériích Jana van der Heydena či Gerrita Berckheydena, které jsou dobovou paralelou k užití techniky v krajinářství 17. století.

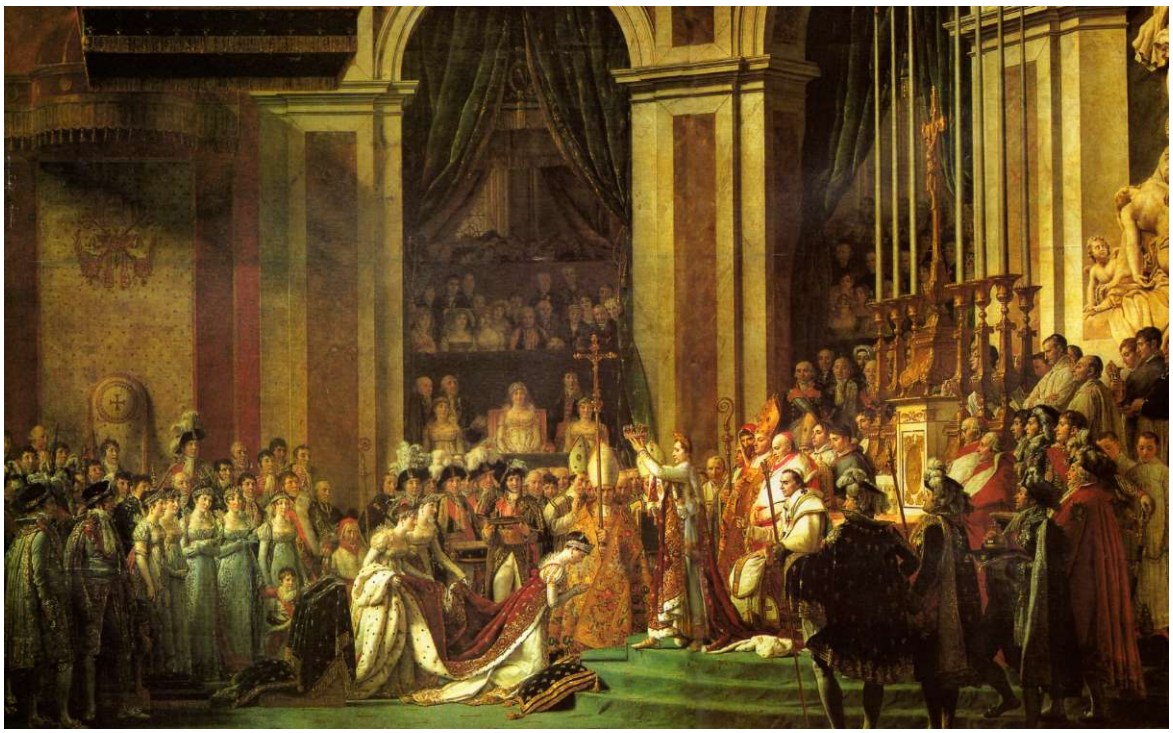
obr. Útěk do Egypta, Annibale Carracci, 1603-4, 122 x 230 cm

Dobové kontexty jsou pochopitelně odlišné u jednotlivých autorů, avšak schéma zůstává velmi podobné a můžeme se s tímto typem budování prostoru setkávat napříč uměleckými epochami.

Možnosti dělených plánů mají velice silný výrazový efekt. Vrcholné použití takovéhoto postupu v kombinaci s raným použitím perspektivy můžeme demonstrovat na práci Paola Uccella. Výrazovým zpracováním plánů se jejich vztah stává dynamickým a vzájemně aktivnějším. Zde se potkávají tři zobrazovací systémy, ale pro nás je nyní důležité použití barevného kontrastu. Přední plán je oddělen od zadního nevšedním velmi temným plánem pomerančovníkového háje. Každý z plánů je odlišným - samostatným prostorovým ztvárněním. Vědecké zkoumání s použitím perspektivy se zde prolíná se středověkým okázalým ideálem. Bohužel se nedochovala původní barevnost, ale obraz je mimo jiné také projevem využití barevného potenciálu použitých materiálů. Představme si efekt lesku použitého zlata a jiných kovů na brněních v předním plánu.

obr. Bitva U San Romana I, Paolo Uccello, 1435-6, 182 x 320 cm

Čistě pro demonstraci uvádím ještě „veliký" příklad, který zcela samozřejmě využívá efektů kontrastů v kombinaci s ostatními typy budování prostoru.
Skrze akcentovaný přední plán můžeme jasně „prohlédnout" do hloubky prostoru a jednotlivé plány rozčlenit, ačkoli jsou vlastně vzájemně plynule propojeny. David zde pro dosažení harmonického celku této „živé alegorie" využil všech výše představených prostředků.



obr. Napoleonova Korunovace, Jaques Louis David, 1805-7, 621 x 979 cm

faktura a gesto

Samotný povrch obrazové plochy je důležitým determinantem pro vnímání zobrazeného prostoru[1]. Nás zde nyní zajímá faktura jakožto stavební komponent. Gesto je možné chápat jako fundamentální jednotku každé malby a jeho kvality jsou stěžejní pro výsledný výraz. V jeho použití, respektive v jeho akcentaci, či popření shledávám jasný prostředek k iluzivnímu i k nezobrazivému výsledku.

obr. 1. Židovská nevěsta,
Rembrandt van Rijn,
1665, 121,5 x 166,5 cm

obr. 2. Židovská nevěsta,
Rembrandt van Rijn,
-detail (sukně)

[1] Zprostředkovává nám též osobnostní přístupy umělce v jeho vztahu k výtvarnému postupu. Faktura je též nositelkou mnoha-směrného vztahu mezi divákem, tvůrcem a skutečností.

Efektní faktura Rembrandtova obrazu ukazuje, jak je možné modelovat pozorovaný tvar prostřednictvím struktury. Nejen tvar, ale celý prostor se může takto vybudovat. Pastózní barevná materie na svých hranách-konturách jednotlivých gest odráží okamžité světlo (myšleno v konkrétních podmínkách v jistém čase) a budí dojem skutečného materiálu. Taková místa zdají se být téměř na dosah ruky, jak je vidět na detailu nevěstiny sukně (pochopitelně v mezích obrazové reprodukce). Hladká místa podpořená valérem i lazurou opticky ustupují, zatímco nejbližší část sukně je pozorovateli blíž. Je to klasický případ živé práce s barvou využívající její materiální možnosti.

Dokonce i celý prostor, jak bylo předesláno, může být pomocí kontrastu struktury a hladké faktury modelován. V klasických technikách je možné budovat prostorové iluze již od podmalby. Tmavou lazurou či tónovaným mezilakem je možné strukturu zvýraznit a docílit efektu jejího hlubšího reliéfu. Kombinací technik je možné vybudovat nejpřesvědčivější prostorové iluze detailu i celku.

Jak pro iluzi hloubky, tak i pro přímý přepis viděné skutečnosti je možné využít hmoty materie. Gesto je přítomné u každého malířského díla, ale jeho viditelnost, čitelnost a význam se liší v závislosti na koncepčních potřebách.[1]

Podobně jako u Rembrandta i v následující ukázce můžeme demonstrovat jaké možnosti nabízí citlivá práce s barvou. Rozdílný je způsob přepisu skutečnosti.

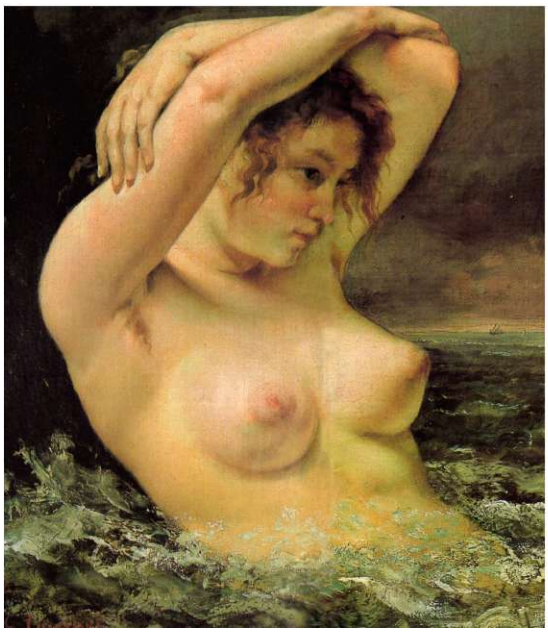
U Rembrandta je často hádankou, jakým způsobem struktury tvořil, zatímco například u Jamese Whistlera můžeme pozorovat využití hustoty pasty v jednotlivých tazích štětce. S vhodně zvolenými barevnými odstíny můžeme modelovat tvar

a faktickou pastou zachytit i velmi jemné nuance vlastností materiálů. Kombinace různých principů, intenzita a výrazová síla gestického přepisu je dobře patrná v optickém prostoru Gutava Courbeta. Používá velmi často malířských špachtlí

a využívá jejich stop jak k podpoření hloubky, tak i pro stylizované zobrazení různých pozorovaných reálií. Jak vidíme na reprodukci obr. Žena ve vlnách, voda v popředí je svým zpracováním abstraktní malbou, je však zástupcem zobrazivého detailu.

[1] Přiznaný tah a jeho kvality jsou právě častým fundamentálním prvkem jednotlivých autorů. Dle charakteru práce s barvou můžeme dokonce rozeznat rozdíly v přístupech a technikách dokonce i u tak „anonymního" stylu jako je hyperrealizmus, který charakter gesta ve svém programu potlačuje.

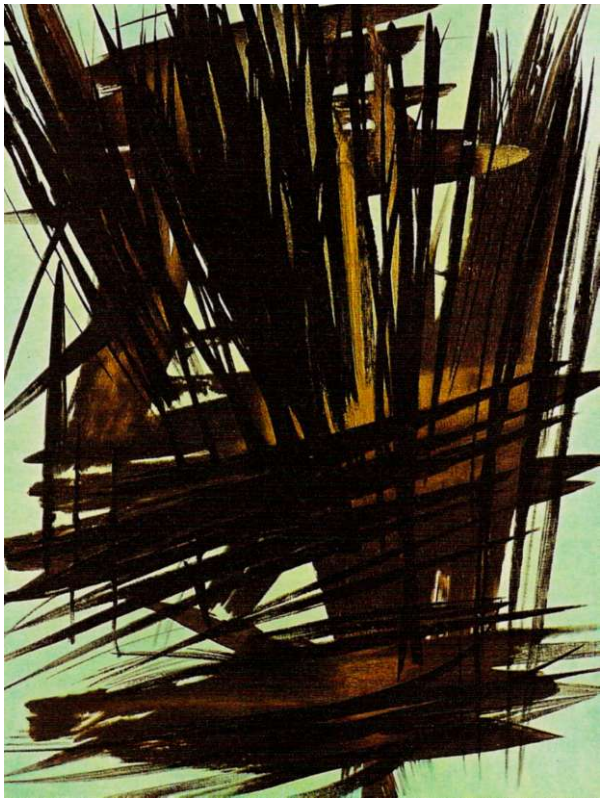
obr. 1. , 2. Umělec v ateliéru, detail, James McNeill Whistler, 1865-6, 62,5 x 47,4 cm



obr. 3. , 4. Žena ve vlnách, detail, Gustave Courbet , 1868, 65 x 54 cm

V obrazech 20. století dostalo využití gesta samostatné místo. Zvláště v gestické abstrakci se akcentuje pohyb a jeho záznam, podobně jako v abstraktním expresionizmu se tímto buduje zcela subjektivní - *vnitřní prostor* (viz dále). Na rozdíl od principů umožňující vytvořit prostor iluzivní, je přiznaný malířský tah uvažován jako „znak", lépe řečeno samostatný abstraktní tvar.

V malbě akční je nutné v souvislosti s prostorem zmínit, že se hranice mezi tvarem zobrazujícím a ryze abstraktním může ztrácet. Samotný tah může totiž také reprezentovat jistou skutečnost či událost. Jak vidíme u reprodukce Hanse Hartunga, jednotlivé výsledné tvary se mohou jevit jako opticky prostorový, ale nezobrazivý systém.



obr. T 1956-9, Hans Hartung, 1956, 180 x 137 cm

V energicky pojatém gestu je jistá podobnost se záznamem zobrazujícím, může mít tedy také potenciál jevit jako plastický. Jako např. u Willema de Kooninga či George Mathiese, kdy samotný tah je modelován množstvím použité barvy a její transparencí.

Důsledné spojení gesta a materie nabízí informelní produkce. Práce s hmotou barvy je pak na hranici malířství. Takové zpracování spíše obor malby opouští směrem k reliéfní práci s okamžitým světlem. K teorii takovéhoto obrazového prostoru se však vrátíme v kapitole *vnitřní prostor.*

Exkurz 1 - technika malby

Je více postupů ve výstavbě obrazu, které byly a jsou používány. Pro upřesnění vývoje techniky zde ale zmíním příběh olejové barvy, která se stala nejčastějším malířským prostředkem i přes nástup barev syntetických ve 20.století. Uvádím jej pro akcentování práce s barevnou materií, jelikož právě ovládnutím klasických technik či aplikací novátorských bravur se celý vývoj malby uskutečňuje. Olejová barva je stěžejním pilířem malířství.

Vývoj olejomalby byl postupný a starší proces, než předpokládal Vasari, který Janu van Eyckovi přiřknul její objev. Evoluce přípravných a aplikačních metod se odvíjí již od počátku 12. století. Z této doby pochází první písemné pokyny k malbě s olejovými pojidly. (BERAN, 1992) Vývoj techniky by se dal popsat jako pozvolné kombinování vodou ředitelných příměsí (vaječných bílkovin) a olejů. Respektive jejich vzájemné poměry byly hlavní otázkou v historii malířské techniky. V malbě Jana van Eycka převažuje olejová složka, pojidlo však obsahuje i bílkoviny. Právě v Nizozemí byly nejlépe využity vlastnosti médií urychlující schnutí a byly nejdokonaleji využité v praxi. Vlámský malíř Jan van Eyck dosáhl vrcholu v možnostech zvolené techniky. Vynikající světlost a živost barev je dána právě důsledným, dosud nejsložitějším postupem výstavby obrazu. Severská technika měla vliv na malbu italskou, kde se k čistě olejovému základu podařilo dospět až kolem roku 1500. Přítomnost oleje je však již v lazurách vrstvených deskových obrazů italského duecenta. (SLÁNSKÝ, 2003) Odklon od temper s bílkovinovými pojidly byl způsoben kvalitami olejových barev, které spočívaly v lepší transparenci, charakteristického lesku, a v nejjemnějším odstupňování valéru. Také v lazurních efektech v kombinaci techniky volných tahů byla exkluzivita použití takovéto techniky. Olejová barva však nevytlačila malbu s příměsí bílkovinových pojidel a tyto můžeme nalézt v malbách až do 19.století. Italské malířství zpětně ovlivňovalo tradiční severskou malbu a umožnilo vznik vrcholných mezí výstavby obrazu, které můžeme pozorovat na vlámském a holandském mistrovství.

Komplexní olejová technika však nese řadu úskalí vzhledem k technologické náročnosti zvládnutí takovéhoto postupu. Kupříkladu zprůsvitnění barev stářím, nadměrné používání rozšířené asfaltové hnědi v podmalbě, užívání tmavých podkladů či nedodržení technologie dalo příčinu k zhroucení velké části barokní produkce.

Od 18. století se vrstvená malba uvolňovala, až převládla malba „alla prima". To je však dalším úskalím; nedodržení principu malby „do mokrého" je v důsledku vrstvení a přemaleb nevyužit potenciál olejových barev.
Pozadí používání barev je v přímém vztahu k výsledným obrazovým formám a jejich obsahům. Právě znalost postupů dala vzniknout vrcholným dílům a právě proto považuji technologickou správnost ve zvolené technice jako jednu ze stěžejních komponent uměleckého díla. Samotný obraz má ve svém programu mimo jiné jakési „trvání". Popíráním či zanedbáváním technologie bychom mohli zpochybnit celé poslání obrazu.[1]

Ve 20. století je však technologie klasických technik podřazena konceptuálním obsahům a bylo tedy možné, aby se i technologické chyby mohly stát vlastním programem.

obr. Podobizna manželů Arnolfiniových, Jan van Eyck, 1434, 81,8 x 59,7 cm

[1] Olejová barva bez ochranné vrstvy ztrácí na svých kvalitách. Vrstva laku chrání malbu před účinky vlhkosti, škodlivých plynů a také okysličováním. Právě dobrý lak vyvolává žádanou sytost a hloubku barev. Jelikož neexistuje dokonalý lak, je třeba, aby byl snadno rozpustný a mohl být po čase nahrazen novým. Dobře postavený obraz by měl být restaurovatelný.

možnosti barvy

Přes tuto historicko-technologickou část se dostáváme k vizuálnímu účinku barvy, který je samostatným konstrukčním prvkem.

Účinky barvy závisí na jejích vlastnostech, jak bude přiblíženo v druhém exkurzu, a také na její poloze v kompozici. Vhodnou její volbou můžeme prostor v obraze prohloubit a vnitřně jej strukturovat, což je ve výsledku efekt posilující orientaci v optickém prostoru.

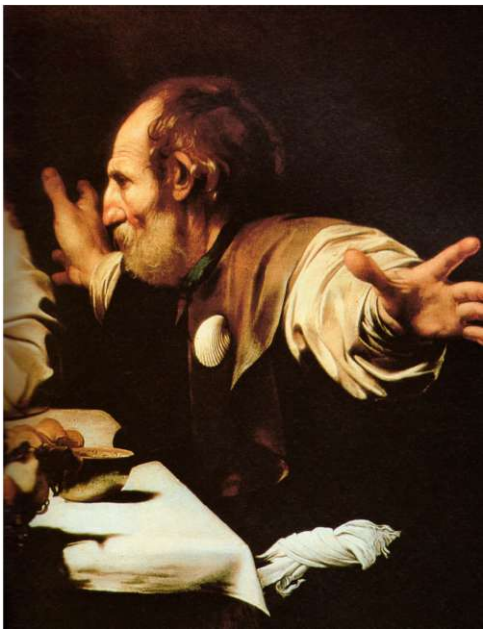
V iluzivních alegoriích Eugéne Delacroixe a Nicolase Poussina můžeme vidět využití lokálních barevností, pochopitelně v souhře s principy konstrukce samotného prostoru, které jsem již zmínil. Rozložení barev je koncipováno tak, že v souladu s celkovou tonalitou obrazu jsou v jistých místech akcentovány jednotlivé detaily, které automaticky směřují pohled diváka (u Poussina směrem k mnoha dramatickým událostem). Barevný tón a především sytost barvy plní funkci kompoziční, a také konstrukční.

Prostor je u Delacroixe dobře strukturovaný vzájemnou pozicí (provázaností) postav v předním i středním plánu. Celková hloubka je umocněna koncentrací barevnosti centrálních postav, užším barevným spektrem v popředí a velice temným, „nebarevným" pozadím. U Únosu Sabinek jsou jednotlivé, ač prostoupené plány děleny také rozsahem použitých barev.

obr. Dantova bárka, Eugéne Delacroix
1822, 189 x 246 cm

obr. Únos Sabinek, Nicolas Poussin,
1637, 157 x 203 cm

Prostředkem k věrohodnosti a příležitostí k přesné iluzivní modelaci je práce se světlem, které v iluzivním zobrazení dává možnost barvě plně vyznít. V novátorských divadelních „inscenacích" Caravaggia jsou bravurně provedené scény vyjeveny ze tmy, či jen naznačeného - konkrétněji nezobrazeného prostředí, přímým a cíleným světlem. Barvu však uplatňuje s důrazem na její popisnost, je v kompoziční důležitosti, není u něj však dominantním „architektonickým" prvkem koncipování prostoru.



obr. Večeře v Emauzích -detail, Michelangelo da Merisi / Caravaggio, 1601-2, 140 x 197 cm

Caravaggio věnoval stejnou pozornost jak postavám, tak předmětům. Dalo by se říci, že je tím patrný jeho celkový vztah ke nazírané realitě v její celistvosti, kterou takto adoruje.[1]

V takzvaně klasickém přístupu bychom mohli uvažovat, že kterákoli část je zcela podřízena barevnému efektu celku, ale odklonem od něj je pozměnění stylu dle charakteru zobrazeného jevu. Nás zajímá především praktické užití prostředků, čili variabilita v určení barvy. Barevná paleta může být totiž i zcela smyšlená, až nezávislá na smyslové skutečnosti. Vytvoření barevné souhry v kompozici může být dosaženo nesčetnými barevnými harmoniemi i vyhrocenými disonancemi. Důležitou skutečností je relativizace barvy, jakožto nositeli kvality zobrazeného. Jedna barva může reprezentovat více skutečností. Příklad soudobé tvorby německé neoimprese ukazuje, jak mohou být různé partie obrazu barevně kvalitativně shodné a jak lze obraz vyvažovat kupříkladu pouze sytými barvami v celé ploše obrazu. Prostor je tvořen proporcemi jednotlivých figur, pokud je můžeme v takto náznakové poloze nazvat. Dojem prostoru je pouze domnělý.

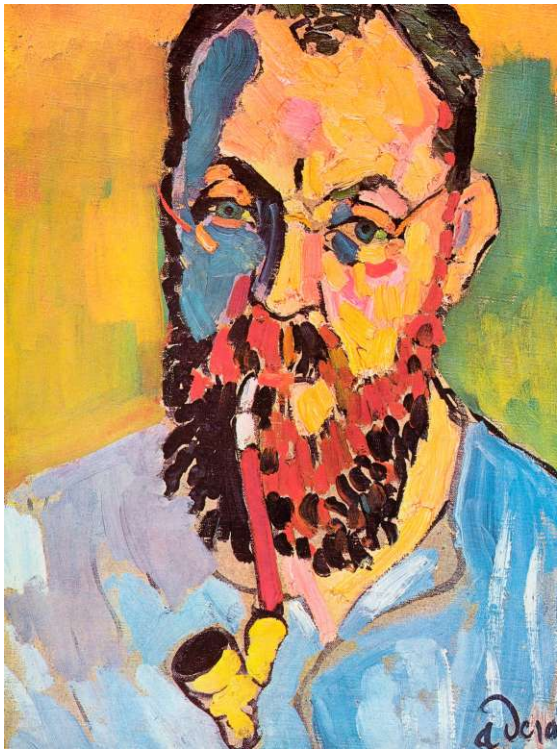
[1] Ukázka je zvolena také proto, že můžeme nahlédnout do variability perspektivního zobrazení. Všimněme si, že věrohodnost optické iluze postav není narušena ani vzájemnou disproporcí paží.

obr. Bubeník a kytarista, Reinea Fetting, 1979, 50 x 75 cm

obr. Požár Říma, William Turner, 1834-5, 21,6 x 36,7 cm

Samotná exprese si vyžaduje osobnostní pojetí a je tedy požadován volný umělecko-individuální prostor, který v sobě nese pojetí celého díla nejen v prostorových souvislostech.

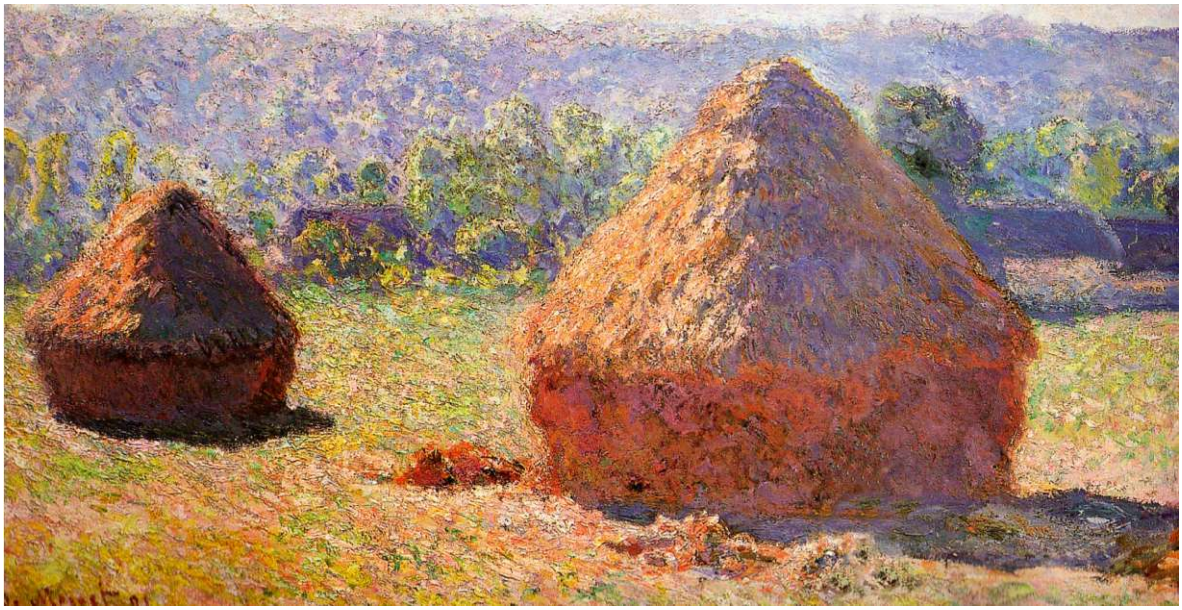
V předchozích ukázkách jsme viděli velmi úsporně pojaté perspektivní znaky.
U portrétu Henriho Matisse jsme již přešli k velmi dobře čitelné modelaci pouze vlastním účinkem tónového kontrastu. Prostorová hloubka je naznačena podobou figury, ale není přímo zobrazena.
V takto budovaném zobrazení se počítá s dekódováním a spojením v představu celkového tvaru a hloubky prostoru prostřednictvím nezobrazivé techniky. Ihned je nám jasná zobrazená skutečnost, ale je použito pouze jasně vymezených gest různých barev, nikoli doslovných lokálních iluzí.



obr. Portrét H. Matisse, André Derain, 1905

Barevné tóny jednotlivých ploch jsou voleny dle konceptu tvůrce, v tomto jsou studené barvy zástupci stínu a teplé zástupci světla. I když toto pravidlo není doslovné, je zřejmé, že jde o racionální přístup s technikou neiluzivní modelace. (BLÁHA, 2006)

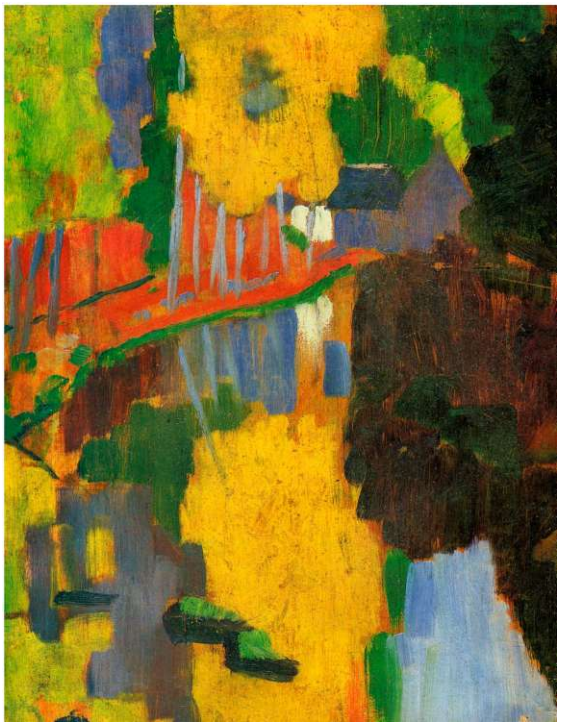
V impesionistických obrazech je přímé spojení světla a barvy. Přesněji řečeno, barva je volena s co největší popisností vzhledem k viděnému, nikoli věděnému. Přímým programem je zachycení kvality světla. Většina impresionistických děl v sobě nese konstrukční postupy klasických schémat, které jsme již popsali a je tak poměrně složité vybrat zástupné dílo. Monetovy Kupky sena, či série obrazů katedrály v Rouen jsou velmi upřímným dokladem takovýchto snah. Zákony barevné perspektivy či náznaky perspektivy lineární jsou samozřejmě často čitelné, což je spojeno se samotnou volbou námětu. Jak jsme popsali výše, charakter optického prostoru je založen na zrakové zkušenosti, takže i zde je jistá podobnost s volenou paletou barev. K zvláštnostem zde patří zobrazení jedinečnosti okamžiku, které je, jak sám Monet okomentoval, omezeno nedostatečnou rychlostí jeho samotného.



obr. Kupky sena koncem léta, Claude Monet, 1890 nebo1891, 60 x 100 cm

Důležitým prvkem je potlačení obrysové linie, čímž je narušena pevnost samotného tvaru. Pojetí schématu t varu jsou u představitelů imprese čistě individuální a každý má svůj osobitý malířský přednes, dobře rozpoznatelný v použitém gestu.

U Sérusierova Talismanu je hloubka prostoru expresivitou barvy docílena. Nikoli však přímo zobrazivá ale vnitřní - obrazová. Barvy se nám jeví blíže či dále dle jejich vlastností v jejich vzájemných vztazích. Přepis skutečnosti je upozaděn a dominantním schématem je kompoziční vyváženost jednotlivých barev. Do jisté míry se jedná o koncepční přístup, ve kterém je nositelem výrazu expresivně organické vymezení tvaru v lineárním, tedy plošném podání.



obr. Talisman, Paul Sérusier, 1888, 27 x 21 cm

Zjednodušujícím zobrazením, tedy abstrakcí je řešena základní otázka, a to jest přímý kompoziční vztah barevného účinku. To také znamená, že se prostor stává provázaným prostřednictvím jednotlivých vztahů předmětů, lépe však již řečeno jednotlivých prvků.

Optické iluze tvaru jsou podle přirozené vlastnosti kombinací sytosti a světlosti barevného tónu. Uprostřed Ittenova kruhu můžeme vidět poměrovou rovnováhu jednotlivých barevných ploch.
Z jejich vzájemné polohy, z níž pramení kontrastní situace, se obrazec jeví jako prostorový. Jde o matematicko-fyzikální paralelu konstruování prostoru formovaného kontrasty sousedících barev.

obr. Ittenuv kruh, geometrizace barevného spektra, Johannes Itten

V nechronologické demonstraci si můžeme dovolit neuvést obrazy kubistické, které by jinak byly, jak svým kontextem, tak svými programy, dobrým příkladem v historické posloupnosti. Byly vlastně novým společným pokusem 20. století o renovaci zobrazení prostoru; napůl experimentem, napůl teorií. Ať už v něm jde o posunování plánů, posloupnost několika prvků získaných z po sobě jdoucích pohledů na objekt, přemisťování objektů či začlenění různých dimenzí.
(FRANCASTLE, 2003). I fragmentálním uvedením ukázek se dostáváme od obrazu skutečnosti ke konstruktu, který je vlastním *konceptuálním,* potažmo *vnitřním prostorem.*

konceptuální prostor

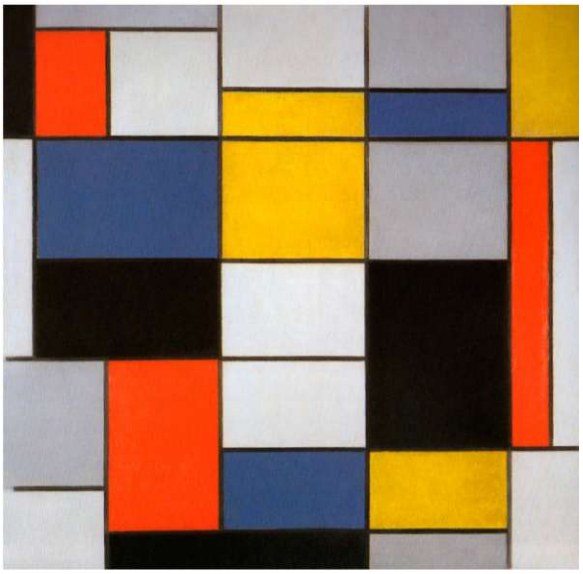
Pro přiblížení konceptuálního řešení jsem zvolil sérii obrazů, které ukazují ryze osobnostní přístupy k pojetí obrazové plochy směrem ke struktuře.

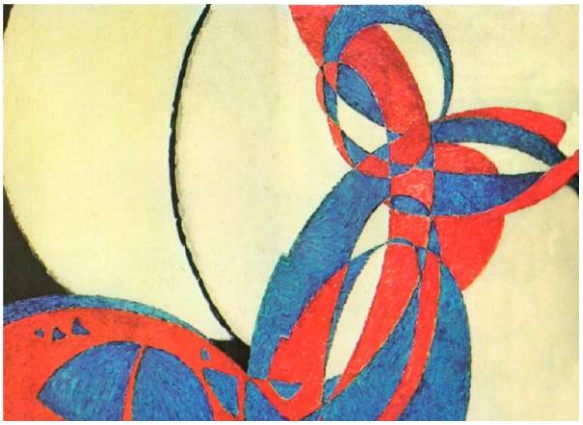
Reprodukce Kandinského představuje jednu z cest k nepopisnému zobrazení, je do jisté míry čtecím návodem k jeho pozdějším obrazům.

Zjednodušení tvaru a potlačení jeho významovosti, relativizace vztahu mezi pozadím a figurou, výrazová dynamika, potlačení či odklon od popisné barevnosti, to jsou kupříkladu popsatelné kroky, kterými se vizuální prostor může transformovat do jiných

- konceptuálních souvislostí.

Jiným způsobem organizace struktury může být vyváženost geometrických položek a barev skrze zjednodušení původně reálného tvaru.





obr.1. Jezero, Vasilij Kandinskij
1910, 98 x 105 cm

obr. 2. Kompozice A, Piet Mondrian,
1920, 90 x 91 cm

obr. 3. Amorpha, dvoubarevná fuga, Fr. Kupka
1912, 211 x 220 cm

Mondrianovým abstrahováním se vzniknuvší geometrický tvar stal fundamentální složkou pro stavbu obrazového prostoru, který není vázán na předmětnou skutečnost. Je k prostředím vnitřních vztahů abstraktních forem. Jak vidíme u Amorphy, prostor - prostředí může být dáno i vyjevením tušeného. V tomto případě přes vizuální zkušenost pohybu dospěl Kupka k vlastnímu prostoru ryzím vyvážením záznamu pohybu.

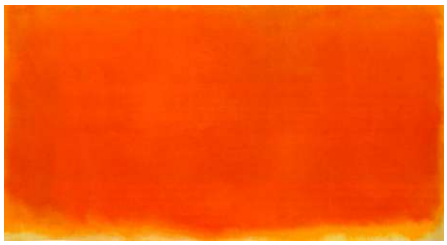
„Konceptuální prostor je výsledkem systému pravidel vyvozených z promyšlené koncepce, jejímž cílem je kvalitativní přehodnocení dosavadního způsobu zobrazení." (BLÁHA, 2006)

Jedné z variant konceptuálního prostoru, využívající racionálního schématu se budu věnovat dále na příkladu výtvarné části práce, kde systém zobrazení, na pozadí prostoru jako námětu, nazývám prostorem *teoretickým.* Ten je oproti zmíněným ozvláštněn svojí výstavbou, respektive systémem jeho zrodu, jak bude uvedeno v samostatném oddíle.

vnitřní prostor

Úplným zrušením pravidel spojených s figurativním malířstvím a i s obrazově-optickým prostorem bylo jak vytvoření konceptuálního prostoru, tak i vznik nového druhu prostoru vnitřního. Ten se uplatňuje především důsledkem samotného tvůrčího aktu a to kupříkladu v abstraktním expresionizmu. Platí zde nové kompoziční postupy, které využívají charakter barev v krystalické, esenciální podobě. Každá barva je nositelem jistých estetických a výrazových hodnot a s tímto je k nim přistupováno. Výstavba prostoru je tedy z principu nereflektivní.

obr. vlevo
Zakletý les, Jackson Pollock,
1947, 219 x 113 cm



obr. vpravo
Žlutá a zlatá, Mark Rhotko,
1953, 170,5 x 159,4 cm

Prostorové řešení takto krajní polohy abstrakce nemá daná pravidla. Jak vidíme u těchto dvou ukázek, účinek díla je zcela v konceptu autora a individuálního čtení diváka. Vnitřní prostor má však společnou vlastnost, je vytvořen nepostižitelným tvarem. Pollock využívá specifické techniky lití barvy a zaplňuje plochu vlastně netvary, Rhotko vrství barevnými lazurami, čímž oba budují chvějivou plochu, která je svým účinkem nestabilní. I vnitřní prostor se může zdát „iluzivním" v nekonkrétní rovině. To podléhá cítění diváka, který může podlehnout pocitu skutečné prostorové, myšleno optické hloubky. Tato iluze je však nanejvýš subjektivním pocitem vnímatele. [1]

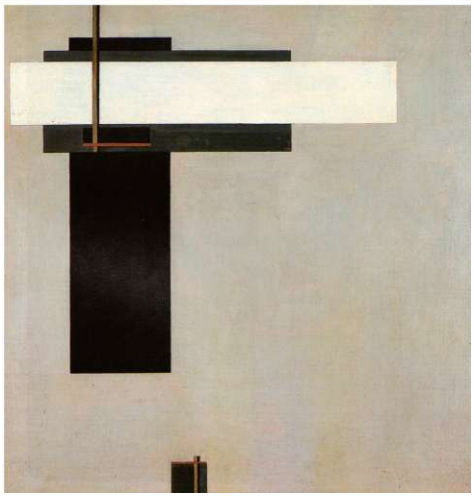
[1] Prostor je z reprodukcí pouze popsatelný, nelze jej však zažít. Účinek je zde svrchovaně závislý na přímém působení originálu.

transcendentální prostor

Dalším pojetím prostoru, které zde představím, je rovina metafyzického rozměru. Obrazové pole má svůj vnitřní prostor a ten je možné chápat jako samostatnou, na smyslově vnímatelném světě nezávislou skutečnost. Prostor je zde reprezentován pouze plochou, není tedy dále specifikován. Toto platí u obou „ikon", ačkoli jsou reprezentanty zcela odlišných epoch umění. Jejich struktura je založena na tvaru v blíže nespecifikovaném pozadí - to je také znakem.

Duchovní prostor stře-dověkého obrazu je klasicky znázorněn zlatem. Je však umocňován - odstupňován a má tak více rovin. Ty jsou však dekorativně také plošně naznačeny.

U Malevičova čtverce je formálně znakovost relativizována podobností tvaru a formátu, ale teprve obsahově zde nastává pravé spojení s chápáním duchovního prostoru. Pozadí je v suprematismu jistá nepřítomnost (nic) umožňující transcendenci pocitu. Čtverec je výrazovou formou nevázanou na předmět! Sám autor říká, že se takto „barva osvobozuje". Barevná forma je pak nositelkou energie, jak rozvíjí i v barevné fázi suprematismu.



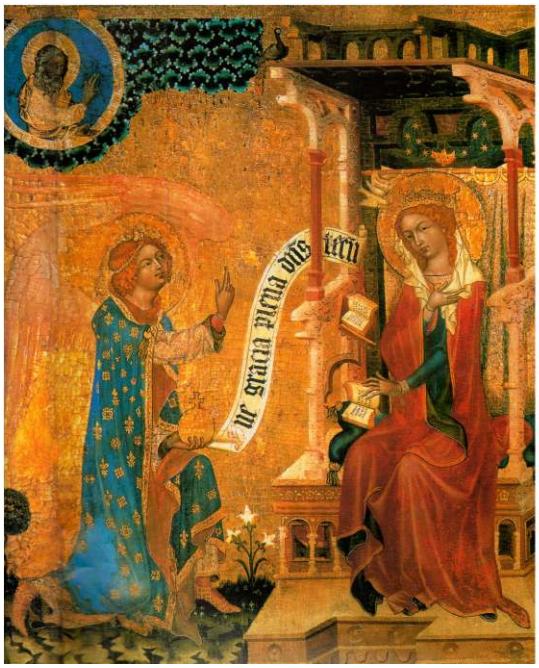
obr. 1. Černý čtverec na bílém pozadí, Kazimír Malevič, 1915 (1924,1929), 106 x 106 cm

obr. 2. Theofanés Grek- Kristuv Majestát, An. Rublev, přelom 14. a 15.st., 210 x 141cm

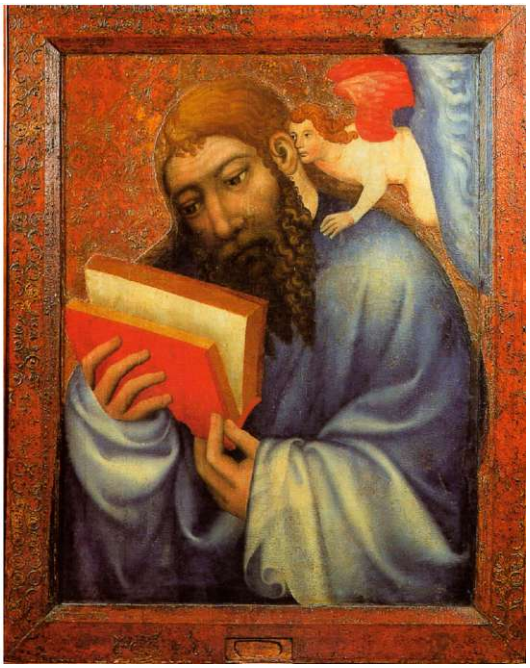
obr. 3. Proun GBA 4, El. Lisickij, 1923, 77 x 82 cm

Plocha=prostor je v malířství ustálenou výtvarnou zkratkou, leč není vždy tak akcentována jako v sakrálních a krajně abstraktních obrazech. Mohlo by se zdát, že je v malbě 1. poloviny 20. století mnoho takovýchto pojetí prostoru, ale to je pouze estetická podobnost.[1]

Jednoduchý vztah figury a pozadí jakožto dvou plánů odlišně pojatých plánů můžeme popsat na gotických obrazech. Křesťanská ikonografie spojovala formu s obsahem prostřednictvím konkretizace. Přesněji řečeno, vše je vázáno jak ke konkrétní postavě, tak ke specifickému ztvárnění duchovního prostoru. Ve dvou rovinách se takto vytvořil „prototyp umělecké formy" (MRÁZ, 1997) pro další staletí. Modelace tvarů vyvolává vícerozměrný dojem, ale důležitou skutečností je izolace mezi plány, čili kontrast mezi plochou (prostorem lineárním) a iluzí prostorových souvislostí (prostorem optickým).



obr. 1. Zvěstování, Mistr vyšebrodského oltáře, 1350, 95 x 85,5 cm



obr. 2. Mistr Theodorik, Sv. Matouš 1360-64, 104,8 x 92 cm

[1] Konstruktivistické a puristické obrazy nemají takovýto duchovní rozměr či vztah ke skutečnosti. Programovým pokračováním Malevičova směru jsou například takzvané Prouny El. Lisického. Ten vytváří základ teoretického prostoru založeného na racionálních matematických postupech. Jeho prostředkem je axonomické promítání skutečných geometrických těles a prostor je takto projektován z jistých komponentů. Prouny jsou de facto možnostmi prostorové situace.

výraz prostoru

Zajímavým způsobem komponování obrazu je posílení emotivního účinku zobrazeného prostoru, tedy pozadí. Využívá stylizovaného optického prostoru v souladu s jeho expresivním pojetím. To má ve výsledku hlavní podíl na celkovém výrazu obrazu. Může také být hlavním faktorem pro vystihnutí emotivního stavu zobrazené figury, jako je tomu na našem příkladu z díla Edwarda Muncha. Spíše než prostor jako námět, je zde prostor jako prostředek doplňující stav figury. Ve známém pozdějším obrazu Výkřik je navíc spojena figura s pozadím, jak je v pojetí expresivním časté. Platí vztah mezi výrazem prostoru a výrazem figury.

Výrazová naléhavost může mít však i účinky zcela jiné, kupříkladu meditativně dekorační, jako je tomu u reprodukce Francise Bacona. Nezaujatost okolí vůči figuře může být pouze zdánlivá; jeho podoba dává figuře prostředí, ve kterém může nejlépe (dle Bacona) vyznít existenciální otázka. I v takovémto vztahu imaginárního prostředí a figury můžeme uvažovat jako prostor „expresivní".

obr. Beznaděj, Edvard Munch, 1891, 37 x 42.2 cm

obr. 1 ze 3 studií k portrétu L. Freuda Fancis Bacon, 1966, 198 x 147 cm

imaginární prostor

Surrealisté využívají známých prostředků k vykonstruování fiktivních světů či situací, které z našeho pohledu budování prostoru nejsou ničím novým. Dalo by se říci, že často ozvláštňují již známé principy, či je užívají k jiným než obvyklým efektům. Jejich přínos je čistě konceptuální. Popis skutečnosti nabývá jistých změn, a to z hlediska použití tvaru a variabilní znakovosti.

Novým přínosem je však využitá příležitost nezvykle uchopit prostor samotný jako námět. Obraz fiktivního světa je v přímém spojení s představou časoprostoru s odlišnými skutečnostními vztahy, na které jsme přednastaveni a které u optického prostoru očekáváme. Přesněji řečeno, čas je provázán s prostorem. Celé situace jsou vlastně relativizováním světa jako takového, nabízí alternativní skutečnost.

obr. Dvě tajemství, René Magritte, 1966, 65 x 80 cm

obr. Italské náměstí, Giorgio De Chirico, 1913, 25 x 35,2 cm

Optické podivnosti a stylizace jsou typickými pro surrealismus či magický realizmus. Velmi často se můžeme setkat s manýristickými hrami, ale také s přímým vizuálním zachycením filozofické myšlenky, jako je tomu u naší reprodukce Magrittovy dýmky. Na principech optické iluze prostoru (ve stylizované či nadsazené míře) je demonstrován vztah ke skutečnosti. Věrohodnost je však nadsázkou a záměrným nedodržením očekávaných prostorových vztahů nalomena. Nejen perspektivní deformace, ale i nereálné vnitřní světlo či abstrakce (myšleno zjednodušení) tak vytváří „prostor imaginární".

Ten je uplatněn jako námět, ve kterém se zvláště u Chirica mohou objevovat i reálie v nepřirozených souvislostech. Nereálný prostor provází Joana Miróa. Jeho poloha je také snová, ale zcela přestává být spojena se světem viděným a známým. Formálně můžeme určit jisté figury, ale nemusejí být zástupnými znaky skutečností. Variabilita znakovosti prvků se může zcela poddat kompozičnímu účelu a ztratit jakoukoli souvislost; v celku může opět připomínat strukturu, jako je to časté kupříkladu u Paula Kleea.

obr. vlevo Mateřství, Joan Miró, 1924, 92,1 x 73,1 cm
obr. dole Zlomený klíč, Paul Klee, 1938, 50 x 66 cm

teorie skutečnosti a realismu

„Zevní podobnost je jedním z historických aspektů realizmu." (NEUMMAN,1963)

Realizmus má v různých obdobích různý význam a mnoho poloh i třeba v jedné době, kdy je třeba co nejvěrněji zachytit smyslovou skutečnost. Například v holandském mistrovství zobrazování textilních materiálů, do jisté míry podpořené dobovou potřebou měšťanských obchodníků a jinými dobovými vlivy, je v dílech spojeno se zcela odlišnou potřebou - zachytit osobnostní osudy. Či v jiném případě odkaz pomíjivosti - vanitás v souladu se samotným smyslem malířské bravury, jakožto druhým obsahem. O reálném v umění můžeme tedy také uvažovat jako o ideálu, který respektuje poznané zákonitosti světa, a to v souladu s možnostmi a potřebami společnosti, jak tento problém uchopení významu chápe Dněprov. (DNĚPROV, 1964) Realizmus v obraze může být i škálou jednotlivých vztahů mezi uměleckým chtěním a pozorovaným světem, nebo také dialektikou rovnováhy mezi skutečností a fikcí. (NEUMMAN, 1963) Dle marxistické estetiky shrnuté Květoslavem Chvatíkem (1962) se realistický princip může nejobecněji charakterizovat jako úsilí o plné zobrazení objektivní skutečnosti dané doby v celistvosti pojetí a vidění reality, v rovnováze „zobrazení a výrazu" a v konkrétní historické míře „jednoty obecného a zvláštního, podstaty a jevu".

Zobrazené nemůže být jen iluzí, ale cestou, jež se zobrazený jev skutečností stává. Tímto se pojem realizmu zpětně popírá, jelikož i znakově či symbolicky zobrazená vlastnost (tušená či abstraktní) se stává prostředkem k hlubšímu pochopení a orientaci ve skutečnosti. Kdybych mohl metaforou přiblížit, poukázal bych na vlastnost mlhy v Londýně, která nikdy nebyla tak hustá před tím, než ji realisté 19. století vyobrazili.

Závěrem bych shrnul, že realizmus není uzavřeným systémem používání výtvarných prostředků a jejich vlastností. Mění se dle kontextu doby a využívá rozdílných stylových forem, různých metod. Ačkoli jsem spíše poukazoval na postupy výstavby, je zřejmé, že obsahové souvislosti jsou různé dle požadavků jak autora, tak určité doby (jevy společenské, psychické). Realismus je tedy cílen jak k vyobrazení smyslové podobnosti tak i zobrazení tušeného. Je tedy zřetelně jiný v evropském umění doby 17., 18., 19. a 20. století; realismus tedy není škálou měřící podobnost s pozorovaným objektem či subjektem.

Exkurz 2 - vnímání a barva

vnímání

Umění malby znamená vyslovit výzvu k četbě různě kombinovaných výtvarně grafických znaků. (KUPKA, 1924) Dá se říci, že toto je v souladu s teorií umělecké komunikace, ve které rozlišujeme základní kategorie, jako jsou: bod, linie, plocha, objem, barva, tvar, těleso, prostor, světlo a stín, kompozice.
(Dalšími mohou být i materiál, formát, autorský rukopis a jiné.)
Zastavíme se ale u stěžejní otázky ve strukturaci obrazového pole, což je, jak jsem uvedl výše, rozčleňováním obrazu na jednotlivé útvary, které vznikají v kontrastu s určením, či vnímáním pozadí. Spolu s perceptivními úkony (pohyby očí, postupná fixace bodů vizuální struktury) se určuje prostor v té nejširší rovině.
Podle zákona podobnosti je vnímán tvar, který se nejsilněji definuje podobností barev a velikostí. Dále i jinými zákony, jako například zákonem uzavřenosti, kontinuace, pregnantnosti, zkušenosti či společného osudu. (KULKA, 1990) Figura, čili „vymezený" tvar, je vlastně jednotností, která vystupuje jako smysluplný celek. Tento je vyjeven výtvarným prvkem, více prvky, či jejich kombinacemi. Vztahy mezi jednotlivými výtvarnými prvky tvoří strukturu, a to mírou jejich uspořádání; vztahy mezi figurami pak tvoří povědomí o prostoru, který je jimi udáván.
Přiřknutím významu k použití výtvarného prvku vzniká obraz umělecký. (Linie může být světlem, plocha nebem či objektem, bod částí struktury apod.) Pojetím tvaru a modifikací vnitřních vztahů struktury je měněn i celkový její charakter, který formuluje výtvarné tvarosloví. Čtení prostoru je tedy závislé na systémovosti v uplatnění pojetí a na přijmutí vnitřních vztahů.
Zobrazení skutečnosti, potažmo prostoru, jsou vlastně různé možnosti výtvarných prvků a jejich významů.

prostředek zobrazení

Jelikož je malba tvořena jak jinak než barvou (myšleno kvalitou světla), zařadím krátkou poznámku o jejích vlastnostech, které jsou ve výstavbě obrazového prostoru základní.

Fyzikální východisko lze objektivně specifikovat pomocí vlnové délky. Náš psychický počitek barvy je závislý na mnoha dalších faktorech. (citlivost oka, podmínky pozorování, psychický stav). Proto je vnímání barevnosti subjektivním dojmem. Její účinky, kvality, které vyhodnocujeme jsou determinantem, který určuje polohu prvku ve viděné struktuře. Nezáleží zde již, co je malováno, směřujeme směrem, jaká vlastnost barvy nám ten který efekt umožňuje. Základní dělení vlastností barev, které nám pomáhá k jejich uspořádání je následující.

Barva je určována vlnovou délkou. Náš počitek barvy je přirozený, ale pojmenování barvy a míra jejího rozlišení jsou determinovány demograficko-sociokulturním vlivem. Naučeným schématem rozpoznávání barev je umožněno uvažovat o i barevné proměnlivosti, která rozšiřuje barvy základní o lomené. Lomených je docíleno vzájemným mísením základních barev, či přidáváním „nebarev" (černé, bílé a jejich poměrových odstínům). Tímto určujeme také **barevnou sytost,** kterou rozumíme čistotu barevného tónu. Je to síla, s jakou se určitá barva projevuje ve světelném počitku bez ohledu na její **světlost.** (KULKA, 1990) Obvykle se ale se sytostí barvy světlost mění. Světlost je intenzita na škále světlá - tmavá. Závisí (relativně) na míře podráždění oka. Barevné tóny nejsou z hlediska světlosti rovnocenné i přes stejné sytosti. Pro rozložení světla a stínu v obraze je s tímto nutné počítat a sytost se světlostí korigovat.

Pro dosažení žádaného je třeba dodržet optické zákonitosti barev a uvažovat o nich v souladu s použitou malířskou technikou. Platí obecná pravidla v obrazovém ztvárnění, která předurčují technologické zpracování a tudíž i kombinace, respektive podpoření či potlačení výše uvedených vlastností barev. Různými technikami je pracováno s principielně podobnými zákonitostmi, ať už jde o umělecký obraz stavěný po vrstvách, či malbu využívající plošného řazení barevných polí vedle sebe.

Množství a kvalita světla, které do našeho oka dopadá a jeho následné „vyhodnocení" vytvářejí výsledný obraz. Viděné tak není možné rozložit na určité množství různých barevných tónů. Především zde je celek více než sumou částí.

závěrem

Přiblížili jsme na příkladech základní principy budování prostoru s náhledem do jejich modifikací; v exkurzech pak použití prostředků výstavby prostoru i jejich fundamentálních stavebních prvků vzhledem k vlastnostem materie barvy, jakožto prostředku - prostředku k budování iluzí či prostředku ve smyslu vytváření skutečnosti. Tou je zhotovený obraz v té nejbytostnější podstatě; jak v jeho obsahu, tak i v jeho formě.

Pro malbu je typická snaha zachytit více dimenzionální představu o světě prostřednictvím vizuálních efektů. V každém obraze je nutné přijmout jeho výrazový prostředek a uvažovat o něm jako o nositeli významu. Pak je vyplněna výrazová forma s obsahem zobrazeného.

Celkový obraz je konstrukcí z několika komponent barevné materie a jeho celkové výpovědní možnosti, která je limitována individuálním vnímáním tvůrce i diváka. Domnívám se, že čtení malby je přímo závislé na artefaktu, originálu; pouze takto je možné obraz (umělecký) nazřít v jeho pravém poslání, ve kterém je obsažena hmatatelná skutečnost. Omezením ve vnímání zpracování materiální složky by se mohl vytrácet jeden z obsahů samotné výtvarné výpovědi, neboť především platí ono známé spojení mezi „co" a „jak" zobrazovat.

Vnímáním vlastností barev se obraz uskutečňuje; vzniká malováním barvami, nikoli pouze malováním barev.

literatura

BERAN, Z. *Základy techniky malby -skripta,* AVU, Praha, 1992, bez IBSN

BERNARD, É., LARGUIER, L. *Paul Cézanne. Číst přírodu,* Arbor vitae, Praha, 2001, ISBN 80-86300-08-8

BLÁHA, J. *nepublikovaný text, Tvar prostor a čas. Struktura výtvarného a hudebního díla,* 2006

COLE, A. *Perspektiva,* Perfekt, Bratislava, 1995, ISBN 80-85261-77-4

DEMPSEY, A. *Umělecké směry, školy a hnutí,* Slovart, Bratislava, 2002, IBSN 80-7209-402-5

DNĚPROV, V. *Problémy realismu,* Československý spisovatel, Praha, 1961

Eaglemoss international *Malíři* , Praha, ISSN 1212-8872

FRANCASTEL, P. *Figura a místo. Vizuální řád v italském malířství 15. století.,* Odeon, Praha, 1984

FRANCASTEL, P. *Malířství a společnost. Výtvarný prostor od renesance ke kubismu.* Barrister&Principal, Praha, 2003, ISBN 80-86598-49-7

CHVATÍK, K. *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky,* NČSAV, Praha, 1962

GREEN, B. *Struktura vesmíru. Čas, prostor a povaha reality,* Paseka, Praha, 2006, ISBN 80-7185-720-3

HEINRICH, CH. *Claude Monet,*Taschen/Slovart, Bratislava, 2004, ISBN 80-7209-528-5

KULKA, J. Psychologie umění, SNP, Praha, 1990, ISBN 80-04-23694-4

KUPKA, F *Tvoření v umění výtvarném,* Praha, 1923, bez ISBN

LAMAČ, M. *František Kupka,* Odeon, Praha, 1984, bez ISBN

MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury 1,* Idea servis, Praha, 1997, ISBN 80-85970-13-9

MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury 2,* Idea servis, Praha, 1997, ISBN 80-85970-13-9

NEUMANN, J. *Umění a skutečnost. Úvahy o realismu a uměleckém vývoji,* Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha, 1963, bez ISBN

ITTEN, J. *The colorstar,* John Wiley & sons Inc., 1986, ISBN-13 9780471289319

PADRTA, J. *Kazimír Malevič a suprematismus,* Torst, Praha, 1996, ISBN 80-85639-88-2

RUHRBERG, SCHNECKENBAUER, FRICKEOVÁ, HONNEF *Umění 20.století,* Slovart, Bratislava, ISBN 80-7209-521-8

SCRUTON,R. *Estetické porozumění,* Barrister & Principal, 2005, ISBN 80-85 947-92-7

SLÁNSKÝ, B. *Technika malby /,* Paseka, Praha, 2003, ISBN 80-7185-624-X

SLÁNSKÝ, B. *Technika malby //,* Paseka, Praha, 2003, ISBN 80-7185-623-1

WOLF, N. *Albrecht Dúrer,* Taschen/Slovart, Bratislava, 2007, ISBN 978-3-8228-2861-8

ZUSKA,V. *Estetika,Triton,* Praha, 2001, ISBN 80-7254-194-3

kolektiv autorů *Mondrian compleet,* V+K publishing, Atrium, Bluemont, 2001, ISBN 90 6613 929 5

kolektiv autorů *The prestel dictionary of art and artists in the 20th century,* Prestel, 2000, Munich-London-New York, ISBN 3-7913-2325-3

VÝTVARNÝ JAZYK - DIDAKTICKÁ ČÁST

LANGUAGE OF ART - DIDACTIC PART

- úvod
- dotazník
- závěr, aplikace
- zpráva
- literatura

úvod

Dosavadní učitelská praxe v rámci studia na UK v Praze, Pedagogické fakultě:

1) ZŠ Červený vrch , podzim 2004
2) ZUŠ Šárecké údolí, jaro 2005
3) ZUŠ Biskupská, podzim 2005
4) ZUŠ Tuklatská, jaro 2006,
5) ZŠ Slovenská, podzim 2006, (hospitace)

Pro ověření schopnosti orientace ve struktuře obrazu jsem zvolil poněkud netradiční způsob, a to je uplatnění výzkumné metody dotazníku. Dotazník je metodou výzkumnou, ale domnívám se, že skýtá didaktické možnosti, zvláště, je-li k tomuto cíleně koncipován. Pokusil jsem se zkoumat u studentů zkušenosti, orientaci a povědomí o výtvarném jazyku skrze kombinaci teoreticko-praktických otázek zaměřených na plošné výtvarné vyjádření. Předpokládaným výsledkem bylo zjištění úrovně pedagogické úspěšnosti vzhledem k osvojování výtvarného jazyka. Jedním z cílů bylo také vyzkoušet takovouto metodu ve výtvarné výchově a poskytnout reflexi výsledků.

Jedná se o transformovanou, až bych řekl mutovanou formu klasického dotazníku, která využívá účinku jeho struktury. Ta má jistá pravidla vedoucí k úspěšnému získání informací a je příhodné se jich držet. (Alespoň do určité míry.) Například je důležité uplatnit více typů otázek, kontrolovat přesnost jejich polohy ve struktuře, sledovat míru jejich náročnosti apod.

Nejprve je nutné stanovit cíl, tedy otázku na kterou hledáme odpověď. V našem případě nešlo o jednoduché tázání. Snažil jsem se letmě zmapovat situaci výtvarně needukovaných[1] studentů, jejich vnímání, cítění, čtení, pozornost a imaginaci ve struktuře výtvarného (plošného) vyjádření. Jednotlivé otázky jsou formulovány tak, že se orientují na dílčí problémy výtvarného jazyka, a to různými způsoby. Podrobněji představím jednotlivé položky přímo s interpretací získaných výsledků.

Oslovit 70 respondentů ve věku 13 - 15 let mi bylo povoleno na Soukromém osmiletém a čtyřletém gymnáziu Arkus, Bratří Venclíků 1, v Praze 9.

[1] Tím myslím vzdělávaných v běžném, umělecky neorientovaném prostředí - studenti mívají 2 vyučovací hodiny výtvarné výchovy týdně.

obr. vyplněný dotazník - str. 1, str. 2 (na další straně)

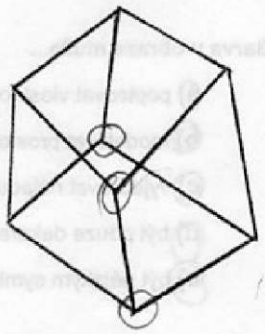
UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE, PEDAGOGICKÁ FAKULTA, KATEDRA VV

Vážený studente/studentko, prosíme Tě o vyplnění tohoto dotazníku, který nám pomůže v průzkumu orientace studentů ve výtvarném obraze.
Dotazník je anonymní, prosím, kroužkem označ pohlaví a napiš Tvůj věk.

dívka / chlapec
věk....13.....let

K VYPLNĚNÍ POUŽIJ OBYČEJNOU TUŽKU!
V KAŽDÉ OTÁZCE OZNAČ TOLIK ODPOVĚDÍ, KOLIK UZNÁŠ ZA VHODNÉ !

1) Zakroužkuj roh krychle, který se Ti jeví jako nejbližší!

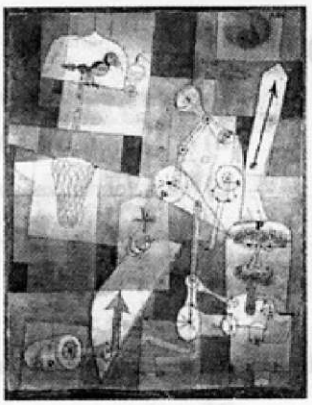


2) Takovéto zobrazení krychle by v umění bylo nejspíš...

a) záměrné b) nepovedené c) chybné d) nevím

3) Prostor je v obrázku tvořen...

a) barvou
b) perspektivou
c) velikostí tvarů
d) vztahem mezi figurami a pozadím
e) nevím, nevnímám prostor v tomto obraze



Paul Klee, 1922

4) Pokud souhlasíš s některou z těchto vět, označ ji!

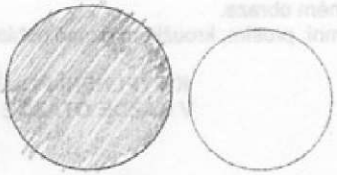
a) Perspektiva je přesný popis skutečnosti.
b) Perspektiva je v každém obraze, který zobrazuje skutečnost.
c) Perspektiva je jediným způsobem jak zobrazit prostorovou hloubku.
d) Nevím přesně, co perspektiva znamená.

5) Kresbou doplňte obrázek tak, aby byla kompozice vyvážena.

Použij jedné až tří linií!

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE, PEDAGOGICKÁ FAKULTA, KATEDRA VV

6) Vybarvi obě kružnice tak, aby se jedna zdála vzdálenější.



7) Barva v obraze může...

a) popisovat vlastnost věcí
b) modelovat prostor
c) vyjadřovat náladu
d) být pouze dekorační
e) být nějakým symbolem

8) Tento obrázek je...

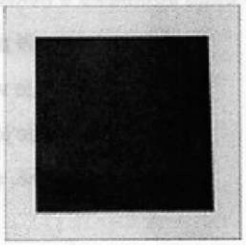
a) znak
b) abstraktní tvar
c) záznam gesta
d) konkrétní tvar
e) nevím

9) Abstraktní obraz...

a) může popisovat neviditelnou skutečnost (dojmy, pocity, myšlenky apod.)
b) může být zjednodušeným zobrazením viděného světa
c) může zobrazovat cokoli, nemá žádná pravidla
d) (jiná možnost).....
e) nevím

10) Slavný obraz „Černý čtverec na bílém pozadí" může být zobrazením...

a) prostoru
b) času
c) nějakého autorova pocitu
d) tmy
e) geometrického řádu
f) něco jiného (doplň).....



K. Malevič, 1915

11) Navštěvuješ Základní uměleckou školu? Pokud ano, jaký obor? ...ne.....

Děkujeme Ti za spolupráci.

dotazník

1. a 2. otázka

U těchto položek jsem ponechal stranou jakoukoli náročnost. To podporuje přijetí dotazníku jako celku a zbavuje respondenta obav a stresu z nezvládnutí otázek. Také je tím podpořena validita následujících odpovědí, respektive jejich pravdivost - upřímnost.

Zkresleným náčrtem krychle jsem spojil první dvě položky. Možnou reverzibilitou čtení obrázku jsem předesílal otázku víceznačnosti perspektivy a také zkoumal přítomnost nějaké předpojatosti, či předsudků vůči svobodnému užití výtvarných prostředků vůbec.

Deformace krychle vyžadovala citlivější či pozornější pohled, aby byla reverzibilita viděna. Byla skrytou („další") možností řešení úlohy, kterou zaznamenalo pouze 16 studentů, z toho 11 určilo dvojí blízkost rohů ve středu obrázku. Ostatním se jevila krychle jakoby z jednoho pohledu, a to tak, že dvěma třetinám tázaných se jevila deformovaná krychle z nadhledu.

K mé radosti, 58 dotázaných považuje v uměleckém projevu takovéto zobrazení za záměrné. 14x bylo také vyhodnoceno za nepovedené, 4x chybné a 2 tázaní nedokázali posoudit. [1][2]

3. otázka

Zvolil jsem reprodukci Paula Kleea, která byla čitelná i v černobílé kopii dotazníku. Zachovávala jisté prostorové vlastnosti a bylo také možné od sebe rozlišit jednotlivé odstíny barev. Prostor jsem záměrně nijak nespecifikoval v celém dotazníku. Bylo nutné ponechat studenty v jejich vlastním subjektivním pojetí prostoru. Otázkou jsem sledoval citlivost k čtení obrazu; čím je tedy prostor vybudován. Nabádal jsem tak k pohledu jakoby „za" první pohled, ve kterém se určí, co je na obraze.

[1] Musím zde podotknou, že někteří označovali více možností, čili součet neodpovídá 70-i.
U této otázky není nutné uvést přesný počet zdvojených a ztrojených odpovědí. Pokud je dále důležité, uvádím číslo s dodatkem „u", jako unikátní odpověď, což znamená, že tázaný odpověděl jen tuto (jednu) odpověď v konkrétní otázce. (Pokud není uvedeno jinak, např. kombinace odpovědí.)

[2] Pro lepší čitelnost mi dovolte dále uvádět číslovky bez gramatických dodatků. Také nebudu uvádět za číslovkou celé podstatné jméno; jako „studentů/ek" (dále „s"), „respondentů" (dále „r"), „odpověd" (dále „o") apod. Smysl je vždy patrný z kontextu.

Druhým takto zprostředkovaným pohledem je identifikace či dekódování systému výstavby celé kompozice. Nejčastěji zmiňovanými byly: *vztah mezi figurami a pozadím* v počtu 35o a *barva* v počtu 32o. (21 *velikost tvarů,* 14 *perspektiva)*
Prostor je v nabízených možnostech budován jak barvou, tak velikostí tvarů i vztahy mezi figurami. Trojkombinace *barva-velikost tvarů-vztahy tvaru a pozadí* - 2u.

4. otázka

Tato otázka je jednou z náročných úloh na pozornost. Zkoumá, do jaké míry studenti uvažují o perspektivě ve vztahu ke skutečnosti a jakou jí přikládají důležitost. Tato otázka vyvolala u studentů novou rovinu myšlení, a to ve smyslu tázání, co perspektiva vlastně představuje. Všechny odpovědi jsou mylné a ponechal jsem opět možnost „nevím".
25u (26) odpovědělo za d, čili „*nejasnost v této problematice".*
27u (31) považuje perspektivu za *jediný způsob zobrazení prostorové hloubky.*
12u (14) se domnívá, že je *perspektiva v každém obraze představujícím skut.*
Jak bylo v instrukcích pro vyplnění podáno písemně, bylo i verbálně zdůrazněno, že nemusí označit ani jednu z odpovědí, bude-li třeba. To by zde bylo na místě, avšak pouze 5 r. (7%) tuto možnost využilo.
Dalo by se říci, že studenti nejsou srozuměni s omezenými možnostmi perspektivy, a že se jedná o jedno z mnoha způsobů zobrazení. Myslím, že pro ně tato otázka znamenala první setkání se vztahem perspektiva - výtvarné umění.

5. otázka

Jednoduchá etuda měla rozkrýt praktickou výtvarnou zdatnost. Úloha je volena velice jednoduše, nemělo by být složité ji splnit. Úskalí je však ve „složitosti" zadání, které skrývá 3 termíny, pro naše studenty nesrozumitelné.

...kompozice, ...vyvážena, ... linie.

Můžu říci, že 34 úloh bylo splněno, avšak nikterak uspokojivě. Většinou byla kompozice doplněna o zrcadlový obraz viděných čar, nebo byly zopakovány jinak. Pojem linie není jasný. Zvláště pokud je předložen takovýto příklad, neuvažují studenti v širším obsahu slova a doslovně přejímají viděné.
4x byla kompozice vyplněna delšími přímkami či křivkami. To, co bychom považovali za zdařené, nebo dokonce invenční či výtvarné se zde vůbec nevyskytlo.

6. otázka

Druhá výtvarná úloha sledovala chápaný vztah mezi prostorem a neiluzivními prostředky. Bylo možné aplikovat účinek kontrastu, kontrast zvýrazněného a potlačeného detailu, či úlohu řešit i jinými způsoby. Zadání jsem ale formuloval tak, abych studenty navedl k řešení pouze rozdílem vlastností barevné plochy. (odstíny šedé) Kvůli této otázce bylo v instrukcích zadáno použití pouze obyčejné tužky.
Jako pomůcky, která měla studenty směrovat jsem použil zmenšení levé kružnice.
Účinek kontrastu[1] barevných polí zvolilo 34s, dalších 10s vyřešilo prostorovou iluzi jiným způsobem. 26s nedokázalo najít způsob dosažení prostorového efektu v mezích instrukcí.

7. otázka

Položka byla zaměřena na úvahu, jak se dá barvy v obraze užít, co může barva reprezentovat. Otázka odkazovala na představivost a také do jisté míry na schopnost reflektovat obraz i skutečnost. Všechny odpovědi jsou správné, ale pouze 14s je všechny označilo. Důležitým výsledkem je četnost odpovědí, resp. kombinací.
9s 4 z 5 odpovědí,
9s 3 z 5 odpovědí,
20s 2 z 5 odpovědi,
18s uvedlo jenom jednu možnost uplatnění barvy.
Více jak polovina (38s) označila 1 nebo 2 odpovědi, což je poměrně nepovzbudivý výsledek, vzhledem k tolika možnostem využití barvy. Myslím, že je to důsledkem velmi omezené výtvarné praxe.

8. otázka

Tato otázka byla směřována k reflexi viděného, a to přímo na poli malířství v té nejzákladnější výrazové jednotce - tahu štětce. Otázka se přímo ptala na pojetí tvaru. I zde byly časté kombinace odpovědí, nás však především zajímá četnost u odpovědí *abstraktní tvar* a *záznam gesta.*

abstraktní tvar - 47 (21 u),
záznam gesta - 34 (8u),
abstraktní tvar a záznam gesta - 19u.

[1] Všimněme si malé zkoušky respondenta v pravém horním rohu u otázky 6.

48s (68,5%) určilo odpověď *b, c* nebo b+c, což reprezentovalo jejich jasnou představu a netápající formulaci. Jelikož však pouze 19u jasně spojilo *abstraktní tvar s gestem,* znamená to, že 51s v této kombinaci nenašlo vztah.

Tato otázka byla poměrně jednoduchou, nakonec i „úspěšnou", ale důležitou vlastností této otázky je především její výtvarně-gramatická rovina, respektive setkání se slovníkem výtvarné výchovy.

9. otázka

Položka zkoumala představu o vztahu abstrakce a skutečnosti. Nepředpokládal jsem konkrétní znalosti, ptal jsem se na subjektivní obecné pojetí.

Vhodnou odpověď *a* nebo *b,* či obě možné (*a+b)* určilo 20 studentů.

a - neviditelná skutečnost (dojmy, pocity a pod.) - 52 (12u)

b - zjednodušená skutečnost - 17 (2u)

c - cokoli, bez pravidel - 43 (12u).[1]

Vlastní odpověď, k mému překvapení, využilo pouze 8 studentů, nikdy však bez kombinace s jinou odpovědí. Abstraktní obraz může být kupříkladu:

opakem skutečnosti, počasím, něčím, co není přímo nakresleno apod.

Pouze 3s neměli o tomto problému žádnou představu.

Odpověď *b* nám naznačuje, že studenti nemají zkušenosti s koncepty moderních malířů. Ti jsou ale v zásadě základem v tvarosloví výtvarného jazyka a je s podivem, že jen 24% dotázaných si spojuje abstraktní díla se zkratkou skutečnosti. Přikládám tento výsledek hypotéze, že jsou výtvarně vzděláváni bez významné vazby na výtvarnou kulturu.

10. otázka

Otázka byla navazující na předešlou. Jednalo se o přímou vizuální konfrontaci s abstraktním dílem. Zde šlo pouze o představu či odhad, lépe však říci o fantazii, imaginaci, či citlivost. Možnosti jsem formuloval jako neuzavřený seznam obsahů obrazu.

Nejčastěji označenou byla odpověď *prostor* (50) a *nějaký autorův pocit* (49), dále pak *tma* (33), *čas* (19) a *geometrický řád* (8).

Vlastní odhad uvedlo pouze 16 studentů. Podle vlastních odpovědí by Čtverec mohl být např.: *obrazem ve tmě, oknem ve tmě, kontrastem opačných barev, prázdnotou, víkem od kanálu, smutkem, co vidí slepý muž, tajemstvím, televizí, monitorem.*

[1] Tuto odpověď nemůžeme výsledkově analyzovat, jelikož nebyla vhodně formulována.

(Vzhledem k uvedení datace obrazu, jsou některé „asociace" překvapivé.) Ačkoli by obraz mohl být mnohým, pouze 16s odpovědělo 4 a více možností.

11. otázka

Podobně jako předešlá položka, není tato otázka nijak náročná. V závěru dotazníku je dobré klást otázky uvolněné, jelikož s blížícím se koncem klesá pozornost a snižuje se validita odpovědí. 4s z našeho vzorku navštěvují hudební obor, 1s dramatický a jedna dívka výtvarný obor.

V odpovědích můžeme pozorovat i dílčí rozporuplné vztahy. Kupříkladu 27u označilo perspektivu jako jediný způsob zobrazení hloubky, ale 38x bylo zmíněno, že barva může modelovat prostor. Také u Čtverce byl prostor zastoupen v 50 odpovědích. Položku 6 splnilo neperspektivním zobrazením 44 studentů.[1] Vzhledem k uvedeným obrázkům měli možnost odpovědi zpětně přehodnotit. To by však byla potřeba na závěr dotazníku příslušná instrukce. Možnost protichůdných odpovědí jsem dostatečně neuvažoval v přípravě otázek. Ačkoli je dotazník provázaný a některé odpovědi jsou logicky vyvoditelné, nebyl to přímý nástroj k určení vhodných odpovědí, což můžeme vypozorovat na absenci opravených odpovědí. Pouze ojediněle se vyskytlo škrtání odpovědi a volba odpovědi jiné.
Vyplývají z toho dva poznatky.

- upřímnost a autentičnost odpovědí. Žáci se nesnažili za každou cenu odpovědět správně, ale pocitově podle sebe. Také byli instruováni, že nejde o faktické zkoušení, ale o sběr jejich názorů a schopností.
- soustředěnost na dílčí problémy bez hlubšího zařazení obsahu otázky do širšího kontextu, což má, myslím, svou výzkumnou výpovědní hodnotu.

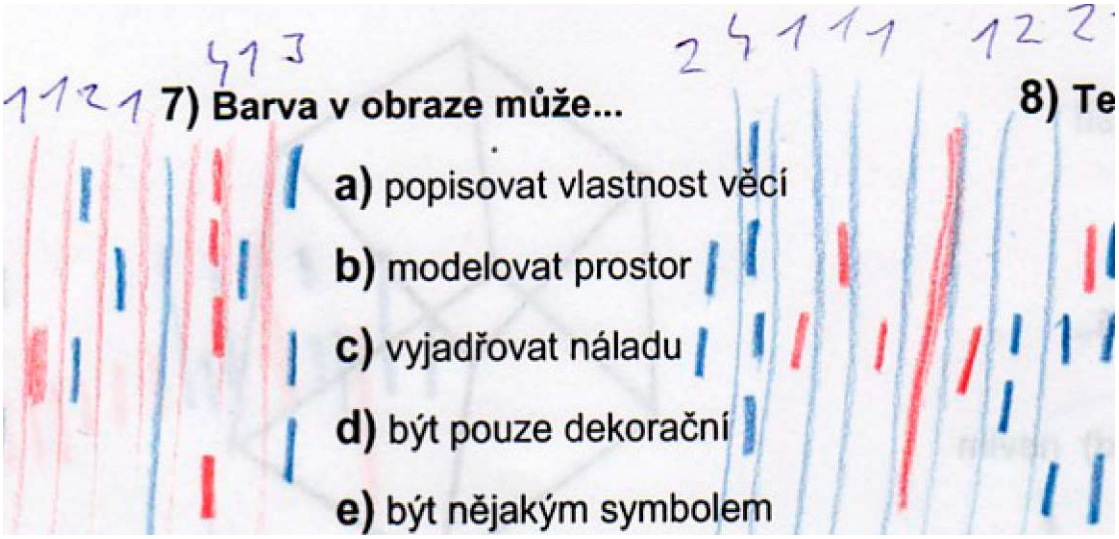
Z didaktického hlediska bych řekl, že se vlivem okamžité zkušenosti povědomí o prostorových vztazích měnilo. Je také možné, že je pro studenty obtížné spojení viděné zkušenosti a slovní teze. Obě hypotézy by vypovídaly o nevelkém vlivu výtvarných zkušeností.

[1] Protichůdné odpovědi bychom nalezli i u uvažování možností barvy, vztahu abstrakce a skutečnosti a další.

Bylo by pochopitelně třeba koncipovat dotazník ve více ohledech s pomocí kompetentních autorit různých oborů. (sociologie, psychologie, pedagogika, estetika). Interpretace výsledků je čistě subjektivním odhadem.

Jen pro zajímavost zmíním, že čtyři dotazníky vyplněné vyučujícími (42 let, matematika, zeměpis, 45 let, hudební výchova, jazyk, 52 let, český jazyk, 59 let, přírodopis) bylo úrovní zaměnitelné s prácemi studentů. K lepšímu mohu však přidat jejich zaujetí pro věc. Neskrývali nadšení pro nový pohled na výtvarné zákonitosti. Vyplnění dotazníku a následná reflexe u nich změnila celkový pohled na vnímání umění. To mohu s klidným svědomím prohlásit. (Kromě učitele hudební výchovy, který dotazník doslova bojkotoval, pohoršen při pohledu na Malevičuv Čtverec.)

obr.: náhled administrace, ot. 7, sloupec je vždy 1respondent, červeně - dívka, modře - chlapec.



závěr, aplikace

Na krátkých etudách jsme viděli zcela jasnou mezeru ve schopnostech užití výtvarných prvků a prostředků. Nejsou zřejmě nijak rozvíjeny. Povědomí o výtvarném jazyce jakožto o gramatice výtvarné výchovy není příliš rozsáhlé. Na osmiletém gymnáziu bych předpokládal vyšší cíle ve všech oborech v porovnání se školami základními. To by mělo platit pochopitelně ve výtvarné výchově také. Tento předpoklad nemohu potvrdit. Situace ve zkoumaném - konkrétním gymnáziu je podobná jako na základních školách, které jsem měl možnost poznat. I zde je výtvarná výchova předmětem nevyužívající vzdělávacího potenciálu.[1]

možnosti dotazníku

Dotazník se dá použít jako samostatná didaktická metoda. Není zkoušením, ale respondenta staví do role partnera, což podporuje upřímnost a nebrání pravdivosti v otázkách. Budí asociace a zvědavost. Vhodným formulováním otázek může představovat i učivo, které může být později osvojováno jinými metodami.

Domnívám se, že by forma podobně strukturovaného dotazníku mohla přispět k lepší integraci oboru do praxe. Vzhledem ke neblahým zkušenostem s uplatněním absolventů UK PedF na Základních uměleckých školách, je v tomto ohledu pomocí a příležitostí, jak demonstrovat profesní odbornost. Nemění nic na přímých metodických aplikacích a myslím tedy, že není v rozporu se současnými výtvarně výchovnými koncepcemi.

Jeho použití může sloužit také jako motivační metoda, nikoli pouze jako druh výzkumu. Jeho přímé uplatnění by mohlo zvýšit zájem o výtvarný jazyk, pokud by se kupříkladu užil, jako pomoc studentům při výběru volitelných předmětů na základních a středních školách.

Forma dotazníku může rychle zkoumat okamžité potřeby. Jistou výhodou je ekonomická stránka - rychlá administrace většího množství získaných informací. Může zjistit, co by studenti rádi poznali, což by pro tápajícího pedagoga představovalo pomoc při orientaci, při výběru témat, nebo také při volbě z mnoha druhů motivací.

[1] Dobrovolný komentář v dotazníku: *„V hodinách výtvarky vládne naprostá anarchie, většinou poslouchám hudbu nebo dělám úkoly".* Chlapec, 14 let.

Jak bylo patrné, dotkl jsem se v dotazníku více jednotlivých výtvarných prvků, které jsem v tomto stručném a modelovém příkladě shledával místnými. Pochopitelně v omezeném počtu vzhledem k samotné formě dotazníku.

konkrétní aplikace

Obsahový rámec práce by mohl být základem pro didaktické řady i dlouhodobější projekty, ale vzhledem k uskutečněnému dotazníku bych zvolil zařazení jednoduchých etud a výtvarných úloh, které by zprostředkovávaly poznávání výtvarného jazyka a směřovaly by postupně k samostatnějším osobním projektům studentů až v pozdějších ročnících (17-18 let). Pro úspěšný průběh projektu by byla třeba nutná redukce. Dlouhodobější osobní projekt by nemusel být pro studenta dostatečně motivující, vzhledem k nedostatečným výtvarným zkušenostem a z nich pramenící nízké sebedůvěry. Doporučoval bych spíše dílčí etudy a didaktické řady, které by však byly tématicky příbuzné, a které by byly více orientované na osobní prožitky.

Téma *prostor* nabízí mnoho podtémat a námětů. Jen pro krátký příklad uvedu možnosti strukturace, která by vedla k samotným realizacím.

Formální rovina:

Prostor, místo, čas (struktura, vztah celku a části, formulace tvaru, koncept).

Obsahová rovina:

Pojetí: fyzikální (pozorování, přírodní zákony, teorie), smyslové (viděné, tušené), duchovní (sebe-pojetí, vztah k okolí, psych. rovina).

Vnímání: zážitek (příroda, okolí, pocit - volnost, tíseň, svoboda atd.), člověk a pobyt, vztah k universu, síť sociální vztahů, životní prostor.

Procesuální rovina:

Pozorování, prožitek, zkušenost analýza, konstrukce, konfrontace, objev.

Konkrétní úloha „místo-vnímání-prožitek"

věk: 13 let

námět: MÍSTO A JÁ

motivace :

1) pozorování účinků barev (promítání či reprodukce obr.), která barva má jaké účinky?
2) čtení „těžkého" textu (Okolo je pusto, nikde nikdo, slyšíš nějaké divné zvuky, nevidíš daleko, bojíš se, atd.)
3) vyber vhodné barvy a namaluj toto prostředí; uprostřed jsi ty a formát je tvým okolím.
4) Co je ve mě? Apatie? Síla? Jsi uprostřed; jak vyjádříš, co by si udělal? Jaký je tvůj pocit a vztah k okolí? Kterou barvou se budeš bránit? Jakým gestem? Chceš splynout s okolím?
5) Reflexe

výtvarný problém: gesto, barevná harmonie x disonance, kontrast

výtvarná technika: malba na větší formát, balící papír, tempery

přidaná hodnota: dosažení výrazu, výpověď, výtvarná kultura

výtvarná kultura: abstraktní expresionismus, lyrická abstrakce

obr.: náhled možného řešení

zpráva

Během studií jsou studenti UK PedF nabádáni k obhajování své profesní role, nebál bych se tedy začít přímou kritikou cílenou na konkrétní situaci, která by, jak se domnívám, přispěla k přehodnocení otázky o smyslu uskutečňování výtvarné výchovy. Na Arkus, osmileté a čtyřleté gymnázium jsem vedení zaslal následující zprávu.

Vážená paní ředitelko,
děkuji Vám za možnost uskutečnit na Vašem ústavu rychlý průzkum týkající se výtvarné výchovy, čímž byl dotazník ze 7. 4. 2008.
Musím předeslat, že tato sonda byla mou osobní iniciativou a je čistě subjektivním pohledem. *Při sestavování dotazníku jsem postupoval s ohledem na mé zkušenosti s výukou a hodnocením aplikovaných koncepcí výtvarné výchovy na Základních a Základních uměleckých školách. Jak víte, jsem studentem UK Ped F, oboru Výtvarná výchova pro ZŠ, SŠ a ZUŠ.* ***Dotazník je dobrovolnou součástí mé studie o uplatnění výzkumně-didaktické aplikace, ale nemá validitu, která by mohla být Univerzitou Karlovou v Praze garantována.***
Berte, prosím, tuto zprávu za subjektivní postřeh či doporučení.

Dotazníkem jsem oslovil 70 Vašich studentů a studentek, 13 - 15 let.

Na krátkých etudách jsem vypozoroval mezeru ve schopnostech užití výtvarných prostředků. Nejsou zřejmě dostatečně rozvíjeny. Studenti nemají povědomí o základních principech ve výtvarném vyjádření. Myslím, že se neumí orientovat ve slovníku, který je nedílnou součástí poznávání výtvarného jazyka (ten je gramatikou výtvarné výchovy). ***Barva, linie, kompozice, prostor, gesto, tvar, perspektiva*** *představovaly výtvarné problémy, které se jevily jako doposud nepředstavené. Výsledky jsou v jistých ohledech potěšující, občas však nejsou příliš uspokojivé, zvláště ve výtvarných etudách a chápání možností barev.*

zajímavá zjištění

Položka 4 zkoumá, do jaké míry studenti uvažují o perspektivě ve vztahu ke skutečnosti a jakou jí přikládají důležitost.

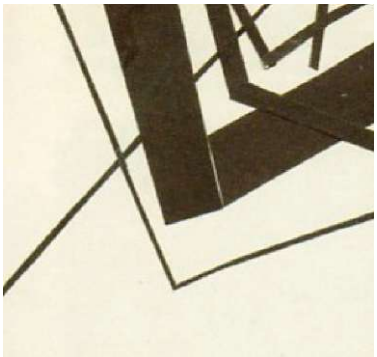
25 s. odpovědělo „nejasnost v této problematice", 27 s. považuje perspektivu za jediný způsob zobrazení prostorové hloubky, 12 s. se domnívá, že je perspektiva v každém obraze představujícím skutečnost. Z toho vyplývá, že 91% studentů buďto neví, nebo má o této problematice zkreslenou představu. Šlo o poměrně složitou otázku pro respondenty tohoto věku. V dalších letech budou jistě srozuměni s omezenými možnostmi perspektivy, a to v tom smyslu, že se jedná o jedno z mnoha způsobů zobrazení. Nemusí pochopitelně znát přesně její zákonitosti, ale bylo by vhodné, aby měli povědomí o vztahu perspektiva - výtvarné umění.

Jednoduché etudy měly rozkrýt praktickou výtvarnou zdatnost. Úloha 5 je volena velice jednoduše, nemělo by být složité ji splnit. Úskalí se však ukázalo ve „složitosti" zadání, které skrývá pro studenty 3 neznámé. (kompozice, vyvážena, linie) Můžu říci, že pouze 34 úloh bylo splněno, a to navíc nikterak uspokojivě. Většinou byla kompozice doplněna o zrcadlový obraz viděných čar, nebo byly zopakovány jinak. Pojem linie není jasný, neuvažují ho jako výtvarný prvek.

Vyvážená kompozice, práce s linií.

obr. vlevo: dotazník, 15 let

odb. vpravo: ZUŠ, 11 let



U otázky 6 jsem zadání formuloval tak, abych studenty navedl k řešení prostorového vztahu prostřednictvím přirozeného účinku kontrastu světlejší a tmavší plochy. Účinek kontrastu barevných polí zvolilo 34 s., dalších 10 s. vyřešilo prostorovou iluzi jiným způsobem. 26s nedokázalo najít způsob dosažení efektu v mezích instrukcí. Myslím, že tato výtvarná etuda by neměla studentům dělat potíže.

Více jak polovina studentů (38) označila v otázce 7 jednu nebo dvě odpovědi, což je poměrně nepovzbudivý výsledek vzhledem k tolika možnostem využití barvy, které jsou v otázce všechny správné. Myslím, že je to důsledkem omezené výtvarné praxe, ve které chybí důraz a poukazování, že jde o ***vědomé*** *užívání výtvarných prostředků. Také nejspíše chybí provázání s výtvarnou kulturou.*
To je ostatně patrné i z otázek týkajících se perspektivy a abstrakce.

V příloze 1 Vám zasílám náhled modelové výtvarné úlohy vztahující se k prostoru, jejichž koncepce je zaměřena na propojení komponent úlohy, jakými jsou:
výtvarný problém (zákonitost výtvarného řádu), výtvarná technika, tzv. přidaná hodnota (z každé hodiny vždy nějaký nový poznatek, zkušenost, zážitek apod.), výtvarná kultura (umění) a vhodně volená motivace s časovým rozvrhem.

Jako nezávislému pozorovateli mi dovolte kritické slovo.
Dotazník obsahoval takové výtvarné úlohy, které by měli mít žáci v tomto věku již zažité a osvojených principů výtvarného řádu užívat ve složitějších strukturách.
Výtvarný jazyk by mohl zvyšovat kvalitu života o dimenzi umění, které může být výtvarnou výchovou přímo zprostředkováno. Umění samotné by pak nemuselo být tématem či odvětvím, ke kterému by studenti v dalším životě přistupovali s despektem, zapříčiněným dezorientací. Ta může pramenit ze znepřístupnění hodnot, které výtvarné vyjádření nabízí.
Navíc skrze zážitky a osobní výpovědi, které výtvarná výchova zprostředkovává rozšiřují své sebepojetí i povědomí o socio-kulturním kontextu, ve kterém se nachází.
Celkově bych však studenty pochválil a pozitivně motivoval, že i přes jistá úskalí mají potenciál věnovat se zákonitostem ve výtvarném jazyce. Dále bych pokračoval, že z odpovědí byl zřejmý jejich zájem o problematiku a ukázali se jako schopní o výtvarném vyjádření dobře a se zaujetím přemýšlet, což je výborný předpoklad pro jejich další výtvarné poznávání, budou-li o to jevit zájem.
Pochopitelně to záleží na profesních možnostech a entuziasmu Vašich výtvarných pedagogů, kterých jsem se snad v této zprávě nedotkl.

Omluvte mou upřímnost, pramení ze snahy přispět k zlepšení pedagogického díla.
Děkuji Vám za spolupráci s pozdravem Ivan Martin, v. r, ivanos@inos.cz

příloha 1.: ukázka výtvarné úlohy

Zvolme nějaký námět, který má vztah k prostoru a k problematice např. z otázky dotazníku - vyvážení kompozice. Úlohy zaměřené na prožitek zvyšují zaujetí studentů a takovéto aplikace bych vřele doporučoval.

Námět: rytmus města

Motivace: Zkusme tedy asociační metodu a zeptejme se třídy. Asociace na slovo *rytmus* napíšeme na levou část tabule. Nebude jich v této fázi mnoho. Vyzveme ke klidu a soustředění, zavřeme oči! Pedagog pustí audio nahrávku minimalistické hudby a nechá studenty minutu či dvě rozjímat. Nechá hudbu hrát a vyzve, aby mysleli na ruch města. Představte si domy, dopravu, každodenní rytmus. Meditujících se zeptá znovu, aby nahlas se zavřenýma očima říkali asociace, které hudba budí. Slova píše na druhou část tabule. Po nastřádání slov hudbu ztlumí, žáci otevřou oči. Na tabuli může být cokoli. Nyní si zvolte tvar, který reprezentuje nějaké slovo. (dům - geometrický obrazec, tramvajová trať - linie, křivka, lidé - silueta atd.) Nyní z několikrát přeložených novin vystřihnou tvar, a ten budou na papíru A4 opakovat, aby kompozice byla vyvážená jako slyšená hudba. Zjistí, že každý tvar je stejný a přesto jiný vzhledem k potisku. Začnou je překrývat, kombinovat, řadit za sebou. Lepí je. Posledních 15 min každý představí svou práci ostatním a společně seřadí škálu od nejjednodušší k nejsložitější struktuře. Posledních 5 minut pedagog ukáže reprodukce známých výtvarných autorit.

Přidaná hodnota: zkušenost s nasloucháním, pozorováním, seznámení s výtvarnou kulturou, poslech hudby - představení soudobé hudby, kupříkladu P. Glasse (minimalismus založený na opakování).

Výtvarný jazyk: pravidelnost, opakování, vyvážení kompozice.

Výtvarná technika: práce s papírem, lepení. Totéž lze uplatnit frotáží, otisky, asambláží apod.

Výtvarná kultura: strukturalismus, minimalisté

Jednotlivé fáze hodiny se dají variovat a modulovat, stejně tak jako použité techniky či. Záleží na délce vyučovací jednotky.

příloha 2.: administrace

„U" - ZNAMENÁ, že UMÍTNUTÍ ODPOVĚD, - TJ. ŽE RESPONDENT ~~[illegible]~~ NEUVEDL DALŠÍ ODPOVĚĎ
ČÍSLO BEZ „U" JE POČET KOLIKRÁT BYLA ODPOVĚĎ ZNIŇOVÁNA

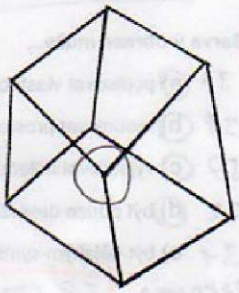
UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE, PEDAGOGICKÁ FAKULTA, KATEDRA VV

Vážený studente/studentko, prosíme Tě o vyplnění tohoto dotazníku, který nám pomůže v průzkumu orientace studentů ve výtvarném obraze.
Dotazník je anonymní, prosím, kroužkem označ pohlaví a napiš Tvůj věk.

dívka / chlapec
věk...13.....let

K VYPLNĚNÍ POUŽIJ OBYČEJNOU TUŽKU!
V KAŽDÉ OTÁZCE OZNAČ TOLIK ODPOVĚDÍ, KOLIK UZNÁŠ ZA VHODNÉ !

1) Zakroužkuj roh krychle, který se Ti jeví jako nejbližší!



2) Takovéto zobrazení krychle by v umění bylo nejspíš...

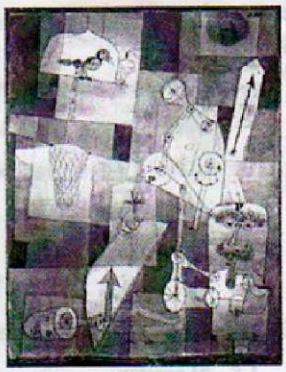
(a) záměrné b) nepovedené c) chybné d) nevím

3) Prostor je v obrázku tvořen...

DOBRÉ

32 (a) barvou
14 b) perspektivou
21 c) velikostí tvarů
35 d) vztahem mezi figurami a pozadím
2 e) nevím, nevnímám prostor v tomto obraze

2U



Paul Klee, 1922

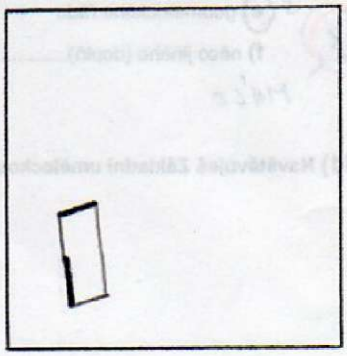
4) Pokud souhlasíš s některou z těchto vět, označ ji!

a) Perspektiva je přesný popis skutečnosti. 1U
(b) Perspektiva je v každém obraze, který zobrazuje skutečnost. 12U
27U c) Perspektiva je jediným způsobem jak zobrazit prostorovou hloubku.
25U d) Nevím přesně, co perspektiva znamená. 26

VHODNÁ ODPOVĚĎ JE NIC 5U

5) Kresbou doplňte obrázek tak, aby byla kompozice vyvážena.

Použij jedné až tří linií!



TOUŽE 4 VÍ CO MŮŽE LINIE BÝT

-30 OMEZENÍ NA / \ | -
- OPAKOVALO ZNAKY
- STEREOPETRIE

CELKEM NEVÍ K ČEMU BARVA JE!

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE, PEDAGOGICKÁ FAKULTA, KATEDRA VV

34 SPRÁVNĚ — TAKTO VHODNĚ

10 SPRÁVNĚ ALE JINAK

6) Vybarvi obě kružnice tak, aby se jedna zdála vzdálenější.

OD. – STUDENTI
4/5 – 9
3/5 – 9
2/5 – 20
1/5 – 18

26 NIC

7) Barva v obraze může...

37 a) popisovat vlastnost věcí
38 b) modelovat prostor
57 c) vyjadřovat náladu
32 d) být pouze dekorační
31 e) být nějakým symbolem

1 NEBO 2 ODPOVĚDI, 38 STUDENTŮ

14 STUDENTŮ OZNAČILO VŠE / TO JE MÁLO

8) Tento obrázek je...

a) znak 12
b) abstraktní tvar 47
c) záznam gesta 34
d) konkrétní tvar 6
e) nevím 2

19 U

MÁLO

21 U
8 U
62 NEZNÁ „GESTO"
43

NEZNÁME POJMY TVAR, ABSTRAKT TVAR, GESTO

9) Abstraktní obraz...

12 U
2 U
12 U
3 U
60 U

a) může popisovat neviditelnou skutečnost (dojmy, pocity, myšlenky apod.) 52
b) může být zjednodušeným zobrazením viděného světa 17
c) může zobrazovat cokoli, nemá žádná pravidla 43 – MOC.
d) (jiná možnost)..... 8
e) nevím 4

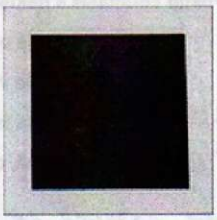
a, b, a+b – 20 STUD.

10) Slavný obraz „Černý čtverec na bílém pozadí" může být zobrazením...

50 a) prostoru
19 b) času
49 c) nějakého autorova pocitu
33 d) tmy
8 e) geometrického řádu
16 f) něco jiného (doplň).....

4 a něco odpověděl 13 MÁLO

MÁLO



K. Malevič, 1915

11) Navštěvuješ Základní uměleckou školu? Pokud ano, jaký obor? .....NE.....

Děkujeme Ti za spolupráci.

literatura

GAVORA, P. *Úvod do pedagogického výzkumu,* Paido, Brno, 2000, ISBN 80-85931-79-6

KULKA, J. *Psychologie umění,* SNP, Praha, 1990, ISBN 80-04-23694-4

ROESELOVÁ, V. *Řady a projekty ve výtvarné výchově,* Sarah, Praha, 1997, ISBN 80-902267-2-8

ROESELOVÁ, V. *Linie, barva, tvar,* Sarah, Praha, 2004, ISBN 80-902267-5-2

SKALKOVÁ, J. *Obecná didaktika,* ISV, Praha 1999, ISBN 80-85866-33-1

SLAVÍK, J., WAWROSZ, P. *Umění zážitku, zážitek umění, 2. díl - teotie a praxe artefiletiky,* UK PedF, Praha, 2004, ISBN 80-7290-130-3

PROSTOR A SKUTEČNOST V MALÍŘSTVÍ - TEORETICKÝ A ILUZIVNÍ PROSTOR

SPACE AND REALITY IN ARTISCTIC PAITINGS - THEORETIC AND ILLUSIONAL SPACE

- teorie
- technologie a postup
- technika malby
- materiály
- adjustace, instalace
- závěrem
- dokumentace postupu

teorie

Mým námětem je většinou struktura[1], a to jako:

- uměle vytvořená konstrukce umožňující více interpretací. Její hlavní charakter je v mnohoznačnosti částí, které mezi sebou vytváří další strukturální spojení. Touto povahou je relativizováno viděné. Část může být figurou samou, figurou v různých kontextech a zároveň i okolím (pozadím).
- znak, který nemá svůj jistý konkrétní tvar.[2] Má však svůj charakter a typický rys. Schéma naplněné vnitřními vztahy!.
- V nejobecnější rovině může být chápána i jako zobrazení vnitřní provázanosti, natolik blízké vztahovosti světa skutečného. Světa předmětného, který se jeví, vzhledem k našim zkušenostem, jako podobně konstruovaný, vnitřně strukturovaný jev.

Diptych je úvahou - pojednáním, o mnohoznačnosti „skutečnostních" rovin. Viděné souvislosti mohou mít více možných vzájemných vztahů. Kombinací malířských prostředků pojednává o možnostech prostorových souvislostí na poli plošné nezobrazivé[3] struktury. Pro určité situace používám různé malířské postupy a prostředky. V tomto obraze se tedy setkávají historicky osvědčené efekty, a to dle scénáře teoretické soustavy.[4]

[1] V koncepci mé tvorby převažuje sledování struktury, kterou pojímám jako "teoretický fenomén" obsahující a "sám v sobě nesoucí" vlastní potenciál - více či méně manifestační. To znamená, že ve svých detailních epizodách anticipuje či dokonce postuluje své další pokračování, byť nám může zůstat "skryto ve své přítomnosti."

[2] Tvar ve smyslu uzavřeného celku. Jistou podobu struktury či její část však můžeme jako významový znak vyhodnotit. Znakovost celku může být struktuře přikládána vzhledem k tomu, jak se nám struktura vyjevuje a k čemu nás evokuje, či odkazuje.

[3] Za termín abstraktní by jej bylo možné označit také, ale pouze v přeneseném významu, nikoli v raně modernistickém pojetí označující zjednodušení konkrétního. Teoretický tvar zde nereprezentuje nic jiného, než sám sebe -ideální představu n-rozměrné jednotky.

[4] Teoretický prostor je dán strukturou, skládající se z prolnutí teoretických-nezobrazivých tvarů. T.p. je zobrazení, které je umělou konstrukcí, ale zároveň je obrazem jeho vlastní povahy. Abstraktní obraz t.p. není možné aplikovat jako systém zobrazující skutečné věci. Může reprezentovat pouze povahu prostoru v teoretické rovině.

Využívám teoretického (geometrického) tvaru, který se svým zařazením do kontextu relativizuje. Jeho předpokládaná hodnota a místo ve skutečnosti je pouze možností, nikoli definitivní polohou v konkrétnější skutečnosti. Teoretický tvar není symbolem něčeho skutečného, ale pouze vypodobněním teoretické jednotky.
Teoretický prostor je tedy zastoupen základním charakteristickým řazením fundamentální stavební složky. Abstraktního, teoreticky ideálního tvaru -obdélníku.

Celý systém teoretického prostoru není složitý (od detailu k celku je opakováním stejného), ale i přesto umožňuje využití výrazového a významového potenciálu malby jako takové. Uskutečňuje se v čase - nezobrazuje se již pouze předem plánované, jak by se mohlo na první pohled zdát, leč dynamicky (a z logiky struktury samotné) se postupně rodí a v prolínání všech rovin samo ze sebe. Právě tento proces je tím, co pak navozuje i vede k tomu, jak specifikovat barvu dalšího, a to kompatibilně a s ohledem na místa, kde se musí stejná barva či shodná faktura vyskytnout.

Potkávají se zde různé druhy použitých technik. Dají se shrnout pod obecnější termín klasická technika. Je nutno však podotknout, že zde nejsou technické prostředky ve vztahu k zobrazovanému funkční jako prostředky k dosažení žádaného efektu, ale jako komponentu, které mají bytostné místo ve struktuře. Výsledná estetická vlastnost je přirozenou vlastností takto vystavěné struktury.

Perspektivní hra je rozehrána v posunutých pravidlech tak, že umožňuje nahlédnout za její obvyklý povrch, který je nám v různých variacích již od renesance dobře znám. Perspektiva je do jisté míry iluzivním principem a jako taková není a nemůže být definitivně platnou, ukazuje se nám ve své jedné z mnoha relativních poloh.

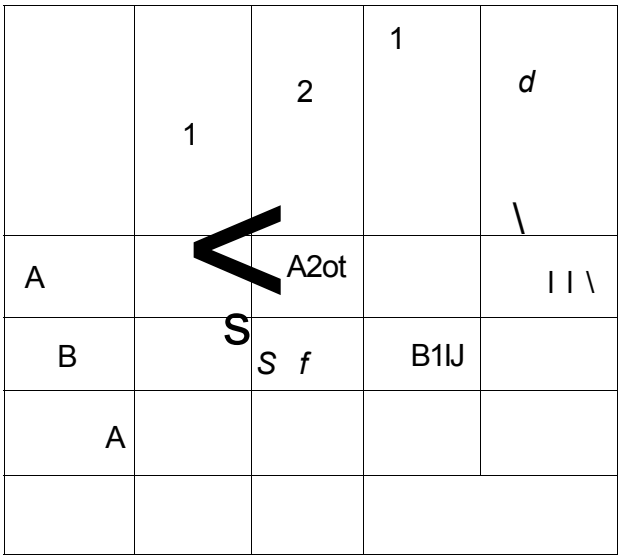
kontext

Pro nástin základního principu přiblížím problematiku na předešlém diptychu. (finální obraz zakončující kurzy malby u doc. ak. mal. Zdenka Hůly)

Struktura je tvořena prolnutím tří plánů - řádů. Setkává se tu vertikální, horizontální a diagonální řád. Podobně jako v našem známém pozorovaném světě je to, co se nám v našem vnímání jeví jednou z možností, která v sobě nese obsahy mnoha vlastností. (povaha hmoty, energie, místo v časoprostoru atd.)

obr. modelová skica principu vzniknuvších podmínek pro každou barvu.

Jedna (každá) barva reprezentuje jednu specifickou možnost, tedy místo, kde dle daného scénáře (vzniknuvší sítě) nastává stejná podmínka.
Barvy samotné zde užívám jako prostředku k označení jinakosti, jako rozdílu. Barvy do tohoto systému volím dle plochy, kterou zaujímají jednotlivá pole. (Pokud bychom obraz variovali v jiných barvách, dostali bychom v podstatě a principu totéž.) Násobkem jednotlivých složek v řádech dostáváme sumu jednotlivých možných situací v kompozici. U 1. diptychu se prostor skládá z řady čítající 36 barev.



Obraz je zviditelněním umělého řádu. Prostoru teoretického.

obr. Komp. č. 022006 - teoretický prostor (finální podoba 1. diptychu)
akryl a olej na sololitu, 2ks. 160 x 95 cm

Seriální zobrazení sama sebe je určena formou -diptychem sestavujícím se ze stejných obrazů. (Jsou identické a také na sebe navazují.) Tato forma předesílá nekonečný charakter teoretického prostoru. Jedná se o jednu strukturu, která může být rozdělena na jakýkoli počet zobrazení, tedy by mohla pokračovat dále s charakterem nekonečné řady. Struktura je zde tím, čím se zobrazuje - ***je svým vlastním zobrazením.*** Přirovnáno s hudebním světem - *je jako skladba se zvukem samotného postupu skládání. Je to redukce obsahu na samotné bytí strukturální soustavy prostřednictvím artefaktu.*

příprava

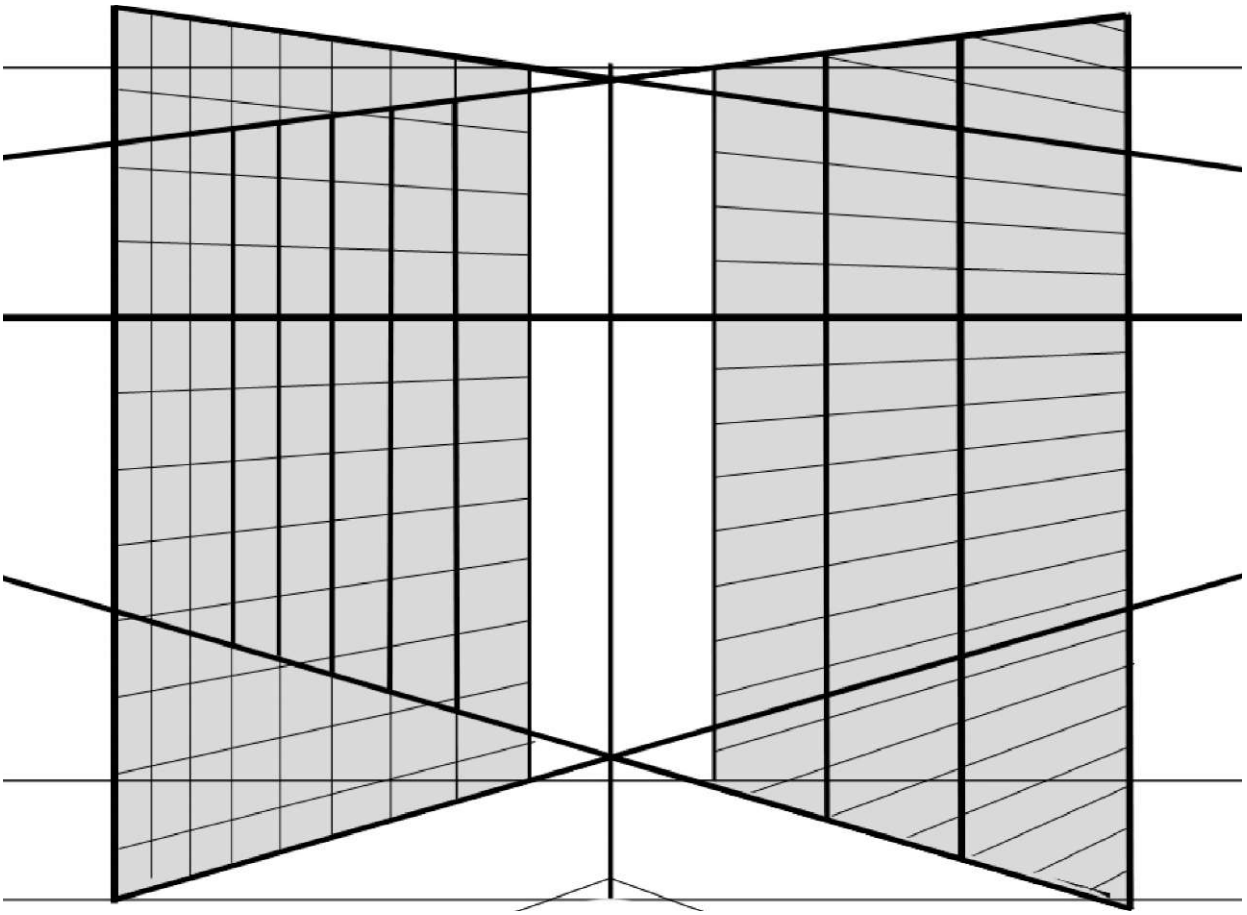
Původní plán byl propojení reálného prostoru abstraktním tvarem linie, respektive skutečnosti a umělého fiktivního prostoru vyjádřeného malbou. Jednotný tvar umístěný ve volném obrazovém prostoru jsem však nahradil strukturou, která nabízí alternativní prostorovou soustavu. Obraz tak není jen oknem nabízejícím pohled - pokračování nám známého prostoru, ale je jak dimenzionální optickou iluzí, tak skutečným materiálně-strukturálním řádem. Optický klam /perspektivní dojem hloubky/ se potkává s konkrétní plochou. Pro toto prolnutí bylo vhodným řešením využít takové kompozice, která zahrnuje vícerozměrný prostor, aby spojení takto vzniklé vstupovalo v jeden celek aktivně. Zvolil jsem tedy diptych závěsných obrazů, které jsou ve vzájemném pozičním vztahu, a to tak, že jsou závislé na okolním prostředí a zároveň v sobě umožňují výhody naší orientačně „třírozměrné" soustavy.[1] Rohové umístění propojuje oba zahrnuté světy. Obrazy na sebe navazují a zároveň do sebe započítávají reálný prostor, a to ve vertikální linii skutečného rohu.

U diptychu praktické části diplomové práce jsem použil pro každou podmínku vždy jistý druh struktury. V základním tvaru obdélníku již není výraz dán jen barvou, ale také fakturou. Jednotlivá pole, která byla doposud vymezena jednou barvou, jsou nyní nositelem barevné škály určitého odstínu (u některých žádoucích podmínek). Dojem barvy je subjektivním pocitem - ve skutečnosti součtem lomených barev jednoho odstínu a faktury zpracované materie. Tím je i podmínka (původně jen teoretická jednotka), která nastala, povýšena opět na samostatnou strukturu.

[1] Třírozměrný svět je naší přirozenou iluzí fyzické organizace prostoru, leč v jistých rovinách je pojem třech rozměrů již nedostačující. (Matematicko-fyzikální teorie, zvláště pak Teorie strun a na ni teorie navazující jsou založeny na představě až deseti-rozměrné prostorové soustavy a času.)

Horizont je situován do výšky očí pozorovatele, aby byla iluze nejpřirozenější vzhledem k poměrně blízké pozorovací vzdálenosti. Celkově se jedná o jednookou perspektivu, a to pro všechny řády. Je sice použita odlišným způsobem, než jsme ji zvyklí číst, avšak využívá stejných pozorovacích principů. Zatímco v pravé části je dominantnější horizontální „úběh", v levé pak vertikální. Přesněji řečeno horizontální řád ubíhá k úběžníku pravému, vertikální k levému. Perspektiva je dělena na komponenty a skládána do odlišné její varianty, jak bude dále patrné.

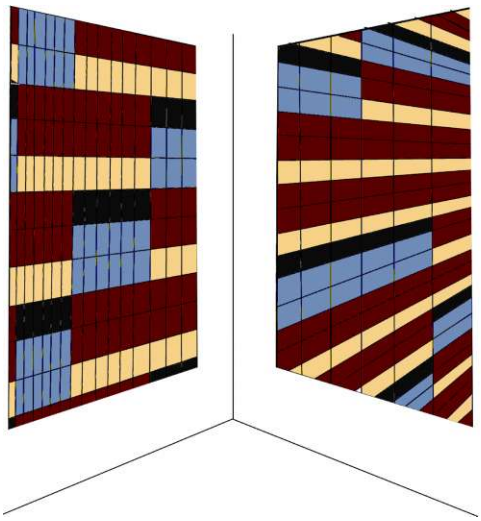
obr. skica virtuální perspektivy



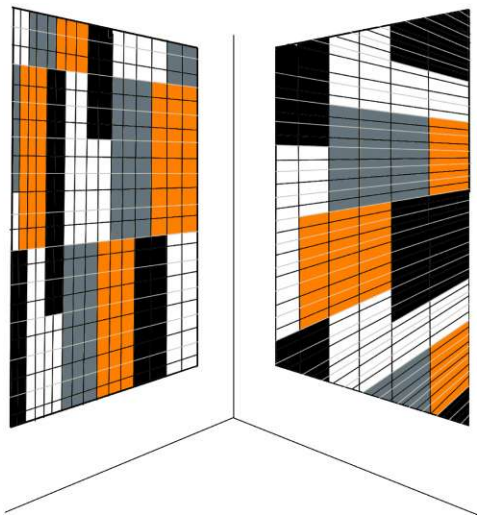
Diagonální řád je dominantním sloučením. Ten se neodehrává přesně na průmětné, je předsazena před obě části obrazu, jelikož je přímo v popředí, a to v prostoru skutečné diagonály mezi oběma částmi. Diagonály jsou tedy malovány deformované, aby se vlivem pozorovacího úhlu jevily jako plynule navazující. Tímto efektem se citelně relativizuje vztah mezi skutečností viděnou a předpokládanou.

Jak jsem již zmínil, u předešlého obrazu je diptychem naznačená nekonečnost zobrazení. To je zde naznačeno jiným prostředkem. Složení jednotlivých polí v každém řádu byla dána náhodným výběrem. Kdežto nyní není řazení jednotlivých polí ponecháno úplné náhodě, je dle vyváženého rytmu, který se opakuje. Funkce diptychové formy se tím změnila, umisťuje teoretický prostor do reálného prostředí a umožňuje náhled jakoby na jednu situaci v teoretickém prostoru.

obr. 1. horizontální plán

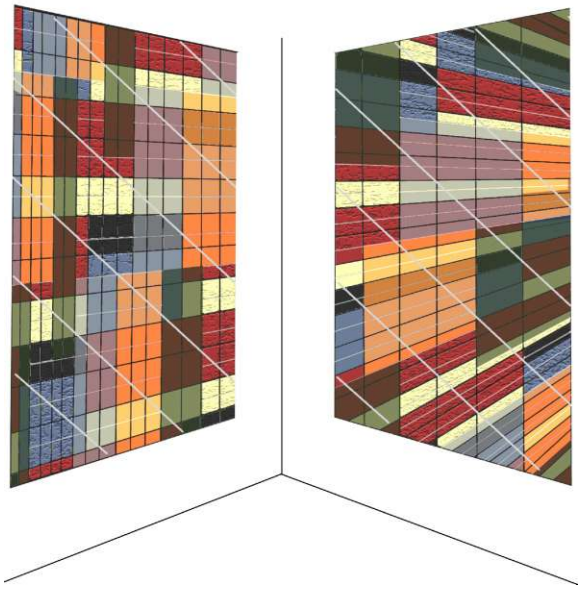


obr. 2. vertikální plán



technika malby

Rozhodl jsem se užít širokého barevného spektra, které se v takto kombinovaných poměrech velikostí jednotlivých ploch mohou spojit v jednotnou harmonii. Aby se docílilo takovéto shody, postupoval jsem postupně s přihlédnutím na určité techniky. Na rozdíl od jednoduššího předešlého diptychu zde hraje roli nejen barva, ale i struktura zpracovávané barevné materie.



obr.: náhled prolnutí řádů v pomocné barevnosti

Prvním krokem bylo řešení celkového formátu, čili velikosti obou částí obrazu s výpočtem jejich vhodné distance. Jednotlivé části nejsou zrcadlově souměrné vůči rohu, ale pravá část je od něj vzdálenější, aby nebyla narušena posloupnost vertikálního řádu, který počítá i s volným prostorem a rohovou vertikálou.

Druhým krokem byly přípravné skici, kterými jsem postupně dospěl k proporčním vztahům, resp. velikosti barevných ploch. Bylo nutné vyvážit kompozici, aby nebyla příliš roztříštěna a umožnila postupné zvětšování geometrických obrazců v jednotlivých řádech. Jelikož je perspektiva rozdělena, bylo třeba s novou její variantou pečlivě vyvažovat její směřování. V důsledku toho jsem nakonec dospěl k rozhodnutí posunout pozorovací vzdálenost o metr dále (3,7m od centrálního rohu v úhlu 45 stupňů), jelikož nebylo možné uspokojit původní požadavek, což byla pozorovací vzdálenost jakoby uvnitř obou částí obrazu. V tomto případě by musel být perspektivní úběh tak rasantní, že by zanikl efekt funkční perspektivy, která je dána okolím. Navíc by musela být levá část také zkosena v perspektivě. To by nebylo vhodné, jelikož by obě části byly shodně strukturované.

Finálním řešením bylo ponechání levé části v přísném nedeformovaném vertikálně-horizontálním pravoúhlém situování, čímž je obraz, ačkoli se jeví jako celek, rozdělen na jasné dvě části a vyplňuje tak pravou funkci diptychového řešení.

Každý obraz musí být samostatně fungujícím a tímto je každý z nich unikátním a zároveň stejným. Levá část má čitelný prvek ubíhajících vertikál v kontrastu s pevnou polohou horizontál a pravá naopak; je stabilizována vertikálami a s výrazným pokračováním hloubky horizontálního průběhu.

materiály a technologický postup

Obraz je vystavěn na sololitových deskách, na jejichž rubu jsou laťové výztuhy, zabraňující jakékoli deformaci a které umožňují snadnou instalaci. Obroušené a klasicky ošetřené dřevěné podklady jsou nejstálejším podkladem pro závěsný obraz. Nehrozí jim deformace vlivem vlhkosti, jsou pevné a snesou důraznější přítlak nástroje, je-li třeba. Důležitým aspektem je také znatelně nižší pořizovací hodnota. Nevýhodou je možná obtížnější manipulace vzhledem k vyšší váze.

Obroušená deska byla nejprve ošetřena:

- zředěnou akrylovou disperzí Sokrat, která zaručí přilnutí podkladové vrstvy
- nátěrem zředěného akrylového šepsu, poté obroušena
- po důkladném proschnutí dalším nátěrem mírně zředěného akrylového šepsu a opět obroušena
- imprimiturou z akrylové běloby, vody a disperze

Nejprve byla narýsována celá plocha geometrickou sítí, poté zafixována zředěnou disperzí, dále byly zpracovávány plochy, které vyžadovaly reliéfní strukturu.

1) v plochách absence horizontálního řádu
2) v plochách diagonálního řádu

Samotná malba postupovala:

- od zaplnění celé plochy horizontálami
- dále překrytím vertikálním řádem
- následovalo vymezení ploch diagonálních
- uvolněně malované drobnější diagonální struktury opačného směru
- zpracovávání reliéfních ploch
- celkové harmonování obrazové plochy
- posílení vertikál
- lakování a zališťování

Celkově jsem zůstal u akrylové báze v celém průběhu malby. V časovém horizontu by nebylo možné využít předností barev olejových, jelikož by bylo nutné použití médií urychlující schnutí barev. (To by bylo nezbytně nutné pro plné vyznění pastózních faktur i jemnějších lazur). Nadměrné přidáváním sikativů (urychlující schnutí) k olejovým barvám má za následek předčasné rozpady barvy a je tedy správnější se tomuto vyhýbat. Pro reliéfní místa jsem použil akrylové pasty francouzské značky Pébéo a dále pokračoval akrylovými barvami stejné výroby. Jako médium zpomalující jinak velice rychlou dobu schnutí jsem použil médium stejného výrobce.

Práce s akrylovými barvami patří k mé časté technice v podmalbách s pozdějším využitím barev olejových. Poprvé jsem však použil akrylových lazur v takové míře. Ty vyžadují rychlé zpracování materie a často je nutné je vypracovat znovu, jelikož chybné zásahy jsou prakticky nevratné. Akrylová barva je po zaschnutí nerozpustitelná. Alespoň ne metodou, která by byla u obrazu technologicky přípustná. Akrylové barvy mají nevýhodu v práci se světlostí a sytostí barvy, na rozdíl od barev olejových, které vycházejí při správném použití vstříc k dosažení širšího barevného spektra. I přes nevelkou zkušenost nabývám dojmu, že jsou akrylové barvy hojně podceňovány a používány pouze s malým využitím jejich možností. Práce s nimi je náročná na detailní přípravu v míchání barevného odstínu i ve slučování s přídavnými médii. Je však často uvažováno, že nemají zdaleka takové optické možnosti jako barvy olejové. S tím nemohu souhlasit, jelikož při dodržení jistého postupu se mohou leckdy kvalitám olejových barev přiblížit.

Nesporná výhoda je v možnosti přemaleb, které jsou z technologického hlediska u olejových barev velmi nebezpečné a výrazně ohrožují kvalitu obrazu.

adjustace, instalace

Obraz nenavazuje na okolí, nýbrž jej doplňuje. Proto není vhodné ho ponechat bez rámu. Oddělením se vymezuje jeho obsahově „virtuální poloha" a zároveň podtrhuje jeho vymezené místo v naší předmětné žité skutečnosti. Celý obraz je jím jakoby uzavřen. Pro adjustaci jsem zvolil pouze zalištování v barvě přírodního dřeva, splňuje požadavky na rám kladené a není tudíž potřeba takto pestrou harmonii obrazu zatěžovat odkazem k nějaké barvě rámu. Přírodní materiál zde plní svou neutrální úlohu.

Při budoucí instalaci v interiéru je třeba zachovat plánované distance obou částí a také zohlednit pozorovací bod, ve kterém obraz vyznívá v nejjednotnějším účinku.

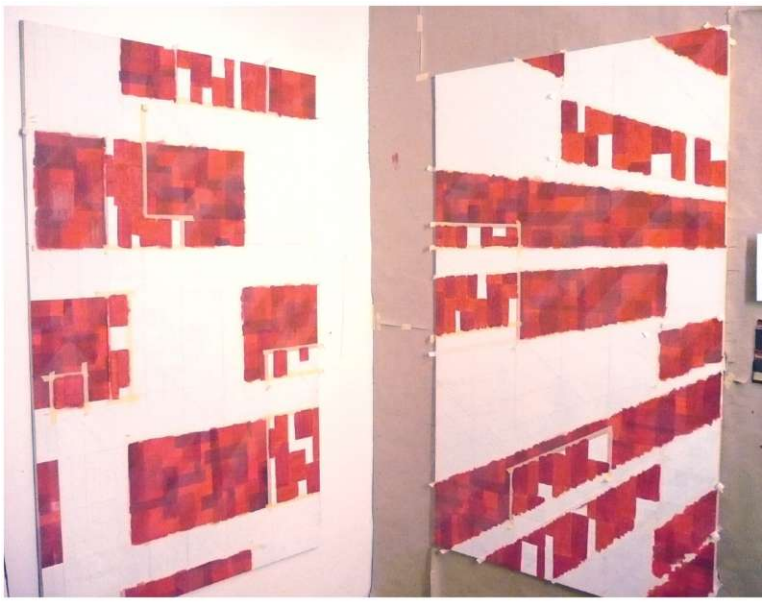
závěrem

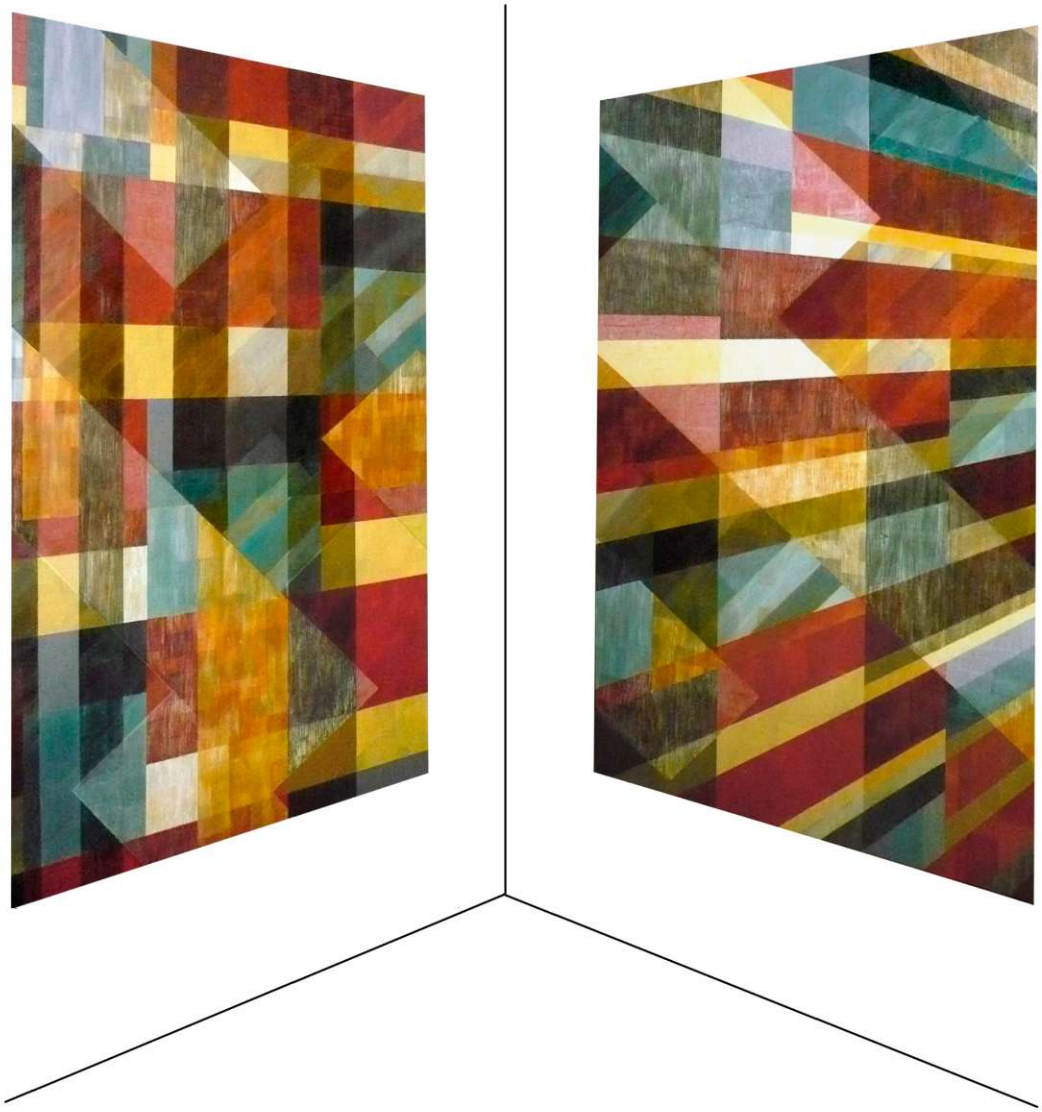
Celé dílo je koncipováno jak s ohledem na diváka, tak s důrazem na technologickou výstavbu závěsného obrazu. Snažil jsem se využít mnoho (pochopitelně, že nikoli všechny) technik v souladu s konceptem geometricko-strukturální formy. Využil jsem perspektivních zákonitostí, koloristiky, efektů faktury, kompoziční rytmiky, kontrastu a dalších stavebních komponent. Celý koncept díla byl časově strukturován, aby bylo možné jej v rámci diplomové práce představit jako její praktickou část.

dokumentace postupu

Příprava probíhala v měsíci lednu, samotná výstavba obrazu pak v únoru 2008.

Práce na obraze byla velikou zkušeností a experimentem a je důležitým krokem pro další objevování zákonitostí ve výstavbě obrazu. Tímto také děkuji za cenné rady a postřehy doc. ak. mal. Zdenku Hůlovi.





obr. Prostor a skutečnost v malířství - teoretický a iluzivní prostor,
(finální podoba diptychu ve skice virtuální perspektivy),
akryl na sololitu, 2 ks. 200 x 123 cm