

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

**Tereza Ježková**

**Média v českém výtvarném umění**

*Diplomová práce*

Praha 2012

Autor práce: **Tereza Ježková**

Vedoucí práce: **Doc. PhDr. Barbara Köpplová, CSc.**

Rok obhajoby: **2012**

## **Bibliografický záznam**

JEŽKOVÁ, Tereza. *Média v českém výtvarném umění*. Praha, 2012. 169 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Doc. PhDr. Barbara Köpplová, CSc.

## **Abstrakt**

Diplomová práce *Média v českém výtvarném umění* se věnuje vztahu médií a výtvarného umění. Cílem práce je mimo jiné zjistit, zda lze média označit za svébytné výtvarné téma. V prvních kapitolách jsou kromě cíle práce popsány i metodologie a použité zdroje. Následuje stručný přehled situace v zahraničním výtvarném umění, které bylo hlavní inspirací pro vznik této práce. Hlavní část přináší výběr výtvarných děl s mediální tematikou, jejichž autory jsou čeští výtvarní umělci. Práce se zaměřuje především na malířství, kresbu, grafiku a sochařství. Výtvarná díla jsou primárně řazena tématicky a následně chronologicky do několika podkapitol. Jednotlivé tématické celky pak uvádí do souvislostí dějiny a teorie médií s dějinami výtvarného umění.

## **Abstract**

The thesis *Media in Czech Fine Arts* deals with the relationship between media and fine arts. The thesis aims to find, among other things, whether media can be considered a distinct theme in arts. The objective, methodology, and resources utilized are all addressed in the first chapters. A brief overview of how the topic was addressed in foreign fine arts follows; this was the main inspiration for the pursuit of this work. The main part consists of a selection of works of art where the topic of media appears and where the author of the work was a Czech fine artist. The thesis focuses mainly on painting, drawings, graphic arts and sculpture. The artworks are sorted into several subheads, primarily by the topic they portray, then chronologically. Each thematic unit makes a connection between history and theory of media, and the history of art.

## **Klíčová slova**

České výtvarné umění, čtenář, dějiny médií, mediální technologie, média v umění, recepce médií, tisk.

## **Keywords**

Czech fine arts, reader, media history, media technology, media in fine arts, media reception, press.

**Rozsah práce:** 192 466 znaků.



## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 18. 5. 2012

Tereza Ježková

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala Doc. PhDr. Barbaře Köpplové, CSc. za cenné rady a za inspiraci pro vznik této práce.

# Obsah

<b>ÚVOD</b> .....	<b>2</b>
<b>1. ZDROJE A METODOLOGIE PRÁCE</b> .....	<b>5</b>
<b>2. VÝVOJ TISKU JAKO VÝTVARNÉHO TÉMATU A MÉDIA V ZAHRANIČNÍM VÝTVARNÉM UMĚNÍ</b> .....	<b>9</b>
<b>3. MÉDIA V ČESKÉM VÝTVARNÉM UMĚNÍ</b> .....	<b>22</b>
3.1. PŘEDCHŮDCI A POČÁTKY MASOVÝCH MÉDIÍ .....	22
3.2. TÉMA RECEPCE MÉDIÍ .....	34
3.2.1. <i>Portréty a média v soukromí</i> .....	37
3.2.2. <i>Média na veřejnosti</i> .....	53
3.2.3. <i>Média a kavárny</i> .....	71
3.2.4. <i>Média jako nástroj ideologie</i> .....	86
3.3. TÉMA PRODUKCE, DISTRIBUCE A TECHNOLOGIÍ MÉDIÍ .....	93
3.3.1. <i>Mediální produkce a mediální pracovníci</i> .....	94
3.3.2. <i>Distribuce</i> .....	105
3.3.3. <i>Mediální technologie</i> .....	115
3.4. MÉDIA V UMĚNÍ V JINÉM KONTEXTU .....	124
3.4.1. <i>Zátiší</i> .....	125
3.4.2. <i>Noviny jako materiál</i> .....	134
3.4.3. <i>Další formy výtvarného umění s mediálním kontextem</i> .....	142
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>149</b>
<b>SUMMARY</b> .....	<b>152</b>
<b>POUŽITÁ LITERATURA</b> .....	<b>154</b>
<b>ELEKTRONICKÉ ZDROJE</b> .....	<b>160</b>
<b>SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH</b> .....	<b>164</b>

## Úvod

Cílem práce je uvést do kontextu studium médií a výtvarného umění. V českém prostředí se daným tématem zatím nikdo hlouběji nezabýval, práce si proto klade za cíl nastínit propojení těchto dvou oblastí a navrhnout způsob, jakým lze toto téma pojmout a zkoumat v kontextu mediálních studií.

Výtvarné projevy provází lidstvo od nepaměti a výtvarné umění jako takové splňuje řadu funkcí. „Podstatou umění je vyjadřování, zobrazování a estetické formování. Některé funkce umění jsou vždy přítomné, mají relativní samostatnost a nelze je navzájem na sebe převádět. To jsou funkce hlavní (například funkce seberealizace, sebevyjádření, funkce poznávací, hodnotící a tak dále), jiné funkce se objevují pouze v určitých situacích a vystupují v roli satelitů. Příkladem takovýchto vedlejších funkcí jsou funkce reklamní, signalizační, dokumentární. V dějinách se dále často stává, že původně zamýšlené funkce se mění a dané dílo nabývá funkci jinou. Historický pohled nás přesvědčuje, že na úsvitu dějin neexistovalo umění v našem slova smyslu a že vůbec užívání umění v minulosti bylo ve srovnání s dneškem daleko více funkční. Umění v minulosti ústrojněji odpovídalo zvláštním společenským situacím a životním příležitostem, které významným způsobem spoluvytvářelo.“<sup>1</sup>

Umělecké dílo lze vnímat a zkoumat z mnoha pohledů, v mnoha kontextech. Prvním pohledem je umělecké dílo jako věc, tedy jako ontologický fakt. Pokud umělec vytvoří dílo, pak existuje, prvotně ho lze vnímat jako běžný předmět. Tato funkce je na první pohled zřejmá u užitého umění či uměleckých řemesel, ale ani v oblasti volného umění není materiální předmětnost nepřítomná. Umělecké dílo lze dále vnímat jako výraz, tedy prostředek umělcova sebevyjádření, vyjádření subjektivní reality ve vztahu k okolnímu světu.<sup>2</sup> Tato funkce bývá často vnímána jako primární funkce umění. Umění vnímáme jako estetický prožitek, který se umělec snaží přenést na svého diváka, čtenáře či posluchače. McLuhan upozorňuje na myšlenku Etienna Gilsona, který „přikládá

---

<sup>1</sup> KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2., přeprac. a dopl., V Grada Publishing 1. Praha: Grada, 2008. 435 s. Psyché. ISBN 978-80-247-2329-7. s. 21–22.

<sup>2</sup> KULKA, 2008, s. 28.

velký význam rozdílu mezi tvořením a srovnáváním. Zatímco do Giottovy doby byl obraz věcí, od Giotta po Cézanna se stalo malířství zobrazením věcí.”<sup>3</sup>

Na umění a umělecká díla lze ovšem pohlížet i z dalších úhlů, které náš již dostanou blíže kontextu cíle této práce. Prvním z nich je umělecké dílo jako obraz či odraz skutečnosti. V díle umělec promítá realitu, v níž on či vnímatel díla žije. Dílo může zrcadlit určitou historickou skutečnost. Dále lze umělecké dílo zkoumat jako znak, to jest prostředek mezilidské komunikace. Dílo reprezentuje skutečnost mimo sebe sama, sděluje informace. Jako poslední úhel pohledu na umělecké dílo je pojetí díla jako modelu. Umělecké dílo lze chápat jako určité konkrétní pojetí světa.<sup>4</sup> Tyto tři poslední způsoby pohledu na umělecká, respektive výtvarná díla, nám osvětlují smysl této práce. Jejím cílem je popsat, jak umělecká díla z oblasti výtvarného umění zobrazovala a zobrazují prostředí médií v jeho nejrůznějších kontextech.

Výtvarné dílo slouží jako zdroj informací. V nezákladnějším pojetí lze hovořit o uměleckém díle jako o zdroji určitých historických skutečností, pokud výtvarné umění vnímáme jako zobrazení určité perspektivy reality. Výtvarná díla nám tak mohou sloužit například ke zjištění způsobu, jak byla média v určitých obdobích produkována či konzumována. Vybraná umělecká díla se tak stávají jistým druhem dokumentace historického kontextu dějin médií a nahrazují nám ve starších obdobích technologie, které máme k dispozici dnes, jako jsou televize či dokumentární film.

Druhým základním pohledem je dílo jako informace o umělcově vnímání dané, tedy mediální, tematiky. Média a mediální témata v dílech výtvarného umění nejsou zobrazeny vždy jen v onom historickém kontextu, ale výtvarní umělci témata spojená s médii často využívají v kontextech jiných. Ty nám tak mohou alespoň částečně nastínit roli médií, tak jak ji umělci dané doby vnímali či vnímají. „Podle sociologie umění se umělec vymezuje ve vztahu k danostem jako „společnost“, „příroda“, atd., na něž však také sám působí. Podle Michela Foucaulta známe jen to, co nám mentální nastavení naší doby dovoluje chápat. Umělec navozuje komunikaci mezi obrazem a společenskou skupinou, čímž

---

<sup>3</sup> MCLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura: výběr z díla*. Vyd. 1. Brno: Jota, 2000. 415 s. Nové obzory. ISBN 80-7217-128-3. s. 156.

<sup>4</sup> KULKA, 2008, s. 28.

vyvolává účast, k níž by bez něho společnost nemohla dospět.”<sup>5</sup> Umění je mimo jiné prostředkem komunikace.

Práce si klade za cíl, výše nastíněné pojetí mediální tematiky v dílech primárně českého výtvarného umění popsat. Lze téma médií a jejich kontextu označit za svébytné výtvarné téma?

---

<sup>5</sup> CHALUMEAU, Jean-Luc. *Přehled teorií umění*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2003. 122 s. ISBN 80-7178-663-2. s. 14–15.

## 1. Zdroje a metodologie práce

Práce se primárně zabývá a pracuje s výtvarnými díly českých výtvarných umělců, která zobrazují buď přímo, nebo v jistém kontextu téma médií. Vzhledem k tomu, že dané téma prozatím nebylo v české odborné literatuře přímo zpracováno, bylo prvotním a základním cílem, tato výtvarná díla vyhledat. Rešerše výtvarných děl probíhala ze dvou základních zdrojů. Prvním z nich byly galerie výtvarného umění a jejich on-line databáze výtvarných děl. Primární pozornost byla zaměřena nejdříve na sbírky Národní galerie v Praze jako nejvýznamější kulturní instituce České republiky pečující o rozvoj v oblasti výtvarného umění. Národní galerie v Praze má rozsáhlou on-line Centrální databázi sbírek.<sup>6</sup> Vyhledávat v databázi lze buď pomocí klíčových slov nebo je možné listovat přímo jednotlivými sbírkami. Kromě Národní galerie v Praze byla rešerše provedena i v databázích dvou dalších významných výtvarných institucí České republiky – Galerie hlavního města Prahy<sup>7</sup> a Českého muzea výtvarných umění<sup>8</sup>.

Neméně významným zdrojem pro vyhledávání výtvarných děl pro tuto práci byly knižní publikace věnující se rozmanitým oblastem výtvarného umění. Výchozím zdrojem byl rozsáhlý několikasvazkový soubor *Dějiny českého výtvarného umění*<sup>9</sup>, jehož autorem je kolektiv autorů z Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky a jehož jednotlivé svazky vznikaly průběžně mezi lety 1958 a 2000. Následná rešerše probíhala průběžně v knižních sbírkách Národní knihovny České republiky, Městské knihovny v Praze, Knihovny Národní galerie v Praze a knihovny Univerzity Karlovy v Praze, konkrétně knihovny Fakulty sociálních věd a knihovny Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty. Primární pozornost byla věnována souborným publikacím věnujícím se českého výtvarnému umění – malířství, sochařství, kresbě

<sup>6</sup> *Národní galerie v Praze* [online]. 2011 [cit. 2012-1-18]. Centrální evidence sbírek NG. Dostupné z WWW: <[ng.bach.cz/ces/](http://ng.bach.cz/ces/)>.

<sup>7</sup> *Galerie hlavního města Prahy : vyhledávání online* [online]. 2012 [cit. 2012-01-20]. Dostupné z WWW: <<http://ghmp.cz/cs/web/guest/katalog>>.

<sup>8</sup> *České muzeum výtvarných umění* [online]. 2007 [cit. 2012-03-07]. Průvodce sbírkami online. Dostupné z WWW: <<http://sbirky.cmvu.cz/>>.

<sup>9</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR. *Dějiny českého výtvarného umění, 1958–2000*.

i grafice. Na základě rešerše těchto publikací pak byly rešerši podrobeny i monografie jednotlivých českých výtvarníků, u nichž bylo očekáváno, že by se v jejich tvorbě mohla objevit díla s požadovou mediální tematikou.

Důležitým zdrojem pro vznik této práce byla publikace německého autora Rainera Laabse *Nicht nur für den Tag: Vier Jahrhunderte Zeitung in der Kunst*<sup>10</sup>. Práce se zabývá obdobným tématem jako tato diplomová práce, s tím rozdílem, že Laabs zpracovává mediální tematiku v dílech světového výtvarného umění a zaměřuje se pouze na tisk, nikoliv na ostatní masová média. Práce byla inspirací jak pro samotné téma, tak pro zpracování obsahu a strukturu práce. Podrobněji je kniha společně s díly zahraničních výtvarníků rozebrána ve čtvrté kapitole. Co se týče další literatury, byly ke zpracování této práce použity především publikace zabývající se dějinami českého výtvarného umění a dějinami českých médií.

Prvotní metodou práce se stala rešerše výše popsaných zdrojů. Sběr výtvarných děl, souvisejících s tématem a cílem práce, probíhal v prvním fázi jako pouhá tvorba jejich seznamu. U každého díla byl zaznamenán jeho název, autor, technika, rok a období jeho vzniku. Dále byl v rámci rešerše uveden zdroj, kde bylo výtvarné dílo nalezeno a rovněž místo, kde se dílo v současné době fyzicky nachází, pokud byla tato informace dostupná. Neméně důležitý byl údaj, který stručně uváděl, jaké konkrétní mediální téma výtvarné dílo zaznamenává. Všechny tyto údaje následně sloužily k různým variantám rozčlenění tématu a možnostem téma uchopit co nejpřehledněji.

Hned v úvodu je nutné zdůraznit, že cílem práce není provést čtenáře zobrazováním médií nebo využíváním mediálních námětů ve výtvarném umění napříč historickým vývojem. Rešerše výtvarných děl potvrdila předpoklad, který byl stanoven ještě před začátkem výzkumu, tedy skutečnost, že v různých obdobích historie umění se mediální tematika prosazovala různou měrou. Nelze proto očekávat, že z každého období vývoje jak médií, tak výtvarného umění, je k dispozici určitý počet děl a že je toto propojení témat pokryto rovnoměrně. Naopak, cílem práce je mimo jiné zjistit a určit období vývoje médií a výtvarného umění, kdy se tyto dvě oblasti nejvíce provázaly. Práce ukazuje,

---

<sup>10</sup> LAABS, Rainer. *Nicht nur für den Tag: Vier Jahrhunderte Zeitung in der Kunst*. Frankfurt am Main : Propylaen, 1987. 216 s. ISBN 3-549-05759-8.



kdy a v jakém kontextu lze média ve výtvarném umění skutečně označit za samostatné téma či jako součást prostředků uměleckého vyjádření.

S výše uvedenými argumenty tak souvisí samotné členění práce. Členění kombinuje jak tematické, tak chronologické řazení uměleckých děl. „Vnímáme-li média jako projev lidské komunikace, pak se tak děje především z „organizačních“ důvodů. Právě sociálně komunikační perspektiva dovoluje vnímat působení masových médií jako komunikační proces svého druhu (jako masovou nebo mediální komunikaci), a to dovoluje strukturovat poznávání médií do celků vymezených a provázaných logikou komunikačního procesu. Z tohoto procesuálního pohledu jsou vymezeny oblasti studia mediální produkce, mediálních obsahů, jejich příjemců (mediálních publik) a mediálních účinků.”<sup>11</sup> Z tohoto rozdělení oblastí zkoumání masových médií do jisté míry vychází i rozdělení kapitol o médiích v českém výtvarném umění. Konkrétně kategorizace uměleckých děl využívá dvě z výše uvedených oblastí – oblast studia mediální produkce a mediálních publik. Práce je rozdělena celkem do tří základních kapitol, které kopírují tři základní typy zobrazení médií v umění. Prvním z nich je téma recepce médií, tedy díla zobrazující užívání médií v různých kontextech a prostředích neboli mediální publika. Druhá oblast pokrývá zmíněné téma produkce spolu se zobrazováním mediální distribuce a mediálních technologií. Třetí část je potom nejméně jednotná, vychází více z oblasti výtvarné a obsahuje výtvarná díla s mediální tematikou v různých dalších kontextech, včetně užití médií jako fyzických prostředků v tvorbě uměleckého díla. Tato část kapitoly rovněž zmiňuje téma fotografie, které je ovšem v rámci celé práce zařazeno jen okrajově. Ačkoli tato forma bezpochyby patří mezi prostředky uměleckého vyjádření, média ve zpracování výtvarné fotografie by znamenala prostor pro samostatnou práci. Pro přehlednost a komplexnost zpracování tématu je před tyto tři rozsáhlé celky práce zařazena kapitola věnující se předchůdcům masových médií.

Poté co byla nalezená výtvarná díla rozříděna do tří základních oblastí, se jednotlivé sbírky děl začaly rozdělovat do užších tematických celků, primárně podle četnosti daného tématu. Tímto způsobem vykryštovaly jednotlivé

---

<sup>11</sup> JIRÁK, Jan. Masová média jako předmět odborného zájmu. Sborník Národního muzea, Řada C – Literární historie. LI/2006/1–4, s. 2–7. ISSN 0036-5351. s. 3.

rozsáhlejší oblasti mediální tematiky ve výtvarném umění. V rámci těchto celků byla výtvarná díla poté ve většině případů řazena chronologicky podle období jejich vzniku. Dílčí kapitoly práce uvádí nalezená díla do kontextu, jak v rámci historie a teorie výtvarného umění, tak v rámci historie, vývoje a teorie médií. Před samotnou hlavní kapitolu věnující se tématu médií v českém výtvarném umění je zařazena kapitola o umění zahraničním. Kapitola uvádí stručný přehled vývoje mediální tematiky v umění na příkladu výběru děl mezinárodních výtvarných umělců.

## 2. Vývoj tisku jako výtvarného tématu a média v zahraničním výtvarném umění

Inspirací pro vznik této práce byla již zmíněná kniha Rainera Laabse *Nicht nur für den Tag: Vier Jahrhunderte Zeitung in der Kunst*. Jak naznačuje podtitul, práce se zabývá čtyřmi stoletími vývoje tisku a jeho zobrazování. Jedná se především o obrazovou publikaci, ve které Laabs zpracovává téma tisku v dílech světového výtvarného umění. Obrazové části předchází ne příliš dlouhá textová část. V úvodu Laabs popisuje význam tisku, zdůrazňuje jeho vynález jako mezník ve vývoji lidské společnosti. Laabs si pokládá otázku, jak se téma tisku do umění dostalo a proč se mu výtvarníci věnovali. Tato kapitola stručně popíše, jakým způsobem Rainer Laabs definuje vývoj tisku jako výtvarného námětu a uvede několik příkladů z děl zahraničního výtvarného umění. Zároveň je tato kapitola jakousi přípravou pro následující hlavní kapitolu věnující se tématu médií ve výtvarném umění českém. Jak bude ukázáno později, Laabsův vývoj a do jisté míry i členění uměleckých děl, se v mnohém shodují se situací v českém prostředí.

V úvodu svého textu Rainer Laabs cituje známé přísloví, které praví, že nic není starší než včerejší noviny.<sup>12</sup> Umění na druhou stranu vždy sloužilo jako důkaz potřeby, kterou má lidská civilizace pro zachování a zaznamenávání vlastní historie, způsobů zábavy, nových myšlenek i dalších artefaktů. A právě prostřednictvím sbírky výtvarných děl, podává Laabs svědectví o tom, jakým způsobem lidé přicházeli v minulosti do styku s periodickým tiskem a jakým způsobem výtvarní umělci toto téma zpracovávali. Ve výtvarném umění noviny přetrvávají a neztrácejí svou hodnotu během jediného dne, jak ostatně říká i samotný titul Laabsovy knihy.

V roce 1631 byl německým anonymem vytvořen dřevoryt *Prodavač novin (Zeitungsverkäufer)*<sup>13</sup>, který Laabs uvádí jako jedno z nejstarších děl zobrazujících kamelota prodávajícího tehdejší první periodické noviny. V první polovině 17. století zároveň vznikly i první rytiny zobrazující procesy, během kterých noviny vznikaly – od výroby papíru až po již zmíněnou distribuci.

---

<sup>12</sup> LAABS, 1987, s. 11.

<sup>13</sup> LAABS, 1987, s. 12.

Souběžně s těmito tématy se výtvarníci věnovali zobrazování tématu tisku nikoliv popisného a informačního charakteru, ale jako součást alegorických výjevů a karikatur. Tato výtvarná zpracování s mediální tematikou měla často společensko-kritický charakter.



### *I Prodavač novin (Zeitungsverkäufer), 1631*

První komplexní oblast, kterou Laabs popisuje a následně uvádí soubor výtvarných děl, se věnuje výrobě novin. Mezi lety 1631 a 1632 byl vytvořen lept *Podstata novin (Das Zeitungswesen)*<sup>14</sup>, který zobrazuje základní procesy novinové produkce. Na grafickém listu zleva doprava můžeme pozorovat její jednotlivé fáze. Na počátku sledujeme postavu držící papír a skupinu mužů, kteří vybírají, co ve svém listu otisknou. Uprostřed se nachází redakce, vpravo od ní je pak zobrazena samotná fyzická výroba – tisk a výroba ilustrací. Na konci zobrazeného procesu je prodej a opakující se, mírně pozměněná,

<sup>14</sup> LAABS, 1987, s. 16.

postava kamelota z roku 1631. Tisk začal poměrně rychle po svém vzniku nabývat na významu. S tím souvisely i snahy o jeho regulaci, které se tématicky promítly i do výtvarných děl. Litografie *Vzkříšení cenzury (Résurrection de la Censure)*<sup>15</sup> (1831) francouzského výtvarníka J. J. Grandvillla<sup>16</sup> je typickým příkladem. Laabs ovšem konstatuje, že obecně téma novinové produkce, především z technického hlediska, není příliš rozšířené. Jednou z výjimek je například malba Magnuse Zeller<sup>17</sup> *Převrat v „Berliner Zeitung am Mittag“ u Ullsteina (Umbruch der „BZ am Mittag“ bei Ullstein)*<sup>18</sup> (1928).



## II Podstata novin (Das Zeitungswesen), 1631–1632

<sup>15</sup> LAABS, 1987, obr. 4.

<sup>16</sup> Kreslíř (1803–1847). Francouz, vlastním jménem Ignace Isidore Gérard. Tvůrce mnoha politických a sociálně kritických karikatur. Pracoval pro různá periodika, například *La Caricature* nebo *Le Charivari*. Jeho pozdější díla jsou považována za předchůdce surrealismu.

<sup>17</sup> Malíř a grafik (1888–1972). Němec. Patřil mezi umělce berlínské secese, člen skupiny *Novembergruppe*. Ve své tvorbě později inklinuje především k expresionismu.

<sup>18</sup> LAABS, 1987, obr. 13.





III J. J. Grandville, *Vzkříšení cenzury (Résurrection de la Censure)*, 1831



IV Magnus Zeller, *Převrat v „Berliner Zeitung am Mittag“ u Ullsteina (Umbruch der „BZ am Mittag“ bei Ullstein)*, 1928, Nakladatelství Axel Springer AG

V další části se Laabs věnuje tématu distribuce a prodeje tisku. Tento výtvarný námět označuje autor za mnohem populárnější. Na scénách z městského prostředí v davu nejednou nalezeneme postavu kamelota jako například na malbě Adolpha Menzela<sup>19</sup> *Odjezd krále Wilhelma I do armády (Abreise König Wilhelms I. zur Armee)*<sup>20</sup> (1871), kde v popředí vidíme mladého chlapce prodávajícího denní tisk. Téma prodeje se ovšem objevuje i jako hlavní námět řady děl – jedná se buď o portréty kamelotů, detailnější výjevy z jejich práce, nebo zobrazení novinových stánků a kiosků, které se později začaly objevovat například na vlakových nádražích. Příkladem zmiňovaných portrétů je malba kanadského malíře Roberta Harrise<sup>21</sup> *Kamelot (The Newsboy)*<sup>22</sup> (1879). Typický pouliční městský výjev se zobrazeným novinovým stánkem namaloval Conrad Felixmüller<sup>23</sup> na obraze *Berlínská ulice Kurfürstendamm – Novinový kiosek (Berlin Kurfürstendamm – Zeitungskiosk)*<sup>24</sup> (1941).

---

<sup>19</sup> Malíř, kreslíř a grafik (1815–1905). Němec. Věnoval se především velkým historickým tématům, které zaznamenával na rozsháhlých malbách. Věnoval se i technice dřevorytu.

<sup>20</sup> LAABS, 1987, s. 20.

<sup>21</sup> Malíř (1849–1919). Kanadčan. Věnoval se především portrétům a žánrovým malbám. Patří mezi nejvýznamnější kanadské malíře.

<sup>22</sup> LAABS, 1987, obr. 21.

<sup>23</sup> Malíř a grafik (1897–1977). Německý expresionistický malíř. V počátcích byla jeho tvorba ovlivněna hlavně uměleckou skupinou Brücke, věnující se právě expresionistické tvorbě.

<sup>24</sup> LAABS, 1987, obr. 34.





V Adolph Menzel, *Odjezd krále Wilhelma I do armády (Abreise König Wilhelms I. zur Armee)*, 1871, Staatliche Museen zu Berlin



VI Robert Harris, *Kamelot (The Newsboy)*, 1879, Art Gallery of Ontario





**VII Conrad Felixmüller, *Berlínská ulice Kurfürstendamm – Novinový kiosek* (Berlin Kurfürstendamm – Zeitungskiosk), 1941, soukromá sbírka**

„Z uměleckého pohledu mají noviny často čistě dekorativní charakter, tvořící nedílnou součást určitého prostředí. Těžko si představit kavárnu bez novin.“<sup>25</sup> Laabs uvozuje další část své předmluvy a představuje výběr děl nazvaný *Všichni čtou všechno*<sup>26</sup> (*Alles liest Alles*) podle stejnojmenného obrazu Gustava Tauberta<sup>27</sup> z roku 1832, který představuje výjev z Berlínského čtenářského salónu. Výtvarná díla zobrazující recepci tisku jsou podle Laabse zcela odlišná od těch předchozích. Tyto obrazy zcela postrádají hektičnost výjevů městských, a naopak zobrazují spíše klid, intenzivní čtenářské zaujetí a hlad po informacích. V této kategorii najdeme celou řadu děl různých období a žánrů, zobrazující čtenáře ze všech společenských vrstev, různých povolání, v nejrůznějších prostředích. Setkáme se zde výjevy z hospodského prostředí

<sup>25</sup> LAABS, 1987, s. 20.

<sup>26</sup> LAABS, 1987, obr. 42.

<sup>27</sup> Malíř (1755–1839). Němec. Proslul především jako autor portrétů, ale věnoval si žánrové malbě.

17. století, čtoucí učence 19. století, obrazy kavárenského života, čtení ve vlaku, na pláži, v parku či v klidu domova. Jiný druh recepce tisku najdeme na výtvarných dílech zobrazujících diskusi na novinovém obsahu. Tato díla často působí velice živých dojmem, jeho aktéři rozhodně nejsou pouze pasivní příjemci, ale obsah médií aktivně komentují a interpretují. Laabs dále popisuje typ roztěkaného čtenáře, který očima jen zběžně přelétne hlavní titulky novinového výtisku. Téma recepce tisku je Laabsově knize zdaleka nejrozsáhlejší a představuje díla i těch nejznámějších světových výtvarníků. Příkladem je malba Augusta Renoira<sup>28</sup> *Claude Monet čtoucí noviny* (*Claude Monet lisant*)<sup>29</sup> (1872) či kresba Honoré Daumiera<sup>30</sup> *Vůz první třídy* (*Intérieur d'un wagon de première classe*)<sup>31</sup> (1864).



**VIII Gustav Taubert, Všichni čtou všechno (*Alles liest Alles*), 1832, Berlin-Museum**

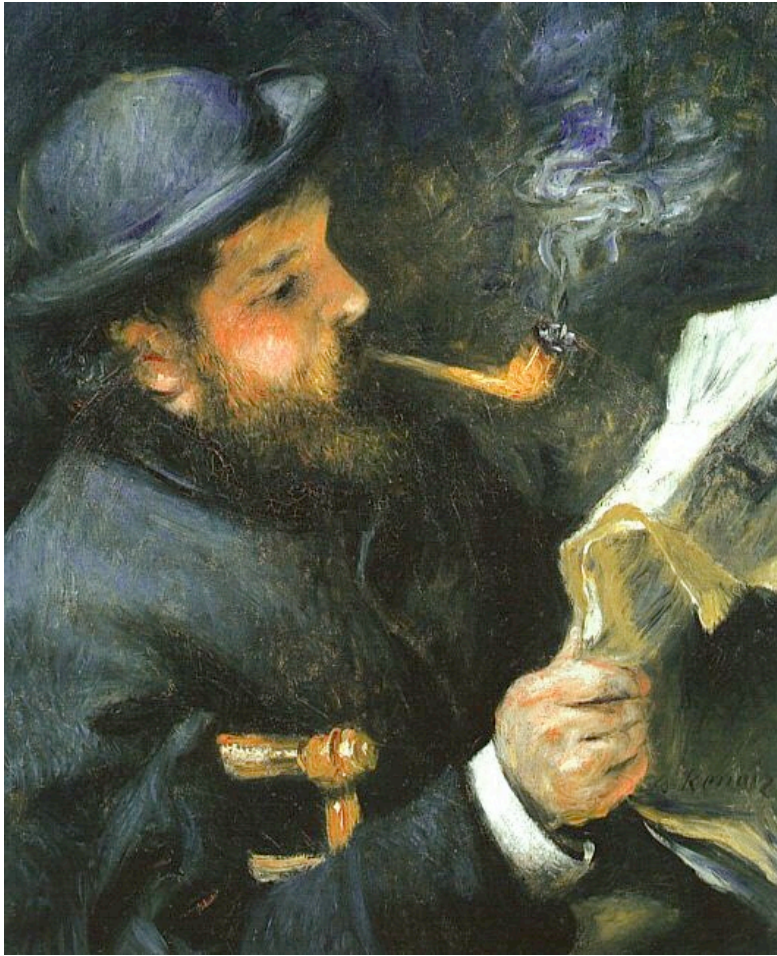
<sup>28</sup> Malíř a sochař (1841–1919). Francouz, původně malíř porcelánu. Později se začal věnovat malbě v plenéru a stal se jedním z nejslavnějších malířů impresionismu.

<sup>29</sup> LAABS, 1987, obr. 61.

<sup>30</sup> Malíř, grafik a sochař (1808–1879). Francouz. Znamý tvůrce litografií pro francouzské satirické listy *La Caricature* a *Le Charivari*.

<sup>31</sup> LAABS, 1987, obr. 54.





*IX Auguste Renoir, Claude Monet čtoucí noviny (Claude Monet lisant), 1872, Musée Martmottan Paris*



*X Honoré Daumier, Vůz první třídy (Intérieur d'un wagon de première classe), 1864, Walters Art Gallery*

Noviny na dílech výtvarného umění jsou často v roli média, které poukazuje na charakter zobrazované osoby. V některých případech čtení novin slouží jako katalyzátor nebo spoušť zobrazovaných událostí. Laabs píše, že zobrazování čtení novin má často politický kontext, jak bude ostatně dokázáno na příkladu několika děl českého umění v následujících kapitolách. Výtvarné umění v některých historických periodách sloužilo i jako nástroj propagandy vládnoucí ideologie, i tyto případy budou podrobněji vysvětleny v českém kontextu. V některých případech ovšem zobrazení novin na obraze zdánlivě žádný konkrétní účel nemá. Na malbě Clada Moneta<sup>32</sup> *Snídaně (Le Dejeuner)*<sup>33</sup> (1868) v popředí na stole leží složený novinový výtisk. Jedná se o rodinnou scénu, noviny si nikdo nečte, zdá se, že čekají na příchozího, který má připravenou snídani u prázdné židle u stolu. Kapitolu s podobným, do jisté míry náhodným, zobrazováním novin nazval Laabs *Noviny* jako doplněk. Do této kategorie autor řadí i zobrazování tisku v rámci zátiší, jako je tomu na malbě Juana Grise<sup>34</sup> *Mísa s ovocem, sklenice a noviny (Plato de fruta, vidrio y periódico)*<sup>35</sup> (1916). Noviny zde mají spíše dekorativní charakter.

---

<sup>32</sup> Malíř (1840–1926). Francouz. V roce 1874 vystavil svůj obraz *Imprese – východ slunce*, který dal později název celému výtvarnému směru.

<sup>33</sup> LAABS, 1987, obr. 120.

<sup>34</sup> Malíř a grafik (1887–1927). Španěl, vlastním jménem José Victoriano Gonzales. Klasický zástupce kubismu. Maloval především kubistická zátiší a figury osob s hudebními nástroji.

<sup>35</sup> LAABS, 1987, obr. 131.





**XI** Claude Monet, *Snídaně (Le Dejeuner)*, 1867, Städelches Kunsinstitut, Frankfurt nad Mohanem



**XII** Juan Gris, *Mísa s ovocem, sklenice a noviny (Plato de fruta, vidrio y periódico)*, 1916, soukromá sbírka

Na počátku 20. století přišli umělci výtvarných směrů jako kubismus či dadaismus se zcela novým kontextem pro použití tisku ve výtvarném umění. Technika koláže začala využívat novinový papír a novinové útržky spolu s dalšími materiály jako nové prostředky výtvarného projevu. Laabs kapitulu, která přináší výběr těchto děl nazývá *Noviny jako materiál*. Carlo Carrá<sup>36</sup> ve své koláži *Manifestazione interventista*<sup>37</sup> (1914) využívá desítky novinových výstřižků, které dohromady vytváří abstraktní kompozici. Novinový papír ovšem řadě umělců sloužil i jako podkladový materiál namísto tradičního plátna či papíru. Příkladem je dílo *Le Journal*<sup>38</sup> (1972) Joana Miróa<sup>39,40</sup>

<sup>36</sup> Malíř (1881–1966). Italský představitel futurismu. Jeho tvorba je ovlivněna prací Giorgia de Chirica a jeho metafyzickou malbou.

<sup>37</sup> LAABS, 1987, obr. 152.

<sup>38</sup> LAABS, 1987, s. 159.

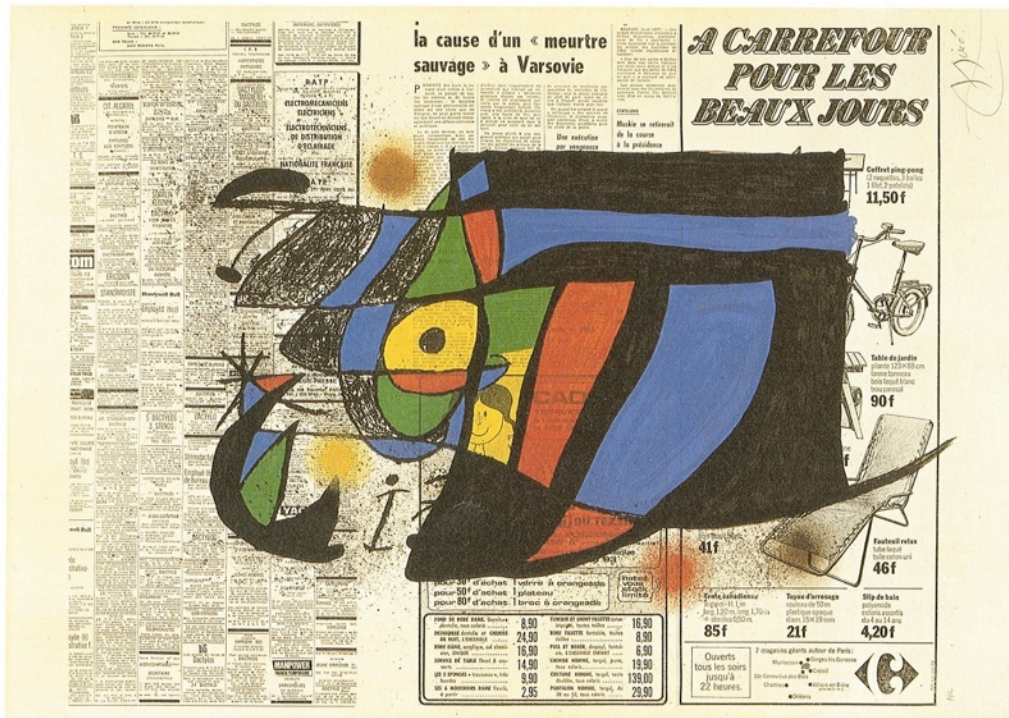
<sup>39</sup> Malíř, grafik a sochař (1893–1983). Španěl. Z počátku byl ovlivněn surrealismem, v polovině 20. let 20. století v jeho tvorbě stále více stoupal zájem o abstraktní reprezentaci. Věnoval se také technice koláže.

<sup>40</sup> LAABS, 1987, s. 7–31.





XIII Carlo Carrà, *Manifestazione interventista*, 1914, Sbirka G. Mattioliho, Milán



XIV Joan Miró, *Le Journal*, 1972, Galerie Maeght, Paříž

### 3. Média v českém výtvarném umění

#### 3.1. Předchůdci a počátky masových médií

Termín média se začal v běžné řeči užívat až v první polovině 20. století, v 50. letech se poté začalo hovořit i o komunikační revoluci. Zájem o komunikační prostředky a komunikaci jako takovou je ovšem samozřejmě mnohem starší. Již v Antice bylo studium mluveného i psaného projevu důležitou součástí kultury. Zájem o umění rétoriky přetrval i v období středověku a renesance a trvá svým způsobem dodnes. Během 18. a 19. století vyvstal zájem o další komunikační formy, jako je ovlivňování veřejného mínění či národní a kulturní mobilizace pomocí periodického tisku. V první polovině 20. století se objevil fenomén propagandy, který se stal středem zájmu řady společenských vědců.<sup>41</sup>

Ve výtvarném umění nalezneme příklady zobrazování komunikačních prostředků ještě před nástupem skutečně masových médií. Pro vývoj médií, jak je známe dnes, je zcela zásadní vznik artikulované řeči, písma, dovednosti číst a psát. Tištěná kniha stojí bezpochyby na počátku dějin moderních médií. Ačkoliv původně byl tisk pouze technologickým prostředkem pro reprodukci stejného souboru textů, postupně se stal příčinou i pro změnu tištěných obsahů. Jednalo se především o posun směrem k „světštějším, praktičtějším a lidovějším dílům, rozvoj literatur národních jazyků, a rovněž politických a náboženských pamfletů a traktátů.<sup>42</sup> A právě knihy a jejich četba patří mezi velice rozšířené téma výtvarného umění, které je důležité zmínit v kontextu této kapitoly. Protože knihu lze považovat za předchůdce masových médií je vhodné uvést výběr několika děl s danou tematikou od nejvýznamnějších českých výtvarníků napříč historií umění.

---

<sup>41</sup> BRIGGS, Asa a BURKE, Peter. *A social history of the media: from Gutenberg to the Internet*. Cambridge, UK: Polity, 2002. viii, 374 s. ISBN 0-7456-2375-1. s. 1.

<sup>42</sup> MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 1999. 448 s. ISBN 80-7178-200-9. s. 33.



Prvním obrazem je dílo barokního malíře Petra Brandla<sup>43</sup>, na kterém je kniha zobrazena nikoliv jako nástroj pro potěšení z četby, ale jako pomůcka pro výkon povolání. Obraz bývá označován dvěma názvy – *Právní porada*<sup>44</sup> či *Nerovný pár u notáře*<sup>45</sup> (kolem roku 1700), a zobrazuje ženu a muže, jak užívají služeb třetí osoby na obraze – notáře či právníka.



**1 Petr Brandl, *Právní porada (Nerovný pár u notáře)*, kolem roku 1700, Národní galerie v Praze**

Nejčastěji je ovšem kniha zobrazována v kontextu četby, portréty čtenářů patří k častým výtvarným motivům. Mezi nejznámější díla patří expresionistický

<sup>43</sup> Malíř, autor oltářních a žánrových obrazů, portrétista (1668–1735). Po studiu na jezuitském gymnáziu se stal žákem dvorního malíře Schödera, který ho seznámil s díly italských a nizozemských mistrů. Z českých umělců Brandla v počátcích ovlivnili především Škréta, Bys, Willmann a Liška. Po celý život se Brandl vyhýbal konvencím, byl členem staroměstského malířského cechu, ale neplatil členské poplatky. Ve vrcholném období používal složitější, mnohfigurální kompozice a dramatický pohyb hmot. Výtvarnými prostředky pro vyjádření exprese a dramatu, ale i lyrismu a poetičnosti jsou světlo a barva, v některých vrcholných dílech i architektonické motivy.

<sup>44</sup> NEUMANN, Jaromír. *Obrazárna Pražského hradu: soubor vybraných děl*. 2., dopln. a rozš. vyd. Praha: Academia, 1966. 318, [1] s. Umělecké památky Pražského hradu; Sv. 1. s. 96.

<sup>45</sup> ROUSOVÁ, Andrea, ed. *Petr Brandl: malíř neřestí pozemských: žánrové malby v tvorbě barokního mistra Petra Brandla (1668–1735): [Národní galerie v Praze, Sbírka starého umění, Klášter sv. Jiří 22.10.2004–24.4.2005]*. Praha: Národní galerie, 2004. s. 73

*Čtenář Dostojevského*<sup>46</sup> (1907) Emila Filly<sup>47</sup>. Jako další příklady děl s tematikou četby je uveden *Portrét matky*<sup>48</sup> (1883) Vojtěch Hynaise<sup>49</sup>, *Čtenářka*<sup>50</sup> (1892) Ludřka Marolda<sup>51</sup> či *Podobizna prof. Posejpal*<sup>52</sup> (1909) Bohumila Kubišty<sup>53</sup>. V současnosti je kniha a čtení vnímána mimo jiné jako zdroj pobavení a kratochvíle. Nebylo tomu tak ovšem vždy, vnímání čtení z této perspektivy se začalo prosazovat až v 17. století, ještě silněji až ve století osmnáctém. Zobrazování knih ale začíná samozřejmě již mnohem dříve, kniha je ovšem vnímána jinak, například jako zdroj poznání, Bible jako příklad nejslavnější

---

<sup>46</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR. *Dějiny českého výtvarného umění IV/1 1890–1938*. 1. vyd. Praha: Academia, 1998. 393 s. ISBN 80-200-0587-0. s. 243.

<sup>47</sup> Malíř a sochař (1882–1953). Člen skupiny Osma, spoluzakladatel Skupiny výtvarných umělců (1911). V roce 1912 se přimkl ke kubismu, který rozvíjel v návaznosti na tvorbu Picassovu, Braquovu, ale i Grisovu. Ve 20. letech rozvíjel syntetický kubismus, od přelo 20. a 30. let se přikláněl k surrealismu a „imaginativnímu“ kubismu. V letech 1939 až 1945 byl internován v koncentračním táboře, po roce 1946 opět maloval ve stylu kubistického expresionismu. Tehdy psal úvahy o umění a kubismu vydané posmrtně.

<sup>48</sup> MŽYKOVÁ, Marie. *Vojtěch Hynais: [monografie s ukázkami z výtvarného díla]*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1990. 108 s. Malá galerie; Sv. 43. ISBN 80-207-0007-2. obr. 19. *Národní galerie v Praze* [online]. 2011 [cit. 2012-1-18]. Centrální evidence sbírek NG. Dostupné z WWW: <ng.bach.cz/ces/>.

<sup>49</sup> Malíř (1854–1925). Vůdčí osobnost generace Národního divadla, od roku 1893 profesor pražské Akademie. Žák vídeňské Akademie, poučený italskou historickou malbou, ovlivněný soudobým francouzským akademickým malířstvím. Malířským přednesem, světlým a barevným řešením obrazu i smyslem pro monumentální dekorativní rozvrh obohatil české malířství novými technickými prvky světlelné malby i novou, českému prostředí potřebnou uvolněností a velkorysostí.

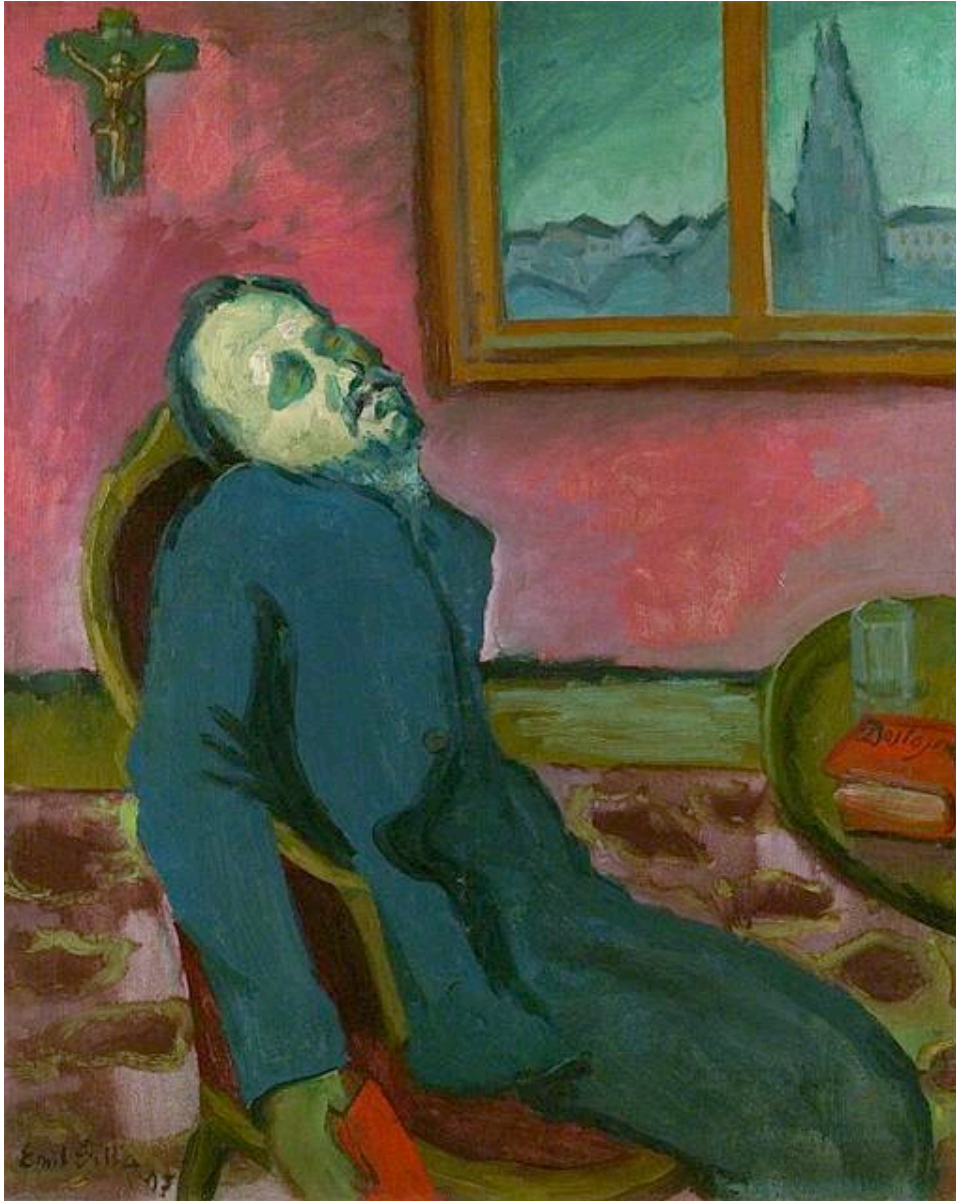
<sup>50</sup> BRABCOVÁ, Jana A. a MAROLD, Luděk. *Luděk Marold: [monografie s ukázkami z malířského díla]*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988. 80 s. Malá galerie; sv. 39. s. 20. *Národní galerie v Praze* [online]. 2011 [cit. 2012-1-18]. Centrální evidence sbírek NG. Dostupné z WWW: <ng.bach.cz/ces/>.

<sup>51</sup> Malíř, grafik, ilustrátor (1865–1898). Renomovaná osobnost českého umění konce 19. století. Studoval na pražské Akademii, po vyloučení v roce 1882 v Mnichově, kde byl v čele skupiny českých umělců nazvané Škréta. Po návratu do Prahy v roce 1887 pokračoval na Uměleckoprůmyslové škole. Poté působil v Přízi, kde proslul svými svěžími kresbami a ilustracemi. Z akademické kresby a malby lehce přecházel k dekorativně stylizovanému projevu, zachycujícímu gesta a chvíle okolního života. Ve své tvorbě působivě využil prvky, které do obrazového světa přinesla fotografie. Nejproslulejší prací je monumentální panorama *Bitva u Lipan*, které vytvořil se skupinou malířů pro pražskou Výstavu inženýrství a architektury roku 1898.

<sup>52</sup> NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Bohumil Kubišta*. 2. vyd. Praha: Národní galerie, 1993. 325 s. s. 61.

<sup>53</sup> Malíř (1884–1918). Ústřední postava českého kubismu, člen skupiny Osma. Zúčastnil se přípravy založení Skupiny výtvarných umělců, ale nestal se jejím členem. Od expresionismu přešel kolem roku 1910 ke kuboexpresionismu a kubismu, jehož vrchol je v obrazech z let 1912 až 1915, počínaje existenciálně orientovanými obrazy (*Políbek smrti*, *Zátíší s lebkou*) a konče pracemi, spoujícími kubistický názor s vlivem sumerské plastiky (*Meditace*).

knihy sloužila jako prostředek ke komunikaci s bohem.<sup>54</sup> Výše zmíněné příklady českých výtvarných děl již samozřejmě pochází z doby, kdy čtení plnilo nejen funkci vzdělávací či náboženskou, ale kdy literatura byla již samozřejmou součástí zábavy a trávení volného času.



2 Emil Filla, *Čtenář Dostojevského*, 1907, Národní galerie v Praze

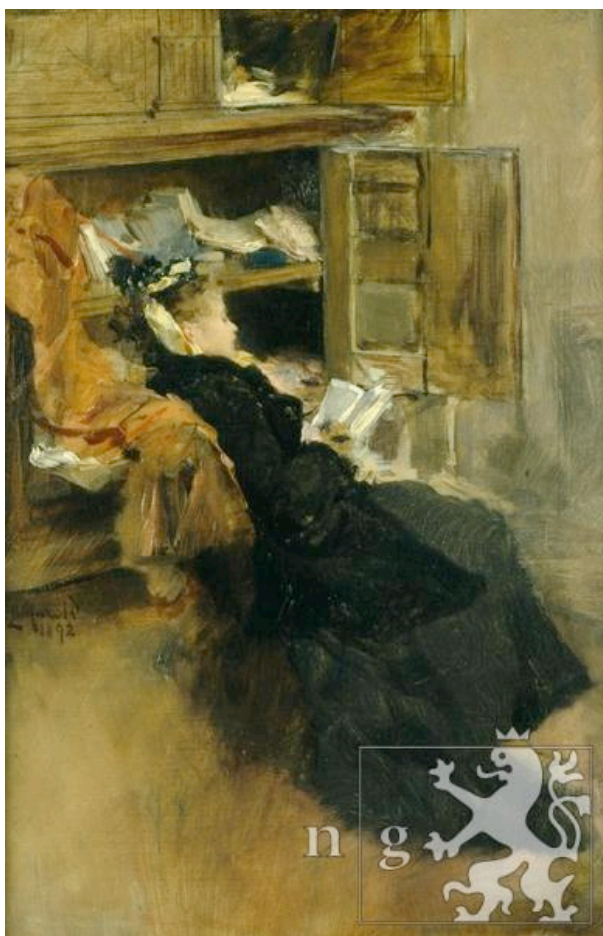
---

<sup>54</sup> BOLLMANN, Stefan. *Ženy, které čtou, jsou nebezpečné*. Vyd. 1. V Praze: Knižní klub, 2008. 149 s. ISBN 978-80-242-2279-0. s. 23–27.





3 Vojtěch Hynais, *Portrét matky*, 1883, Národní galerie v Praze



4 Luděk Marold, *Čtenářka*, 1892, Národní galerie v Praze



**5 Bohumil Kubišta, *Podobizna prof. Posejpala*, 1909**

Kromě tématu čtení knih, které je v českém výtvarném umění rozšířené napříč výtvarnými styly i časovým obdobím, existuje několik výtvarných děl, které sice nezobrazují přímo masová média, ale jejich tematika do určité míry souvisí s jejich předchůdci. Další díla zobrazují způsoby, jakými lidé komunikovali v době, kdy masová média buď ještě nebyla k dispozici nebo nebyla dostatečně rozšířená. Příkladem je kresba *Ponocného*<sup>55</sup> Mikoláše Alše<sup>56</sup> (1891), tedy osoby, která na vesnici sloužila k informování o čase. Také v díle Josefa Lady<sup>57</sup>, zobrazujícím malebnost českého venkova, najdeme řadu

<sup>55</sup> *Galerie hlavního města Prahy : vyhledávání online* [online]. 2012 [cit. 2012-01-20]. Dostupné z WWW: <<http://ghmp.cz/cs/web/guest/katalog>>.

<sup>56</sup> Malíř, kreslíř, ilustrátor (1852–1913). Patron českého umění konce 19. století. Ač příslušník generace Národního divadla, byl uznáván generací 90. let i příslušníky umělecké avantgardy. Jako nejvýznamnější z umělců podílejících se na výzdobě Národního divadla byl roku 1887 zvolen prvním předsedou SVU Mánes.

<sup>57</sup> Malíř, ilustrátor, karikaturista, spisovatel (1887–1957). Učil se malířem pokojů a knihařem. Navštěvoval kurzy kreslení na pražské Uměleckoprůmyslové škole, kam byl v roce 1906 přijat jako posluchač. Školu záhy opustil a živil se kresbami pro humoristické časopisy. Spojil svůj kreslířský talent a lidovou fabulační schopnost s kultivovaným dobovým projevem. V letech 1909 až 1912 byl redaktorem *Karikatur*. V jadrnu uměleckou osobnost vyzrál v prostředí české předválečné bohémy, zejména v blízkosti Jaroslava Haška.

podobných námětů. Jeden z Ladových obrazů nese příznačný název *Místní rozhlas*<sup>58</sup> (1933) a zobrazuje obyvatele shromážděné na návsi, jak poslouchají hlášení vyvolávače – jak sám Josef Lada naznačil v názvu – jedná se vlastně o předchůdce lokálního rozhlasového vysílání. Podobnou tematiku zpracoval o několik desítek let dříve i Johann Hamza<sup>59</sup> na svém obraze *C. k. vyvolávač v Břeclavi*<sup>60</sup> (1879).



**6 Mikoláš Aleš, Ponocný, 1891, Galerie hlavního města Prahy**

<sup>58</sup> TETIVA, Vladimír. *Josef Lada: pohádkový svět*. Praha: Eminent, [1997]. 206 s. ISBN 80-902008-8-5. s. 156.

<sup>59</sup> Malíř (1850–1927). Narozen v Telči, ale studoval na Akademii ve Vídni, kde se i usadil a tvořil. Vytvářel drobné žánrové výjevy tématicky situované do 18. století. Jeho malba je založena na drobnopisném rukopisu a pestrém koloritu. Největší slávu prožíval v 80. letech, kdy se ve Vídni vzedmula poslední výrazná vlna zájmu o anekdotickou žánrovou malbu v intencích *biedermeieru*.

<sup>60</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR. *Dějiny českého výtvarného umění III/2 1780–1890*. 1. vyd. Praha: Academia, 2001. 407 s. ISBN 80-200-0735-0. s. 285.





7 Josef Lada, *Místní rozhlas*, 1933



8 Johann Hamza, *C. k. vyvolávač v Břeclavi*, 1897, Bayerische Staatgemäldesammlungen, Mnichov

S počátky masových médií úzce souvisí i instituce pošty, jejímž prostřednictvím se distribuovaly první periodické noviny. Quido Mánes<sup>61</sup> téma pošty namaloval na svých dvou obrazech – prvním z nich je *Zvědavý posel*<sup>62</sup>, (1857) zobrazující postavu posteliona, a druhým obraz *Pošta*<sup>63</sup> (1863), na kterém Mánes namaloval poštovní vůz. Tato dvě díla dobře dokreslují představu o tom, jak byla v dané době pošta distribuována. Felix Jenewein<sup>64</sup> zobrazil využití pošty pro verbování vojska na obraze *Povolání k vojsku*<sup>65</sup> (1882). V této souvislosti je rovněž vhodné zmínit, že častým výtvarným tématem bylo kromě čtenářů knih a periodického tisku, kteří budou popsáni v dalších kapitolách, také zobrazení čtenářů dopisů. Příkladem je obraz Antonína Machka<sup>66</sup> *Podobizna dámy s dopisem*<sup>67</sup> (1816).

---

<sup>61</sup> Malíř, kreslíř a ilustrátor (1828–1880). Syn Antonína, bratr Josefa a Amálie Mánesových. Studoval na pražské Akademii, podnikl studijní cestu do Německa. Byl členem Jednoty umělců výtvarných, Spolku sv. Lukáše a Umělecké besedy. Maloval podobizny a krajiny, ilustroval řadu známých literárních děl (Babička, Don Quijote), byl zručným karikaturistou. Především však vynikl jako malíř žánrů, úsměvných výjevů všedního i svátečního dne ve městě i na venkově.

<sup>62</sup> *Národní galerie v Praze* [online]. 2011 [cit. 2012-1-18]. Centrální evidence sbírek NG. Dostupné z WWW: <ng.bach.cz/ces/>.

<sup>63</sup> *Národní galerie v Praze* [online]. 2011 [cit. 2012-1-18]. Centrální evidence sbírek NG. Dostupné z WWW: <ng.bach.cz/ces/>.

<sup>64</sup> Malíř (1857–1905). Profesor pražské Uměleckoprůmyslové školy do roku 1902, kdy přesídlil do Brna. Jedna z nejvýraznější osobností generace Národního divadla, výrazně zasáhl do utváření umění přelomu století. Kresba, poučená proudem nazarénismu i Mánesem, se mu stala základním vyjadřovacím prostředkem. Pocitem zmaru a elegickými náladami předznamenal dekadenci a symbolismus, technikou kresby předjal secesní tvarosloví.

<sup>65</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, III/1, 2001, s. 87.

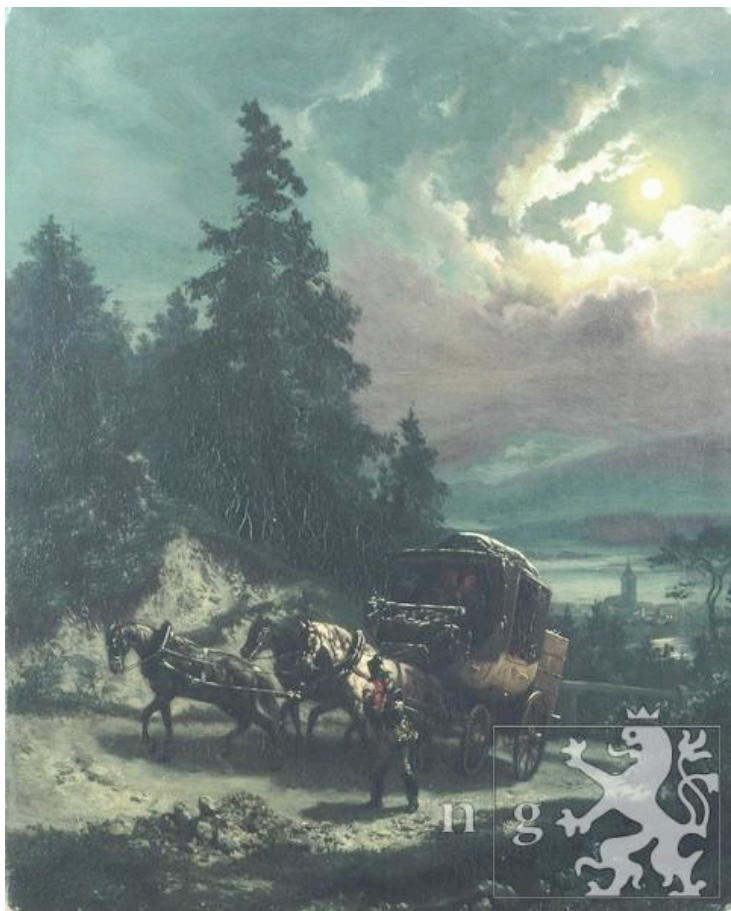
<sup>66</sup> Malíř (1775–1844). Věnoval se zejména portétu, v raném období též náboženské historii, později vlastenecko-historické malbě. Machek je nejstarším představitelem generace, která zakládala novodobé národní umění (Hořčíčka, Tkadlík, Mánes, Prachner). Jeho tvorbou prostupuje empirový styl, preromantismus, klasicismus a později i romantismus. V závěrečné fázi Machkovy tvorby sílí biedermeierovská věcnost a charakterizační realismus, současně však pod vlivem vídeňského portrétního svátečního idylizace a tvrdá plošná malba.

<sup>67</sup> VONDRÁČEK, Radim, ed. *Biedermeier: umění a kultura v českých zemích 1814-1848*. 2. vyd. V Praze: Uměleckoprůmyslové museum, 2010. 527 s. ISBN 978-80-7101-091-3. s. 39. *Národní galerie v Praze* [online]. 2011 [cit. 2012-1-18]. Centrální evidence sbírek NG. Dostupné z WWW: <ng.bach.cz/ces/>.





**9** Quido Mánes, *Zvědavý posel*, 1857, Národní galerie v Praze



**10** Quido Mánes, *Pošta*, 1863, Národní galerie v Praze



**11** Felix Jenewein, *Povolání k vojsku*, 1882, Národní galerie v Praze



**12** Antonín Machek, *Podobizna dámy s dopisem*, 1816, Národní galerie v Praze



Oddělit striktně, kdy lze již hovořit o masových médiích a kdy se stále ještě jedná o jejich předchůdce, je otázkou velice složitou. Dnešní podoba masových médií se vyvíjela dlouho a pozvolna. Zaměříme-li na tisk, jako první masové médium, není definice a konkrétní datace o nic snazší. „Kdybychom striktně trvali na tom, že do dějin masových médií patří pouze periodické noviny, byl by výklad nutně neúplný.“ Úlohu dnešních pravidelně vydávaných tištěných periodik i dalších současných masových médií dřívě zastávaly jiné formy, ne nutně periodické tisku. Jednalo se o již zmíněné knihy, ale dále například i kalendáře, letáky či pamflety.<sup>68</sup> Na malbě Soběslava Hippolyta Pinkase<sup>69</sup> *Hrající si děti na Kampě (Děti na Kampě, Pražští uličníci)*<sup>70</sup> (1854) lze při bližším pohledu na zdi, před kterou si hraje skupina dětí, vidět příklad letáku.



**13** Soběslav Hippolyt Pinkas, *Hrající si děti na Kampě (Děti na Kampě, Pražští uličníci)*, 1854, Národní galerie v Praze

<sup>68</sup> BEDNAŘÍK, Petr, JIRÁK, Jan a KÖPPLOVÁ, Barbara. *Dějiny českých médií: Od počátku do současnosti*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2011. 439 s. Žurnalistika a komunikace. ISBN 978-80-247-3028-8. s. 16–17.

<sup>69</sup> Malíř a karikaturista (1827–1901). Studoval na AVU, poté odešel studovat do Mnichova. Stýkal se s pražskými umělci, zásadní vliv na něj měl Mánes. Byl činný v Umělecké besedě, spolupracoval v radě pro budování Národního divadla. Věnoval se též karikatuře, politické kresbě i užitému umění. V jeho tvorbě se vystřídal vlivy romantismu a realismu.

<sup>70</sup> *Národní galerie v Praze* [online]. 2011 [cit. 2012-2-25]. Centrální evidence sbírek NG. Dostupné z WWW: <[ng.bach.cz/ces/](http://ng.bach.cz/ces/)>.

### 3.2. *Téma recepce médií*

Alberto Manguel popisuje proces čtení, tedy recepci textu, z mnoha perspektiv. Čtení písmen na stránce je pouze jednou z mnoha jeho podob. Číst může astronom z mapy hvězd, zoolog ze stop zvířat, člověk z výrazu tváře druhé osoby. V některých případech je čtení vědomé – čtenář si uvědomuje, že čtený text byl vytvořen za účelem jeho recepce. V jiných případech je čtení spíše dílem náhody.<sup>71</sup> Čtený text si v tomto širokém slova smyslu definujeme nikoliv pouze jako výsledek produkce přirozeného jazyka, ale jako komunikát, tedy jako výsledek jakékoliv komunikační události.<sup>72</sup> Manguel tvrdí, že čtení vždy předchází psaní. Společnost bez psaní existovat může, podle etnologa Philippa Descoly taková společnost vnímá plynutí času lineárně, na rozdíl od kumulativního vnímání času společností, ve kterých se vyvinulo umění psaní. Oba tyto druhy společností ale sdílejí funkci čtení, liší se ovšem množstvím a druhy znaků.<sup>73</sup>

Čtení a recepce mediálních obsahů se s dějinným vývojem proměňovaly. Stejně tak se proměňovala osoba čtenáře a s ní i její reflexe v dílech výtvarného umění. Jan Halada si klade otázku související s proměnami čtenáře knih, my se stejně tak můžeme ptát na osobu příjemce textů mediálních. Halada píše, že „stejně jako je těžko definovatelná kniha (v našem případě médium), tak je i těžké vyjádřit fixní podobu čtenáře, která by měla nadčasovou platnost. Čtenář se od vzniku knihy (médiu) mění a vyvíjí v závislosti na proměnách knihy (médiu), která reflektuje dosaženou míru poznání světa a její autorské interpretace. Počty čtenářů pochopitelně odpovídají publikačním možnostem rozšiřování knih (médií), jejich dosahu, dopravě, skladování a technické reprodukci.“<sup>74</sup> Popsat univerzálního příjemce médií samozřejmě není možné, a to především díky stále se rozšiřující nabídce mediálních obsahů a typů.

<sup>71</sup> MANGUEL, Alberto. *Dějiny čtení*. Vyd. 1. Brno: Host, 2007. 480 s. Teoretická knihovna; sv. 18. ISBN 978-80-7294-231-2. s. 19–20.

<sup>72</sup> REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2004. 327 s. ISBN 80-7178-926-7. s. 286.

<sup>73</sup> MANGUEL, 2007, s. 20.

<sup>74</sup> HALADA, Jan. *Člověk a kniha: úvod do nakladatelské specializace: určeno pro posl. fak. sociálních věd Univ. Karlovy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1993. 120 s. ISBN 80-7066-767-2. s. 78–79.

Následující kapitoly, které se věnují vizuálnímu zobrazení recepce mediálních obsahů, ovšem mohou alespoň do omezené míry nastínit některé pohledy na příjemce médií očima českých výtvarných umělců.

„Nástup a rozvoj masových médií je zřetelným projevem modernizačního procesu, tedy rozvoje a proměn industrializovaných společností, který začal v 15. století v různých částech Evropy a probíhá do současnosti.“<sup>75</sup> Média se začala rozvíjet s rozšiřováním obchodu a výroby, a rovněž také s přesunem venkovské populace do měst. Média byla předmětem sporů všech evropských revolucí, byla nástrojem na posilování národního uvědomění a obecně lze považovat za nástroj společenské změny.<sup>76</sup> I tato funkce médií je ve vybraných výtvarných dílech zastoupena. Médium lze obecně definovat jako prostředek spojení dvou či více stran, v užším významu jako prostředek komunikace. Masová média jsou specifické prostředky komunikace, jejichž fungování je podmíněno existencí specifického technického, distribučního a organizačního zázemí, které umožňuje rozšíření obsahu masových médií relativně velkému počtu příjemců. Obsahy masových médií jsou rovněž obecně srozumitelné a jsou určeny různým a různě specifickým účelům. Masová média jsou zpravidla spojena s jistou pravidelností obměňování obsahů a jejich aktualizací. Zjednodušeně lze masová média rozdělit na média tištěná, elektronická a nová.<sup>77</sup>

V rámci studia mediální komunikace a masových médií se lze zaměřit na různé aspekty komunikačního procesu, ať už se jedná o vývoj masových médií, proces tvorby mediálních obsahů či jejich účinky na publikum. Recepce mediálních obsahů různými publiky je obsahem následujících podkapitol. Studium publika může být motivováno různě a zájem o ně mají nejen mediální vědci, ale i samotné mediální organizace. „Nejzřejmějším důvodem ke zkoumání publika je patrně skutečnost, že jeho poznání je základním nástrojem komunikátorů a mediálních organizací. Mediální organizace proto běžně shromažďují a využívají informace o publiku pro své řízení, finanční

---

<sup>75</sup> BEDNAŘÍK, JIRÁK a KÖPPLOVÁ, 2011, s. 13.

<sup>76</sup> BEDNAŘÍK, JIRÁK a KÖPPLOVÁ, 2011, s. 14.

<sup>77</sup> BEDNAŘÍK, JIRÁK a KÖPPLOVÁ, 2001, s. 16–17.  
REIFOVÁ, 2004, s. 139–140.

rozvahy a plánování. Stejně patrné je, že zkoumání publika je nezbytné i ze zcela odlišného důvodu – je důležité pro studium mediálních účinků. A konečně – bez pomoci publik bychom se nedostali příliš daleko ani v oblasti zkoumání významu toho, co je komunikováno, tedy mediálního obsahu.”<sup>78</sup> V našem případě se jedná o zájem zjistit, jakým způsobem výtvarní umělci ve svých dílech reflektovali recepci médií a jejich publika, v jakých kontextech a prostředích jsou publika zobrazena. Studium mediálního publika a zájem o jeho chování patří mezi nejstarší zájmy mediálních vědců a první výzkumy se objevily již ve 30. a 40. letech 20. století v rámci studií Paula Felixe Lazarsfelda. V základním pojetí teorie publika lze oddělit dvě tendence pro jeho vnímání. Prvním z nich je pohled na mediální publika jako na pasivní příjemce a oběti mediální manipulace. Publikum je v tomto případě závislé na mediálních obsazích a pasivně je přijímá. Druhým pohledem je perspektiva aktivního publika. Ta je tradičně spojována s teorií Stuarta Halla o kódování a dekódování mediálních obsahů, což znamená, že mediální sdělení nabývá skutečného významu až po jeho aktivní interpretaci.<sup>79</sup>

V rámci kapitoly o recepci mediálních obsahů je významné pracovat s myšlenkou aktivního publika. Řada výtvarných děl zobrazuje čtenáře mediálních obsahů v kontextu, kde aktivní interpretace médií hraje důležitou roli pro pochopení situace zobrazené na daném výtvarném díle. Několik děl má politický podtext a řada dalších spadá do období, kdy tisk a média hrály důležitou roli ve formování moderní společnosti či aktivizaci národní myšlenky. Kapitola je rozdělena do čtyř podkapitol, které uvádí příklady výtvarných děl s tematikou recepce médií. První podkapitola se věnuje portrétům a skupinovým portrétům, na kterých figurují osoby jako konzumenti mediálních obsahů, a to především v soukromí. Další uvádí díla s tematikou mediální recepce na veřejnosti. Kapitola následující je svým způsobem podmnožinou předcházející, ale vzhledem k významu i a rozsahu tématu byla zařazena jako samostatné téma. Jedná se o fenomén tisku a prostředí kaváren. Poslední část kapitoly recepce médií se věnuje specifické problematice, kterou jsou média jako nástroj ideologie.

---

<sup>78</sup> MCQUAIL, 1999, s. 315.

<sup>79</sup> REIFOVÁ, 2004, s. 197–198.

### 3.2.1. Portréty a média v soukromí

V úvodu této kapitoly je zajímavé se zamyslet nejen nad recipientem mediálního obsahu, ale i uměleckého díla. Ostatně níže popsaná typologie recipientů uměleckých děl, se může překrývat i s příjemci různých typů médií. Dušan Prokop ve své *Obecné uměnovědě* rozděluje dispozice pro vnímání umění na vrozené a získané. Vrozené podmiňují schopnosti, umělecké potřeby a zájmy, které jsou ale rozvíjeny i získanými návyky a zkušenostmi. Recipienty lze pak rozdělovat z několika hledisek. Podle převládajícího smyslu se jedná o typy vizuální, auditivní a motorické. Podle osobnostních charakteristik existují recipienti smysloví, emocionální, fantazijní či intelektuální. Podle zájmů o jednotlivé umělecké formáty dělí Prokop příjemce na čtenáře, diváka a posluchače. Rozlišuje dále i recipienta individuálního, rozptýleného, kolektivního. Všechny tyto charakteristiky lze samozřejmě vzájemně kombinovat a též poměrně snadno aplikovat i pro deskripci recipientata mediálního sdělení.<sup>80</sup>

Typologie publika se ovšem stala zájmem i řady vědců mediálních – Denise McQuaila, Jamese Webstera, Patricie Phalenové či Nicholase Abercrombieho a Briana Longhursta. Kritérii pro kategorizaci jsou především typ média – tedy publikum čtenářské, posluchačské a divácké, délka existence publika, míra jeho angažovanosti a také typy vztahů mezi jednotlivými členy daného publika.<sup>81</sup> Publika lze rozlišovat i konkrétním mediálním produktem, typem produktu nebo sociodemografickými charakteristikami jeho členů.<sup>82</sup>

Následující výběr českých výtvarných děl se zaměřuje z výše popsaných charakteristik především na recipienta vizuálního, konkrétně čtenáře. V první části se jedná především o recepci individuální, v další části pak v některých případech kolektivní. Vzhledem k časovému rozpětí sledovaného období je logické, že ve výběru děl převažují čtenáři tištěných periodik, nikoliv diváci či posluchači, ačkoliv i je na několika výtvarných dílech v této práci můžeme

<sup>80</sup> PROKOP, Dušan. *Obecná uměnověda: Stručný přehled a úvod*. Praha: Gryf, 1994. 92 s. ISBN 80-85829-04-5. s. 57–58.

<sup>81</sup> REIFOVÁ, 2004, s. 201.

<sup>82</sup> BEDNAŘÍK, JIRÁK a KÖPPLOVÁ, 2011, s. 100.

nalézt. Ze sociodemografického hlediska se jedná převážně o muže ve středních letech či starší, v této kapitole narozdíl od dalších nenalezneme žádný portrét ženy. Jak naznačuje název kapitoly, všechna zobrazení mediální recepce v této části se odehrávají především v soukromém prostředí, nikoliv ve veřejných prostorech. Zařazena jsou ale i díla portrétního charakteru, která se sice neodehrávají ve zjevně domácím prostředí, nijak ale ani nesouvisí s veřejnou recepcí médií. Jedná se tedy nikoliv o soukromé prostředí, ale soukromé portréty, kde prostředí a pozadí spíše dokreslují charakter zobrazené osoby.

Prvním výtvarným dílem otevírajícím tuto podkapitolu je *Podobizna Tomáše Fryčaje*<sup>83</sup> (1829) Josefa Švandy<sup>84</sup>. Období klasicismu a preromantismu byla na portréty velice bohaté. Před malířským stojanem výtvarníkům pózovali lidé nejrůznějších povolání i společenského významu. Nejčastěji mezi nimi byli ovšem ne příliš zajímavé osoby z řad bohatých měšťanů, pro které bylo portrétování spíše rozmarem, než touhou po uměleckém díle. Není tomu tak ovšem v případě Švandova portrétu brněnského obrozence. „Podobizna není již idealizovanou tvář, typově redukovanou na předpokladu racionální charakterizační úvahy a zapojenou do jednoduché lineární skladby. Hubená sedící postava stárnoucího muže se téměř utápí v drapérii a kněžském šatu. Její tvář je přitažlivá ne snad krásou, ale dvojznačností výrazu duchovní síly a fyzické únavy, paradoxem vůle a skepse.”<sup>85</sup> Josef Švanda zobrazil sedícího Tomáše Fryčaje s rukou spočívající na výtisku novin. Na celém plátně výrazně převažují tmavé tóny, pouze obličej portrétovaného a noviny z obrazu vystupují. Použití novin a knih pro kompozici tohoto portrétu jasně odkazuje v charakteru

---

<sup>83</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, III/1, 2001, s. 222.

<sup>84</sup> Malíř, brněnský portrétista (1796–1829). Studoval na vídeňské Akademii, ale poté se vrátil do rodného Brna. Díky svému otci, který byl úředníkem při správě státních statků, se dostal do prostředí úředníků šlechtických sídel, které nejvíce portrétoval. Nevyhýbal se ani portrétům z měšťanského prostředí. Švandova tvorba vycházela z barokně klasicistního a empírového pojetí malby. Jeho osobitý realismus mnohdy neakceptoval akademické, idealizující podání v charakterizaci portrétovaných osob.

<sup>85</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, III/1, 2001, s. 222.



portrétované osoby. Tomáš Fryčaj byl moravským knězem, buditelem a spisovatelem, který po celý život usiloval o vzdělávání lidových vrstev.<sup>86</sup>



**14** Josef Švanda, *Podobizna Tomáše Fryčaje*, 1892, Moravská galerie v Brně

Karel Purkyně<sup>87</sup>, syn světoznámého vědce Jana Evangelisty, namaloval v roce 1860 portrét *Podobizna kováře Jecha*<sup>88</sup>, který bezesporu patří mezi ty

<sup>86</sup> *Encyklopedie dějin města Brna*. [online]. 2011 [cit. 2012-04-06]. Tomáš Fryčaj. Dostupné z WWW: <[http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil\\_osobnosti&load=88](http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_osobnosti&load=88)>.

<sup>87</sup> Malíř, ilustrátor, kritik (1834–1868). Syn českého fyziologa Jana Evangelisty Purkyně. Studoval na pražské Akademii, v Mnichově a ve Vídni. Navštívil Drážďany, Lipsko, Norimberk a Paříž. Byl přispívajícím členem Jednoty umělců výtvarných, členem Umělecké besedy. Raná tvorba nepřesahuje rámec dobového průměru, poté navazuje na tradici barokního malířství a zušlechťuje svůj rukopis. Později jeho tvorbu ovlivňuje realismus, romantismus i impresionismus. Po návratu z Paříže vznikají jeho hlavní díla, vyznačující se velkým formátem, monumentalitou a rozšířením barevného spektra pastózní malby.

<sup>88</sup> BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, LEUBNEROVÁ, Šárka a SEKYRKA, Tomáš. *Umění 19. století v Čechách: (1790–1910) – malířství, sochařství a užité umění: Národní galerie v Praze, Klášter sv. Jiří na Pražském hradě: průvodce expozicí*. V Praze: Národní galerie, 2009. 191 s. ISBN 978-80-7035-425-4. s. 175.

nejvýznamnější z oblasti recepce médií. Purkyňova tvorba byla zdrženlivá vůči společensky prestižním a populárním oborům realismu druhé poloviny 19. století, jako byly historická a žánrová malba. V jeho díle se stíraly hranice mezi jednotlivými žánry, příkladem čehož je i *Podobizna kováře Jecha*. Malba je svým způsobem ústupkem tehdejšími výtvarným požadavkům a oblíbenosti žánrových obrazů – není ani žánrem, stejně jako není ani podobiznou, ani zátiším – je vším dohromady. Obraz je netypický i svým formátem, plátno metr široké a téměř metr a půl vysoké nebylo v dané době pro portrétování běžné. Purkyně téměř výhradně portrétoval pro úzkých okruh známých a portréty významných osob se v jeho díle objevují zřídka. Kovář J. O. Jech byl rodinným přítelem malíře, Purkyně portrétoval i další členy vážené rodiny Szalatnayovi, do které se Jech přiženil a která byla známá pro své etické cítění. Kovář je zobrazen ve svém přirozeném pracovním prostředí, což obrazu dodává na autentičnosti ve srovnání se stylizovanými portréty bohatých měšťanů. Dalším atypickým prvkem je zobrazení poměrně malé části kovářovy tváře, většina obličeje je ukryta ve stínu, což evokuje pocit zahloubání a přemýšlivosti. Kovář zastupuje českou pracující inteligenci. Malba zobrazuje kováře v momentě odpočinku, kdy si po práci u sklenice piva čte Slovenské noviny. Jednalo se o prohabsburský list a názor politizujícího kováře Jecha můžeme vyčíst z jeho zamračeného výrazu a pravé ruky, která je zaťatá v pěst.<sup>89</sup> „Přestože víme, že je na obraze znázorněna určitá osobnost, nelze mluvit o podobizně v pravém slova smyslu. Nadhled, ze kterého je figura viděna tak, že obličej je sklopený, byl bezpochyby volen také proto, aby portrétní rysy ustoupily spíše typu, o který umělci především šlo. Už Valézquez maloval Vulkána jako ztělesnění síly, jejíž je kovář odjakživa symbolem. Nikdo se nehodil Purkyňovi lépe pro symbolické znázornění lidského typu, kterému se osudem dostalo poslání vytvořit, ukovat národu novou, šťastnější budoucnost.”<sup>90</sup>

<sup>89</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, III/1, 2001, s. 319–321.

VOLAVKA, Vojtěch. *Česká kresba XIX. století*. 1. vyd. Praha: Družstevní práce, 1949. 324, [2] s. Česká galerie; Sv. 50. s.58–63.

BROŽOVÁ, Kristýna v pořadu Národní galerie v Praze nikdy nezavírá: *Podobizna kováře Jecha*. Česká televize, 8.1.2012, 10:00. [cit. 2012-04-06]. Dostupný z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10000000039-narodni-galerie-v-praze-nikdy-nezavira/212251000340046-karel-purkyne-podobizna-kovare-jecha/>>.

<sup>90</sup> VOLAVKA, 1962, s. 63.



**15 Karel Purkyně, *Podobizna kováře Jecha*, 1860, Národní galerie v Praze**

Přechozí dvě malby byly portréty, kde noviny hrály významnou roli pro formování charakteru zobrazovaného. Několik dalších příkladů výtvarných děl naopak zobrazují tisk spíše jako běžnou součást každodennosti. Obraz *Anděl míru*<sup>91</sup> (nedatováno) Františka Bohumila Doubka<sup>92</sup> je příkladem díla, kde

<sup>91</sup> *Národní galerie v Praze* [online]. 2011 [cit. 2012-3-2]. Centrální evidence sbírek NG. Dostupné z WWW: <[ng.bach.cz/ces/](http://ng.bach.cz/ces/)>.

<sup>92</sup> Malíř, kreslíř a ilustrátor (1865–1952). Narozen v Českých Budějovicích, ale žil dlouhá léta v Mnichově. Studoval na pražské Akademii, posléze v Mnichově, absolvoval několik studijních cest do zahraničí, především do Francie. Věnoval se hlavně žánrovému malířství a portrétům. Českým Budějovicím zanechal řadu významných děl, z nichž nejdůležitější je křížová cesta v chrámu sv. Mikuláše a portréty významných budějovických osobností.

hrají noviny pouze vedlejší roli v rámci dění na plátně, ale zároveň dokládá, že noviny byly v dané době něčím, co stálo autorovi malby za to, je do kompozice zařadit. František Bohumil Doubek se ve své tvorbě věnoval především portrétování a žánrovým obrazům. Přesný rok vzniku *Anděla míru* není známý, je ovšem doložené, že byl vytvořen před rokem 1893, kdy se s ním autor zúčastnil výstavy Krasoumné jednoty. Andělem míru na obraze je tchýně, která se snaží usmířit rozhádaný manželský pár. Mladá manželka v popředí se tváří nesouhlasně a odtažitě. Muž v pozadí je k ženám otočen zády a v rukou drží noviny, které mu mohou sloužit jako rozptýlení během hádky.<sup>93</sup>



**16** František Bohumil Doubek, *Anděl míru*, nedatováno, Národní galerie v Praze

<sup>93</sup> HAŠKOVÁ, Sabina. František Bohumil Doubek (1865–1952). Život a dílo česko-bavorského malíře. Č. Bud., 2008. bakalářská práce (Bc.). Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Filozofická fakulta. Dostupné z WWW: <[http://theses.cz/id/bdrilw/downloadPraceContent\\_adipldno\\_10644](http://theses.cz/id/bdrilw/downloadPraceContent_adipldno_10644)>.



Malba *V rodinném rozhovoru*<sup>94</sup> (1896) Ludka Marolda je typickým příkladem výtvarného díla zobrazujícího recepci médií v soukromém, rodinném a intimním prostředí. Výjev se pravděpodobně odehrává v pracovně bohatší měšťanské rodiny a zobrazuje ženu u psacího stolu, jak si povídá s mužem, který se v křesle věnuje četbě novin. V kontrastu s touto malbou, působící spíše jako náhodný výjev z klidného rodinného odpoledne, je dílo Maxe Švabinského<sup>95</sup> *Velká rodinná podobizna*<sup>96</sup> (1905). Ta je příkladem jasně stylizovaného rodinného portrétu. Ze Švabinského kresby je evidentní důkladně promyšlená kompozice jednotlivých postav, která zároveň naznačuje role členů rodiny. Rodinný portrét je výstižným záznamem secesní mentality a dobového smyslu pro kolektiv. Přesto jednotlivé postavy neztrácí svou individuální charakteristiku. Na obraze se nachází dvě mužské figury, vlevo mladší – otec a osoba zajišťující chod domácnosti. Vpravo v křesle sedí o generaci starší muž. Mladší mužská postava je stojící a z postoje je tak patré jeho vůdčí postavení. Starší muž sedí v křesle, čte si noviny – okolní dění ho zdánlivě nezajímá, přesto z něho vyzařuje respekt a moudrost osoby starší. Rodina na obraze je jakýmsi modelem ideální společnosti, dílo zobrazuje kontrasty věků i zájmů zobrazovaných.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> BRABCOVÁ, 1988, s. 49.

*Národní galerie v Praze* [online]. 2011 [cit. 2012-1-18]. Centrální evidence sbírek NG. Dostupné z WWW: <ng.bach.cz/ces/>.

<sup>95</sup> Malíř a grafik (1873–1962). Od roku 1910 profesor pražské Akademie pověřený vedením grafické speciálky. Již v polovině 90. let vytvořil díla určující profil českého umění přelomu století. V letech do konce 19. století jeho tvorba rychle vyžrála. Preraphaelitská přesnost provedení se u něho pojila s výrazným citovým zvládnutím obrazu, ústícím v symbolické podobenství.

<sup>96</sup> WITTLICH, Petr. *Česká secese*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1982. s. 254.

*Národní galerie v Praze* [online]. 2011 [cit. 2012-1-18]. Centrální evidence sbírek NG. Dostupné z WWW: <ng.bach.cz/ces/>.

<sup>97</sup> WITTLICH, 1982, s. 243–244.



17 Luděk Marold, *V rodinném rozhovoru*, 1896, Obrazárna Pražského hradu



**18** Max Švabinský, *Velká rodinná podobizna*, 1905, Národní galerie v Praze

„Secesní intimismus neměl ovšem vždy takové rozsahy, jako na Švabinského rodinném portétu. K jeho jistotám patřilo zářivé kouzlo okamžiku, kdy se také barvy na obraze rozpalují v jednotu viděného a cítěného. Impresionistická technika k tomu nabízela tvárné možnosti, kterých využíval k vystižení nezapomenutelných chvil rodinného štěstí například Ludvík Kuba<sup>98</sup>.“<sup>99</sup> Další dílo ze soukromí zobrazovaného je Kubův portrét *Čtenář (Umělcův tchán)*<sup>100</sup> (1902). Malba je intimním portrétem starce, umělceva příbuzného, zahloubaného do četby novin. Narozdíl například od Purkyňova kováře Jecha (obr. 15), ze kterého vyzařuje politická angažovanost, je tato malba zachycením situace, kdy četba tisku přináší jeho recipientovi moment

<sup>98</sup> Malíř, hudební skladatel a etnograf (1863–1956). Studoval na varhanické škole v Praze, zároveň se učil kresbě u Schnircha, později navštěvoval i pražskou Akademii či Akademii Julien v Paříži. Jeho malířské dílo se rozvíjelo prvky smyslové impresivní malby i dekorativní kresby. Živý a uměřený vztah k viděnému světu zůstal základem jeho krajinářské i figurální tvorby.

<sup>99</sup> WITTLICH, 1982, s. 244.

<sup>100</sup> WITTLICH, 1982, s. 212.

*Národní galerie v Praze* [online]. 2011 [cit. 2012-1-18]. Centrální evidence sbírek NG. Dostupné z WWW: <[ng.bach.cz/ces/](http://ng.bach.cz/ces/)>.



klidu a odpočinku, noviny zde nereprezentují politické zájmy, nýbrž zdroj informací, poučení či zajímavostí.



**19 Ludvík Kuba, Čtenář (Umělcův tchán), 1902, Národní galerie v Praze**

I další dílo, tentokrát od Emila Filly, je portrétem z intimního prostředí. *Čtenář*<sup>101</sup> (kolem roku 1907) patří mezi Fillova raná díla, stejně jako *Čtenář Dostojevského* (obr. 2) z předchozí části, ovlivněná expresionismem a obdivem k dílu Edvarda Muncha. Jen o několik let později vznikla malba Antonína Procházky<sup>102</sup>, která je rovněž portrétem čtenáře novin. *Hlava čtenáře*<sup>103</sup> (1912)

<sup>101</sup> České muzeum výtvarných umění [online]. 2007 [cit. 2012-03-07]. Průvodce sbírkami online. Dostupné z WWW: <<http://sbirky.cmvu.cz/>>.

<sup>102</sup> Malíř (1882–1945). Člen Osmy, od roku 1911 člen Skupiny výtvarných umělců. Od roku 1924 žil trvale v Brně. Jeho malba je z celé zakladatelské generace českého avantgardního malířství nejpestřejší, přijímá prvky impresionismu, secese a expresionismu. Od fauvismu přešel v roce 1910 ke kubismu, který rozvinul v osobní hravou a radostnou hru barev a dynamických spirál, ne nepodobnou futuristickým principům. Kolem roku 1923 dosáhl vrcholu své „naivní a lyrické“ fáze kubismu. Vytvořil také zajímavé návrhy nábytku a architektury. V polovině 20. let se orientoval na novoklasicismus.

<sup>103</sup> LAHODA, Vojtěch. *Český kubismus*. Vyd. 1. Praha: Brána, 1996. 203 s. ISBN 80-85946-33-5. s. 80.

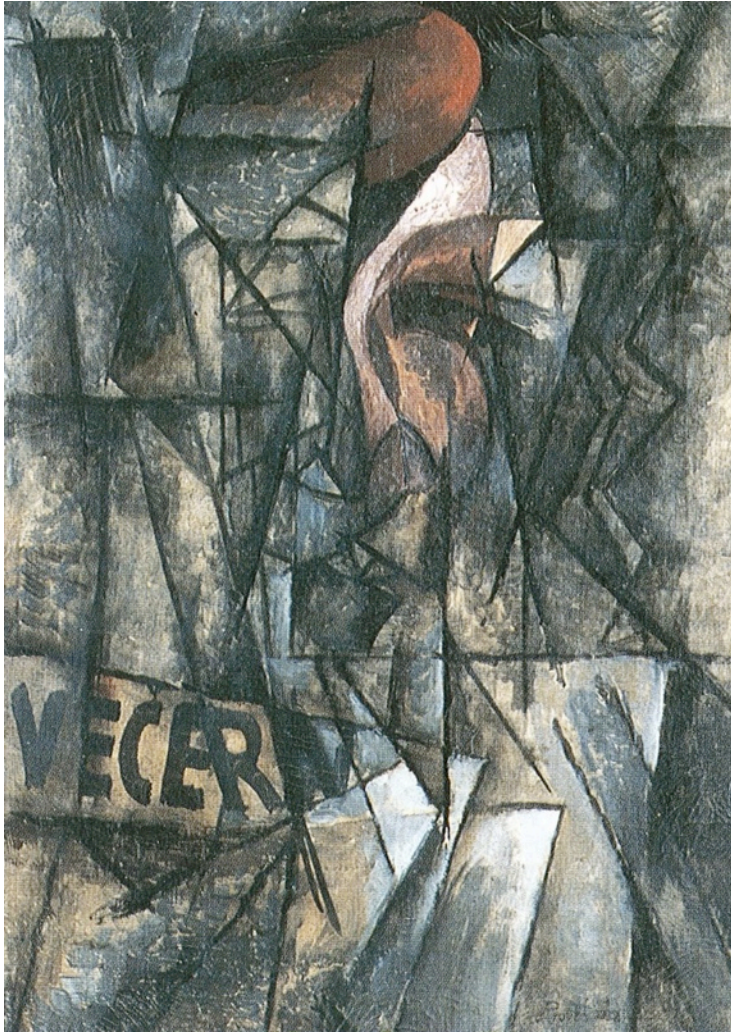
nám ve srovnání s malbou Fillovou názorně ilustruje posun od expresionismu k tehdy nastupujícímu kubismu, kterým se proslavil i sám Filla, jež s Procházkou sdílel příslušenství k výtvarné skupině Osma. „Z nevelkého kruhu odbojných českých a zčásti též německých malířů se ke společnému vystoupení v Praze odhodlali Bedřich Feigl, Emil Filla, Max Horb, Otakar Kubín, Bohumil Kubišta, Vilém Nowak, Emil Artur Pittermann-Longen a Antonín Procházka. Počet umělců, do té doby zcela neznámých, dal jméno skupině: Osma. Vystavili své práce roku 1907 v prázdném krámkě novostavby v Královodvorské ulici u Prašné brány, aniž tušili, že tím zahájili novou éru českého novodobého umění.”<sup>104</sup>



**20** *Emil Filla, Čtenář, kolem roku 1907, České muzeum výtvarných umění*

<sup>104</sup> HLUŠIČKA, Jiří. *Emil Filla: 1882–1953*. 1. vyd. Brno: Galerie Antonína Procházky, 2003. 142 s. ISBN 80-239-1270-4. s. 12.





**21** Antonín Procházka, *Hlava čtenáře*, 1912, *Galerie výtvarného umění v Ostravě*

Další dvě kresby pochází z 20. let 20. století a jejich autory jsou výtvarníci, kteří oba k výše zmíněnému kubismu ve své tvorbě také dospěli. První z nich, Václav Špála<sup>105</sup>, se rovněž později přidal k umělecké skupině Osma. Druhým je Josef Čapek<sup>106</sup>, který byl zakládajícím členem Skupiny výtvarných umělců, jež

<sup>105</sup> Malíř a grafik (1885–1946). Studoval odbornou školu uměleckého zámečnictví a v Praze soukromý krajinářský ateliér. V výukou na Akademii nebyl spokojen a studium nedokončil. Pobýval v Dubrovníku, kde maloval v duchu fauvismu s expresionistickými rysy. Byl členem SVU Mánes a stal se spoluzakladatel Skupiny výtvarných umělců. Kubistickou estetiku ovšem nepřijal bezvýhradně. Jeho tvorbu ovlivnil i orfismus. Vystavoval se skupinou Tvrdošíjní, nejvíce se sblížil s Josefem Čapkem. Později se věnoval krajinomalbě, zátiší a příležitostně portrétu v realistickém, barevně výrazném pojetí. Svou malbou formuloval snad jako jediný v Čechách program svébytného českého fauvismu.

<sup>106</sup> Malíř a spisovatel (1887–1945). Spoluzakladatel Skupiny výtvarných umělců, vedoucí osobnost skupiny Tvrdošíjní. První kubistické práce od roku 1912, od roku 1914 přešel na individuálně chápaný koncept znakového figurativního tvaru, těžící jak z kubismu, tak z lidového umění, tzv. umění přírodních národů, ale i futurismu, novoklasicismu a purismu. Vedle malířské tvorby se věnoval teorii moderního umění.

vznikla v roce 1914 a do níž se přidalo i několik členů předcházející Osmy, včetně Emila Filly i Antonína Procházky. Uvedené kresby ovšem nevychází z principů kubismu, Čapkovu lze považovat spíše za karikaturu. Perokresba nese název *Čtenář novin*<sup>107</sup> a zobrazuje dvě postavy sedící na pohovce v typicky domácím prostředí. Žena se věnuje pletení a muž čte noviny, kresbu lze tedy označit za jakousi parodii na typickou českou domácnost. Kresba Václava Špály *Čtoucí muž*<sup>108</sup> rovněž ukazuje výjev ženy a muže čtoucího noviny v jejich domácím prostředí.



**22** Josef Čapek, *Čtenář novin*, 20. léta 20. století, České muzeum výtvarných umění

<sup>107</sup> České muzeum výtvarných umění [online]. 2007 [cit. 2012-03-07]. Průvodce sbírkami online. Dostupné z WWW: <<http://sbirky.cmvu.cz/>>.

<sup>108</sup> České muzeum výtvarných umění [online]. 2007 [cit. 2012-03-07]. Průvodce sbírkami online. Dostupné z WWW: <<http://sbirky.cmvu.cz/>>.





**23** Václav Špála, *Čtoucí muž*, 20. léta 20. století, České muzeum výtvarných umění

Adolf Hoffmeister<sup>109</sup> použil v roce 1955 kombinovanou techniku pro tvorbu portrétu *Fernanda Légera*<sup>110</sup>. Dílo by mohlo být zařazeno i do kapitoly věnující se koláži, ale vzhledem k tomu, že se zároveň jedná o portrét osoby významné pro kontext této kapitoly, je uvedeno nyní. Portrét je kombinací kresby a koláže, francouzský výtvarník Fernand Léger si na něm čte noviny, které jsou skutečným výtiskem deníku *L'Humanité*. O Légerovo dílo se zajímal i proslulý

<sup>109</sup> Malíř, karikaturista, ilustrátor a spisovatel (1902–1973). Spoluzakladatel Devětsilu, v počátcích byl stoupencem dadaismu. Od roku 1930 maloval obrazy pod vlivem surrealismu a imaginativního kubismu. Jeho karikatury z 30. let využívají podnětů organického kubismu. V roce 1951 jmenován profesorem na VŠUP. Od konce 50. let se začal soustavně zabývat koláží. V cyklu *Typografické krajiny* se přibližuje lettrismu, později jej užití xylografických reprodukcí znovu přivedelo k surrealismu.

<sup>110</sup> LAMAC, Miroslav. *Výtvarné dílo Adolfa Hoffmeistera*. 1. vyd. Praha: NČSVU, 1966. [198] s. obr. 100.

sběratel a mecenáš Vincenc Kramář, který o něm prohlásil, že „je jistě z mladších kubistů největší malířský talent čistě francouzského původu.”<sup>111</sup>



**24** Adolf Hoffmeister, *Fernand Léger*, 1955

Poslední výtvarné dílo této části pochází z doby o mnoho let mladší. Vzniklo v polovině 80. let 20. století a jeho autorem je Michael Rittstein<sup>112</sup>. *Karkulka*<sup>113</sup> (1986) je vlastně současnou mediální pohádkou. Rittstein patří k významným představitelům expresivní figurální malby. Pro jeho obrazy je typická výrazová nadsázka, tvarová deformace, grotesknost, sarkasmus a vtip. Malba může být

<sup>111</sup> LAHODA, 1996, s. 116.

<sup>112</sup> Malíř (1949–). Studoval na pražské AVU. Patří ke generaci, která svou tvorbou dala najevo, že se ve společensky neutěšené situaci 70. let nedá snadno vměstnat do oficiální představy o umění a jeho úloze ve společnosti. Tvorbou navázal především na novou figuraci. Každodennost a monotónnost lidského údělu se pro něj stala inspirací. Přelom 70. a 80. let přinesl v jeho tvorbě téměř pudovou expresivnost a potřebu zcela zaplnit plochu obrazu mnoha ději, ústřední figury jsou malované velkorysým gestem s výraznou tvarovou nadsázkou.

<sup>113</sup> KŘÍŽ, Jan a RITTSTEIN, Michael. *Michael Rittstein: [monografie s ukázkami z výtvarného díla]*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989. 134 s. Současné české umění. ISBN 80-207-0348-9. obr. 60.



vnímána jako zobrazení vize konzumní společnosti a její fetišizace. Součástí těchto atributů jsou bezesporu i masová média – na obraze *Karkulka* vidíme Rittsteinovy typické figury sledující televizní obrazovku a nejvýraznější postavu čtoucí noviny.<sup>114</sup>



25 Michael Rittstein, *Karkulka*, 1986

<sup>114</sup> *Galerie Dorka* [online]. 2011 [cit. 2012-04-11]. Ak. mal. Michael Rittstein. Dostupné z WWW: <[http://www.dorka.cz/?module=dokument&action=display\\_dokument&id=21](http://www.dorka.cz/?module=dokument&action=display_dokument&id=21)>.

### 3.2.2. Média na veřejnosti

Tato část kapitoly o recepci mediálních obsahů přináší výběr výtvarných děl, kde se recipienti médií nacházejí ve veřejném prostoru. Některé příklady zobrazují recepci médií v typických situacích a média na nich patří k ústředním motivům díla, na některých obrazech jsou média zobrazena jakoby mimochodem. Většina děl pochází z městského prostředí, řada z nich je podle názvu situována do hlavního města Prahy. Průřez výtvarných děl pochází z období od první poloviny 19. století až do druhé poloviny století dvacátého. Praha byla tradičně kulturním střediskem českých zemí, později i Československa. Pro Prahu bylo ve velké části popisovaného období typické mísení kultur, „rozličných genetických kořenů, zejména prvků jazykových a stylových. Tuto složitou situaci bylo umění Prahy schopno přijmout jako téma svého autentického tvůrčího poslání v některých případech již s předstihem před vývojem kultur jiných významných metropolí.”<sup>115</sup> Výtvarná díla v této kapitole z větší části zobrazují městský život na ulici, způsob, jakým se lidé na veřejnosti chovají, jak vypadají, co dělají. Média, která nabývala stále většího významu se stala nedílnou součástí tohoto veřejného dění. K recepci médií, v tomto případě tisku, se postupně do městských ulic dostaly i nové formy, respektive formy již existující, ale proměněné a stále rozšířenější – plakát a reklama. Těmto formám se ale věnuje především kapitola 3.3. pojednávající o dílech zobrazujících produkci, distribuci a mediální technologie.

Prvním příkladem výtvarného díla této kapitoly je litografie Antonína Machka *Čerstvé noviny*<sup>116</sup> (1820). Dílo zobrazuje společnost diskutující nad novinovým výtiskem. Role tisku v daném období nabývala stále většího významu. Období konce 18. a začátku 19. století hrálo důležitou roli ve vývoji českých zemí i jejich hlavního města. Tato doba je charakteristická procesy národního sebeuvědomování, které skončily až s koncem první světové války a vznikem samostatného Československa. „Změny, ke kterým od konce 18. století docházelo, podpořily v Praze rozvoj společenského a kulturního života, z něhož

<sup>115</sup> VLČEK, Tomáš. *Praha 1900: studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1986. 316 s. Pragensia. s. 12.

<sup>116</sup> PRAHL, Roman a DIATKOVÁ, Nataša. *Prag 1780–1830: Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern*. Prag: Eminent – Patrik Šimon, 2000. xxxiv, 483 s. ISBN 80-902568-1-3. s. 193.

vyrůstaly první projevy českých národně obrozeneckých snah a tužeb. Jejich konkrétním výrazem byly živá žurnalistická a publicistická činnost a počátky českého divadla.”<sup>117</sup> Určitým protikladem k Machkovým *Čerstvým novinám* může být obraz Vojtěcha Bartoňka<sup>118</sup> *Ovocný trh*<sup>119</sup> z 80. let 19. století. Machkův skupinový portrét zobrazuje skupinu mužů v oblečení typickém pro bohatší měšťanstvo. Bartoněk zobrazil skupinu žen, oblečenou prostě, která se setkala během nákupu či prodeje na pražském Ovocném trhu. Na obou dílech můžeme pozorovat živou diskuzi, jejímž tématem mohou být i události, které zobrazení čtou v novinách.



**26 Antonín Machek, *Čerstvé noviny*, 1820, Národní galerie v Praze**

<sup>117</sup> MÍKA, Zdeněk. *Zábava a slavnosti staré Prahy: od konce 18. do počátku 20. století*. 1. vyd. Praha: Ostrov, 2008. 351 s. ISBN 978-80-86289-61-8. s. 5–6.

<sup>118</sup> Malíř (1859–1908). Studoval na pražské Akademii a v Paříži. Je autorem historických, později převážně žánrových maleb veristického ražení. Již řada prací z dob pařížských studií vyjadřuje zjitřelé sociální cítění, příznačné i pro řadu jeho obrazů vytvořených bravurní technikou iluzorní malby.

<sup>119</sup> VOŠAHLÍKOVÁ, Pavla. *Zlaté časy české reklamy*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1999. 230 s. ISBN 80-7184-715-1. s. 13.





*27 Vojtěch Bartoněk, Ovocný trh, 80. léta 19. století*

Postupné společenské, technologické, ekonomické a další změny v průběhu 19. století opět kulminovaly na jeho konci. Městský život, především samozřejmě ten pražský, se na konci 19. a začátku 20. století začal opět značně proměňovat. Nemalou roli v procesu těchto změn hrála i média. „Všední život Prahy se na přelomu století dostal do osvětlené zábavy žurnalistiky a dalších forem davové publicistiky a zábavy. Žurnál obrazů a sdělení, tak jak ho přinášel například Pražský ilustrovaný kurýr a další noviny, letáky a plakáty, naplňoval každodenní život novým napětím. Každé místo, událost či osoba se v této době mohutného rozvoje tisku dostávaly ve světě informací do nových vztahů. Technika, která mění pohled na svět, staví člověka na jeviště viditelné skutečnosti v nových situacích. Role osobního jednání a postavení jedince ve světě se mění. Na jedné straně se nově zvyrazňuje v kontextu zmnožení podob a smyslu věcí a událostí reálného světa informačními prostředky (fotografií, inzeráty, novinovými zprávami), na druhé straně se zcela ztrácí v nekonečném davu moderního města. Podívejme se jen na proměnu typické figury městské romantiky, charakteristické i pro města střední Evropy 19. století – figuru městského chudáka. Zatímco ještě Nerudova Praha byla plná lidí, kterým ulice přikazovala role směšných ubožáků, na konci století, třebaže dochází k daleko výraznějším formám sociální diferenciaci, se figura ubožáka, drobného středoevropského člověka, ztrácí.”<sup>120</sup> Směšného chudáka nahrazuje městská společnost, pro kterou je styčným bodem mimo jiné recepce masových

<sup>120</sup> VLČEK, 1986, s. 75.



médií. „Kreslíři a malíři opouštějí ideální alegorie a pozorují více život. Žurnalismus v širokém slova smyslu zaplavuje kulturu a ovlivňuje člověka z ulice stejně jako umělce.“<sup>121</sup>

Malba Luděk Marolda *Vaječný trh v Praze*<sup>122</sup> (1888) spadá přesně do výše popsaného období. Na obraze už vidíme shon narůstající metropole. „Obraz je realisticky zachycenou žánrovou kompozicí zaznamenávající kolorit a atmosféru městského tržiště.“<sup>123</sup> Nad podloubími v pozadí jsou vývěsní štíty, žena ve středu plátna si čte noviny. Média a shon velkoměsta začínají pronikat do života měšťanů, stejně jako se stávají zájmem literátů i výtvarníků.<sup>124</sup>



**28** Luděk Marold, *Vaječný trh v Praze, 1888, Národní galerie v Praze*

<sup>121</sup> KROUTVOR, Josef. *Poselství ulice: z dějin plakátu a proměn doby*. Praha: Comet, 1991. 163 s. s. 8.

<sup>122</sup> BRABCOVÁ, 1988, s 6.

*Národní galerie v Praze* [online]. 2011 [cit. 2012-2-8]. Centrální evidence sbírek NG. Dostupné z WWW: <[ng.bach.cz/ces/](http://ng.bach.cz/ces/)>.

<sup>123</sup> BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, LEUBNEROVÁ, Šárka a SEKYRKA, Tomáš. *Umění 19. století v Čechách: (1790–1910) – malířství, sochařství a užité umění: Národní galerie v Praze, Klášter sv. Jiří na Pražském hradě: průvodce expozicí*. V Praze: Národní galerie, 2009. s. 171.

<sup>124</sup> BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, LEUBNEROVÁ a SEKYRKA, 2009, s. 171.

HULÍKOVÁ, Veronika v pořadu Národní galerie v Praze nikdy nezavírá: *Vaječný trh v Praze*. Česká televize, 13.11.2011, 10:00. [online]. [cit. 2012-04-07]. Dostupný z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1000000039-narodni-galerie-v-praze-nikdy-nezavira/211251000340038-ludek-marold-vajecny-trh-v-praze/>>.

Malba *Laškování*<sup>125</sup> (1889) je situována nikoliv do pražských ulic, ale pravděpodobně do některého z měst Moravy. Autorem je Josef Kinzel<sup>126</sup>, autor patřící do okruhu moravských malířů, kteří v řadě případů studovali a poté působili ve Vídni. „S naturalistickou podrobností malovali na nevelkých formátech každodenní příběhy. Ironizující morality Kinzelovy se v ranějším období obracely k životu maloměstskému, v anekdotách navazujících na *biedermeirské* vyprávění.”<sup>127</sup> *Laškování* je typickým příkladem tohoto žánru. Obraz nese podtitul *Stáří nebrání pošetilostem* a zobrazuje staršího muže z vyšší společnosti při žertovném hovoru s třemi trhovkyněmi. Společenský kontrast mezi mužem a ženami je zdůrazněn mužovým vzhledem, ošacením, cylindrem, hůlkou a novinami v podpaží. Především v období předcházejícím vzniku Kinzelova *Laškování* procházela Morava významnými změnami. „V historické perspektivě je mezi Moravou první a poslední třetiny 19. století zřetelně viditelná kontradikce, která není pouze jevovou stránkou přímočaře působícího pokroku. V čele dynamického vývoje stojí zemské hlavní město Brno, z něhož se stává „rakouský Manchester” s odpovídajícím vysokým stupněm zprůmyslnění. Setkáváme se ovšem i s proměnou sociální a národní struktury. Situaci na Moravě lze shrnout do hesla „směrem k národní a měšťanské společnosti”. Jesliže do počínajícího 19. století vstupovala země s vlastním zemským patriotismem, na konci 19. století se slovanské obyvatelstvo v zemi hlásilo jendoznačně k ideji české národnosti a namísto zemského partikularismu byla všeobecně preferována jednota českých zemí.”<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, III/2, 2001, s. 284.

<sup>126</sup> Malíř (1852–1925). Narozen v Úvalnu u Krnova, po studiu na vídeňské a mnichovské Akademii se usadil ve Vídni. Věnoval se drobné anekdotické žánrové malbě v duchu *biedermeieru*. Maloval scény ze starovídeňského prostředí. Po roce 1900 často pobýval na rakouském venkově, kde do své tvorby zařadil i krajinomalbu a zachycení selských typů s prvky naturalismu.

<sup>127</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, III/2, 2001, s. 284.

<sup>128</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, III/2, 2001, s. 257.





**29** Josef Kinzel, *Laškování*, 1889, Moravská galerie v Brně

Následující dílo pravděpodobně rovněž pochází z maloměstského či vesnického prostředí. *Zpravodaj*<sup>129</sup> vznikl v druhé polovině 19. století, přesný rok, kdy ho jeho autor Jan Skramlík<sup>130</sup> vytvořil, není známý. Ústředním tématem malby je rozprava nad novinovým výtiskem v hodpodském prostředí. Jan Skramlík byl portrétistou a historicky orientovaným malířem. „Svémi historizujícími podobiznami, historickými i náboženskými technikami

<sup>129</sup> *Národní galerie v Praze* [online]. 2011 [cit. 2012-2-8]. Centrální evidence sbírek NG. Dostupné z WWW: <ng.bach.cz/ces/>.

<sup>130</sup> Malíř (1860–1936). Studoval krátce na pražské AVU a poté na Akademii v Mnichově. Portrétista a historicky orientovaný malíř, syn pražského primátora. V Paříži se seznámil s Václavem Brožíkem, který se pro něj stal nedosažitelným vzorem. Svými historizujícími podobiznami, historickými i náboženskými technikami přibližujícími se brožíkovskému realismu v staromistrovském koloristickém ladění, získával značnou dobou popularitu.

v staromistrovském koloristickém ladění, získávaly Skramlíkovy obrazy značnou dobovou popularitu.”<sup>131</sup> Ačkoliv z dnešního pohledu historie umění lze Václava Brožíka považovat za Skramlíkův nedosažitelný vzor, má pro nás jeho dílo bezpochyby zajímavý informační potenciál.



**30** Jan Skramlík, *Zpravodaj*, 2. polovina 19. století, Národní galerie v Praze

Další výtvarná díla se opět vrací k tématice velkoměsta. V 19. století vzkvétala Praha po všech stránkách. „Praha byla hospodářskou metropolí českého království, od průmyslové revoluce byla nejbohatší oblastí monarchie. Toto konstatování silného ekonomického rozvoje je ovšem třeba doplnit o jednu vážnou výhradu: poměr mezi Čechy a Němci byl značně nevyvážený ve prospěch Němců. Češi jsou sice všude zastoupeni jako dělníci a zaměstnanci, podnikatelé se z nich ale stávají až v poslední čtvrtině 19. století. Zamožní obchodníci, disponující dostatečným kapitálem, byli většinou Židé. „Můžeme mluvit o hospodářství, myslíme přitom ale na národnost“: tato věta z významného českého deníku *Národní listy* dokládá

<sup>131</sup> HOROVÁ, Anděla, ed. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1995-. sv. ISBN 80-200-0536-6. s. 750.



vazby mezi ekonomickou a národní otázkou,”<sup>132</sup> Z pražské německy hovořící židovské rodiny pocházel i malíř a grafik Emil Orlík<sup>133</sup>. Jeho otec Moritz vlastnil krejčovskou dílnu ve Staré kolkovně v pražské Dlouhé třídě na hranici Starého a Židovského města. V uličkách židovského ghetta Emil Orlík prožil své dětství a čerpal zde rovněž náměty pro své první grafické listy. V roce 1900 vytvořil Emil Orlík dřevoryt *Krejčovská dílna*<sup>134</sup>, který zobrazuje výjev z pracovního prostředí pravděpodobně otcovy dílny. Čtyři postavy soustředěně pracují, pátá postava svůj zájem upírá k výtisku novin.<sup>135</sup>



**31** Emil Orlík, *Krejčovská dílna*, 1900, Berlin-Museum

<sup>132</sup> MICHEL, Bernard. *Praha: město evropské avantgardy: 1895–1928*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2010. 477 s. ISBN 978-80-257-0327-4. s. 47–48.

<sup>133</sup> Malíř a grafik (1870–1932). Populární osobnost enklávy německé kultury v Čechách. Studoval na mnichovské Akademii. Brzy se vymanil z akademického naturalismu a osvojil si plošně stylizovaný výtvarný projev, který rozhodl o jeho zaměření na grafiku. Působil střídavě v Praze a Berlíně. V roce 1905 byl jmenován profesorem berlínské Uměleckoprůmyslové školy. V Praze vytvořil řadu portrétů a grafických listů vážících se k jejímu dobovému životu.

<sup>134</sup> LAABS, 1987, obr. 79.

<sup>135</sup> *Židovské muzeum v Praze* [online]. 2004 [cit. 2012-04-21]. Emil Orlík (1870–1932) Podobizny přátel a současníků. Dostupné z WWW: <<http://www.jewishmuseum.cz/cz/vystavy/czorlik.htm>>.

Výjimečnými z hlediska lokality jsou další dvě výtvarná díla. Autorem prvního z nich je František Kupka<sup>136</sup>, který velkou část svého života strávil ve Francii, kde rovněž vznikla řada jeho děl. V roce 1904 vytvořil Kupka drobnou perokresbu nesoucí název *Ruští studenti v Paříži*<sup>137</sup>. Kresba mimo jiné zobrazuje portrét kráčejiícího muže čtoucího noviny. Druhé dílo, které vzniklo o více jak dvacet let později, je dílem Františka Tavíka Šimona<sup>138</sup>. Kolorovaná kresba *Wall Street*<sup>139</sup> (1927), situovaná do newyorské Finanční čtvrti, je komplexním zobrazením rušné ulice Manhattanu, kde v popředí stojí dvojice mužů, z níž jeden se věnuje čtení tisku. Noviny zde hrají důležitou roli jako zdroj ekonomických informací, zcela zásadních pro fungování finančních trhů. Na obou dílech, stejně jako na několika dalších v této části vidíme chodce – „novou jednotku města, charakteristický typ moderní ulice. Jako legendární bytost prochází tento nepatetický hrdina městským labyrintem, spěchá za svým cílem či bloudí mezi domy. Na své nekonečné cestě objevuje chodec město a všechny jeho aspekty, krok za krokem proniká do jeho tajemství.”<sup>140</sup>

---

<sup>136</sup> Malíř a grafik (1871–1957). Výrazně ovlivnil vývoj umění 20. století. Třebaže Prahou jen prošel na své životní cestě z rodného Opočna do světa, české umění a pražské prostředí ho poznamenaly právě tak, jak jeho tvorba působila zpětně na pražskou a českou kulturu. Studoval na pražské a vídeňské Akademii a na pařížské Akademii Julien. Roku 1895 se trvale usídlil v Paříži, udržoval však stále styky s Prahou, především přátelstvím s Macharem, Mackem, Preissigem a českými nakladateli a redakcemi. Vývoj Kupkovy tvorby od naturalistického projevu a deterministického názoru k abstrakci zahrnuje mnoho poloh, v nichž se uplatnily vlivy filozofie a spiritismu, národní umělecké tradice i folklóru, myšlenky sociální revolty i moderní přírodovědecké objevy, nové prostředky analýzy a záznamu pohybu ve filmu. Tyto vlivy našly v jeho tvorbě ryze malířské zhodnocení, představující původní cestu k abstraktnímu projevu. V letech 1907 až 1911 vznikalo Kupkovo teoretické dílo *Tvoření v umění výtvarném*.

<sup>137</sup> LAABS, 1987, obr. 82.

<sup>138</sup> Malíř a grafik (1877–1942). Studoval na pražské Akademii u Pirnera. Narozdíl od dramatismu tvorby svého učitele směřoval k citové bezprostřednosti a přirozené harmoničnosti malířského projevu. Snahy o dekorativně scelený projev ho přivedly ke grafice, v níž spočívá těžiště jeho práce. Významné místo v jeho tvorbě zaujaly městské motivy zpracované v technikách barevného leptu a akvatinty, k nejnámějším patří cykly ze staré Prahy.

<sup>139</sup> *České muzeum výtvarných umění* [online]. 2007 [cit. 2012-03-07]. Průvodce sbírkami online. Dostupné z WWW: <<http://sbirky.cmvu.cz/>>.

<sup>140</sup> KROUTVOR, 1991, s. 9.



**32** František Kupka, *Ruští studenti v Paříži, 1904*, Nakladatelství Axel Springer AG



**33** František Tavík Šlmon, *Wall Street, 1927*, České muzeum výtvarných umění



Autorem dalších dvou výtvarných děl je Jaroslav Král<sup>141</sup>, jeden z generace zakladatelů českého moderního umění. Téměř celou jeho tvorbu provází sociální témata, „jeho kritičnost vychází ze stejných myšlenkových zdrojů jako proletářská poezie. Královy obrazy však nejsou výtvarným podáním sociálních dramát, neprovokují, ale jsou spíše obrazy soucítění a zamyšlení.“<sup>142</sup> Na počátku 20. let 20. století král namaloval *Společnost u stolu*<sup>143</sup> – malbu vystihující význam tisku pro společenský život. Mužské postavy jsou shromážděné kolem stolu, u kterého ústřední postava drží noviny. Některé postavy se ze zájmem naklánějí směrem k ní, jiné se jakoby odtahují. Je patrné, že obsah média je pro přítomné impulsem k diskuzi. *Čtoucí muž*<sup>144</sup> (1920) působí naopak velice klidným dojmem. Figurální kompozice jsou pro Krále typické zejména v letech 1919 až 1922, kam spadá i obraz muže opřeného o lampu a čtoucího noviny.<sup>145</sup>



### 34 Jaroslav Král, *Společnost u stolu*, 20. léta 20. století

<sup>141</sup> Malíř (1883–1942). V roce 1921 se účastnil výstavy Tvrdošijných v Košicích jako host. Od expresionismu přešel na pozice novoklasicismu, kombinovaného s kubistickým poučením. V 30. letech vytvářel zátiší v poloze lyrického kubismu.

<sup>142</sup> HLUŠIČKA, Jiří. *Jaroslav Král*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1990. 202 s. Umělecké profily / Řídí Pavla Pečinková; Sv. 36. ISBN 80-207-0218-0. Přebal knihy.

<sup>143</sup> HLUŠIČKA, 1990, s. 23.

<sup>144</sup> HLUŠIČKA, 1990, obr. 17.

<sup>145</sup> HLUŠIČKA, 1990, s. 24.





**35 Jaroslav Král, Čtoucí muž, 1920, Moravská galerie v Brně**

Nejen Jaroslav Král, ale i řada dalších výtvarníků během 20. a 30. let 20. století inklinovala k sociálně laděné tvorbě. „Po skončení temné múry první světové války přišlo opojení z mírového života. Většina avatgardních umělců, kteří prožili vznik československého státu, velmi záhy změnila radikální výtvarnou orientaci. Příčin náhlého obratu od převálečného radikalismu k poválečné umírněnosti byla řada: jednou z nejdůležitějších však bylo prohlédnutí a znovunastolení hodnot nového humanismu. Člověk se stal ústředním motivem poválečného realismu, včetně sociálně orientovaného civilismu. S tím souvisel návrat k jednoduchosti a snaha o antielitářské pojetí umění.”<sup>146</sup> Příkladem výtvarného díla této doby, které zároveň zobrazuje

<sup>146</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR. *Dějiny českého výtvarného umění IV/2 1890–1938*. 1. vyd. Praha: Academia, 1998. 478 s. ISBN 80-200-0623-3. s. 61.

veřejnou recepci médií, je malba Miloslava Holého<sup>147</sup> *Lavička (Nábřeží)*<sup>148</sup> (1924). Tento obraz je typickým příkladem idylicky laděných děl poloviny 20. let.<sup>149</sup>



**36 Miloslav Holý, *Lavička (Nábřeží)*, 1924, Národní galerie v Praze**

František Janoušek<sup>150</sup>, autor díla *Studie k Balkónu*<sup>151</sup> (1925), patřil sice věkově do generace Gutfreuda, Šímy a Zrzavého, jeho tvorba však nabyla

<sup>147</sup> Malíř a grafik (1897–1974). Po návratu z fronty studoval na pražské Akademii. Vytvořil seskupení s Holanem, Kotíkem a Kotrbou, později nazývané Sociální skupina. Byl členem Umělecké besedy, SVU Mánes a SČUG Hollar, stal se profesorem, rektorem a prorektorem na AVU. Holý měl silný zájem o sociální tematiku, tvořil v duchu Wolkerova programu nového sociálního (proletářského) umění. Ovlivněn fauvismem a impresionismem, později návrat k intimismu. Stálou součástí Holého tvorby je portrét, zátiší a figura, hlavní význam má krajina, kde se lidská postava znovu stala součástí přírody.

<sup>148</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, IV/2, 1998, s. 80.

<sup>149</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, IV/2, 1998, s. 80.

<sup>150</sup> Malíř (1890–1943). Studoval na AVU a podnikl řadu zahraničních studijních cest. Stal se členem SVU Mánes. K malování se dostal kvůli první světové válce poměrně pozdě. Zpočátku se jeho díla v ničem nevymykala z rámce konvenční poválečné malby neoklasicistního typu. Teprve na konci 20. let se Janoušek začal zajímat o problémy nové obrazové řeči a začal tvořit v duchu lyrického kubismu. Kolem poloviny 30. let jemné barevné harmonie vystřídal temnější intenzivnější kolorit a později brutální syrová malba.

<sup>151</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *František Janoušek*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1991. 261 s. Umělecké profily; sv. 38. ISBN 80-207-0328-4. obr. 11.



na významu až ve věku čtyřiceti let.<sup>152</sup> Janoušek, stejně jako řada jeho výtvarných kolegů, začínal publikacemi kreseb v novinách, konkrétně v letech 1910 až 1912 v Humoristických listech, Švandu dudákovi a Mladém čtenáři. Janouškova tvorba byla ovlivněna kubismem, později jeho „obraz zplošněl, jeho obsah se rozhojnil a téma nabylo na významu.“<sup>153</sup> I Janoušek se věnoval sociální tematice. Z tohoto období pochází mimo jiné i *Studie k Balkónu*. Na malbě vidíme tříčlennou rodinu, v popředí je matka s dcerou, v pozadí sedí otec, hlava rodiny, kouřící dýmku a čtoucí noviny.



**37** František Janoušek, *Studie k Balkónu*, 1925

---

<sup>152</sup> CHALUPECKÝ, 1991, s. 7.

<sup>153</sup> CHALUPECKÝ, 1991, s. 17–34.

Malba Antonína Procházky *Ulice*<sup>154</sup> (1926) sice obsahuje jen drobné prvky mediální tematiky vzhledem k celkovému formátu díla – muž zcela vlevo nese v podpaží časopis *Revue*, ale je zajímavým příkladem pro komplexní představu o umění a městském životě 20. let 20. století. Pro Procházkovu tvorbu z tohoto období je typický měšťanský idylismus, spojený s celkovým pozitivním společenským naladěním popsaným výše. „Procházkovy figurální výjevy zdůrazňují civilistně mondénné styl městského života, idylu zlatých 20. let, adoraci zahálky, stolu plného ovoce, vína a dobré kávy.”<sup>155</sup> K citovaným prvkům bychom jistě mohli dodat i další – *Ulice* nám ukazuje výjev z města plného obchodů, reklamních nápisů a médií.



**38** Antonín Procházka, *Ulice*, 1926, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

<sup>154</sup> ŠEVEČEK, Ludvík, SEDLÁČEK, Ivo a HORŇÁKOVÁ, Ladislava. *50 let zlínské galerie 1953-2003 = 50 years of the Zlín gallery 1953-2003*. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, [2004]. 133, [24] s. ISBN 80-85052-53-9. s.35.

<sup>155</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, IV/2, 1998, s. 85–86.



Kolorovaná kresba *Sváteční hospoda*<sup>156</sup> (1932) Josefa Lada je typickým příkladem autorova díla zobrazujícího osobitý humor a poezii života české vesnice. Lada byl mistrem vykreslování vesnických charakterů. Na svých obrazech z prostředí vesnické hospody bravurně vystihuje jak jednotlivé lidské charaktery, tak obecnou atmosféru tamního prostředí.<sup>157</sup> *Sváteční hospoda* je klidnou scénou, vidíme zde typickou postavu ponocného, hospodského a jeho ženy, zbytek návštěvníků sedí či postává u piva a kouří fajfku. U pravého stolu několik postav hraje karty a jedna z postav se věnuje četbě novin. Je zajímavé, že zrovna tato osoba je zobrazena v tmavším kabátu a brýlích a budí tak dojem určité vážnosti.

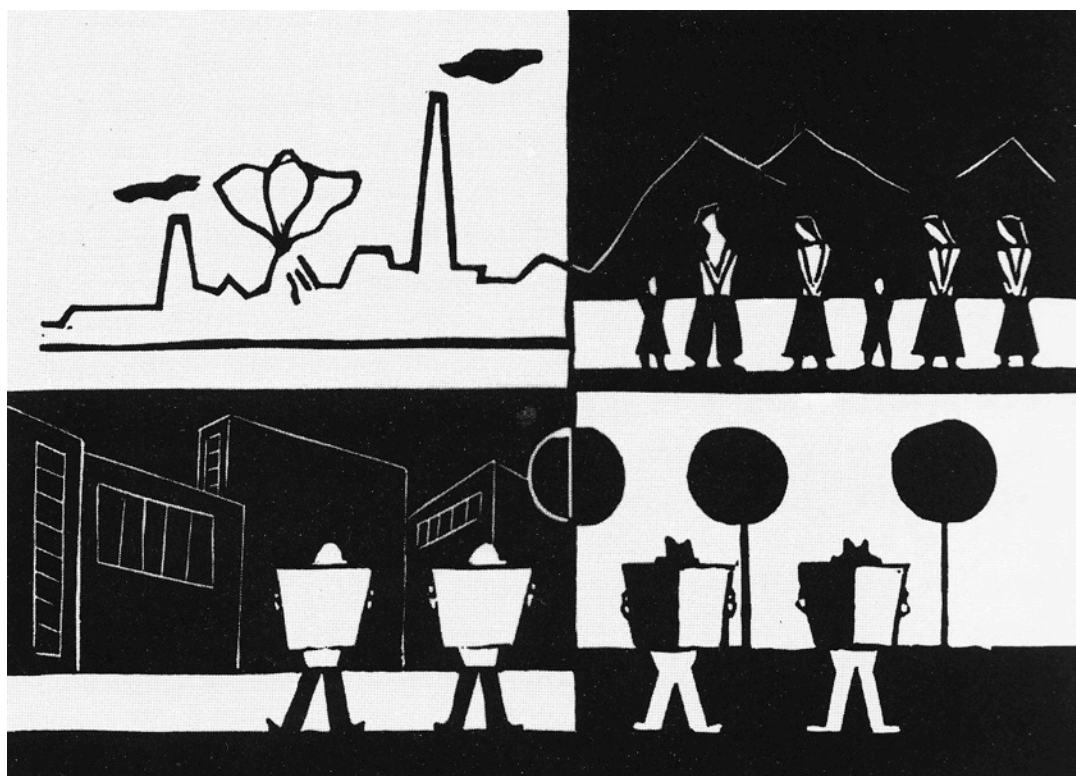


**39** Josef Lada, *Sváteční hospoda*, 1932

<sup>156</sup> TETIVA, 1997, s. 152.

<sup>157</sup> FORMÁNEK, Václav. *Josef Lada: [obr. monografie]*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1981. 65, [15] s. Malá galerie; sv. 22. s. 20.

Linořez Josefa Bartušky<sup>158</sup> *Sensace*<sup>159</sup> (1936) zobrazuje stylizovaný výjev z velkoměsta – kouřící komíny továren a městské domy. Je opět velice kontrastní proti idylickému výjevu z Ladovy hospody. Bartušková sociálně motivovaná grafika s konstruktivními prvky vyniká originálním pojetím témat městského prostředí.<sup>160</sup> Název odkazuje na čtveřici postav čtoucích noviny a evokuje až pocit bulvárnosti mediálního obsahu.



**40** Josef Bartuška, *Sensace*, 1936, *Sbírka grafických listů J. Bartuška*, O. Nouza, *Grafika* 6. sv. ed. *Linie*, České Budějovice

<sup>158</sup> Výtvarník, fotograf a literát (1898–1963). Studoval učitelství v Českých Budějovicích a celý život pracoval v jižních Čechách. Spoluzakladatel a hlavní organizátor českobudějovické avantgardní skupiny umělců *Linie* a její fotografické sekce *Fotolinie*. Redaktor, mnohostranný výtvarník, básník a literát, dramatik, divadelník a hudebník, autor programových a poetických textů o výtvarném umění. Inspirován avantgardním filmem a všemi směry moderní fotografie až po surrealismus.

<sup>159</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, IV/2, 1998, s. 90.

<sup>160</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, IV/2, 1998, s. 89.

Nejmladším dílem je obraz Jiřího Mikuly<sup>161</sup> *Stanice Hradčanská*<sup>162</sup> (1984). Mikula patří k umělecké generaci, která vstoupila na výtvarnou scénu po druhé světové válce. V 80. letech se intenzivně věnoval tématice obrazu člověka a jeho prostředí. „Malířovým záměrem je odlišný pohled na město, zbavený tradiční ustálenosti malebných záběrů ve prospěch toho, co se přehlíží nebo nevidí.”<sup>163</sup> Z neobvyklých perspektiv Mikula zachycuje mozaiku lidského života v metropoli. Typické jsou pro autora protáhlé postavy, které často zachycuje v pohybu anebo naopak postávající na nárožích, přechodech či zastávkách pražských ulic. Druhý je případ malby *Stanice Hradčanská*, která představuje pestrou přehlídku osob, které se náhodně setkávají na stanici. Některé postavy tvoří pouhou kulisu v podobě bezejmenného davu, některé postavy z obrazu vystupují – mezi nimi i postava muže čtoucího si noviny v popředí malby.<sup>164</sup>



**41 Jiří Mikula, *Stanice Hradčanská*, 1984**

<sup>161</sup> Malíř, grafik a ilustrátor (1926–). Studoval na VŠUP v Praze, kde začal působit i jako pedagog, v roce 1985 se stal rektorem. Členem skupiny Radar. Věnuje se kresbě, grafice a knižní ilustraci, stal se výtvarným redaktorem nakladatelství Naše vojsko. V kresbě tíhne k plošné stylizaci, linii vždy chápe jako přímkou předurčenou ke skladebným účelům, neboť jeho kresba má tektonický a konstruktivní charakter. Často spolupracuje se svou manželkou Miladou Mikulovou.

<sup>162</sup> HLAVÁČEK, Luboš a MIKULA, Jiří. *Jiří Mikula: [malá monografie s ukázkami z malířského díla]*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1987. 132 s. Současné české umění. s. 99.

<sup>163</sup> HLAVÁČEK a MIKULA, 1987, s. 94.

<sup>164</sup> HLAVÁČEK a MIKULA, 1987, s. 90–132.



### 3.2.3. Média a kavárny

Kavárny a jejich prostředí začaly do výtvarného umění výrazně pronikat jako motiv díky francouzským impresionistům od 70. let 19. století. Kavárny se staly místem pro diskusi, sledování lidských charakterů a setkávání umělecké bohémy. „Na rozdíl od hospod a barů má kavárna jedno specifikum: umožňuje soustředěné pozorování a myšlení. V mnoha obrazech Éduarda Maneta tak hlavní hrdinové kaváren, většinou ženy, upřeně pozorují prostředí kolem sebe nebo o pozornost žádají, a to i samotného diváka. Kromě toho, ale kavárenské prostředí nabízí ještě jinou možnost pohledu: sledovat člověka v jeho sociální roli, v roli jiné než ve světě mimo kavárnu, v roli bez závazku a svobodně volené.“<sup>165</sup>

Výtvarný námět kavárenského prostředí se ve většině případů soustředí na zobrazení návštěvníka kavárny, v českém prostředí se tento motiv prosazuje nejvíce na přelomu 19. a 20. století a v první polovině století dvacátého. „V celé šíři figurálního umění „kavárny“ první poloviny 20. století můžeme vysledovat několik podstatných motivů: v prvních deseti letech století především hosta „čtenáře“ nebo „píjána“ odloučeného od společnosti, ve 20. letech pak „osamocenou ženu“ nebo „ženskou kavárenskou společnost“, po celou dobu pak „celistvou anonymní společnost“ a „přátelskou dvojici“.“<sup>166</sup> Kromě typických postav návštěvníků kaváren lze na obrazech a kresbách najít často se opakující motivy – kulaté stoly, tonetky, sklenky na stole či pro nás významné odložené noviny či noviny visící v rámu na zdi. Ve všech prvních dekádách 20. století můžeme vysledovat stále se opakující téma recepce médií v rámci času tráveného v kavárně. Čtení novin je nedílnou součástí kavárenského prostředí.

Nejstarší zobrazení čtení novin v kavárnách ve výběru výtvarných děl pochází již z roku 1852, tedy z doby před skutečně intenzivním rozvojem zájmu o téma. Nejedná se o obraz v pravém slova smyslu, jelikož je výtvarné zpracování kavárenského prostředí součástí reklamního sdělení. Autorem

<sup>165</sup> BENDOVIÁ, Eva et al. *Pražské kavárny a jejich svět*. Vyd. 1. V Praze: Paseka, 2008. 150 s. ISBN 978-80-7185-887-4. s. 49.

<sup>166</sup> BENDOVIÁ, 2008, s. 49–50.



grafiky *Braithut's Caffée-Salon, Kavárna*<sup>167</sup> je Josef Jelínek<sup>168</sup>, který se ve 40. a 50. letech 19. století stal odborníkem v oboru kavárenské reklamy. Braithutova (Slovanská) kavárna se nacházela na konci dnešní ulice Karolíny Světlé a patřila tradičně k místům, kde se potkávali politicky angažovaní občané. Před rokem 1848 se v ní scházeli odpůrci Metternichovy vlády, v roce 1848 v ní sídlili radikálové. K politice v té době již nedomyslitelně patřil tisk, proto na Jelínkově reklamě nalezneme i několik postav čtoucích noviny.<sup>169</sup>



#### **42 Josef Jelínek, Braithut's Caffée-Salon, Kavárna, 1852**

„Kavárenská konverzace spolu s fejetonem, jenž často byl jen jejím přepisem z ruky novináře, zavedla v celé monarchii zvyk sebezesměšňování, který nikdy nelze chápat prvoplánově, a tendenci k odlehčenosti, již nelze zaměňovat s nedostatkem hloubky.“<sup>170</sup> Kavárny tedy byly místem diskuse o víceméně všech možných tématech. Byly ale také místem klidného, někdy až osamělého posezení u kávy a tisku – jako to zobrazuje malba Miloše Jiráka<sup>171</sup>

<sup>167</sup> VOŠAHLÍKOVÁ, 1999, s.30.

<sup>168</sup> Grafik. Pracoval s technikou litografie. Ve 40. a 50. letech 19. století se stal odborníkem v oboru kavárenské reklamní tvorby.

<sup>169</sup> VOŠAHLÍKOVÁ, 1999, s.30.

<sup>170</sup> MICHEL, 2010, s. 71.

<sup>171</sup> Malíř, grafik, výtvarný kritik a spisovatel (1875–1911). Jedna z vůdčích osobností českého umění přelomu století. Studoval na pražské Akademii u Pirnera a Hynaise. Nepředpojatě hledal tvůrčí cestu mezi výtvarným uměním a literaturou a díky nadání obě oblasti plně ovládl. Citlivost a kultivovanost vedla jeho realistické vnímání skutečnosti od setmělé barevnosti k světlé a barevně prozářenému malířskému výrazu. Objevy impresionistické techniky se stávaly součástí jeho malířského díla krajinářského i figurálního. Jeho slovesná tvorba je spjata s působením v časopise *Volné směry*, nejrozsáhlejším dílem jsou *Dojmy a potulky*.

*Pražská kavárna Metropole*<sup>172</sup> (1899). Jiránek uvedl na scénu českého umění na přelomu 19. a 20. století právě motiv veřejného čtenáře. „Kavárenská společnost Miloše Jiránka není družnou nevázanou společností světáckých gest a pohledů. Jiránek zvolil záběr zdánlivě banálnější, kde se na první pohled neděje víc než nicnedělání. Celému výjevu dominuje jedna odlišná postava – vážný čtoucí muž. Strhuje pozornost sám na sebe, ale zároveň tím, jak se plně soustředí na četbu, odkazuje na svět zcela mimo kavárnu, na svět obecných společenských souvislostí, který je poznatelný nejen prostřednictvím smyslů, ale především skrze intelekt.”<sup>173</sup> Dalším výrazným motivem kavárenské ikonografie je motiv kavárenského pijana, jehož zvěčnil například Viktor Oliva<sup>174</sup> na legendárním obraze *Piják absintu*<sup>175</sup> (kolem roku 1900). Oliva obraz namaloval pro slavnou kavárnu Slavia na Národní třídě.<sup>176</sup> Osamocená postava, které doprovod dělá jen takzvaná zelená víla, neboli přelud absintového opojení, sedí v prázdné kavárně. Na stole před pijákem leží odložené noviny, pro místo typické stejně jako samotný absint.

---

<sup>172</sup> *Národní galerie v Praze* [online]. 2011 [cit. 2012-1-18]. Centrální evidence sbírek NG. Dostupné z WWW: <ng.bach.cz/ces/>.

<sup>173</sup> BENDO VÁ, 2008, s. 57–58.

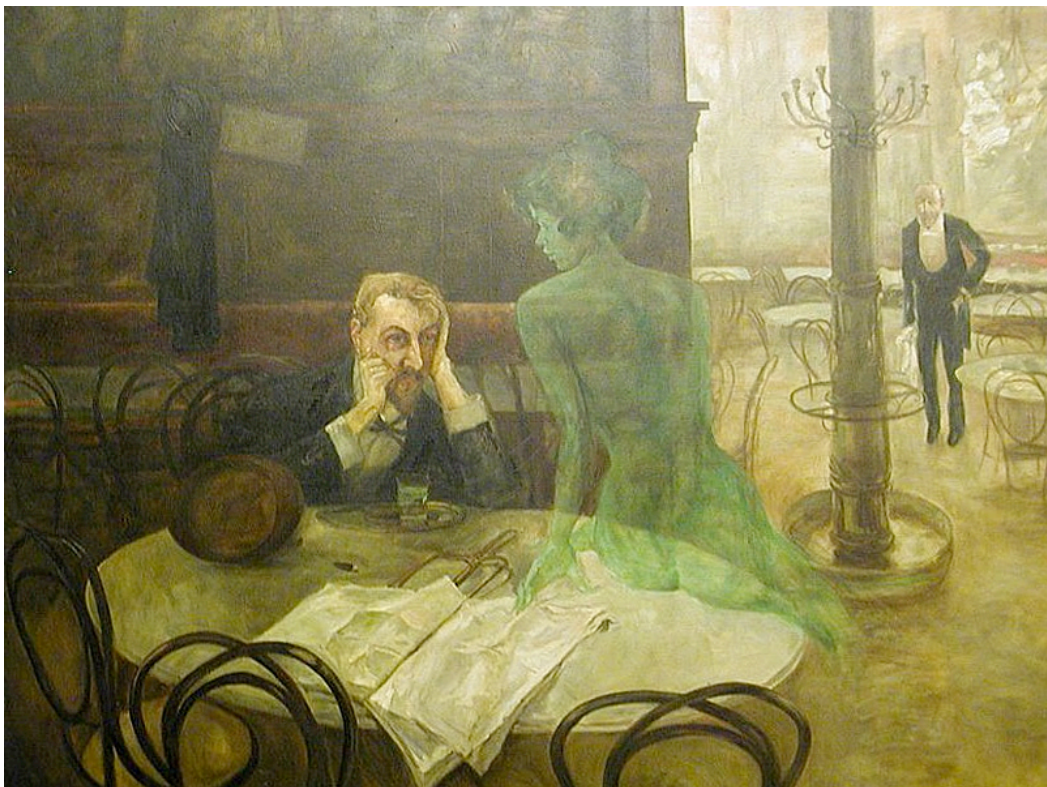
<sup>174</sup> Malíř a grafik (1861–1928). Jeden z nejpłodnějších a nejžádanějších ilustrátorů konce 19. století. Studoval na pražské a mnichovské Akademii. Rozhodující vliv na něho měla cesta do Paříže v roce 1888. Okouzlen elegancí francouzské bulvární kultury uplatňoval její prvky v malbě a grafice. Zatímco v malbě zůstal jen u naturalistického projevu, v kresbách a ilustracích přešel k dekorativní secesi. Jeho knižní obálky, nakladatelské vazby a plakáty patří k nejlepším projevům české užité grafiky 90. let.

<sup>175</sup> BENDO VÁ, 2008, s. 6.

<sup>176</sup> BENDO VÁ, 2008, s. 56.



**43** Miloš Jiránek, *Pražská kavárna Metropole*, 1899, Národní galerie v Praze



**44** Viktor Oliva, *Piják absintu*, kolem roku 1900, Galerie Zlatá husa



Kavárenské prostředí bylo tradičně spjaté s uměleckou scénou, literární i výtvarnou. „Nejdůležitější uměleckou kavárnou předválečné Prahy byla kavárna Union na Ferdinandově (Národní) třídě. Vládl jí vrchní Patera. *Legendárního vrchního z kavárny Union Františka Pateru*<sup>177</sup> (1923) zachytil na drobné kresbě Antonín Pelc<sup>178</sup> a zobrazil ho při roznášení tisku, který byl hostům kavárny během jejich návštěvy volně k dispozici. Do Unionky chodívali, kromě řady dalších představitelů uměleckého života tehdejší Prahy, Filla, Janák, Hofman, Gočár, Beneš, Špála, Šíma, Gutreud, Kratochvíl, Brunner, Procházka, bratři Čapkové, Kramář a Kubišta.”<sup>179</sup> Kavárny, kde se umělecká scéna scházela, sloužily nejen jako námět pro rozsáhlejší výtvarná díla, ale byly inspirací pro řadu drobnějších kreseb. Kromě Pelcova vrchního Patery se zachovala například kresba Bedřicha Feigla<sup>180</sup> *V kavárně*<sup>181</sup> (1907) či zmiňovaného hosta Unionky Vratislava Huga Brunnera<sup>182</sup>, autorem popsaná jako *V kavárně „Union” – pan Beneš, sochař*<sup>183</sup> (kolem roku 1910). Z pozdější doby, z roku 1922, pak pochází kresba Václava Špály nesoucí rovněž název *V Kavárně*<sup>184</sup>.

---

<sup>177</sup> BENDO VÁ, 2008, s. 44.

<sup>178</sup> Malíř, grafik, ilustrátor a karikaturista (1895–1967). Studoval na AVU v Praze, pedagogicky působil na VŠUP i AVU. Pracoval jako kreslíř a karikaturista, publikoval doma i v zahraničí (Šibeničky, Tvorba, New York Times aj.), zároveň byl činný jako malíř. Kromě Čech strávil část života i ve Francii a USA. Členem SVU Mánes. Od 30. let inklinoval k levicově orientované tvorbě. Maloval kubistická zátiší, krajiny i figurální kompozice. Vytvořil osobitý styl, v němž spojoval kresebnost a malířské cítění se sociálním obsahem.

<sup>179</sup> LAHODA, 1996, s. 84.

<sup>180</sup> Malíř (1884–1965). Člen Osmy, v roce 1913 vystavoval se Skupinou výtvarných umělců. V letech 1910 až 1932 působil v Berlíně, kde zprostředkoval kontakty českých kubistů s četnými galeristy. Přes mezinárodní souvislosti vývoje expresionistického umění jeho tvorba vycházela z pražského prostředí, kterému se také ve svých počátcích výrazně námětově věnovala.

<sup>181</sup> BENDO VÁ, 2008, s. 57.

<sup>182</sup> Typograf, ilustrátor, grafik a malíř (1886–1928). Spolupracoval s S. K. Neumannem pro knihovnu Nového kultu. V návrzích plakátů a katalogů byl v době působení ve Skupině výtvarných umělců ovlivněn kubismem.

<sup>183</sup> BENDO VÁ, 2008, s. 57.

<sup>184</sup> BENDO VÁ, 2008, s. 58.





45 Antonín Pelc, *Legendární vrchní z kavárny Union František Patera*, 1923



46 Bedřich Feigl, *V kavárně*, 1907, Národní galerie v Praze



47 Vratislav Hugo Brunner, V kavárně „Union“ – pan Beneš, sochař, kolem roku 1910, Národní galerie v Praze



48 Václav Špála, V kavárně, 1922, České muzeum výtvarných umění

Hned v úvodu této kapitoly byly jako součást uměleckého zobrazení kavárenského prostředí zmíněny ženy. „V umění se téma ženy kolem roku 1900 prosazuje víceméně všude.“<sup>185</sup> Příkladem je secesní dílo Alfonse Muchy, kde žena hraje ústřední roli. Dochází k proměně role ženy ve společnosti a to napříč společenskými třídami. Kavárna byla dlouhou dobu ženám zapovězena a vstoupit bez doprovodu mužů, pít zde a číst si, bylo zcela nevhodné. „Samotná žena se stávala předmětem mužských pohledů a byla zařazena do kategorie kurtizán“.<sup>186</sup> S novým pohledem na ženskou problematiku se ale začala jejich role postupně měnit. Ženy si časem dokonce samy mohly zakládat literární salóny, které ovšem na konci 19. století začaly ztrácet na významu. Nahradily je literární kavárny a tak se ženy postupně přesunuly i tam.<sup>187</sup> Ženy na výjevech z kaváren jsou zobrazeny buď ve společnosti mužů, a nebo se jedná o ryze ženská setkání. První případ je malba Miloslava Holého *Kavárna Unionka*<sup>188</sup> (1925), kde vidíme muže a ženu, kteří sice sedí vedle sebe, ale nezávisle se oba věnují četbě novin. Tato malba vznikla v době, kdy Miloslav Holý spolu s dalšími výtvarníky založil výtvarnou Sociální skupinu, jejímž cílem „bylo soustředit se na záznam městského prostředí a sociální role obyčejných lidí v něm.“<sup>189</sup> Na obraze *Kavárnička*<sup>190</sup> (1930) Josefa Multruse<sup>191</sup> se novinám věnuje pouze jedna ženská postava, ale rovněž se jedná o scénu, kde čas v kavárně tráví ženy v přítomnosti mužů. Na této malbě můžeme navíc vidět noviny i v pozadí na zdi.

---

<sup>185</sup> MICHEL, 2010, s. 86.

<sup>186</sup> BENDO VÁ, 2008, s. 64.

<sup>187</sup> MICHEL, 2010, s. 87.

<sup>188</sup> BENDO VÁ, 2008, s. 59.

<sup>189</sup> BENDO VÁ, 2008, s. 61–62.

<sup>190</sup> BENDO VÁ, 2008, s. 61.

<sup>191</sup> Malíř figuralista a krajinář (1898–1957). Studoval na UMPRUM v Praze a poté i na AVU, podnikl studijní cesty do Jugoslávie a Itálie. Stal se členem Jednoty umělců výtvarných. Realisticky orientovaná tvorba se řadí do linie konzervativních, akademicky zaměřených autorů. S nepochybnou technickou bravurou, ale i psychologickým postřehem se soustředil na sociální žánr a společenské motivy.





**49** Miloslav Holý, *Kavárna Unionka*, 1925, *Galerie moderního umění v Hradci Králové*



**50** Josef Multrus, *Kavárnička*, 1930, *České muzeum výtvarných umění*



Kavárny se staly postupně místem, kde se ženy setkávaly samy mezi sebou, bez mužské společnosti. „V ilustracích začátku 20. století najdeme velmi časté zobrazení samotné ženy s atributy stolku a šálku kávy či sklenice. Od první světové války se pak objevuje typ, který znázorňuje čistě dámskou společnost.”<sup>192</sup> Oldřich Kerhart<sup>193</sup> zobrazil typ osamělé ženy na své malbě *V kavárně*<sup>194</sup> (1922).



**51** Oldřich Kerhart, *V kavárně*, 1922, Galerie umění Karlovy Vary

<sup>192</sup> BENDO VÁ, 2008, s. 64.

<sup>193</sup> Malíř (1895–1947). Studoval na AVU, od roku 1919 členem Umělecké besedy, od roku 1942 jejím předsedou. Během války, kdy se skrýval v Náchodě, vznikaly první expresivní pokusy. Silné pastózní skvrny podtrhovaly emocionalistu barev. Později tvořil harmonické krajiny svého rodiště klasicizující formou s vyrovnanou kompozicí i barevností. Později se věnuje i figurálním a pražským motivům.

<sup>194</sup> BENDO VÁ, 2008, s. 65.

Obraz *Kavárna*<sup>195</sup> (1923) Jana Zrzavého<sup>196</sup> vznikl několik let. První kocepty v podobě kreseb vytvořil Zrzavý již v roce 1913. V kontextu autorova díla představuje tato malba cestu k novým tendencím. Obraz je tichou a naivní oslavou prostého světa, avšak Zrzavý i z na první pohled banálního výjevu z kavárenského prostředí vytvořil dílo s více významy. *Kavárna* skrývá tajemství – „jako bychom byli přítomni jakémusi obřadu, jehož účastníci, lidé i věci, vedou spolu dialog gesty ustrnulé mysteriózní pantomimy. V této pantomině snad právě věci nás nejvíce fascinují. S jakou něhou vykouznil malíř drobné rekvizity výjevu, nehmotné, a přece tak skutečné fantomy šálků, sklenic, vějíře, síťoviny rukavic a v popředí zobrazených novin.”<sup>197</sup> Zrzavého *Kavárna* je typickým příkladem zobrazení emancipace žen v kavárenském prostředí, stejně jako grafika Vladimíra Silovského<sup>198</sup> *V kavárně*<sup>199</sup> (1929).

---

<sup>195</sup> LAMAČ, Miroslav. *Jan Zrzavý: [Obr. monografie]*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1980. 229, [3] s. Umělecké profily; Sv. 11. s. 71.

<sup>196</sup> Malíř a grafik (1890–1977). Po prvním neúspěšném pokusu o přijetí studoval na UMPRUM v Praze, za dva roky byl ovšem vyloučen. Kolem roku 1907 byl zaujat Munchem a současně symbolistní tradicí malby v mystických scénách. V roce 1912 ovlivněn přátelstvím s Kubištou se přiklonil ke kubismu. Stopy kubizujících forem je možné sledovat až do roku 1917, kdy se stal členem skupiny Tvrdošijní. Poté i členem Umělecké besedy. Zrzavého dílo opisuje ucelený oblouk od secese a symbolismu přelomu století, s výraznými doteky expresionismu a kubismu až k sevřené meditativní malbě většinou stále se opakujících motivů, v níž je kladen důraz na lyrické prožívání světa.

<sup>197</sup> LAMAČ, 1980, s. 30.

<sup>198</sup> Grafik, ilustrátor, autor poštovních známek (1891–1974). Studoval na UMPRUM v Záhřebu a na AVU v Praze. Stal se členek SVU Mánes a SČUG Hollar. Jeden z hlavních představitelů sociální grafiky 20. let. Pracoval zprvu v leptu, suché jehle a dřevorytu, později převážně v litografii. Ve 20. letech ryl pracovní a sociální náměty z Ostravska a Paříže, postupně ho kromě krajiny zaujala i současná a historická tvář Prahy a grafický portrét.

<sup>199</sup> BENDOVIÁ, 2008, s. 72.



**52 Jan Zrzavý, Kavárna, 1923, Moravská galerie v Brně**



**53 Vladimír Silovský, V kavárně, 1929, Oblastní galerie v Liberci**

Téma kaváren a tisku se ve výtvarném umění udrželo i po období jeho největšího rozkvětu v prvních dekádách 20. století. Josef Multrus na své realistické civilistní malbě *Kavárna Juliš*<sup>200</sup> (polovina 30. let 20. století) zachytil zajímavý průhled členitým prostorem kavárny. „Obraz zdůrazňuje v zachycených postavách a v jejich různě orientovaných pohledech – ven skrze okno, na sebe navzájem, do novin či z galerie dolů – jedinečný fenomén tohoto prostoru.”<sup>201</sup> Na přelomu 19. a 20. století se v kavárenském výjevu stal čtoucí muž vyjádřením intelektuálně činného, společensky aktivního občana, ve 20. letech tuto roli přijímá i žena. Poslední dva obrazy s kavárenskou tematikou pochází z let čtyřicátých a svědčí o tom, že ani v této době tisk a kavárny neztratily pro umělce na zajímavosti. Pravoslav Kotík<sup>202</sup> na své malbě *Čtenáři*<sup>203</sup> (1942) zobrazuje početnou skupinu čtenářů novin. Tato malba působí díky velkému množství postav naléhavě a upřené pohledy do novin ji přidávají na dramatickosti. Oproti tomu malba Josefa Brože<sup>204</sup> *Kavárna*<sup>205</sup> (1942) působí dojmem klidnějším a noviny zde opět představují tichého společníka k šálku kávy.

---

<sup>200</sup> BENDO VÁ, 2008, s. 111.

<sup>201</sup> BENDO VÁ, 2008, s. 112.

<sup>202</sup> Malíř, grafik a pedagog (1889–1970). Studoval na pražské UPRUM. Byl členem SVU Mánes, Umělecké besedy, s Holým, Holanem a Kotrbou byl členem Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko, která se věnovala sociální tematice v umění. Základním požadavkem byla věcná výpověď o skutečnosti jako svědectví bez emocí. Obsahem celoživotního díla byl člověk ve složité sociální struktuře. Během své tvorby inklinoval nejdříve k neoklasicismu, později k surrealismu a kubo-expressionismu.

<sup>203</sup> BENDO VÁ, 2008, s. 89.

<sup>204</sup> Malíř, ilustrátor, scénograf a kreslíř (1904–1980). Studoval na VŠUP v Praze a podnikl studijní cesty do Paříže, Bretaně či Rumunska. V 50. a 60. letech byl oficiálním umělcem vyznamenaným řadou ocenění (Řád práce, Státní cena K. Gottwalda aj.). Nepostrádal ovšem talent a jeho pozdější tvorba poplatná socialistickému realismu a ideologickým premisám není prosta výtvarných kvalit. Jeho tvorba náleží víceméně linii monumentálně cítěného krajinářství tzv. dominového křídla Umělecké besedy.

<sup>205</sup> BENDO VÁ, 2008, s. 91.





**54** Josef Multrus, *Kavárna Juliš*, polovina 30. let 20. století, České muzeum výtvarných umění



**55** Pravoslav Kotík, *Čtenáři*, 1942, Galerie hlavního města Prahy



**56** Josef Brož, *Kavárna*, 1942, České muzeum výtvarných umění

### 3.2.4. Média jako nástroj ideologie

Téma ideologie je tradičním tématem mediálních studií. Pro účely této práce a lepší pochopení role výtvarného umění a interpretaci níže uvedených výtvarných děl je vhodné zmínit teoretické dílo francouzského filozofa Louise Althussera, řazené do kritické teorie společnosti. Althusser reagoval na nedostatky marxismu a jeho ekonomický redukcionismus, tedy pohled na ekonomickou základnu jako nejdůležitějšího hybatele společnosti. Althusser naopak zdůrazňuje význam společenské či kulturní nadstavby a odlišuje takzvaný represivní a ideologický státní aparát. Do represivního řadí tradiční složky státní moci jako jsou vláda, státní administrativa, armáda, policie či soudy, tedy instituce disponující explicitním právem pro výkon moci. Ideologický státní aparát naopak působí latentně a zahrnuje různé společenské instituce jako jsou náboženství, vzdělávací systém, rodina, odbory nebo právě kultura a média.<sup>206</sup> Obdobím poměrně bohatým na díla s mediálními prvky je era československého socialistického realismu. Socialistický realismus jako takový, spolu s dalšími uměleckými formami oficiálního umění období komunismu, je typickým příkladem zásahů vládnoucí ideologie a její propagandy do prvků společenské nadstavby.

Na IX. sjezdu KSČ v roce 1949 vyhlásil ministr informací Václav Kopecký žánr socialistického realismu podle sovětského vzoru závazným pro české umělce. Nejasné vymezení metod tvorby socialisticko-realistického umělce mohl režim využívat pro manipulaci a případnou perzekuci nevyhovujících tvůrců. Ne příliš konkrétně formulovaná definice žánru vychází z ideologického programu Andreje Alexandroviče Ždanova předneseného na I. Všesvazovém sjezdu spisovatelů v roce 1934. „Pro sovětské centrálně řízené umění se stala typická monumentální forma, prodchnutá nadšením a vírou v lepší, socialistickou budoucnost. Umění musí být srozumitelné nejširšímu publiku a musí být ve prospěch výchovné a propagační funkce umění. V rámci socialistického realismu se zrodil idealizovaný obraz budoucí společnosti, ve kterém vystupoval čestný dělník jako hrdinný bojovník v třídním zápase, jako tvůrce vyspělého průmyslu a žena jako jeho rovnoprávný soudruh. Umělecké

---

<sup>206</sup> REIFOVÁ, 2004, s. 82.

žánry se měly sjednotit a využít magických archetypů k politické propagandě."<sup>207</sup>

V československém prostředí socialistický realismus 50. let znamenal prolínání domácí levicové snahy o budování sociální a humánní společnosti a sovětského vlivu. Díla socialistického realismu se ovšem nemusela nutně soustředit na zobrazení současného a budoucího života, umělci se často obraceli i k minulosti a historickým tématům, která byla v souznění s dobovou ideologií. Příkladem tohoto výtvarného zaměření je obraz *Boje na červencových barikádách roku 1848*<sup>208</sup> (1954) Vladimíra Stříbrného<sup>209</sup>, kde na zemi mezi bojujícími vidíme pošlapané výtisky několika novin. Jiné téma z historie o poznání mladší zobrazil Josef Dobeš<sup>210</sup> na malbě *Osvobození političtí vězňové koncentračního tábora Oranienburg*<sup>211</sup> (1952). V tomto koncentračním táboře, nedaleko Berlína, byli vězněni převážně političtí vězni z řad komunistů a sociálních demokratů. Zobrazení propuštěných politických vězňů bylo tedy ideálním tématem pro správné plnění zásad socialistického realismu. Na obraze se nachází rozsáhlá skupina postav věnující se různým činnostem, mimo jiné psaní na stroji a poslechu rádia.<sup>212</sup>

---

<sup>207</sup> PETIŠKOVÁ, Tereza. *Československý socialistický realismus 1948–1958*. Praha: Gallery, 2002. 101 s. ISBN 80-86010-61-9. s. 7–8.

<sup>208</sup> PETIŠKOVÁ, 2002, s. 15.

<sup>209</sup> Malíř (1905–1970). Studoval na AVU v Praze, podnikl řadu studijních cest po Itálii, Francii a Německu. Portrétista, malíř žánrů a mytologizujících scén. Pro Stříbrného technicky bravurní, výrazné dílo akademického řazení, je příznačný veristicky pojatý detail s kombinovanou volnějším, malířsky měkkou štětcovou stopou. Anachronickým prvkem bývá staromistrovsky potměňlý kolorit.

<sup>210</sup> Malíř a ilustrátor (1898–1974). Studoval učitelství a soukromě u Augustina Handzela. Podnikal studijní cesty do Francie, Polska a Jugoslávie. Maloval krajiny, průmyslové objekty i obrazy figurální. Po první světové válce se stal učitelem v Ostravě a účastnil se první výstavy Moravskoslezského sdružení výtvarných umělců. Členem spolku Výtvarní umělci v Ostravě. Za druhé světové války byl věznen v koncentračním táboře v Oranienburgu, kde se setkal s Josefem Čapkem a namaloval jeho poslední portrét.

<sup>211</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR. *Dějiny českého výtvarného umění V 1939–1958*. 1. vyd. Praha: Academia, 1998. 524 s. ISBN 80-200-1390-3. s.365.

<sup>212</sup> PETIŠKOVÁ, 2002, s. 9–11.





**57** Vladimír Stříbrný, *Boje na červencových barikádách roku 1848*, 1954, Ústav dějin umění Akademie věd ČR



**58** Josef Dobeš, *Osvobození političtí vězňové koncentračního tábora Oranienburg*, 1952, Muzeum dělnického hnutí

Specifickým žánrem socialistického realismu bylo takzvané muzeální umění. „Mělo za úkol ilustrovat důležité historické děje podle nového, ideologického výkladu a zprostředkovat tak tuto interpretaci divákovi. Obrazy na přesnou tématickou objednávku v Čechách vznikly pro Muzeum Aloise Jiráska v roce 1951, Muzeum Vladimíra Iljiče Lenina v roce 1954 a Muzeum Klementa Gottwalda v témže roce.“<sup>213</sup> Narozdíl od dvou výše uvedených děl, které zobrazují rovněž historické události, má muzeální umění podle přesných pravidel vykreslovat návštěvníkovi muzea přesně stanové momenty z historie socialismu. Často se tak jedná o portréty významných osobností. Vznikla řada portrétů Klementa Gottwalda ilustrujících jeho život, příkladem je malba Milana Meda<sup>214</sup> *Mladý K. Gottwald*<sup>215</sup> (1954). Vidíme na ní budoucího prezidenta v pracovním prostředí, ale zároveň držícího noviny – scéna vykresluje Gottwaldův charakter, který nám říká, že práce a intelekt jsou základem pro budování socialistické společnosti. V 50. letech vznikaly i prosté portréty, jako například *Portrét Klementa Gottwalda*<sup>216</sup> (1950) Jana Čumpelíka<sup>217</sup>. Noviny, které má na malbě Gottwald v kapse odkazují na jeho novinářskou kariéru, která se prolínala s jeho politickými ambicemi. Gottwald si velice dobře uvědomoval, jak významná je role tisku. Před svým zvolením prezidentem Československa se mimo jiné staral o růst vlivu komunistického tisku na Slovensku a získávání dělnických dopisovatelů.<sup>218</sup>

---

<sup>213</sup> PETIŠKOVÁ, 2002, s. 49.

<sup>214</sup> Malíř a grafik (1930–). Studoval na AVU v Praze. Zabývá se figurální malbou, kresbou a užitou grafikou. Od dob studií se věnuje portrétu, od roku 1950 se začal zajímat o pobybovou kulturu gymnastiky a tance. Černobílé ikonografické taneční skicy a studie, někdy umístované na notovém papíře, doprovázely řadu publikací. Pravidelně spolupracoval s časopisem *Taneční listy*.

<sup>215</sup> PETIŠKOVÁ, 2002, s. 48.

<sup>216</sup> RAKUŠANOVÁ, Marie. *Bytosti odnikud: metamorfózy akademických principů v malbě první poloviny 20. století v Čechách*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2008. 508 s. ISBN 978-80-200-1648-5. s. 397.

<sup>217</sup> Malíř (1885–1965). Studoval na VŠUP a AVU v Praze. Zručný malíř konzervativního typu, střídal způsob hladké nebo pastózní malby. Pracoval většinou na zakázku, před druhou světovou válkou se soustředil na portrétní měšťanskou malbu, folklórní náměty, náboženské motivy a oficiální státní realizace s legionářskou tematikou. Po převzetí moci komunisty se stal čelným představitelem popisného propagačního realismu stalinského typu. Vytvořil řadu monumentálních pláten proměnlivé kvality.

<sup>218</sup> JACZ, Ľudovít, ed. et al. *Malá encyklopédia žurnalistiky*. 1. vyd. Bratislava: Obzor, 1982. 570 s., [20] s. obr. příl. Malé encyklopédie vydavateľstva Obzor. s. 192.





**59** Milan Med, *Mladý K. Gottwald*, 1954, Ústav dějin umění Akademie věd ČR



**60** Jan Čumpělík, *Portrét Klementa Gottwalda*, 1950, Česká pojišťovna

Malba Karla Skály<sup>219</sup> *A. Zápotocký na táboru horníků v Mostě*<sup>220</sup> (počátek 50. let) zobrazuje druhého komunistického prezidenta při proslovu k davu dělníků na Mostecku. Jeden z dělníků v popředí opět drží v rukou novinový výstisk. Význam politického tisku jako nástroje propagandy je tedy častým tématem i ve výtvarném socialistickém realismu. Tento fakt potvrzuje i budovatelský plakát Bohumila Konečného<sup>221</sup> na podporu kladného vztahu k socialistickému zdravotnictví. Plakát s názvem *Podľa sovietského vzoru budujeme socialistické zdravotníctvo!*<sup>222</sup> zobrazuje lékaře v inspirativním prostředí plném umění a knih, který opět drží v rukou noviny.



**61** Karel Skála, *A. Zápotocký na táboru horníků v Mostě, počátek 50. let 20. století, Ústav dějin umění Akademie věd ČR*

<sup>219</sup> Malíř a pedagog (1908–2001). Studoval na pražské AVU a na Académie des Beaux Arts v Paříži. Zabýval se reklamní grafikou, malbou (figurální kompozice a akty, portréty předních domácích představitelů kultury a politiky, a miniatury přátel) a pracemi pro architekturu (nástěnné figurální kompozice v technice fresco seco, vitráže). Člen JUV v Praze.

<sup>220</sup> PETIŠKOVÁ, 2002, s. 53.

<sup>221</sup> Malíř, kreslíř a ilustrátor (1918–1990). Studoval na pražské Akademii díky doporučení Zdeňka Buriana, jeho studia ukončila německé okupace a zavření českých vysokých škol. Konečný, přezdívaný Bimba, kreslil před válkou i během ní řadu ilustrací pro časopisy Ahoj, Rozruch a Mladého hlasatele. Po válce tvořil pro časopis Vpřed a ilustroval dobrodružné povídky i řadu knih přítele Jaroslava Foglara. Po válce se živil i reklamní kresbou, tvořil plakáty, propagační materiály a dokonce i takzvané pin-up girls. Později mu komunistický režim znemožnil na řadu let další publikaci.

<sup>222</sup> KONEČNÝ, Bohumil. *Bohumil Konečný: [Bimba – dobrodružství Bohumila Konečného : výstavní sály Obecního domu, náměstí Republiky 5, Praha 1, 10.10.2008–11.1.2009. 2., pozměň. vyd. V Řevnicích: Arbor vitae, 2008, 93 s. ISBN 978-80-87164-08-2. s.47.*





**62** Bohumil Konečný, *Podľa sovietského vzoru budujeme socialistické zdravotníctvo!*

### **3.3. *Téma produkce, distribuce a technologií médií***

Předchozí kapitola se zaměřila na výtvarná díla s tematikou recepce médií, tato kapitola se věnuje zobrazení témat souvisejících s mediální tvorbou. První část přináší díla, která zobrazují kontext mediální produkce. První výtvarná díla této části jsou zároveň nejstaršími díly celé práce vůbec a ukazují nám samotné počátky vzniku tisku. Další obrazy přináší rovněž pohled na různá mediální povolání. Následující část kapitoly se věnuje tématu distribuce, tedy tomu, jakým způsobem se mediální produkty dostávají k cílovým konzumentům. Poslední část se zabývá tematikou mediálních technologií jako výtvarného tématu.

### 3.3.1. Mediální produkce a mediální pracovníci

Tisk v Evropě byl vynalezen kolem poloviny 15. století v Mohuči Johannesem Gensfleischem, zvaným Gutenbergem, který využil vinařského lisu a pohyblivých liter, odlevaných ze slitiny zvané liteřina. V českých zemích se tisk začal rozvíjet v poslední čtvrtině 15. století; prvním doloženým tiskem je v Plzni vydaná latinská příručka *Statua sinodalia* Arnestu z roku 1476. Před vynálezem tisku plnily informační, osvětovou a zábavní funkci texty psané. Jednalo se jak o psané noviny (nejstarší dochované česky psané noviny jsou *Noviny leta božieho* 1495), kroniky, cestopisy či různá proroctví. Tištěná mediální produkce se začala rozvíjet v první čtvrtině 16. století. Jednalo se především o tištěné letáky, pamflety a drobné traktáty.<sup>223</sup>

Vedle mediální produkce, tedy tvorby mediálních obsahů, je vhodné se v této kapitole zmínit i o povoláních s médii spjatých. První a do jisté míry klíčové je povolání novináře. „Novinářství je na jedné straně téměř univerzálním rysem doprovázejícím vznik a vývoj moderních společností, na druhé straně je těsně spjata se specifickým vývojem jednotlivých společností (národů) a vzpírá se namnoze pokusům o hledání zobecnitelného modelu svého vzniku a rozvoje.“<sup>224</sup> V každé společnosti existuje určitá forma nutnosti přenosu informací. V moderních, industriálních společnostech začala tuto funkci plnit mimo jiné osoba novináře. Pojem novinář/novinářka se v českém prostředí ustálil počátkem 19. století. Josef Jungmann ho definoval jako někoho, kdo „noviny (oustní neb psané) roznáší... kdo noviny píše.“<sup>225</sup> Vzhledem k nepřilíš rozvinutému českému tisku mělo ale označení novinář poměrně široký význam, od majitele a vydavatele novin, autora či přispěvatele, přepisovače či distributora. Povolání novináře bylo ovšem i později často spojeno s výkonem dalších činností, především spisovatelstvím, ale například i politikou. Skutečný novinářský stav vznikl v českém prostředí až se vznikem samostatného

<sup>223</sup> JIRÁK, Jan. Mediální technologie – Tištěná média. *Metodický portál* [online]. 18.5.2006 [cit. 2012-03-18]. Dostupný z WWW <<http://clanky.rvp.cz/clanek/o/z/548/MEDIALNI-TECHNOLOGIE---TISTENA-MEDIA.html>>. BEDNAŘÍK, JIRÁK a KÖPPLOVÁ, 2011, s. 47–49.

<sup>224</sup> JIRÁK, Jan, KÖPPLOVÁ, Barbara. K vývoji novinářského povolání. Sborník Národního muzea, Řada C – Literární historie. LI/2006/1–4, s. 19–27. ISSN 0036-5351. s. 19.

<sup>225</sup> JIRÁK a KÖPPLOVÁ, Sborník Národního muze, 2006, s. 22.



Československa po roce 1918. Po roce 1948 až do znovuoobnovení demokracie se novinářské povolání stalo ve většině případů nástrojem ideologickým.<sup>226</sup> Opožděný rozvoj novinářského povolání a tisku vůbec ve srovnání například s Francií, Velkou Británií či Německem, je rovněž důvodem, proč se téma tisku jako výtvarného námětu rozvíjí v českém výtvarném umění později.

Vývoj novinářského povolání lze obecně rozdělit do několika etap. Dietr Paul Baumert popsal jako první etapu prežurnalistickou, trvající zhruba do konce 15. století. Poté následovaly takzvaná dopisovatelská žurnalistika (od 16. století do poloviny 18. století) a žurnalistika spisovatelská (do poloviny 19. století). Baumert svoje dělení uzavírá etapou redakční žurnalistiky, která začala asi v polovině 19. století. Další autoři pak přidávají fázi redakčně-technického novinářství, která je spojená s nástupem elektronického zpracování textů, a fázi on-line žurnalistiky, která je logicky spojená s rozvojem internetu.<sup>227</sup>

Pro vývoj žurnalistiky je důležité období, kdy začalo docházet ke specializaci v rámci novinářského povolání. S rozvojem médií vznikla potřeba distribuce práce a diferenciací mediálních povolání. Poměrně časně k tomu došlo ve Spojených státech, někdy mezi polovinou 19. století a první třetinou 20. století. Souvisí to s obecně zpožděným vývojem tisku v USA, který ovšem začal být poměrně záhy ekonomicky motivován. Začalo se zde šířit takzvané „zpravodajské paradigma“, které souviselo s oddělením zpravodajství a komentáře, a také se vznikem specializovaných mediálních pozic – reportéra, komentátora, editora, a vznikem tématických rubrik. Tyto inovace ve fungování médií se začaly postupně rozšiřovat po celém západním mediálním světě – poměrně brzy ve Velké Británii díky northcliffovské revoluci. Ve střední Evropě kvůli významnému postavení stranického tisku došlo k rozvoji až později na přelomu 19. a 20. století.<sup>228</sup> Se vznikem a rozvojem dalších masových médií v 19. a především 20. století docházelo postupně k stále větší specializaci a vzniku nových mediálních povolání.

---

<sup>226</sup> JIRÁK a KÖPPLOVÁ, Sborník Národního muzea, 2006, s. 22–26.

<sup>227</sup> JIRÁK, Jan a KÖPPLOVÁ, Barbara. *Média a společnost*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2003. 207 s. ISBN 80-7178-697-7. s. 34.

<sup>228</sup> JIRÁK a KÖPPLOVÁ, 2006, s. 21.

Následující příklady výtvarných děl pracují s tématem mediální produkce. První část se věnuje zobrazování přímo procesů vzniku mediálních produktů, v druhé části jsou pak uvedena díla zobrazující různá povolání s médii související.

*První známé vyobrazení tiskařského lisu* u nás pochází z roku 1519<sup>229</sup>. Na grafice se nachází signet tiskaře Oldřicha Velenského z Mnichova. Oldřich Velenský, bakalář pražské univerzity, patřil k významným reprezentantům knihtisku v periodě raného humanismu. V tiskárně v Bělé pod Bezdězem vydával v krátkém období mezi lety 1519 a 1520 spisy, propagující a obhajující luteránské učení, jehož byl sám zástáncem. Velenský vytiskl mimo jiné v roce 1519 překlad spisu Erasma Rotterdamského *O rytíři křesťanském*, z něhož pochází i nejstarší české vyobrazení tiskárny.<sup>230</sup> S tiskem souvisí i téma výroby papíru. *Vyobrazení ruční výroby papíru*<sup>231</sup> se nachází ve slavném díle Jana Amose Komenského *Orbis sensualium pictus* (1658). Ze starších grafických děl s tematikou tisku a tiskáren lze uvést ještě dílo nazvané *Pohled do staré tiskárny, v níž papír s tiskem tvořil nerozlučnou dvojici*<sup>232</sup>.

---

<sup>229</sup> KHEL, Richard. *Poselství papíru*. Praha: Karolinum, 1999. 332 s. ISBN 80-7184-684-8. s. 8.

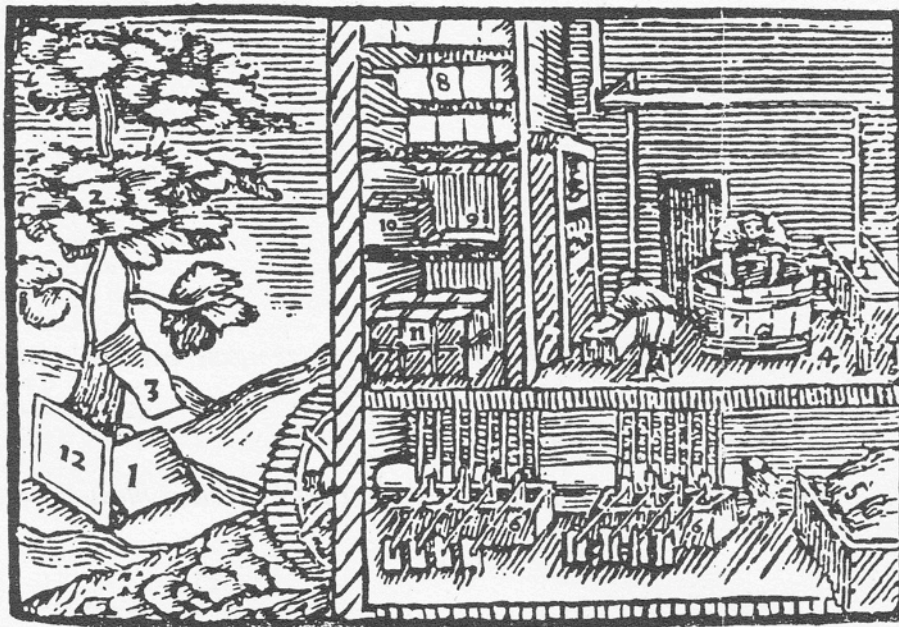
<sup>230</sup> KOPECKÝ, Milan. *Úvod do studia staročeských rukopisů a tisků: učeb. pro filozof. fakulty*. 1. vyd. Praha: SPN, 1978. 179, [1] s. Učebnice pro vys. školy. s. 54.

<sup>231</sup> KHEL, Richard. *Papír všude a se vším*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2007. 402 s. ISBN 978-80-204-1381-9. s. 10.

<sup>232</sup> KHEL, 2007, s. 10.

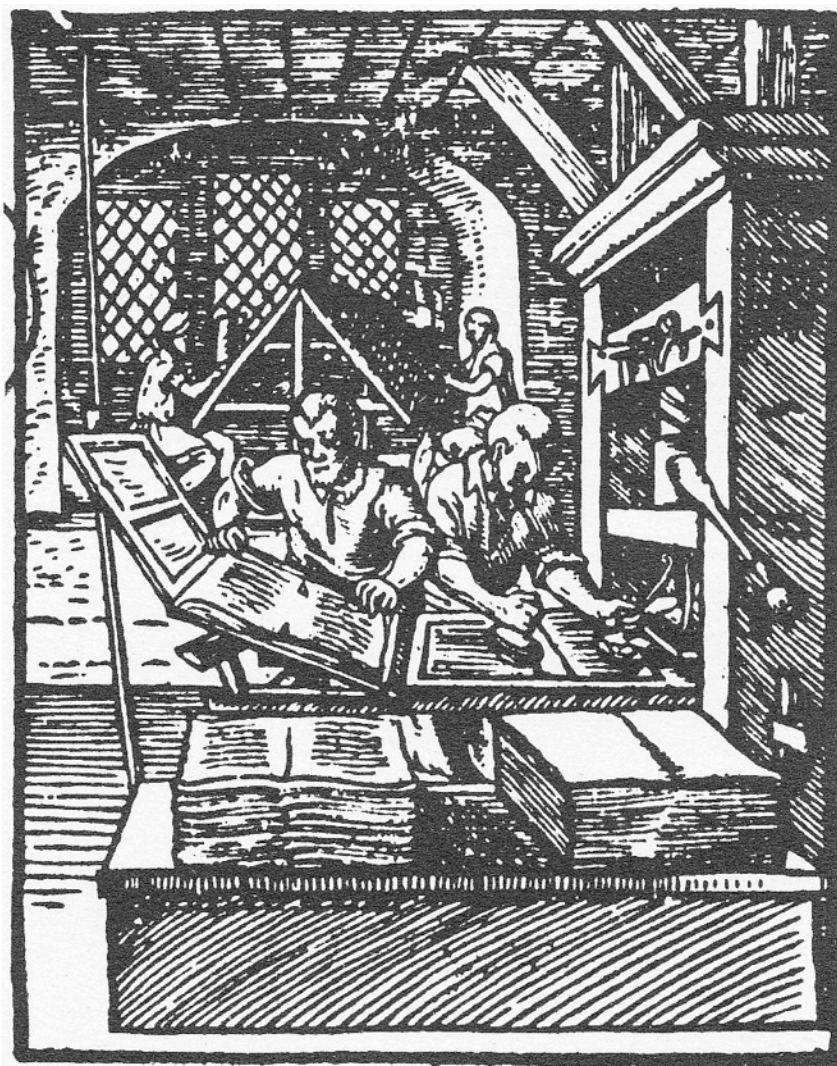


63 Signet tiskaře Oldřicha Velenského z Mnichova, První známé vyobrazení tiskařského lisu, 1519



64 Vyobrazení ruční výroby papíru, součástí díla J. A. Komenského Orbis sensualium pictus, 1658



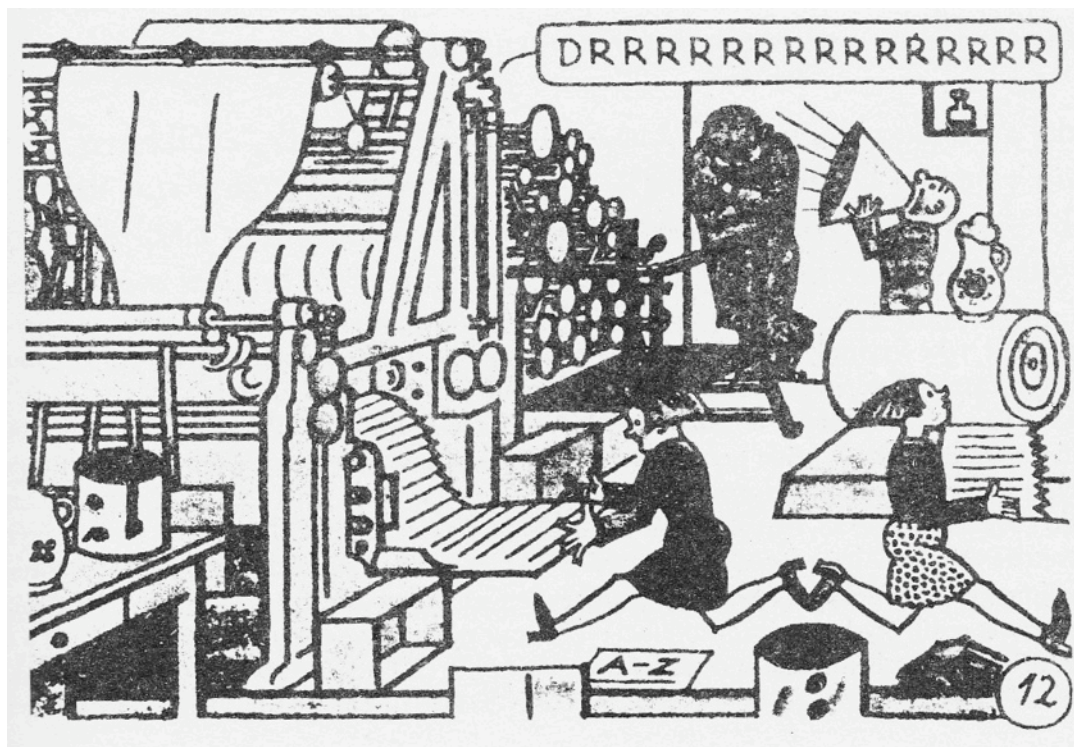


**65** *Pohled do staré tiskárny, v níž papír s tiskem tvořil nerozlučnou dvojici*

Další výtvarná díla s tematikou produkce médií jsou data o mnoho mladšího z doby, kdy byl periodický tisk již neodmyslitelnou součástí společnosti. Prvním příkladem je kresba Josefa Lady *Pohled do tiskárny Melantrich*<sup>233</sup>. Za První republiky hrály v Československu významnou roli v mediální oblasti tiskové koncerny. Největším z nich byl právě Melantrich, odkazující svým názvem na knihtiskaře a nakladatele 16. století Jiřího Melantricha z Aventína. Melantrich vydával především tisk Československé strany národně socialistické – vznikl ostatně v roce 1898 jako Tiskařské družstvo České strany národně sociální. V roce 1910 Družstvo zakoupilo dům na Václavské náměstí 793 a začalo používat název Melantrich – grafický umělecký ústav národně sociální strany.

<sup>233</sup> KHEL, 2007, s. 269.





**66** Josef Lada, *Pohled do tiskárny Melantrich*, reprodukce vyšla v roce 1928 ve zvláštním vydání *Českého slova*

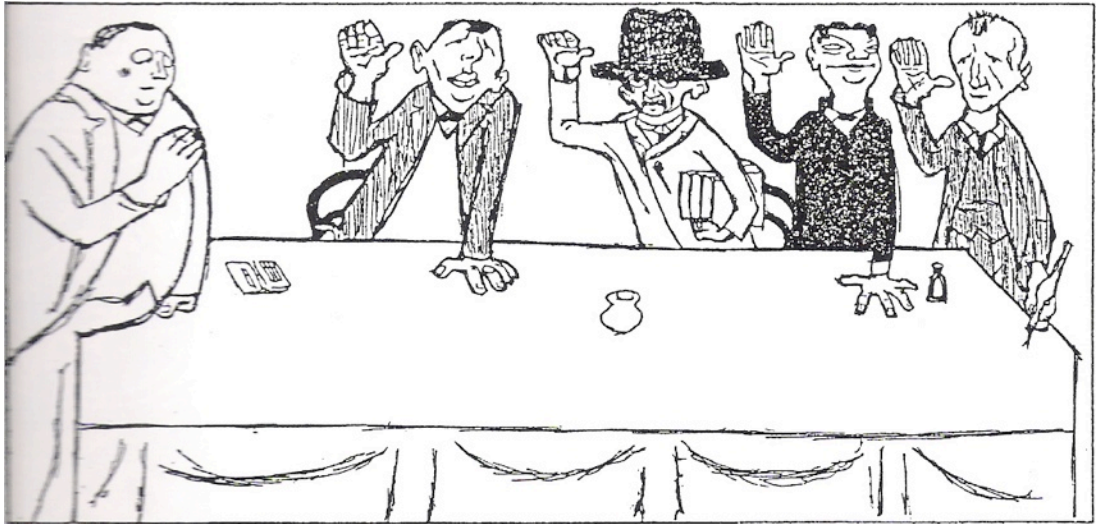
Další výtvarná díla již nezobrazují přímo proces výroby mediálních obsahů, ale osoby jako mediální pracovníky. Prvním tématem, které se objevilo v několika dílech je zobrazení členů redakce. Prvním příkladem je kresba Zdeňka Kratochvíla<sup>234</sup> *Členové redakce Letáků*<sup>235</sup> (1910). Leták byl satirický časopis vydávaný od roku 1910. V časopise byly publikovány karikatury nejen Zdeňka Kratochvíla, ale například i Josefa Lada nebo Jaroslava Studničky. Do Letáků přispíval svými texty například i Eduard Bass.<sup>236</sup> Daším redakčním portrétem je obraz Jiřího Mikuly *Redakční porada*<sup>237</sup> (1964).

<sup>234</sup> Kreslíř, ilustrátor a karikaturista (1883–1961). Publikoval pod pseudonymem T. R. Chvojka nebo R. T. Chvojka. Studoval na technice, později na pražské a mnichovské Akademii. Do pražské kultury vstoupil s generací „buřičů“ s účelným, kultivovaným projevem. V době před první světovou válkou publikoval v Šibeničkách, Kopřivách, Letácích a Uměleckém měsíčníku. Byl spoluzakladatelem a členem Skupiny výtvarných umělců.

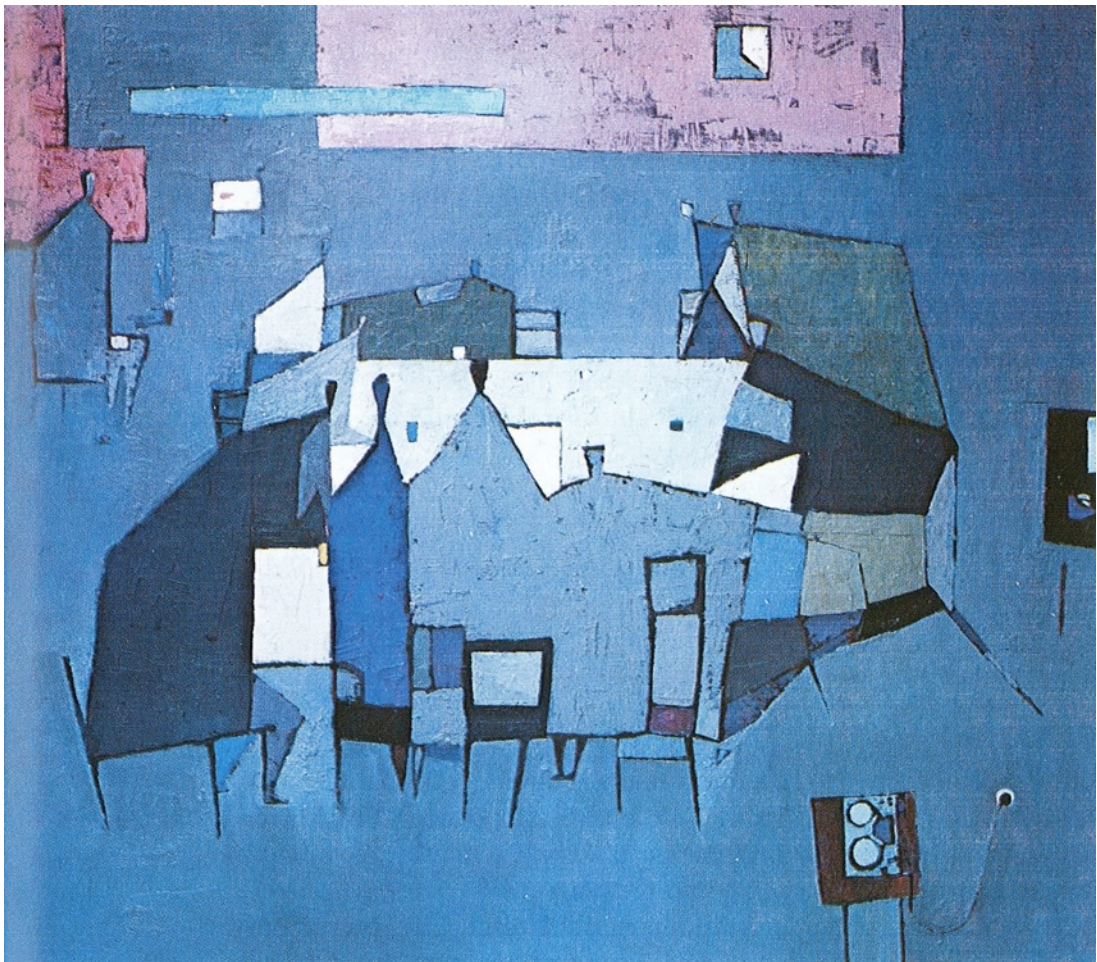
<sup>235</sup> PADRTA, Jiří a MOTLOVÁ, Milada, ed. *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907 – 1917: teorie, kritika, polemika*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1992. 372 s. České dějiny; Sv. 69. ISBN 80-207-0404-3. s. 303.

<sup>236</sup> *Databáze Národní knihovny ČR*. [online]. 2009 [cit. 2012-03-18]. Leták. Dostupné z WWW: <<http://aleph.nkp.cz>>.

<sup>237</sup> HLAVÁČEK, 1987, s. 35.



**67** Zdeněk Kratochvíl, *Členové redakce Letáků*, 1910, *Leták 1*, 1910



**68** Jiří Mikula, *Redakční porada*, 1964

Další výběr výtvarných děl zobrazuje mediální pracovníky pracující s fotoaparátem a kamerou. Zajímavé je, že k tomuto tématu se podařilo dohledat nikoliv malby či kresby, ale sochy a plastiky. První z nich je socha



Ladislava Zívra<sup>238</sup> nazvaná *Fotoreportér*<sup>239</sup> (1947). Ladislav Zívra byl v počátcích své tvorby ovlivněn především kubismem; během tohoto období tvořil figury hudebníků. Zívra pracoval s různými technikami a do jeho díla začaly pronikat fantazijní a imaginativní prvky. Zívra se později stal členem výtvarné Skupiny 42, která v předmětech své tvorby reflektovala vztah člověka a technické civilizace. Zívra tak ve svých sochách zobrazoval vztah figury a stroje, jeho socha *Fotoreportér* je typickým příkladem tohoto tématu.<sup>240</sup>



**69** Ladislav Zívra, *Fotoreportér*, 1947, Státní galerie výtvarného umění Zlín

<sup>238</sup> Sochař (1909–1980). Studoval keramickou školu v Bechyni a UMPRUM v Praze. Člen Skupiny 42 a později brněnského KVV Aleš. Na své první výstavě v Nové Pace v roce 1931 (spolu s Františkem Grosse) vystavil kubistické plastiky, ovlivněné Laurencem. Byly to vesměs sochy žen v organických nebo rozeklaných tvarech.

<sup>239</sup> PEŠAT, Zdeněk a PETROVÁ, Eva. *Skupina 42: antologie*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2000. 486 s. České moderny; sv. 5. ISBN 80-7108-209-0. s. 98.

<sup>240</sup> *České muzeum výtvarných umění*. [online]. 2007 [cit. 2012-03-18]. Ladislav Zívra. Dostupné z WWW: <<http://www.cmvu.cz/cz1246e4/ladislav-zivra/>>.

Další dvě sochy, respektive socha a plastika, pracují s tématem televizní tvorby. První z nich je porcelánová figurka *Televizní štáb*<sup>241</sup> (1957) Jiřího Bradáčka<sup>242</sup>. Figurka se řadí k takzvanému bruselskému stylu, který je spojen s mezinárodní výstavou Expo 58 v Bruselu. Bradáčková plastika byla vybrána jako součást expozice českého pavilonu. „Bradáček *Televizním štábem* navazuje na předválečné období civilismu, ačkoliv je tato plastika o poznání stylizovanější a dynamičtější.”<sup>243</sup> Plastika zobrazuje tři anonymní postavy seskupené kolem televizní kamery.



**70 Jiří Bradáček, *Televizní štáb*, 1957, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze – Muzeum porcelánu v Klášterci nad Ohří**

<sup>241</sup> *Prague art & design*. [online] [cit. 2012-03-18]. Jiří Bradáček, *Televizní štáb*. Dostupné z WWW: <<http://www.cmvu.cz/cz1246e4/ladislav-zivir/>>.

<sup>242</sup> Sochař (1922–1984). Studoval na keramické a následně Uměleckoprůmyslové škole v Praze, později i na Akademii výtvarných umění. Pracoval pro porcelánku v Duchcově. Stal se členem SVU Mánes a spoluzakladatelem skupiny Krok 57. Ve svých raných pracích se snažil oživit českou avantgardní tradici návazností na kubistické plastiky. Na konci 40. let svou tvorbu podřizuje ideologickým požadavkům, později ale opět navazuje na domácí tradici a od popisnosti se obrací ke koncepci tvaru. Od 60. let pracuje s kamenem a dochází ve své tvorbě téměř k abstrakci.

<sup>243</sup> *Prague art & design*. [online] [cit. 2012-03-18]. Jiří Bradáček, *Televizní štáb*. Dostupné z WWW: <<http://www.cmvu.cz/cz1246e4/ladislav-zivir/>>.



Pravidelné zkušební televizní vysílání v Československu bylo oficiálně zahájeno 1. května 1953. Zkušenosti s televizním vysíláním ovšem sahají již o několik desetiletí dříve. Další výtvarné dílo s tematikou média televize se nachází na místě, které je tradičně s filmovým a televizním průmyslem spojováno – na pražském Barrandově. Barrandovské ateliéry byly založeny bratry Havlovými již ve 30. letech 20. století.<sup>244</sup> Na barrandovském sídlišti se nachází socha Karla Nepraše<sup>245</sup> *Kameraman*<sup>246</sup> (1988). „Monumentální umění pro veřejný prostor procházelo v 70. a 80. letech 20. století, po období velkého experimentálního rozmachu 60. let, tvůrčí stagnací. Na druhou stranu snad nikdy v dějinách Československa, respektive České republiky, nebylo pořádáno tolik soutěží, nebylo tolik objednávek společenského charakteru. Obrovské množství zakázek zajišťoval zákon, který ukládal, aby každá státní stavba, tedy drtivá většina všech stavebních projektů, dala jedno až čtyři procenta z celkového rozpočtu na „výzdobu“. Tyto výtvarné projekty pak tvořily estetické dominanty veřejného prostoru kolem vznikajících sídlišť, poliklinik, obchodních domů, výrobních podniků, administrativních a správních budov. Stát tak zajišťoval lukrativní práci vystudovaným výtvarníkům, čímž si chtěl získat jejich loajalitu a zároveň je použít ke své propagaci.“<sup>247</sup> Neprašův *Kameraman* z železné litiny svůj účel v tehdejší době jistě splnil – stal se dominantou barrandovského sídliště a připomínal socialistickou televizní tvorbu z nedalekých filmových studií.

<sup>244</sup> KONČELÍK, Jakub, VEČEŘA, Pavel a ORSÁG, Petr. *Dějiny českých médií 20. století*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2010. 310 s., xxxii s. obr. příl. ISBN 978-80-7367-698-8. s. 157. *Barrandov Studios*. [online] 2011 [cit. 2012-03-18]. O společnosti. Dostupné z WWW: <<http://www.barrandov.cz/clanek/o-spolecnosti/>>.

<sup>245</sup> Sochař, kreslíř a ilustrátor (1932–2002). Studoval na keramické škole a na AVU, kde se stal i profesorem. Prosadil se nejdříve jako kreslíř a ilustrátor. První sochařské práce jsou řazeny do českého informálního umění pro důraz na strukturálně ztvárněnou matérii kovu. Ideově dílo kotví v tradici grostesknosti. V 60. letech se zaměřil na asamblážovou plastiku, později objevil litinu jako sochařský materiál.

<sup>246</sup> *Vetřelci a volavky*. [online] [cit. 2012-03-18]. *Kameraman*. Dostupné z WWW: <<http://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/kameraman>>.

<sup>247</sup> KAROUS, Pavel. Výtvarné umění ve veřejném prostoru 70. a 80. let v ČSSR. *Vetřelci a volavky* [online]. [cit. 2012-03-18]. Dostupný z WWW <<http://www.vetrelciavolavky.cz/o-projektu>>.



*71 Karel Nepraš, Kameraman, 1988, Tilleho, sídliště Barrandov*

### 3.3.2. Distribuce

Kapitola uvádějící příklady výtvarných děl, která pracují s tématem distribuce médií volně navazuje na téma předcházející. V souvislosti s tématem je vhodné odkázat na dvě díla, která byla uvedena v kapitole o počátcích médií – *Zvědavý posel* (obr. 9) a *Pošta* (obr. 10) Quida Mánese. Pošta plnila v období počátků periodického tisku různé funkce. Jednou z nich bylo získávání informací pro noviny, především zahraniční zpravodajství. Rozvoj poštovních tras v 16. a 17. století měl na distribuci informací zásadní vliv. V tomto období pošta postupně propojila Prahu, Plzeň, Řezno a Augsburg, a později takzvaná saská trať umožnila distribuci zpráv z Prahy přes Lovosice do Dráždaň a Lipska. Na Moravě bylo k dispozici poštovní spojení z Vídně přes Brno a Olomouc až do Vratislavi. Poštovní trasy tvořily zároveň i zpravodajské sítě a proto se logicky pošmistři stávali také vydavateli novin. V první polovině 18. století docházelo k postupnému zestátnění pošty, což v souvislosti s rozvojem císařských silnic znamenalo i rozvoj pošty jako takové. Význam pošty pro rozvoj periodického tisku je patrný i z názvu prvních česky psaných, pravidelně vydávaných novin. První číslo vydal Karel František Rosenmüller 4. února 1719 a vycházely poté pravidelně v úterý a sobotu. Jejich celý název zněl Outerní (Sobotní) pražské poštovské noviny z rozličných zemí a krajin přicházející, s obzvláštním Jeho císařské a královské milosti nadáním obdarované.<sup>248</sup>

Periodický tisk byl před rozvojem dalších forem distribuce prodáván na základě předplatného. To bylo zároveň zdrojem příjmu a zisku vydavatelů novin. S rozvojem bulvární žurnalistiky se stále populárnějším distribučním prostředkem vydavatelů periodického tisku stal pouliční prodej. Prodáváči novin, takzvaní kameloti, se začali objevovat v ulicích měst a lákat kolemjdoucí ke koupi.<sup>249</sup> Ze zahraničí, především Spojených států a Francie, se tato forma prodeje dostala i do Československa a za první republiky byl pouliční prodej tisku běžnou praxí.

<sup>248</sup> BEDNAŘÍK, JIRÁK a KÖPPLOVÁ, 2011, s. 51–53.

<sup>249</sup> JIRÁK, Jan. Mediální technologie – Tištěná média. *Metodický portál* [online]. 18.5.2006 [cit. 2012-03-18]. Dostupný z WWW <<http://clanky.rvp.cz/clanek/o/z/548/MEDIALNI-TECHNOLOGIE---TISTENA-MEDIA.html/>>.



Z prvorepublikového období pochází dvě výtvarná díla, která zobrazují kameloty při práci. Prvním z nich jsou *Malí kameloti*<sup>250</sup> (1928) Josefa Multruse. Na malbě vidíme tři malé chlapce, jak prodávají na ulici noviny, v pozadí je zobrazen i novinový stánek. Prostřední postava je zobrazena s typickým gestem a otevřenými ústy – chlapec se snaží přilákat pozornost. Téma kamelota zpracoval i Karel Dvořák<sup>251</sup> v soše *Kamelot*<sup>252</sup> (1925), která je řazena mezi Dvořákova významná díla s prvky sociálního civilismu.<sup>253</sup>



**72 Josef Multrus, *Malí kameloti*, 1928**

<sup>250</sup> *Dorotheum*. [online]. 20012 [cit. 2012-04-07]. Multrus Josef. Dostupné z WWW: <<http://www.dorotheum.com/cz/aukce-detail/aukce-9270-umni-a-starozitnosti-praha/lot-1263200-multrus-josef-praha-1898-1957-praha.html>>.

<sup>251</sup> Sochař (1893–1950). Vyučil se cizelérem, poté studoval na pražské Uměleckoprůmyslové škole. Od roku 1916 byl členem SVU Mánes a od roku 1928 profesorem na UPŠ v Praze, kde působil až do své smrti. Jeden z nejvýznamnějších sochařů první poloviny 20. století, v jeho nesmírně rozsáhlém díle nalezneme závažné pomníkové realizace (Sv. Václav pro katedrálu Sv. Víta), velkou kolekci portrétů a množství sochařských kompozic.

<sup>252</sup> WITTLICH, Petr. *České sochařství ve 20. století: 1890-1945*. 1. vyd. Praha: SPN, 1978. 246, [1] s. Odborná lit. pro učitele. Řada společ. věd. s. 135.

<sup>253</sup> WITTLICH, 1978, s. 135.



**73** Karel Dvořák, *Kamelot*, 1925

V období po druhé světové válce byl pouliční prodej obnoven. Konkrétně v dubnu 1955 se začátkem prodeje deníku pro Prahu a střední Čechy *Večerní Praha*, prvního českého večerníku v poválečném období.<sup>254</sup> Postava kamelota, respektive kamelotky, se stala tématem další sochy pocházející z let šedesátých. Jedná se o sochu Františka Pacíka<sup>255</sup> *Slepá kamelotka*<sup>256</sup> (1963),

<sup>254</sup> BEDNAŘÍK, JIRÁK a KÖPPLOVÁ, 2011, s. 293.

<sup>255</sup> Sochař (1927–1975). Studoval na pražské AVU. Člen tvůrčí skupiny *Etapa* a *Index*. Věnoval se sochařské tvorbě. Začínal jako realista, později jej ovlivnila klasická moderna, expresionismus a kubismus. Jeho výtvarný názor se stále více blížil abstrakci. Experimentoval s různými materiály (beton, struska, barevný cement, kámen).

<sup>256</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie, ed. *Ohniska znovuzrození: České umění 1956 – 1963: Kat. výstavy, Praha 28. 7. – 23. 10. 1994*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1994. 447 s. ISBN 80-7010-029-X. s. 139.

která je oproti *Kamelotovi* Karla Dvořáka značně stylizovaná a expresivní. Jedná se o Pacíkovo rané dílo s určitými kubisujícími prvky, interpretace díla je ovšem poměrně složitá, už samotný název je paradoxní, spojující čtené slovo a slepotu.<sup>257</sup>



**74** František Pacík, *Slepá kamelotka*, 1963

Další formou pouličního prodeje je, kromě využití služby kamelotů, prodej z novinových stánků. Tuto formu distribuce tisku z konce 19. století zachytil Luděk Marold na svém obraze *Ranní noviny*<sup>258</sup> (1897). Jan Kotík<sup>259</sup> se

<sup>257</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie v pořadu *Artmix*. Česká televize 2, 21.3.2009, 22:30 [online]. [cit. 2012-03-18]. Dostupný z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10123096165-artmix/209562229000003/video/>>.

<sup>258</sup> BRABCOVÁ, 1988, s.65.

<sup>259</sup> Malíř, grafik, teoretik a pedagog (1916–2002). Studoval na UPRUM v Praze. Byl členem SČUG Hollar a Umělecké besedy. Podnikl řadu cest do zahraničí, kde působil i jako pedagog. Stal se členem i Skupiny 42, v obrazech kladl důraz na atributy městských aglomerací. Věnoval se i grafice a užitému umění. Po roce 1960 nastal obrát ke gestické malbě. S trvalým přesídlením do Německa jeho tvorba dostává konceptuální charakter, vstřebává principy arte povera, minimalu, instalace a enviromentalu.



podobnému tématu věnoval o téměř půl století později a zobrazil prodej tisku na své malbě *Novinový stánek za večera*<sup>260</sup> (1944). Kotík se řadí do Skupiny 42, skupiny výtvarníků, jejichž společným tématem bylo město a jeho zkoumání.<sup>261</sup> Jejich fascinace moderní krajinou bude zmíněna ještě v další části této práce. Při pohledu na dílo Maroldovo a Kotíkovo nelze nepřemýšlet nad tím, jak mnoho se událo za těch několik desítek let, které tyto dvě díla dělí. A to nejen ve výtvarném umění, ale i v pohledu na městské prostředí. Marold, který patřil ke generaci, která dokázala dát českému umění světový rozměr, zobrazuje svůj novinový stánek poměrně realisticky, v jeho díle se prolínají prvky naturalismu, impresionismu i postimpresionismu. Kotíkova ulice s novinovým stánkem je už součástí moderního města s prvky inspirovanými kubismem.<sup>262</sup>



**75 Luděk Marold, *Ranní noviny*, 1897, Národní galerie v Praze**

<sup>260</sup> PEŠAT a PETROVÁ, 2000, s. 83.

<sup>261</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, V, 1998, s. 154.

<sup>262</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, IV/1, 1998, s. 31.





76 Jan Kotík, *Novinový stánek za večera*, 1944

I následující díla souvisí se zobrazením městského života a ulice. Předtím než se masová média dostala do soukromého prostředí prostřednictvím rozhlasových přijímačů a televizorů, byla ulice, či obecně veřejná prostranství, místem pro získání informací. Opět je zde možné odkázat na díla zmíněná v první kapitole o českém umění – veřejný prostor jako zdroj informací je zobrazen na Ladově *Místním rozhlase* (obr. 7) či Hamzově *C. k. vyvolávači v Břeclavi* (obr. 8). Tyto způsoby komunikace, navazující například na ještě starší kramářské písně, mají mluvenou formu. Před zavedením povinné školní docházky nepatřilo čtení k běžné výbavě většinové populace, protože ústní forma byla jedinou možností, jak informace dostat mezi všechny obyvatele. Naopak pro období od poslední dekády 19. století do první světové války je typické vítězství psaného projevu. Psané slovo v nejrůznějších formách, ať už se jednalo přímo o periodický tisk, či různé brožury, letáky či plakáty, se stalo převládajícím zdrojem informací o domácím i světovém dění. Různé možnosti

a zdroje informací měly mimo jiné za následek názorové i zájmové rozrůžňování.<sup>263</sup> Tisk, jeho distribuce a postavení v rámci městského života, byl předmětem výtvarných děl předchozích. Další výtvarná díla budou příkladem jiných forem pouličního informování – plakátu a reklamy.

Kresba Antonína Jana Gareise staršího<sup>264</sup> *Copak je dnes nového*<sup>265</sup> (1847) zobrazuje téma pouličního výlepu plakátů. Stejně téma zpracoval i Karel Krejčík<sup>266</sup> na kresbě *Lepič cedulí*<sup>267</sup> (1872–1873). V případě Gareise není patrné, o jaký typ plakátu se jedná. U Krejčíka je již naopak zjevné, že jde o přímého předchůdce dnešních reklamních plakátů, ať už hovoříme o moderních reklamních formátech, nebo o stále fungujícím výlepů plakátů na plakátovacích plochách. „V 70. letech 19. století se běžnou rázovitou figurkou pražských ulic stal dlouhým bidlem vyzbrojený lepič plakátů. Současníky upozorňovaly na jeho přítomnost nejen polepená nároží, ale také žánrové obrázky v dobových časopisech.”<sup>268</sup> Novinkou v ulicích se díky londýnskému patentu G. S. Harrise z roku 1824 stal plakátovací sloup. Nová pouliční forma komunikace nesoucí v různých evropských metropolích názvy dle svých průkopníků (Litfassovy sloupy v Německu, Morrisovy sloupy v Paříži) se dostaly i do pražských ulic.<sup>269</sup> „Plakátovací sloup nebyl jen statickou dominantou, vozil se původně na káře jako pohyblivá reklama. První reakce obyvatel na plakát byly často ironické, ale díky tomu se zachovala některá zajímavá svědectví. Například již zmíněná figurka lepiče plakátů je často spojována s groteskním dějem. Tradičního anděla s hlásnou troubou definitivně nahradil lepič se štětkou na dlouhé tyči.”<sup>270</sup> Současný veřejný prostor si

<sup>263</sup> BEDNAŘÍK, JIRÁK a KÖPPLOVÁ, 2011, s. 136.

<sup>264</sup> Malíř, kreslíř a karikaturista (1791–1863). Studoval v Drážďanech a Berlíně. Otec dřevorytce Antonína Gareise mladšího. Malíř žánrů a podobizen, známý především pro své satirické a humoristické žánrové malby.

<sup>265</sup> VONDRÁČEK, 2010, s. 187.

<sup>266</sup> Kreslíř, ilustrátor a karikaturista (1857–1901). Studoval na pražské Akademii. Představitel české humoristické ilustrace a politické karikatury. Přispíval do řady časopisů (Světozor, Ruch).

<sup>267</sup> VOŠAHLÍKOVÁ, 1999, s. 45.

<sup>268</sup> VOŠAHLÍKOVÁ, 1999, s.45.

<sup>269</sup> VOŠAHLÍKOVÁ, 1999, s.166.

<sup>270</sup> KROUTVOR, 1991, s. 9.

bez plakátů a reklamních sdělení lze již jen těžko představit. Na malbě Ludka Marolda *Drožkář*<sup>271</sup> (1891) je zobrazena ulice a reklamní sloup z konce 19. století. Je zajímavé, že velice podobný motiv použil i Kamil Lhoták<sup>272</sup> ve svém díle *Rok 1881*<sup>273</sup> (1980) – ačkoliv dobu vzniku obou obrazů dělí téměř sto let, motiv na Lhotákově kresbě je vlastně jen o deset let starší než ten na obraze Maroldově.



**77 Antonín Jan Gareis st., *Copak je dnes nového*, 1847, Národní galerie v Praze**

<sup>271</sup> BRABCOVÁ, 1988, s. 17.

<sup>272</sup> Malíř, grafik a ilustrátor (1912–1990). Studoval na Filozofické fakultě UK. Byl členem Umělecké besedy, Skupiny 42 a SČUG Hollar. Specifická pro jeho tvorbu je vnitřní spojistost, jeho dílo se nedělí do vyhraněných etap. Základní tónina byla udána již od počátku – poezie města a technické civilizace. Uměleckou spřízněnost našel u Šímy, Kubišty a celníka Rousseaua.

<sup>273</sup> DVOŘÁK, František. *Kamil Lhoták: [monografie s ukázkami z výtvarného díla]*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985. 184 s. Umělecké profily; sv. 24. obr. 126.



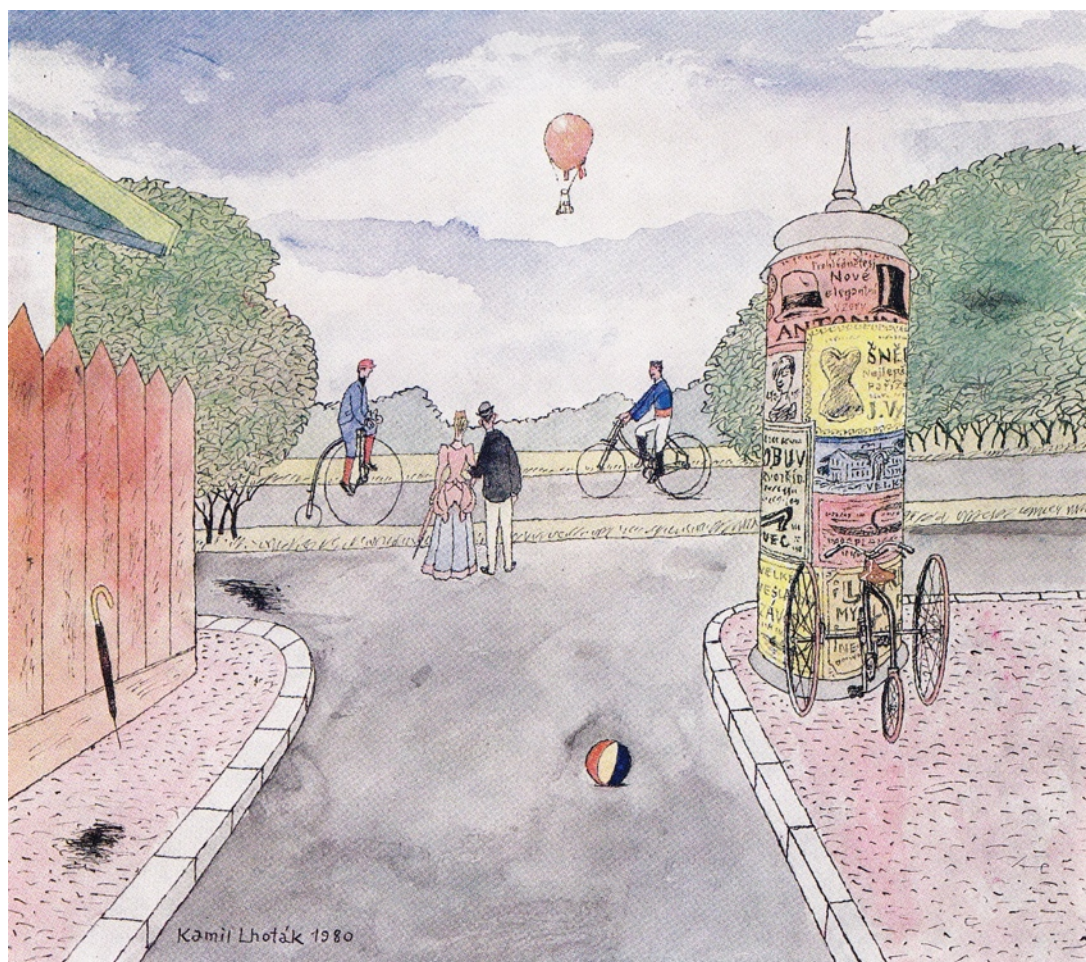


78 Karel Krejčík, *Lepič cedulí*, 1872–1873



79 Luděk Marold, *Drožkář*, 1891, *Obrazárna Pražského hradu*





80 Kamil Lhoták, Rok 1881, 1980

### 3.3.3. Mediální technologie

Médium lze definovat jako něco, co zprostředkovává někomu jinému určité sdělení. Komunikační média lze dělit na média primární a sekundární. Primární média jsou komunikační kódy, které komunikaci umožňují, nejběžnějším primárním kódem je přirozený jazyk. Sekundární komunikační kódy využívají kódy primární s tím rozdílem, že se v průběhu lidských dějin vyvinuly za účelem překonání prostoru či času. Mezi sekundární komunikační kódy se řadí i masová média, nikoliv však pouze ona. Prvními sekundárními kódy byly obrázky, konkrétně například jeskynní malby, později se jako sekundární kód vyvinulo písmo, tisk a různé způsoby analogového, později i digitálního záznamu.<sup>274</sup>

Pro popis rozvoje masových médií, je důležité popsat jednotlivé typy komunikace, kterým různá komunikační média slouží. McQuail vytvořil model komunikační pyramidy, přičemž upozornil na to, že nejkompexnější způsoby komunikace nacházející se na vrcholu pyramidy, jsou co do četnosti nejméně časté. Naopak nejvíce zkušeností má člověk s komunikací intrapersonální, která se nachází v základně McQuailovy pyramidy. Na jejím vrcholu je komunikace celospolečenská, mezi níž patří právě i komunikace mediální.<sup>275</sup>

Mezi nejběžnější sekundární kódy užívané pro interpersonální komunikaci, která je nejběžněji dyadická či triadická, patří písmo. V této souvislosti lze opět odkázat na instituci pošty a výtvarná díla představená v úvodní kapitole věnující se českému výtvarnému umění. Na Machkově malbě *Podobizna dámy s dopisem* (obr. 12) vidíme ženu, která obdržela dopis a můžeme očekávat, že na tento dopis zareaguje vlastní odpovědí – mezi touto ženou a pisatelem dopisu na obraze, dochází k dialogu prostřednictvím písma. Období, kdy je písmo důležitým komunikačním prostředkem označuje McLuhan jako dobu psané kultury. Ta následovala po předchozím období, McLuhanem označovaném jako „svět ucha“, což znamená, že lidé komunikovali převážně přirozeným jazykem. Období „Gutenbergovy galaxie“ začalo s vynálezem knihtisku, který umožnil masivnější přístup k informacím. Tato doba přinesla

<sup>274</sup> JIRÁK a KÖPPLOVÁ, 2003, s. 16–17.

<sup>275</sup> JIRÁK a KÖPPLOVÁ, 2003, s. 16–17.

první masové výrobky ve formě tištěných médií, kromě jiného i knih. Neznamená to ovšem, že by lidé přestali komunikovat ústně či písemně, kniha jen rozšířila možnosti získávání informací či zábavy. Jak již bylo řečeno, kniha, čtení a čtenáři patří k velice obvyklým výtvarným námětům. Příklady jsou rovněž uvedeny v kapitole o počátcích médií. S rozvojem technologie tisku se začal kromě tisku knih od počátku 17. století rozvíjet i tisk periodický. Periodickému tisku, tedy novinám a časopisům se věnují výtvarná díla napříč celým textem – celá kapitola 4.2. se zabývá zobrazením recepce mediálních obsahů, mezi nimiž čtenáři tisku dominují.<sup>276</sup>

McLuhan jako poslední období určil komunikační procesy spojené s nástupem elektřiny, další mediální teoretikové přidali ještě období nových médií. V období zhruba od roku 1900 došlo k nevídanému rozvoji medií a mediálních technologií, ačkoliv je nutné si uvědomit, že by se tak nikdy nemohlo stát bez vynálezu písma a později knihtisku. Pro rozvoj současných komunikačních prostředků byly zásadní ještě další vynálezy – telegraf v první polovině 19. století, a poté telefon v polovině druhé. Užití telefonu můžeme vidět na soše Otto Gutfreuda<sup>277</sup> *Obchod*<sup>278</sup> (1923) či malbě Františka Grosse<sup>279</sup> *Telefony*<sup>280</sup> (1943).<sup>281</sup>

<sup>276</sup> JIRÁK a KÖPPLOVÁ, 2003, s. 19.

<sup>277</sup> Sochař (1889–1927). Studoval na keramické škole v Bechyni, UMPRUM v Praze a v Paříži na soukromé škole E. A. Bourdella. Po pobytech v Paříži a cestách do Londýna, Holandska a Německa kolem roku 1911 rozvinul kuboexpresionistický sochařský styl, v roce 1912 přecházející do čistého kubismu. V letech 1911 až 1914 člen Skupiny výtvarných umělců. Kubismus v jeho díle vrcholí v roce 1916 třemi dřevěnými konstrukcemi, vytvořenými v zajateckém táboře. Po pobytu v Paříži 1918 až 1920 se obrací k figurální plastice, 1922 až 1923 realizoval se sochařem Janem Štursou výzdobu Legiobanky. 1927 vytvořil poslední kubistickou plastiku *Sedící*. Toto dílo směřuje k čisté abstraktní formě.

<sup>278</sup> LAHODA, Vojtěch, ed., SRP, Karel, ed. a BYDŽOVSKÁ, Lenka, ed. *České moderní umění 1900–1960*: [katalog stálé expozice]. Praha: Národní galerie, 1995. 349 s. ISBN 80-7035-095-4. s.139.

<sup>279</sup> Malíř a grafik (1909–1985). Studoval na ČVUT a UMPRUM v Praze. Byl členem Skupiny 42, později SČUG Hollar a v 60. letech skupiny Radar. Jeho dílo charakterizuje rozpětí mezi racionálním a fantazijním, mezi konstrukcí a hrou. Ve svých začátcích se zajímal o prostorovou stavbu obrazu, ovlivněn kubismem. V první polovině 30. let objevil techniky podněcující imaginaci jako frotáže a koláže. Začal si intenzivně zajímat a zpracovávat tematiku moderního města a jeho periferie. Později se k tomu přidala představa postavy – stroje – jako symptomu moderní technické civilizace.

<sup>280</sup> PEŠAT a PETROVÁ, 2000, s. 59.

<sup>281</sup> JIRÁK a KÖPPLOVÁ, 2003, s. 19. BRIGGS a BURKE, 2002, s. 334–345.



„Grossovy *Telefony* patří mezi díla, která velice výstižně charakterizují programový civilismus Skupiny 42. Obraz byl spolu s několika dalšími součásti příprav na dílo syntetické povahy, na němž měl být vyobrazen interiér s krejčovskou pannou a dalšími předměty. Gross byl po kritice s obrazem nespokojen, a tak jej přemaloval. Nevelká, dílčí studie Telefonů však možná může vypovědět více než definitivní obraz. Grossovy *Telefony* mají svůj metafyzický rodokmen, mají své skryté tajemství. Vystupují z plochy obrazu svou naléhavou věcností. Jsou zároveň tak trochu surrealistickým objektem. Mluví však také o kráse obyčejného předmětu, který je symbolem moderní civilizace, ale také o intimitě všedního života, s níž se vyrovnávali malíři nejrůznějšího zaměření.“<sup>282</sup>



**81** Otto Gutfreud, *Obchod*, 1923, Národní galerie v Praze

<sup>282</sup> České muzeum výtvarných umění [online]. 2007 [cit. 2012-04-08]. František Gross: *Telefony*. Dostupné z WWW: <[http://sbirky.cmvu.cz/index.php?request=show\\_detail&param=235&hl=cs&lr=lang\\_cs&as\\_sitesearch=cmvu.cz&q=&qsf\\_where=on&sf\\_queryLine=...+hledej](http://sbirky.cmvu.cz/index.php?request=show_detail&param=235&hl=cs&lr=lang_cs&as_sitesearch=cmvu.cz&q=&qsf_where=on&sf_queryLine=...+hledej)>.

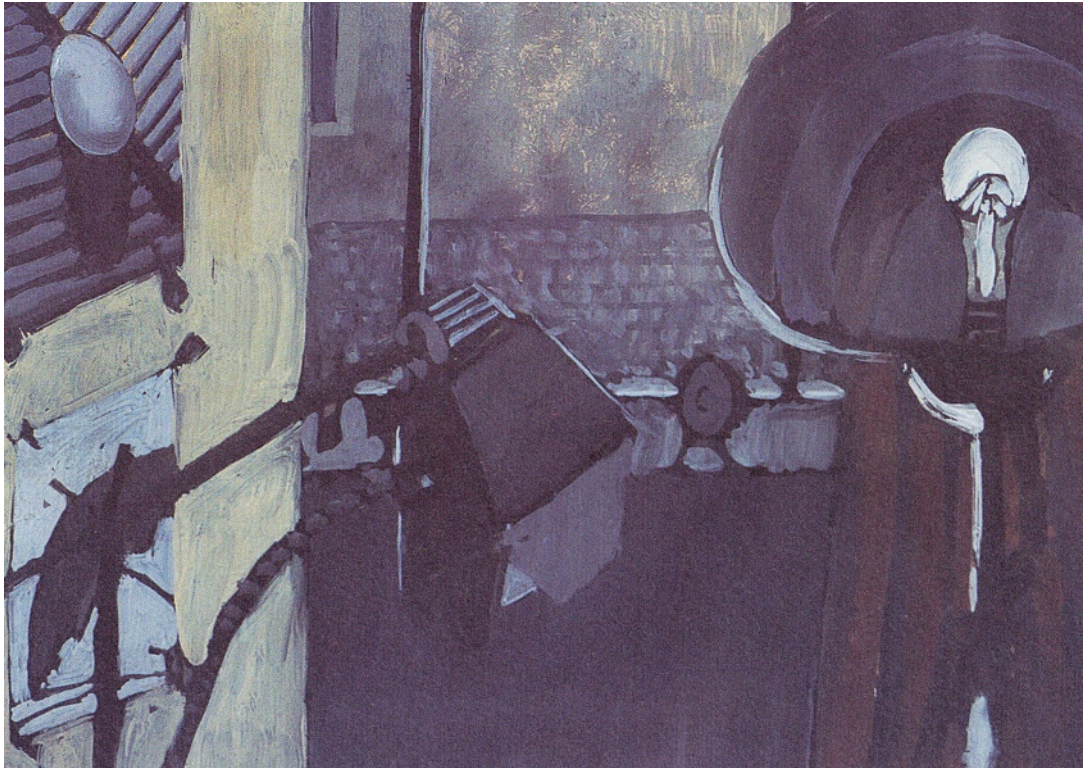


**82** František Gross, *Telefony*, 1943, České muzeum výtvarných umění

František Gross namaloval další obraz – *Ateliér fotografa Háka*<sup>283</sup> (1942) – na kterém zobrazil fotografické technologie. Vznik fotografie je pro vývoj masových médií ale i zobrazování zásadním milníkem. Za počátky fotografie se považují již experimenty výtvarníků v 16. století s takzvanou camerou obscura. Fotografie, jak ji známe dnes, se začala vyvíjet v první polovině 19. století. Dnes fotografie tvoří nedílnou součást médií, především tisku, a lze ji rovněž považovat za předchůdce filmu a televizní tvorby. Za vynálezce filmu jsou považováni bratři Lumiérové, jeho první projekce proběhla v Londýně v roce 1896. Až do roku 1927 byl film němý, doprovázený převážně hudbou. Mezi nejslavnější představitele němého filmu patří bezesporu herec a komik Charlie

<sup>283</sup> PEŠAT a PETROVÁ, 2000, s. 60.

Chaplin, který se stal inspirací pro vznik sochy Vladimíra Preclíka<sup>284</sup> *Chaplin – platiska němého filmu*<sup>285</sup> (1988). Socha se nachází stejně jako Neprašův *Kameraman* (obr. 71) na Barrandově, na Chaplinově náměstí.



**83** František Gross, *Ateliér fotografa Háka*, 1942, soukromý majetek

<sup>284</sup> Sochař, malíř a kreslíř (1929–2008). Navštěvoval Hořickou sochařskou a kamenickou školu, později VŠUP v Praze. Jeho dílo je mimořádně rozsáhlé a rozmanité. Ve své tvorbě využíval prvky tradičních řemesel. V sochařském tvaru zhodnocoval vlastnosti dřeva strukturováním povrchu, například gravírováním, vpalováním či polychromováním barevnými mořidly.

<sup>285</sup> *Vetřelci a volavky*. [online] [cit. 2012-03-24]. Chaplin – platiska němého filmu. Dostupné z WWW: <<http://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/chaplin-plastika-nemeho-filmu>>.





**84** Vladimír Preclík, *Chaplin – platiska němého filmu, 1988, Chaplinovo náměstí, sídliště Barrandov*

Od vzniku filmu byl už jen zdánlivý krok k vynálezu televizoru. Televizní technologie byla zmíněna již v předchozí kapitole a je v této souvislosti vhodné znovu odkázat na Bradáčkovu porcelánovou plastiku *Televizní štáb* (obr. 70). Elektronickými technologiemi se ve svých dílech zabýval i výtvarník Michael Rittstein. Jedno jeho dílo bylo uvedeno již v kapitole o recepci médií (*Karkulka*, obr. 25), v této je vhodné uvést malbu nesoucí název *Elektrické spotřebiče*<sup>286</sup> (1977). Jeho malby jsou velice expresivní a reflektují stav moderní společnosti závislé na elektřině a médiích.

<sup>286</sup> KRŽÍŽ a RITTSTEIN, 1989, obr. 14.



**85** Michael Rittstein, *Elektrické spotřebiče*, 1977

V souvislosti s tématem médií a jejich technologiemi je zajímavé a významné ještě jednou zmínit Skupinu 42 a její fascinaci moderními technologiemi. Na několika výtvarných dílech umělců tohoto výtvarného hnutí nalezneme tematiku na první pohle s médii nesouvisející, totiž krajinu. Nejedná se ovšem o díla, která si typicky spojíme s krajinářským žánrem. Skupina 42 malovala krajinu současného města, která reflektuje důraz na městský způsob života spojený s moderními technologiemi, tedy i médii. Na jejich krajinách se často objevují dráty vysokého napětí, telefonní dráty a městský chaos. Příkladem jsou malby Jana Kotíka *Ulice*<sup>287</sup> (1944) a Kamila Lhotáka *Krajina XX. století*<sup>288</sup> (1942). „Kotíkova *Ulice* nás seznamuje s osobitou poetikou města. Přivádí nás do těsného kontaktu s prostředím rušné ulice zabydlené pohyblivými chodci – fantómy. Podobně jako na obrazech Františka Grosse se tu prostupují lidské a mechanické elementy v jednom vzrušeném

<sup>287</sup> PEŠAT a PETROVÁ, 2000, s. 83.

<sup>288</sup> České muzeum výtvarných umění [online]. 2007 [cit. 2012-03-07]. Průvodce sbírkami online. Dostupné z WWW: <<http://sbirky.cmvu.cz/>>.



pohybu.”<sup>289</sup> František Gross vytvořil dílo jménem *Vysílač*<sup>290</sup> (1949), které má podobný ráz, umocněný ve skutečnosti neviditelnými paprsky vysílaného signálu, který vysílá do všech stran a působí, jako kdyby nebylo možné mu uniknout.



**86** Jan Kotík, *Ulice*, 1944

<sup>289</sup> *České muzeum výtvarných umění* [online]. 2007 [cit. 2012-04-08]. Jan Kotík: *Ulice*. Dostupné z WWW: <[http://sbirky.cmvu.cz/index.php?request=show\\_detail&param=461&hl=cs&lr=lang\\_cs&as\\_sitesearch=cmvu.cz&q=&qsf\\_where=on&sf\\_queryLine=...+hledej](http://sbirky.cmvu.cz/index.php?request=show_detail&param=461&hl=cs&lr=lang_cs&as_sitesearch=cmvu.cz&q=&qsf_where=on&sf_queryLine=...+hledej)>.

<sup>290</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *Roky ve dnech: české umění 1945–1957: [v GHMP, Městské knihovně, ve dnech 28.5. až 19.9. 2010]*. Vyd. 1. V Řevnicích: Arbor vitae ve spolupráci s Galerií hlavního města Prahy, 2010. 423 s. ISBN 978-80-87164-35-8. s. 97.





**87** Kamil Lhoták, *Krajina XX. století*, 1942, České muzeum výtvarných umění



**88** František Gross, *Vysílač*, 1949, Východočeská galerie v Pardubicích

### **3.4. Média v umění v jiném kontextu**

Poslední část kapitoly o médiích v českém výtvarném umění se od předchozích dvou do jisté míry odlišuje. První a druhá část se věnovali médiím jako takovým. Tato kapitola se zabývá výtvarnými díly, na nichž média nejsou zobrazena v jejich přirozených a očekávaných kontextech, ale přesto je důležité je do této práce zařadit. Název kapitoly naznačuje, že se jedná o výtvarná díla, která obsahují mediální tematiku, ale nikoliv ve formě, kterou bychom běžně očekávali a kterou popisují předchozí kapitoly.

První část této kapitoly se věnuje specifickému výtvarnému žánru, kterým je zatiší. Média, respektive tisk, se, jak bude popsáno níže, v zatiších objevují poměrně často. Druhá část kapitoly se zaměřuje na fenomén užití novin jako materiálu pro výtvarnou tvorbu. Papír a plátno lze obecně považovat za nejběžnější materiály se kterými výtvarníci tvořili a tvoří. Není proto příliš překvapivé, že během vývoje výtvarného umění někteří umělci přišli s nápadem využít jako podklad právě noviny.

Tato kapitola je pravděpodobně ze všech tří hlavních částí práce nejvíce otevřená, s nejméně jasnými hranicemi. Od doby, kdy se začaly stírat hranice mezi do té doby víceméně vyhraněnými výtvarnými styly, se umění stává stále více nepřehledným. Především v posledních dekadách dochází k míšení výtvarných stylů a přístupů, a výtvarné umění už zdaleka není jen malba, kresba či sochařství. Poslední část této kapitoly přináší stručný přehled dalších výtvarných forem, které mají nějakou souvislost s médii.

### 3.4.1. Zátíší

Zátíší je malba či jiné zobrazení neživých předmětů. Francouzština dokonce používá ještě výstižnější termín než čeština – nature morte (mrtvá příroda). Výraz zátíší vychází z nizozemštiny (stilleven), v níž byl použit poprvé na počátku 18. století. Se zátíším jako výtvarnou formou se ovšem setkáváme o mnoho dříve – již v antice, především na nástěnné malbě či mozaice. Antické prvky poté převzala i křesťanská tradice a zátíší bylo především z dekorativních důvodů využíváno i během středověku. Manýrismus 16. století zátíší osamostatnil jako svébytný výtvarný druh. Zásadní moment vývoje zátíší pak nastal v Nizozemí v 17. století – došlo k žánrové diferenciaci zátíší a tak se od té doby setkáváme se zátíším loveckým, kuchyňským, či hudebním.<sup>291</sup>

Než se zátíší ujaly i moderní umělecké směry, bylo holandské zátíší v 17. a 18. století vrcholem daného žánru. Typická je pro něj kompozice složená z předmětů každodenní potřeby. Později se motivy stávají bohatšími a nápaditějšími, do kompozic se dostávají i cizokrajné předměty. V 18. století slouží zátíší především k dekorativním účelům. V 19. století se zátíší v umění uplatňuje znovu především až v květinových zátíších *biedermeieru*.<sup>292</sup>

V druhé polovině 19. století vznikla malba *Zátíší s novinami*<sup>293</sup> (1887) Antonína Chittussiho<sup>294</sup>. Chittussi do zátíší umístil několi předmětů denní potřeby – šálek, knihy, doutník, pouzdro na brýle a noviny. Jedná se tedy spíše o předměty spojené s muži, zátíší představuje moment klidu a odpočinku. Chittussiho zátíší pochází z období po malířově návratu z pobytu ve Francii, kde byla jeho tvorba ovlivněna takzvanou barbizonskou školou. Chittussi se věnoval především krajinářství, do kterého vnesl prvky impresionismu. Jeho realistické *Zátíší s novinami* ovšem předznamenává, především svou tematikou, období,

<sup>291</sup> ŠABOUK, Sáva, ed. a kol. *Encyklopedie světového malířství*. 1. vyd. Praha: Academia, 1975. 374, [1] s., [40] s. barev. obr. příl. s. 371.

<sup>292</sup> ŠABOUK, 1975, s. 371.

<sup>293</sup> *Národní galerie v Praze* [online]. 2011 [cit. 2012-3-20]. Centrální evidence sbírek NG. Dostupné z WWW: <ng.bach.cz/ces/>.

<sup>294</sup> Malíř (1847–1891). Pod jeho vlivem se utvářela česká krajinomalba 90. let 19. století. Studoval na pražské, mnichovské a vídeňské Akademii. Rozhodující vliv na něho měl pobyt ve Francii, kde se inspiroval dílem generace barbizonských plenéristů. Jejich poznatků využil pro náladově básnivě pojetí živě viděné krajiny. Posmrtná výstava jeho díla v roce 1892 se stala jednou ze základních událostí vývoje české krajinomalby doby přelomu století.



kdy se žánr dostalo opět na vrchol. Chittussiho zátiší již není dekorativním prvkem jako zátiší biedermeieru, ale je realistickou výpovědí o malířově době.<sup>295</sup>



**89 Antonín Chittussi, *Zátiší s novinami*, 1887, Národní galerie v Praze**

„V moderním umění se zátiší stává jakýmsi prostorem pro vyzkoušení nových výtvarných tendencí, technik a přístupů. Během impresionismu slouží zátiší pro hru světla a stínu, symbolisté na něm zkouší dekorativní účinnost plochy. Kubismus v zátiší analyzuje tvary a zkouší na něm simultánní znázornění více pohledů.“<sup>296</sup>

Právě především kubismus je obsahem této podkapitoly. Na počátku 20. století se v českém výtvarném prostředí utvořila výtvarná hnutí, která měla společnou inklinaci k moderním výtvarným formám, ovlivněným především

<sup>295</sup> *Artmuseum* [online]. 1999–2012 [cit. 2012-03-2]. Antonín Chittussi. Dostupné z WWW: <[http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=127](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=127)>.

<sup>296</sup> ŠABOUK, 1975, s. 371.

západním umění Francie a dalších zemí. Od Picassových *Avignonských slečen* (1906–1907) se kubismus rozšířil mezi další umělce a v českém prostředí se stal velice významným hnutím. Dokonce tak významným, že Čechy jsou jediným místem, kde kubismus pronikl i do architektury.

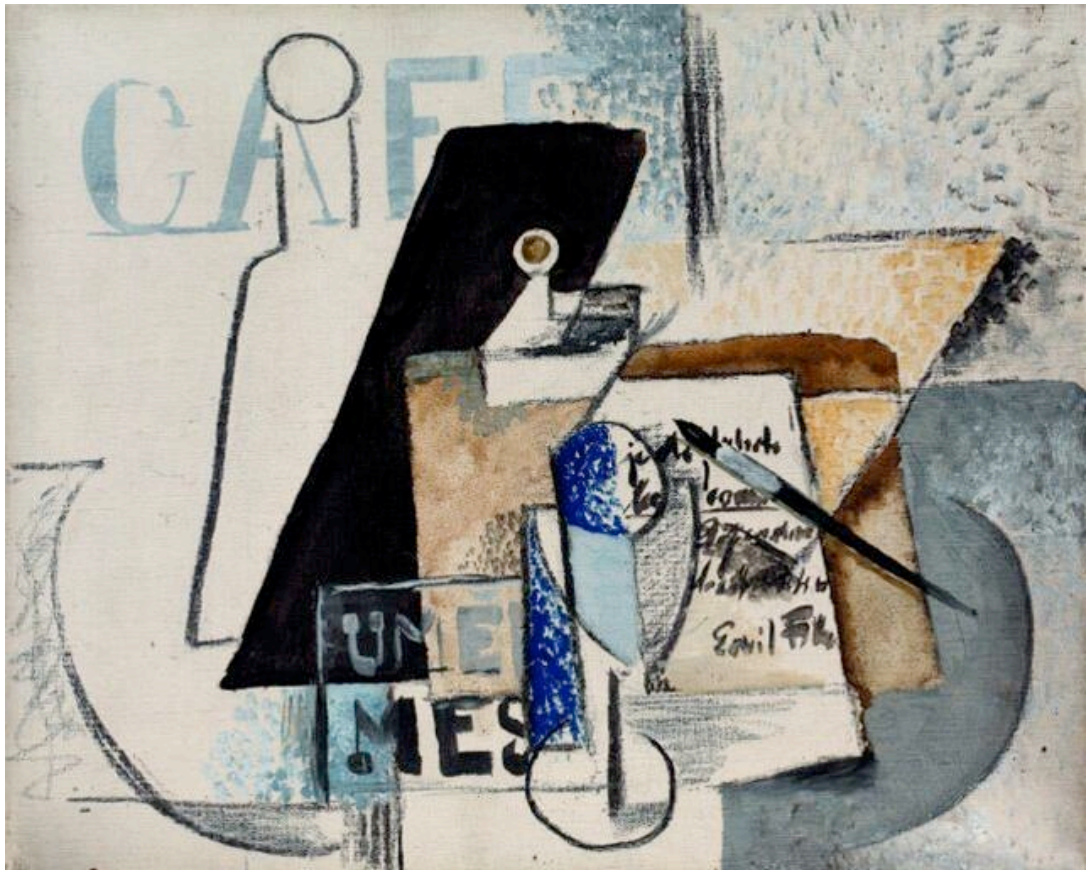
„Český kubismus se stal jedním z významných hnutí vývoje umění, designu a architektury střední Evropy první poloviny 20. století. Protagonisté českého kubismu narození v osmdesátých letech 19. století byli schopni zužitkovat tvůrčí myšlenky vlastních kulturních východisek, především baroka, spolu s novými inspiracemi evropského, zejména francouzského moderního umění pro osobité pochopení kubismu jako nejkompexnějšího stylu moderní doby. Budoucí tvůrci českého kubismu se poprvé představili v Praze roku 1907 výstavou skupiny Osma. V letech 1907–1910 se v dílech malířů Emila Filly, Bohumila Kubišty, Antonína Procházky, Josefa Čapka, sochaře Otto Gutfreunda a architektů Pavla Janáka a Josefa Gočára objevila řada motivů o otázkách, jejichž převratné řešení jim umožnilo seznámení s díly Pabla Picassa a George Braqua, které začalo v roce 1910. Od tohoto roku se český kubismus formoval jako ústřední tendence moderního umění v českých zemích: v roce 1911 kubističtí umělci založili Skupinu výtvarných umělců a na podzim téhož roku začali vydávat svůj časopis *Umělecký měsíčník*.“<sup>297</sup>

V polovině 10. let 20. století lze mezi některými výtvarníky Skupiny výtvarných umělců vysledovat společný zájem o zátiší a dokonce často shodné téma využití tisku jako součásti kompozice. Na malbě Emila Filly *Zátiší s Uměleckých měsíčníkem*<sup>298</sup> (1914) nalezneme jako součást zátiší jejich vlastní výtvarný časopis. „Založením tiskového orgánu Skupiny, *Uměleckého měsíčníku*, získala na podzim roku 1911 mladá výtvarná generace konečně nezávislou možnost publikace svých názorů. Nový časopis sice nevystoupil se žádnou programovou proklamací, jeho cíle byly nicméně jasné: publikovat mladou avantgardní tvorbu, konfrontovat její záměry se současností i minulostí, kriticky informovat o uměleckém dění doma i v Evropě – to vše pak nejenom

<sup>297</sup> *Národní galerie v Praze* [online]. 2011 [cit. 2012-03-11]. Muzeum českého kubismu. Dostupné z WWW: <<http://www.ngprague.cz/cz/9/sekce/dum-u-cerne-matky-bozi/>>.

<sup>298</sup> JANSKÁ, Lenka. *Mezi obrazem a textem: text a grafém v evropském a českém malířství 1910–1930*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2007. 167 s. ISBN 978-80-204-1523-3. s. 80.

v oblasti výtvarné, ale i literární, básnické, hudební, divadelní a filozofické. V praxi to znamenalo vytvořit revui hájící vyhraněné, exkluzivní názory generace, současně však periodikum širokých kulturních zájmů.”<sup>299</sup> Nástup časopisu nebyl příliš výrazný, příčinou byla především početná a různorodá společnost lidí, kteří na tvorbě časopisu spolupracovali, a také široký tematický záběr. Emil Filla v časopise zastával progresivní pozici, stejně jako například Josef Čapek, a publikoval v něm různé filozoficko-estetické eseje v kontextu dějin umění. Emil Filla patřil k nejvýraznějším osobnostem Uměleckého měsíčníku, po odchodu Josefa Čapka se dalším aktivním autorem stal například Vincenc Beneš.<sup>300</sup>



**90** Emil Filla, *Zátiší s Uměleckých měsíčníkem*, 1914, Národní galerie v Praze

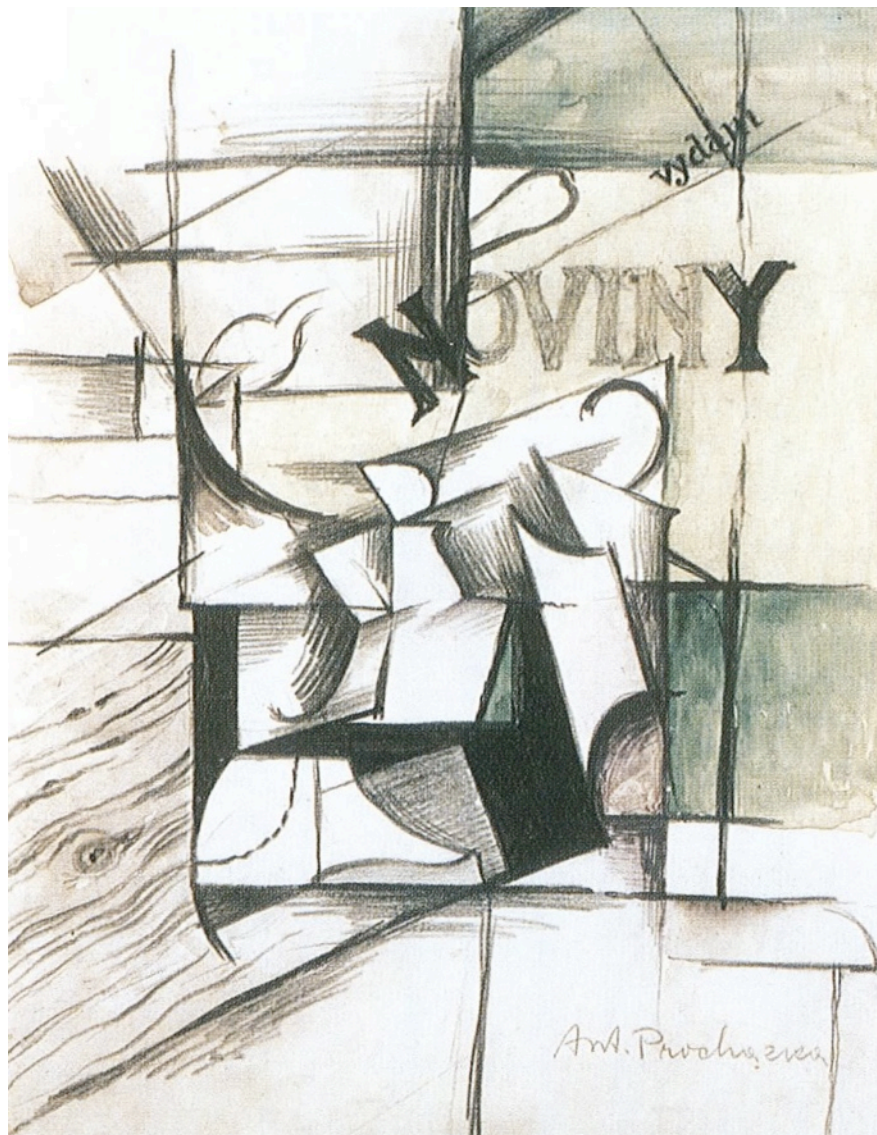
Na dalších kubistických zátiších z tohoto období nalezneme i další konkrétní periodika dané doby. Antonín Procházka namaloval dvě zátiší, na nichž využil

<sup>299</sup> PADRTA a MOTLOVÁ, 1992, s. 108.

<sup>300</sup> PADRTA a MOTLOVÁ, 1992, s. 108–109.



mediální tematiku dobového tisku – prvním je *Zátiší s Lidovými novinami*<sup>301</sup> (1914–1915), u které ho lze konkrétní deník odhalit pouze podle názvu. Druhým je *Zátiší se šachovnicí*<sup>302</sup> (1914), které naopak na Lidové noviny odkazuje přímo nápisem na obraze.<sup>303</sup>

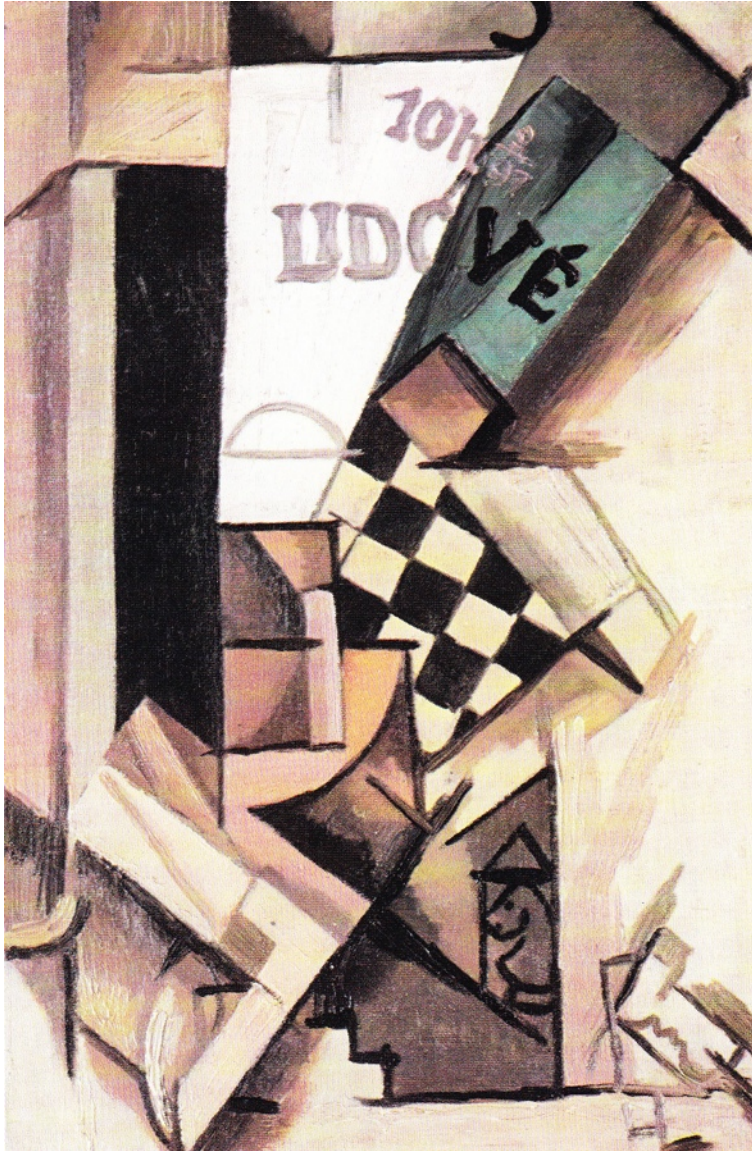


**91 Antonín Procházka, *Zátiší s Lidovými novinami*, 1914–1915, Moravský galerie v Brně**

<sup>301</sup> LAHODA, 1996, s. 85.

<sup>302</sup> LAMAČ, Miroslav. *Osma a Skupina výtvarných umělců: 1907–1917*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988. 540 s. České dějiny; Sv. 66. s. 382.

<sup>303</sup> Mladočeské Lidové noviny vznikly v roce 1893 sloučením Moravských listů a olomouckého časopisu Pozor a vedl je Adolf Stránský, který se o pár let později stal i jejich majitelem. Díky vysoké kvalitě dosáhly noviny vysokých nákladů, získaly vlastní tiskárnu a byly rozšířeny o ranní vydání. V Lidových novinách publikovali mimo jiné Fráňa Šrámek, Viktor Dyk, Leoš Janáček nebo Josef Čapek, člen Skupiny výtvarných umělců. BEDNAŘÍK, JIRÁK a KÖPPLOVÁ, 2011, s. 141.



**92 Antonín Procházka, Zátiší se šachovnicí, 1914**

Další zátiší Emila Filly nesoucí název *Zátiší se sklenicí, hrozný a jablkem*<sup>304</sup> zobrazuje mimo předměty v názvu i Národní listy, vůdčí tiskový orgán mladočechů.<sup>305</sup> Otakar Nejedlý<sup>306</sup> na svých dvou dílech, která vznikla

<sup>304</sup> HLUŠIČKA, 2003, obr. 52.

<sup>305</sup> Po smrti jejich zakladatele Julia Grégra přešly do vlastnictví jejich dědiců, manželky a syna Prokopa. Po roce 1910 se Národní listy dostaly pod přímý stranický vliv předsedy mladočechů Karla Kramáře a jeho strany, poté co je odkoupila Pražská akciová tiskárna. BEDNAŘÍK, JIRÁK a KÖPPLOVÁ, 2011, s. 141.

<sup>306</sup> Malíř (1883–1957). Studoval na Akademii u Antonína Slavíčka. Již po roce 1900 našel díky svým živě malovaným krajinám uznání mezi našimi kajíňáři. V Slavíčkově blízkosti jeho malířský projev vyzrál v syntetickou impresionistickou malbu, která se během cest do Indie a na Cejlon v letech 1907 až 1914 proměnila v expresivní projev neobyčejně působivé barevnosti, srovnatelný s francouzským fauvismem. Přátelství s Vincencem Benešem ovlivnilo v letech 1911 až 1914 výstavbu obrazového prostoru v kubistickém duchu. V roce 1913 založil s Benešem malířskou školu, v níž se tvořilo převážně kubisticky.



ve stejném roce a svou kompozicí se velmi podobají – *Zátiší s Časem a kartou*<sup>307</sup> (1914) a *Zátiší s globusem*<sup>308</sup> (1914), odkazuje na začátek První světové války a zároveň podtrhuje aktuálnost tématu zobrazením časopisu *Čas*.<sup>309</sup>



**93** Emil Filla, *Zátiší se sklenicí, hrozny a jablkem*, nedatováno, soukromý majetek

<sup>307</sup> LAMAČ, 1988, s. 341.

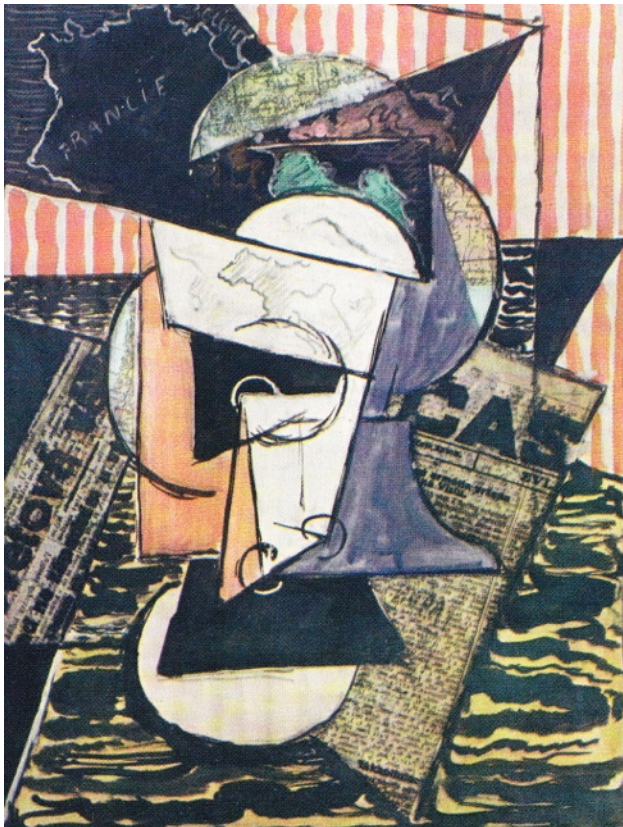
<sup>308</sup> LAMAČ, 1988, s. 376.

<sup>309</sup> Čas byl založen v roce 1886 Janem Herbenem jako čtrnáctideník, v roce 1889 se změnil na týdeník a od roku 1901 vycházel jako deník. Čas se stal nástrojem takzvaného realistického hnutí, politické aktivity akademické inteligence, v jehož čele stál Tomáš Garrigue Masaryk, jehož příznivcem byl i Jan Herben.  
BEDNAŘÍK, JIRÁK a KÖPPLOVÁ, 2011, s. 142–143.



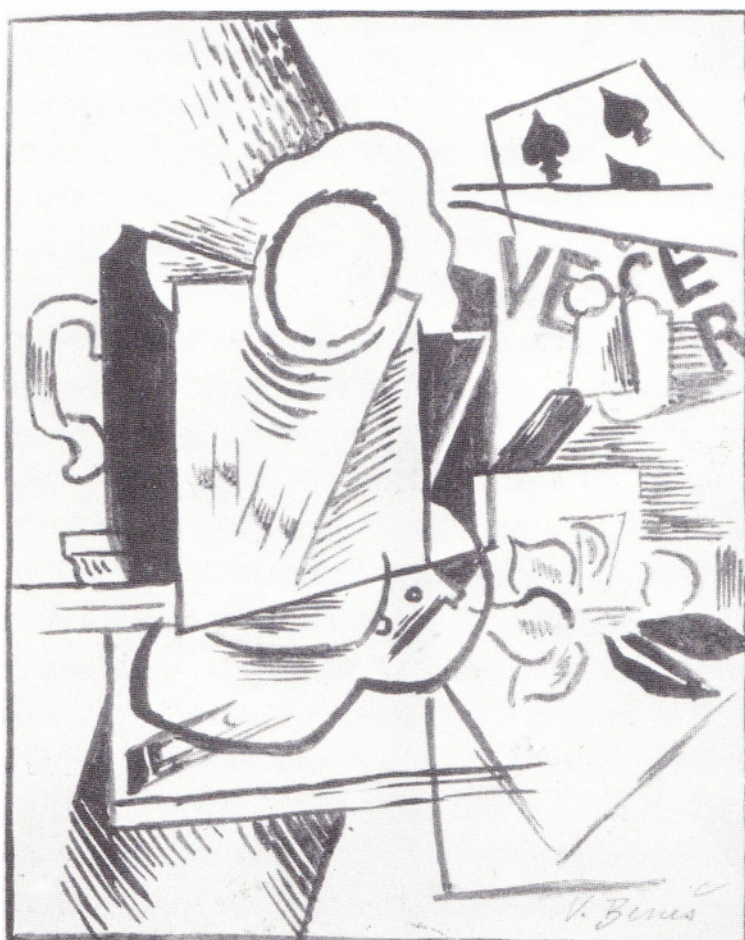


94 Otakar Nejedlý, *Zátiší s Časem a kartou*, 1914



95 Otakar Nejedlý, *Zátiší s globusem*, 1914

Všechny výše uvedené příklady výtvarných děl pracujících s tématem tisku dokládají především důležitost tisku v dané době a zároveň pravděpodobně naznačují politické smýšlení členů Skupiny výtvarných umělců. Politický tisk tehdy hrál zásadní roli – od 90. let 19. století do vzniku samostatného Československa po válce v roce 1918, je ostatně toto období v historii českých médií označováno jako období rozvoje tisku politických stran.<sup>310</sup> Jako poslední příklad díla člena Skupiny je obraz *Zátiší s večerníkem a půllitrem piva*<sup>311</sup> (1913) Vincence Beneše<sup>312</sup>, u kterého ovšem nelze určit, o jaké konkrétní periodikum se jedná.



**96 Vincenc Beneš, *Zátiší s večerníkem a půllitrem piva*, 1913**

<sup>310</sup> BEDNAŘÍK, JIRÁK a KÖPPLOVÁ, 2011, s. 123.

<sup>311</sup> LAMAČ, 1988 s. 336.

<sup>312</sup> Malíř, kreslíř a grafik (1883–1979). Člen skupiny Osma a Skupiny výtvarných umělců. Od postimpresionismu a expresivně laděných krajin přešel pod vlivem Cézannovým a Derainovým kolem roku 1910 k zárodkům kubismu. Poté jej ovlivnil přítel Emil Filla. S Otakarem Nejedlým založil roku 1913 malířskou školu v Praze, soustředěnou především na kubistické principy.

### 3.4.2. Noviny jako materiál

Tato kapitola do jisté míry navazuje na kapitolu předchozí, protože řada níže popsaných děl má podobné kořeny jako kubistická zátiší. Kapitola je výběrem děl, která využívají noviny jako materiál a specifickou součástí výtvarného díla. V několika případech se jedná o koláž, která má své počátky právě v analytickém kubismu Braqua a Picassa v roce 1912. Koláž se definuje jako výtvarné dílo vzniklé lepením různých druhů papírů, výstřižků i dalších materiálů. Techniku koláže naplno využívali i dadaisté – skýtala pro ně možnost dávat do souvislostí a vytvářet napětí mezi zdánlivě nesouvisejícími předměty. V českém výtvarném umění vynikli v technice koláže například Jindřich Štýrský nebo Karel Teige.<sup>313</sup>

Koláži se ale samozřejmě věnovala celá řada dalších výtvarníků. Pokud se opět vrátíme k výše několikrát zmíněné Skupině výtvarných umělců, lze z jejich členů zmínit především Otto Gutfreuda. „Gutfreud se jako jeden z mála českých výtvarníků kubismu obrátil k nůžkám. Dochované koláže ukazují, že Gutfreud se snažil svět pozemský, věcný, každodenní rozstříhat, rozkouskovat a složit do nového celku.”<sup>314</sup> Příkladem je jeho koláž *Zátiší s lahví*<sup>315</sup> (1913–1914), která zmíněnou každodennost v novém kontextu vytváří užitím prvků zpráv z novin, barevnými papíry či vinětou z láhve. I další Gutfreudova koláž *Hlava*<sup>316</sup> (1913–1914) vytrhuje ze všedních souvislostí novinové informace a zprávy.<sup>317</sup> Technika koláže mezi tehdejšími výtvarníky Skupiny příliš populární nebyla – například Josef Čapek ji označil jako „nevážnou věc” a prohlásil: „Nemohu s dobrým svědomím lepit vinětky do obrazu, jak se to po Picassovi dělá”. Přesto i v Čapkově díle nalezneme využití novin jako podkladového materiálu – *Muž v cylindru*<sup>318</sup> je toho důkazem. Je zajímavé, že ačkoliv například Emil Filla se technice koláže příliš nevěnoval a vytvořil jich jen několik mezi lety 1914

<sup>313</sup> ŠABOUK, 1975, s. 180.

<sup>314</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, IV/1, 1998, s. 254.

<sup>315</sup> LAHODA, 1996 s. 102.

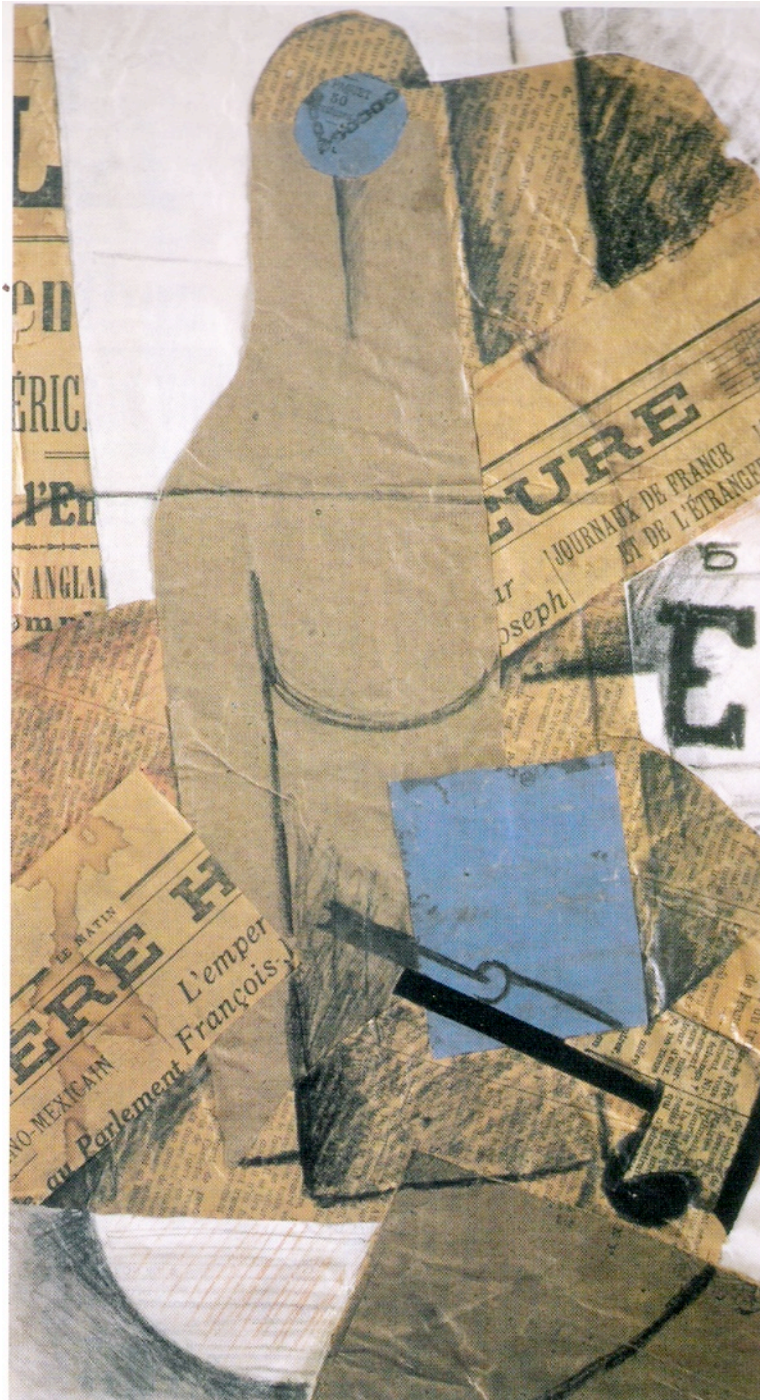
<sup>316</sup> LAMAČ, 1988, s. 403.

<sup>317</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, IV/1, 1998, s. 254–156.

<sup>318</sup> LAMAČ, 1988, s. 342.

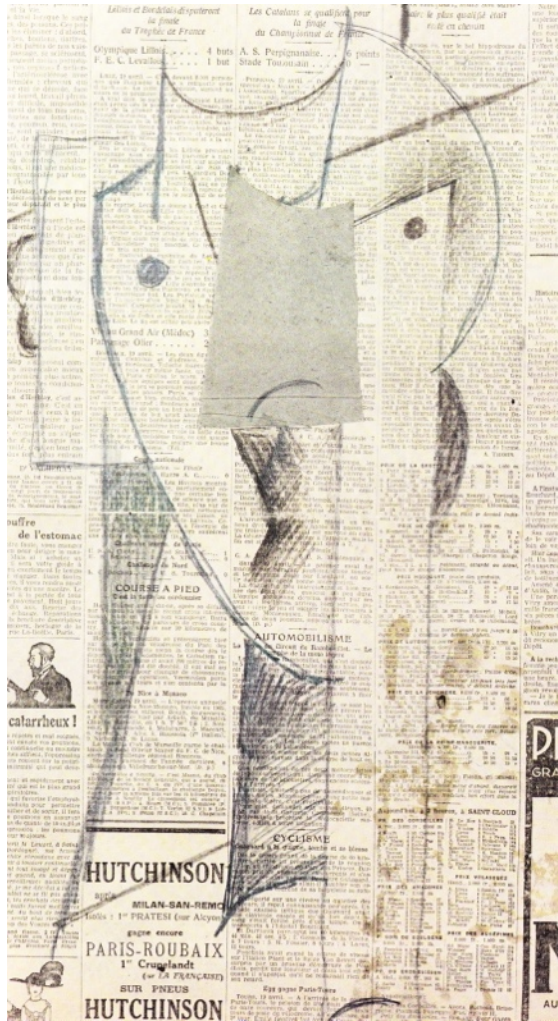


a 1915, na některých jeho dílech se nachází kompozice koláží imitujících. Tuto tendenci lze najít například na malbě *Zátiší s uměleckým měsíčníkem* (obr. 89). Skutečné noviny pro koláž využil Otakar Nejedlý ve dvou již rovněž uvedených dílech s časopisem *Čas* (obr. 93 a obr. 94).<sup>319</sup>

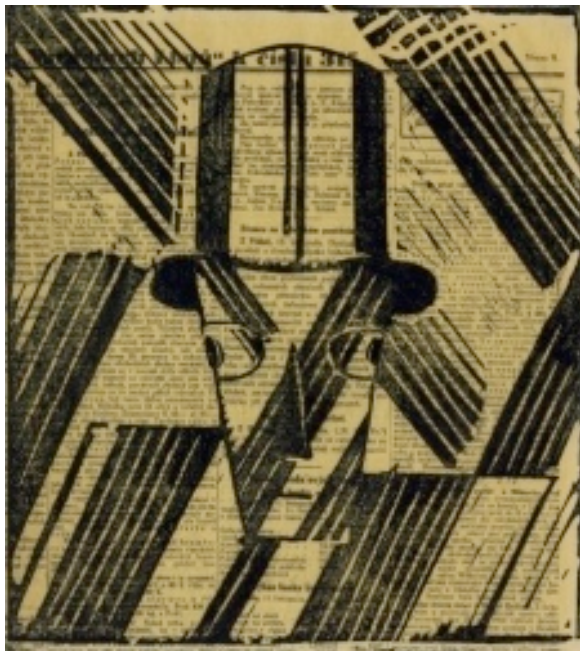


**97** Otto Gutfreud, *Zátiší s lahví*, 1913–1914, Galerie výtvarného umění v Ostravě

<sup>319</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, IV/1, 1998, s. 256.



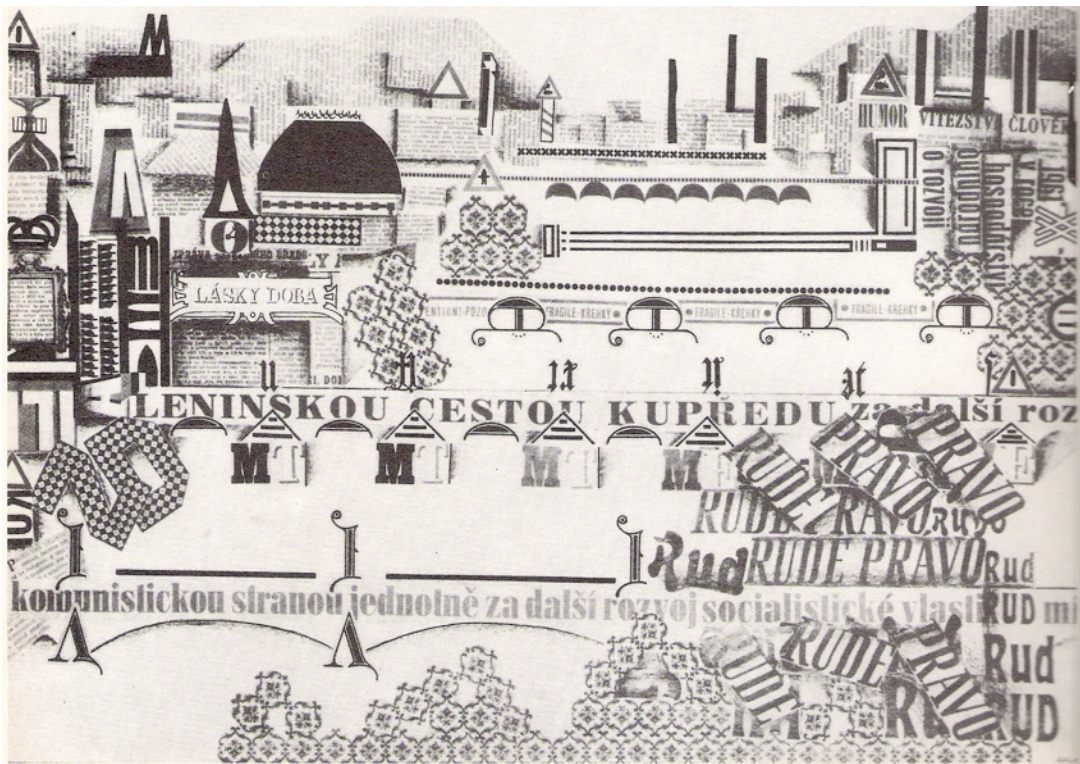
98 Otto Gutfreud, *Hlava*, 1913–1914, Galerie výtvarného umění v Ostravě



99 Josef Čapek, *Muž v cylindru*, 1915



V 60. letech 20. století se technika koláže rozvíjela také, její poetika objevená na počátku století byla stále živá. Autoři ve svých dílech využívali mimo jiné reprodukováný obraz, potištěný nebo popsaný papír. Kromě například Jiřího Koláře, Běly Kolářové či Libora Fáry z nové generace umělců nastupující v 50. s 60. letech, se koláží zabýval i Adolf Hoffmeister z generace starší. Hoffmeister na svých kolážích využíval výstřižky z novin a časopisů velice často. Dával je do nového kontextu a vytvářel výtvarná díla s aktuální tematikou. Příkladem je koláž *Praha socialistická*<sup>320</sup> (1962), k jejíž tvorbě využil titulky dobového tisku s komunistickou tematikou, odkaz na ideologii je patrný i z periodika, které je v díle výrazným prvkem – Rudého práva. Hoffmeister pracoval i s tituly zahraničního tisku, jak je patrné v díle *Zátiší*<sup>321</sup> (1964), na kterém vidíme například francouzský deník Le Figaro či německý týdeník Die Zeit.<sup>322</sup>



**100** Adolf Hoffmeister, *Praha socialistická*, 1962

<sup>320</sup> LAMAČ, 1966, obr. 155.

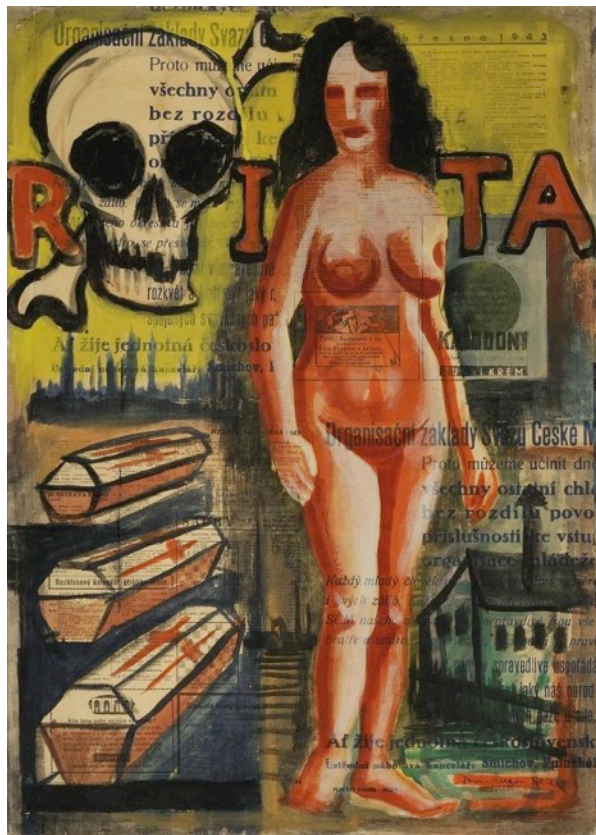
<sup>321</sup> LAMAČ, 1966, obr. 190.

<sup>322</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR. *Dějiny českého výtvarného umění VI/1 1958–2000*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1487-X. s. 194.





ve spojení s až morbidními motivy a nahým ženským tělem působí velice expresivně.<sup>326</sup>



**102** Jan Reegen, *Rita*, 1950

Specifickou roli ve vývoji českého výtvarného umění posledních dekad hraje dílo Michala Cihláře<sup>327</sup>. „Od roku 1981 se zaměřil na barevný linoryt, často s neobykle velkým počtem barev. Vytváří je programově jako řemeslo, jako technicky náročný úkol, k jehož řešení jej podněcuje touha po dokonalosti. Možná se tak u nás stal jedním z nejradikálnějších odpůrců tvůrčí výlučnosti, která postihla umění během celého moderního vývoje.”<sup>328</sup> „Mezi jeho námětové okruhy patřily portréty přátel, ale také linorytová reprodukce různých elementů užité grafiky, obalů od žvýkaček, tramvajových jízdenek, obalů potravin nebo

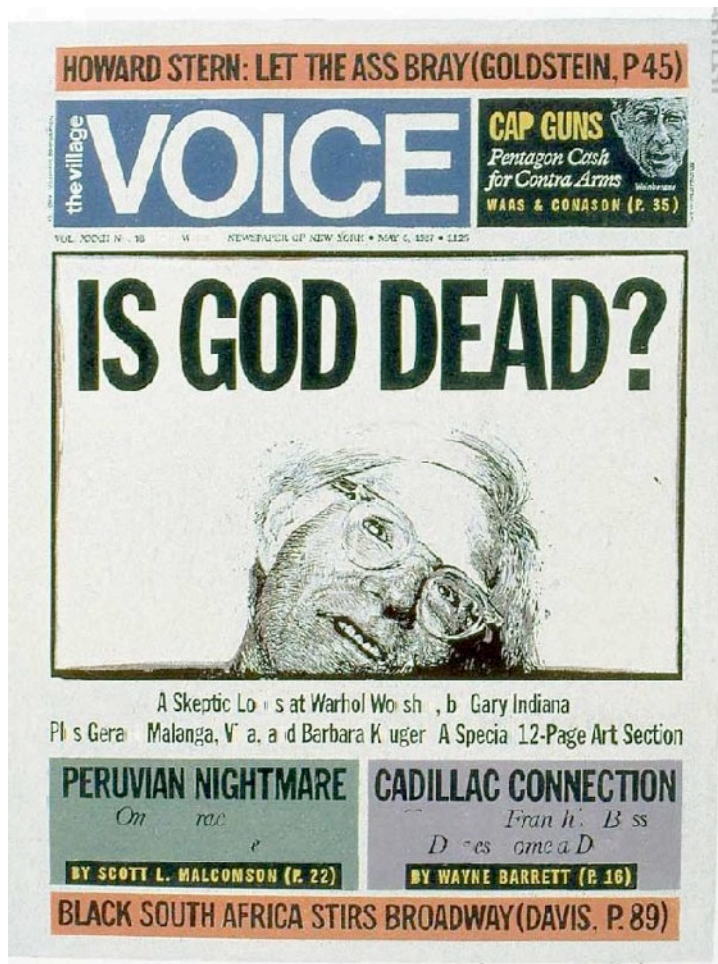
<sup>326</sup> KLIMEŠOVÁ, 2010, s. 320–326.

<sup>327</sup> Grafik (1960–). Studoval na pražské VŠUP. Už na škole zaujal svou hravostí a pílí, v roce 1981 vynalezl originální techniku barevného linorytu, kterou pak dále rozvíjel. Mezi jeho námětové okruhy patří portréty přátel, ale i linorytová reprodukce různých elementů užité grafiky, od 90. let se s přestávkami věnuje i tvorbě linorytových zátiší. Vedle linorytu vytváří i koláže, plastiky a věnuje se užité grafice. Jeho vyhraněný a maximalistický postoj k umělecké tvorbě a jejím hodnotám má charakter konceptuálně vyhraněného tvůrčího gesta.

<sup>328</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR. *Dějiny českého výtvarného umění VI/2 1958–2000*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1488-8. s. 747.



dokonce celých stránek novin. Projevoval se tu nejen obdiv k takzvaným nízkým projevům grafického umění a vášně k drobným sběratelským předmětům, ale i zásadní ovlivnění osobou a dílem Andyho Warhola.”<sup>329</sup> Mediální tematika je v Cihlářově díle významně zastoupená, ať už se jedná o zmíněnou reprodukci celé novinové stránky (*Stránka/Voice*<sup>330</sup>, 1987), nebo o další témata spojená se současnými médii či reklamním průmyslem. Na svých grafikách reprodukoval řadu mediálních událostí v takových detailech, které mu jen technika linorytu umožňuje. V roce 1986 Cihlář vytvořil sérii *Cáry*, tedy několik grafik, které zobrazují přímo noviny, respektive jejich různé útržky, opět bez bližšího zkoumání s téměř fotografickou přesností (*Cáry I*<sup>331</sup>, 1986).



### 103 Michal Cihlář, *Stránka/Voice*, 1987

<sup>329</sup> *Artist. Databáze současného umění.* [online]. 2006–2011 [cit. 2012-03-15]. Michal Cihlář. Dostupné z WWW: <<http://artist.cz/?id=168>>.

<sup>330</sup> VOLF, Petr. *Michal Cihlář: práce z let 1981–2004.* 1. vyd. v českém jazyce. Praha: BB art, 2004. 127 s. Album. ISBN 80-7341-239-X. s. 29-50.

<sup>331</sup> VOLF, 2004, s. 29-50.





104 Michal Cihlář, *Cáry II*, 1986

### 3.4.3. Další formy výtvarného umění s mediálním kontextem

Poslední kapitola této části, a poslední kapitola o médiích v českém výtvarném umění vůbec, je spíše jakýmsi náznakem dalších uměleckých možností s médii souvisejících. Nejedná se o ucelený přehled, ale slouží spíše pro představu a uvědomění si, že především současné výtvarné umění je nutné vnímat v širším kontextu různých výtvarných přístupů, které jsou často na pomezí několika uměleckých forem.

Fotografie se během 20. století stala nedílnou součástí výtvarného umění, plní ale i řadu jiných funkcí. Fotografie tvoří také nedílnou součást mediálního světa, fotožurnalismus je svébytnou mediální disciplínou. Médium fotografie je proto zahrnuto až do této závěrečné části, protože oddělit například reportážní fotografii od fotografie umělecké je v mnoha případech komplikované. Tato kapitola proto uvádí jen několik příkladů fotografií, které přímo souvisí s mediální tematikou, protože jsou na nich média a mediální prostředí přímo zachycena. Výběr slouží spíše pro představu o tom, že i fotografie nám mohou sloužit jako zdroj informací o stavu a vývoji médií. V jiných případech se média stala inspirací pro vznik uměleckých fotografií.

Příkladem fotografií, které je na pomezí funkce estetické a reportážní jsou fotografie Jaroslava Kučery<sup>332</sup> a Miloše Poláška<sup>333</sup>. Fotožurnalismus měl v období komunistického režimu specifické postavení. „V české situaci se humanistický fotožurnalismus, inspirovaný zahraničními vlivy, musel nevyhnutelně setkat s konceptem poezie všedního dne. Libovolné fotografie se mohly stát nejen ilustracemi básní a povídek, nýbrž i zdrojem poetických, satirických, politických a jiných interpretací.“<sup>334</sup> Příkladem je fotografie Jaroslava

---

<sup>332</sup> Fotograf (1946–). Studoval Stavební fakultu ČVUT v Praze. Od ukončení studií působí jako volný fotograf. V tvorbě se věnuje převážně sociální tematice, a to v ucelených fotografických cyklech zaměřených na určité sociální skupiny nebo lokality. Podnikl několik fotografických cest na Balkán. Dokumentoval mimo jiné listopadové události 1989.

<sup>333</sup> Fotograf, typograf a grafik (1939–). Studoval na Vyšší průmyslové škole, poté se vyučil fotografem a typografem. V polovině 60. let spoluzakládal Fotoklub NHKG, orientovaný na živou fotografii všedního dne. Působil jako fotoreportér v tisku (Ostravský večerník, Kulturní měsíčník v Ostravě), věnoval se i publicistice. Častým námětem je Ostrava a okolí. Fotografuje i akty a věnuje se užité grafice.

<sup>334</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, VI/1, 2007, s. 282–283.

Kučery *Kamelot*<sup>335</sup> (1969). Snímek byl pořízen v srpnu 1969 během prvního výročí sovětské okupace. Kamelot svůj obličej chrání mokrým šátkem proti slznému plynu. Kučera byl zatčen STB, která následně fotografii vyvolala.<sup>336</sup> Tato fotografie o roli médií vypovídá dvěma způsoby – v prvním plánu vidíme na snímku kamelota, tedy způsob, jakým byl v dané době distribuován tisk. V plánu druhém nám fotografie vypráví příběh o roli fotožurnalistů v období normalizace, samozřejmě pouze v případě, pokud fotografův příběh známe. Další fotograf, Miloš Polášek, na svých dílech mimo jiné „sarkasticky zobrazoval normalizační ceremoniály se silícím důrazem na výtvarný experiment“.<sup>337</sup> Na své fotografii *Předvoj*<sup>338</sup> (1971) zachytil kontrast stáří a mládí na prorežimním průvodu. Muž v popředí drží v rukou stranický tisk Rudé právo jako klasický příklad nástroje poropagandy tehdejší doby.



**105** Jaroslav Kučera, *Kamelot*, 1969, Moravská galerie v Brně

<sup>335</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, VI/1, 2007, s. 284.

<sup>336</sup> Jaroslav Kučera. [online]. 2012[cit. 2012-03-15]. Gallery. Dostupné z WWW: <[www.jaroslavkucera.com/en/gallery.html](http://www.jaroslavkucera.com/en/gallery.html)>.

<sup>337</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, VI/1, 2007, s. 764.

<sup>338</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, VI/1, 2007, s. 752.





**106** Miloš Polášek, *Předvoj*, 1971, Moravská galerie v Brně

Další fotografie je příkladem zcela jiného záměru jejího autora. Jedná se i snímek *Radio World*<sup>339</sup> (1924) Jaroslava Rösslera<sup>340</sup>. Člen uměleckého spolku Devětsil je považován za prvního českého avangardního fotografa. „Věcné a střízlivé fotografie nových civilizačních fenoménů v oblasti moderní techniky, byly chápány jako básnické dokumenty doby.” A přesně to lze spatřit na Rösslerově snímku. „Většina jeho fotografií jsou plošné geometrické kompozice založené na přísné geometrické osnově, na výrazných černobílých kontrastech velkých ploch, do nichž často intervenují křivky a kruhové segmenty.” Fotografie *Radio World* je poctou novým technologiím a zároveň unikátní výtvarnou kompozicí.<sup>341</sup>

<sup>339</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, IV/2, 1998, s. 180.

<sup>340</sup> Fotograf (1902–1990). Po vyučení u Františka Drtikola pracoval v jeho ateliéru. V roce 1922 vytvořil kubofuturistický portrét tanečnicka Ore Tarraco, o roku později obraz *Slečna Gerta* ve stylu art deco. Obě díla se vyznačují technikou zasahování štětce do bromolejových pozitivů.

<sup>341</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, IV/2, 1998, s. 180–181.



**107** Jaroslav Rössler, *Radio World*, 1924

Média se stala předmětem i svým způsobem kontroverzní umělecké formy akčního umění v 70. letech. „V českém prostředí je termín „akční umění“ používán jako střešní pojem zahrnující všechny umělecké projevy, které zdůrazňují akci, tedy kladou důraz na svůj časoprostorový a vtělený rozměr.”<sup>342</sup> Akční umění nabývalo řady podob, „základním rysem akčních performancí přelomu 60. a 70. let 20. století bylo ztišení. Pořádaly se pro omezený okruh publika, přátele a spolupracovníky, nežřídka stál při jejich realizaci vedle autora jen fotograf.”<sup>343</sup> Jednou z nevyraznějších osobností performance této doby byl

<sup>342</sup> *Artlist. Databáze současného umění*. [online]. 2006–2011 [cit. 2012-03-14]. Akční umění. Dostupné z WWW: <<http://artlist.cz/?id=160>>.

<sup>343</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, VI/1, 2007, s. 483.

Petr Štembera<sup>344</sup>. V druhé polovině 70. let se začal poměrně intenzivně věnovat tématu médií – tisk či rádio se objevily v několika jeho performancích. „Totální zahlcení médií, situace, z níž není pro dnešního člověka úniku, reflektoval Štembera v několika pracích. V performanci *Jogi*<sup>345</sup> (27. dubna 1979) stál na hlavě a pojídal tehdejší stranický tisk, buď český nebo polský, podle země, kde performance probíhala.“ Při jiné akci v Polsku postavil Štembera mezi hrající rádio a televizor kuře, které mělo symbolizovat jeho i další lidi v zajetí médií.<sup>346</sup>



**108** Petr Štembera, *Jogi*, 27. dubna 1979

<sup>344</sup> Performer, konceptuální umělec, teoretik a historik umění (1945–). Studoval informatiku a muzeologii na UK v Praze. Pracuje v UPM v Praze, připravoval výstavy doma i v zahraničí. Ve volné tvorbě se zpočátku věnoval malbě, od 70. let se zaměřil na netradiční materiály, akční umění, realizace v přírodě, body art, konceptuální umění a performanci v přírodě, galeriích, muzeích i v zahraničí, v nichž klade důraz na fyzickou sílu, vlastní tělo a duchovní koncentraci.

<sup>345</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, VI/1, 2007, s. 489.

<sup>346</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, VI/1, 2007, s. 489.



Na závěr této kapitoly je rovněž vhodné zmínit další umělecké formy, které nepracují s tématem médií, ale využívají média jako taková, respektive mediální technologie. V druhé polovině 50. let v 60. letech ožil mezi umělci nejen v Československu zájem o vztah mezi uměním, vědou a technikou. Umělci do své tvorby začali zahrnovat nový mocný sdělovací prostředek – televizi. „V 60. letech bylo již prozkoumáno kinetické umění a sound art, a do uměleckých instalací se začali začleňovat televizní obrazovky.”<sup>347</sup> V českém prostředí se po roce 1968 ovšem nové umělecké formy prosazovaly obtížně. Před sovětskou okupací se však například elektronické kinetické umění u nás rozvíjelo poměrně slibně. Důkazem toho je například dílo Milana Dobeše, především jeho slavná *Laterna magika*. Jako jiný příklad lze uvést Woodyho Vasulku<sup>348</sup>, který je dnes považován za jednoho ze světových půkopíků videoartu. V polovině 60. let emigroval brněnský rodák a absolvent FAMU Bohuslav Petr Vašulka do USA, vyhnul se tak normalizačním omezením a mohl tvořit na poli umění v československém prostředí v té době ještě příliš neprobádaném<sup>349</sup> (*Swan Lake*<sup>350</sup>, 1971).

V českém prostředí dochází k masivnějšímu využití média videa v umění až výrazně později než na západě, v letech 1982 až 1983. Po revoluci 1989, kdy mohli čeští umělci opět začít otevřeně komunikovat a konfrontovat svojí tvorbu se západním světem, se české umění mohlo začít naplno rozvíjet i v netradičních oblastech. V současnosti tvoří média součást řady uměleckých směrů, a nejedná se již pouze o video a televizi, ale například i o počítačové hry a internet.

<sup>347</sup> *Artlist. Databáze současného umění*. [online]. 2006–2011 [cit. 2012-03-14]. Video. Dostupné z WWW: <<http://artlist.cz/?id=120>>.

<sup>348</sup> Tvůrce videoartu a pedagog (1937–). Studoval produkci na FAMU v Praze. Během studií začal natáčet krátké filmy. Patří k prvním experimentátorům s videem a elektronickými médii. V počátku tvorby se zabýval fotografií, poezií a hudbou. V roce 1965 odešel s manželkou do USA, kde nejdříve pracoval jako střihač. Experimentoval s elektronickým zvukem a stroboskopickými efekty, mimo jiné natáčel performance Jimiho Hendrixe. S manželkou má od roku 1971 v New Yorku studio *The Kitchen*, centrum nové hudby, videa a intermedialního umění.

<sup>349</sup> ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, VI/1, 2007, s. 537.

<sup>350</sup> *Vasulka.org*. [online]. [cit. 2012-03-14]. Video Work. Dostupné z WWW: <[www.vasulka.org](http://www.vasulka.org)>.



*109 Woody Vasulka, Swan Lake, 1971*

## Závěr

Vzhledem k počtu nalezených děl českých výtvarníků, jejichž hlavním či vedlejším tématem jsou prostředky masové komunikace, lze média alespoň do určité míry bezpochyby označit jako jedno z možných výtvarných témat. Důležité je ovšem zdůraznit, že frekvence mediálních námětů i jejich samotná forma se v průběhu dosavadních dějin výtvarného umění značně proměňovala.

Vývoj českých médií, konkrétně především tisku, byl oproti vývoji v zemích jako Francie, Německo či Velká Británie opožděný. V českém prostředí se periodický tisk stal významnou společenskou institucí až v druhé polovině 19. století, což má pravděpodobně za následek i to, že v českém výtvarném umění média do té doby nebyla tolik frekventovaná, jako v již zmíněných zemích. Na konci 19. století a v první polovině století dvacátého byl na druhou stranu zájem výtvarníků o mediální tematiku o mnoho výraznější.

Obecně lze v rámci nalezených výtvarných děl vysledovat několik významných tendencí a okamžiků, které je v závěru nutné zmínit. Co se týče tématu recepce mediálních obsahů není překvapením, že většinou zobrazovaných osob jsou muži. Tento fakt bezpochyby souvisí s genderovým rozdělením společenských rolí, které se začaly proměňovat až v průběhu 19. století a především pak ve století dvacátém. Výjimky ovšem samozřejmě existují – příkladem jsou obrazy *Ovocný trh* (obr. 27) a *Vaječný trh v Praze* (obr. 28), kde jsou ovšem ženy zobrazeny v prostředí pro ženy více typickém. Klasický portrét ženy čtoucí noviny, jako určitého symbolu moudrosti či sečtěllosti, nalezen nebyl. Rozsáhlou výjimkou jsou ovšem výtvarná díla zobrazující recepci médií v kavárnách, kde jsou zastoupeny ženy poměrně výrazně, což souvisí se zmíněnou aktivitou ženského hnutí.

Co se týče společenského postavení zobrazovaných osob, je zajímavé, že ve vybraných výtvarných dílech nalezneme poměrně pestrou škálu osobností. Některá díla zobrazují muže z vyšších společenských vrstev (*V rodinném rozhovoru*, obr. 17, *Anděl míru*, obr. 16), jiná naopak osoby, vzhledem k jejich pracovnímu prostředí, zjevně ne příliš majetné (*Podobizna kováře Jecha*, obr. 15, *Krejčovská dílna*, obr. 31). Ačkoliv je vývoj masových médií primárně spojován s velkými městy, média byla v českém umění zobrazena



i v prostředích ryze venkovských (*Zpravodaj*, obr. 30, *Sváteční hospoda*, obr. 39). Přesto městské prostředí jednoznačně převažovalo (*Ulice*, obr. 38, *Stanice Hradčanská*, obr. 41) a to i díky již zmíněnému tématu kavárenského prostředí typického pro větší města. Kávárny a tisk lze celkově označit za velice populární téma, které bylo mezi umělci poměrně frekventované téměř sto let od zhruba poloviny 19. století (*Braithut's Caffée-Salon*, obr. 42) do poloviny století dvacátého (*Kavárna*, obr. 56). Obecně lze v rámci tématu recepce médií označit dva nejvýraznější náměty a kompozice – prvním je portrét čtenáře (*Čtenář*, obr. 19) a druhým zobrazení recepce médií venku, ve městě, na ulici (*Čtoucí muž*, obr. 135).

Druhý velký tematický celek, věnující se tématu produkce, distribuce a technologie médií, nelze příliš zobecnit. V této kapitole se nachází díla nejstaršího data – grafické listy zobrazující technologie tisku a výroby papíru (obr. 63–65). Následující díla pak pracují s dalšími tématy a pochází z různých období, převážně však z první poloviny 20. století. V této souvislosti je nutné zmínit tvorbu Skupiny 42, jejímž programem byl zájem o moderního člověka a moderní technologie. Mezi jejími členy nalezneme řadu výtvarníků, kteří témata médií zpracovali i opakovaně. Obecně tato kapitola přináší zobrazení producentů (*Redakční porada*, obr. 68, *Fotoreportér*, obr. 69) a distributorů médií (*Malí kameloti*, obr. 72, *Ranní noviny*, obr. 75), a také výtvarná zpracování různých mediálních technologií (*Elektrické spotřebiče*, obr. 85). Co se týče mediálních typů, je nutné zdůraznit, že v celé práci napříč jednotlivými kapitolami zcela jednoznačně převažuje tisk nad dalšími médii. Tento fakt lze, vzhledem k délce existence tisku ve srovnání s dalšími médii jako jsou rozhlas a televize, označit za zcela logický.

Poslední část práce se věnovala specifickým využitím mediální tematiky ve výtvarném umění. Významný prostor byl věnován uměleckému směru kubismu, který především ve svých zátiších hojně využíval téma periodického tisku. Tato díla jsou významná mimo jiné tím, že jako jedna z mála zobrazují konkrétní média, respektive lze z nich jednoznačně určit názvy periodik, která zobrazují (*Zátiší s Lidovými novinami*, obr. 91, *Zátiší s Časem a kartou*, obr. 94). Z předchozích děl lze titul takto určit jedině v případě *Podobizny kováře Jecha* (obr. 15). Specifický je rovněž vztah výtvarného tématu a novin jako materiálu,

který popisovala podkapitola následující. Noviny byly využívány buď jako podkladový materiál (*Muž v cylindru*, obr. 99) nebo jako materiál pro tvorbu koláže (*Praha socialistická*, obr. 100). Závěrečná část o médiích v jiném kontextu nastínila další možná využití médií, konkrétně ve fotografii a oblastech, které jsou do jisté míry hraniční v rámci výtvarného umění – v akčním umění a video artu.

Jak bylo zmíněno již v úvodu práce, vztah médií a výtvarného umění, respektive téma médií ve výtvarných dílech, nebylo v rámci českých mediálních studií dosud prozkoumáno. Tato práce si tudíž kladla za cíl, toto téma zpracovat ve formě, která dozajista není vyčerpávající, ale přináší široký přehled o možnostech zkoumání. Díky zvolené metodě si lze utvořit představu o tom, jakým způsobem se téma médií v českém výtvarném umění vyvíjelo, jak se proměňoval zájem výtvarníků o ně, či v jakých výtvarných formách bylo zpracováno.

## Summary

Considering the number of artworks that involve as either the major or minor topical element the means of mass communication, we can identify media as among the feasible themes in art. It is necessary to emphasize that the incidence of the topic of media, as well as its concrete form, have varied significantly throughout the histories of both art and media.

The evolution of Czech media, especially if we focus on the press, was delayed when compared with countries such as France, Germany or the United Kingdom. Periodicals had not become an important social institution until the second half of the 19<sup>th</sup> Century. This probably led to the topic of media in Czech fine arts not appearing very frequently before that time. The primary wave of artistic interest in the topic of media arrived no sooner than at the end of the 19<sup>th</sup> century and continued significantly throughout the first half of the 20<sup>th</sup> century.

We can identify a number of distinctive aspects within the selection of the artworks. The first aspect is connected to the topic of media reception. In terms of gender, men have mostly dominated over the selection of women, except in the case of media and coffee houses. On the other hand, the distribution of artists among different social classes is fairly even: we find paintings from both the city and the countryside; both of rich people and the working class. Overall, within the confines of the topic of media reception, we mostly find either portraits or outdoor scenes from the streets.

The second main part of the thesis deals with the topic of media production, distribution and technology. In this part we find a diversity of topics, genres and styles, but two key observations deserve a mention. Firstly, that the selection of artworks consists of some of the oldest examples of the incidence of the theme of media in art. The second observation concerns Group 42 – an artistic movement of mid-20<sup>th</sup> Century. The artists of this movement interested themselves in the modern technology and have produced several artworks that involve the topic of media.

The last part of the thesis focuses on the themes of media in other contexts in art. First is the still life genre, which was frequently used and popular in



cubism. Several Czech cubist artist painted still lives in which various periodicals appeared. These works also belong to some of the few, in which we can identify the concrete title of the newspaper from the painting itself. The next part deals with newspapers being used as material for the production of art. The selection of works consists either of collages, or of pieces where newspapers are used instead of canvas or normal paper. At the end of this chapter, certain other uses of media in art are indicated, including action art, photography and video art.

As mentioned in the introduction, the relationship between media and art has not been, so far, explored within Czech media studies. The aim of this thesis is to process the topic in a form that is not complex, but instead shows the possibilities that the topic represents. Because of the method employed, it is possible to gain a general understanding of how the topic of media in Czech fine arts evolved. It also shows how artistic interest in media varied throughout history, and which forms of art have been employed to manifest that interest.

## Použitá literatura

BEDNAŘÍK, Petr, JIRÁK, Jan a KÖPPLOVÁ, Barbara. *Dějiny českých médií: Od počátku do současnosti*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2011. 439 s. Žurnalistika a komunikace. ISBN 978-80-247-3028-8.

BENDOVÁ, Eva et al. *Pražské kavárny a jejich svět*. Vyd. 1. V Praze: Paseka, 2008. 150 s. ISBN 978-80-7185-887-4.

BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, LEUBNEROVÁ, Šárka a SEKYRKA, Tomáš. *Umění 19. století v Čechách: (1790–1910) – malířství, sochařství a užité umění: Národní galerie v Praze, Klášter sv. Jiří na Pražském hradě: průvodce expozicí*. V Praze: Národní galerie, 2009. 191 s. ISBN 978-80-7035-425-4.

BOLLMANN, Stefan. *Ženy, které čtou, jsou nebezpečné*. Vyd. 1. V Praze: Knižní klub, 2008. 149 s. ISBN 978-80-242-2279-0.

BRABCOVÁ, Jana A. a MAROLD, Luděk. *Luděk Marold: [monografie s ukázkami z malířského díla]*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988. 80 s. Malá galerie; sv. 39.

BRIGGS, Asa a BURKE, Peter. *A social history of the media: from Gutenberg to the Internet*. Cambridge, UK: Polity, 2002. viii, 374 s. ISBN 0-7456-2375-1.

DVOŘÁK, František. *Kamil Lhoták: [monografie s ukázkami z výtvarného díla]*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985. 184 s. Umělecké profily; sv. 24.

FORMÁNEK, Václav. *Josef Lada: [obr. monografie]*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1981. 65, [15] s. Malá galerie; sv. 22.

HALADA, Jan. *Člověk a kniha: úvod do nakladatelské specializace: určeno pro posl. fak. sociálních věd Univ. Karlovy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1993. 120 s. ISBN 80-7066-767-2.

HLAVÁČEK, Luboš a MIKULA, Jiří. *Jiří Mikula: [malá monografie s ukázkami z malířského díla]*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1987. 132 s. Současné české umění.

HLUŠIČKA, Jiří. *Emil Filla: 1882–1953*. 1. vyd. Brno: Galerie Antonína Procházky, 2003. 142 s. ISBN 80-239-1270-4.

HLUŠIČKA, Jiří. *Jaroslav Král*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1990. 202 s. Umělecké profily / Řídí Pavla Pečinková; Sv. 36. ISBN 80-207-0218-0.

HOROVÁ, Anděla, ed. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1995- . sv. ISBN 80-200-0536-6.

CHALUMEAU, Jean-Luc. *Přehled teorií umění*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2003. 122 s. ISBN 80-7178-663-2.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *František Janoušek*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1991. 261 s. Umělecké profily; sv. 38. ISBN 80-207-0328-4.

JACZ, Ľudovít, ed. et al. *Malá encyklopédia žurnalistiky*. 1. vyd. Bratislava: Obzor, 1982. 570 s., [20] s. obr. příl. Malé encyklopédie vydavatelstva Obzor.

JANSKÁ, Lenka. *Mezi obrazem a textem: text a grafém v evropském a českém malířství 1910–1930*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2007. 167 s. ISBN 978-80-204-1523-3.

JIRÁK, Jan. Masová média jako předmět odborného zájmu. Sborník Národního muzea, Řada C – Literární historie. LI/2006/1–4, s. 2–7. ISSN 0036-5351.

JIRÁK, Jan, KÖPPLOVÁ, Barbara. K vývoji novinářského povolání. Sborník Národního muzea, Řada C – Literární historie. LI/2006/1–4, s. 19–27. ISSN 0036-5351.

JIRÁK, Jan a KÖPPLOVÁ, Barbara. *Média a společnost*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2003. 207 s. ISBN 80-7178-697-7.

KHEL, Richard. *Papír všude a se vším*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2007. 402 s. ISBN 978-80-204-1381-9.

KHEL, Richard. *Poselství papíru*. Praha: Karolinum, 1999. 332 s. ISBN 80-7184-684-8.

KLIMEŠOVÁ, Marie, ed. *Ohniska znovuzrození: České umění 1956 – 1963: Kat. výstavy, Praha 28. 7. – 23. 10. 1994*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1994. 447 s. ISBN 80-7010-029-X.

KLIMEŠOVÁ, Marie. *Roky ve dnech: české umění 1945–1957: [v GHMP, Městské knihovně, ve dnech 28.5. až 19.9. 2010]*. Vyd. 1. V Řevnicích: Arbor



vitae ve spolupráci s Galeríí hlavního města Prahy, 2010. 423 s. ISBN 978-80-87164-35-8.

KONČELÍK, Jakub, VEČEŘA, Pavel a ORSÁG, Petr. *Dějiny českých médií 20. století*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2010. 310 s., xxxii s. obr. příl. ISBN 978-80-7367-698-8.

KONEČNÝ, Bohumil. *Bohumil Konečný: [Bimba – dobrodružství Bohumila Konečného : výstavní sály Obecního domu, náměstí Republiky 5, Praha 1, 10.10.2008–11.1.2009. 2., pozměn. vyd. V Řevnicích: Arbor vitae, 2008, 93 s. ISBN 978-80-87164-08-2.*

KOPECKÝ, Milan. *Úvod do studia staročeských rukopisů a tisků: učeb. pro filozof. fakulty*. 1. vyd. Praha: SPN, 1978. 179, [1] s. Učebnice pro vys. školy.

KROUTVOR, Josef. *Poselství ulice: z dějin plakátu a proměn doby*. Praha: Comet, 1991. 163 s.

KŘÍŽ, Jan a RITTSTEIN, Michael. *Michael Rittstein: [monografie s ukázkami z výtvarného díla]*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989. 134 s. Současné české umění. ISBN 80-207-0348-9.

KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2., přeprac. a dopl., V Grada Publishing 1. Praha: Grada, 2008. 435 s. Psyché. ISBN 978-80-247-2329-7.

LAABS, Rainer. *Nicht nur für den Tag: Vier Jahrhunderte Zeitung in der Kunst*. Frankfurt am Main : Propylaen, 1987. 216 s. ISBN 3-549-05759-8.

LAHODA, Vojtěch, ed., SRP, Karel, ed. a BYDŽOVSKÁ, Lenka, ed. *České moderní umění 1900–1960: [katalog stálé expozice]*. Praha: Národní galerie, 1995. 349 s. ISBN 80-7035-095-4.

LAHODA, Vojtěch. *Český kubismus*. Vyd. 1. Praha: Brána, 1996. 203 s. ISBN 80-85946-33-5.

LAMAČ, Miroslav. *Jan Zrzavý: [Obr. monografie]*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1980. 229, [3] s. Umělecké profily; Sv. 11.

LAMAČ, Miroslav. *Osma a Skupina výtvarných umělců: 1907–1917*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988. 540 s. České dějiny; Sv. 66.

LAMAČ, Miroslav. *Výtvarné dílo Adolfa Hoffmeistersa*. 1. vyd. Praha: NČSVU, 1966. [198] s.

MALÝ, Zbyšek, ed. a MALÁ, Alena, ed. *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-...* Vyd. 1. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 1998. . sv. Prameny a dokumenty. ISBN 80-86171-00-0.

MANGUEL, Alberto. *Dějiny čtení*. Vyd. 1. Brno: Host, 2007. 480 s. Teoretická knihovna; sv. 18. ISBN 978-80-7294-231-2.

MCLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura: výbor z díla*. Vyd. 1. Brno: Jota, 2000. 415 s. Nové obzory. ISBN 80-7217-128-3.

MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 1999. 448 s. ISBN 80-7178-200-9.

MICHEL, Bernard. *Praha: město evropské avantgardy: 1895–1928*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2010. 477 s. ISBN 978-80-257-0327-4.

MÍKA, Zdeněk. *Zábava a slavnosti staré Prahy: od konce 18. do počátku 20. století*. 1. vyd. Praha: Ostrov, 2008. 351 s. ISBN 978-80-86289-61-8.

MŽYKOVÁ, Marie. *Vojtěch Hynais: [monografie s ukázkami z výtvarného díla]*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1990. 108 s. Malá galérie; Sv. 43. ISBN 80-207-0007-2.

NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Bohumil Kubišta*. 2. vyd. Praha: Národní galerie, 1993. 325 s.

NEUMANN, Jaromír. *Obrazárna Pražského hradu: soubor vybraných děl*. 2., dopln. a rozš. vyd. Praha: Academia, 1966. 318, [1] s. Umělecké památky Pražského hradu; Sv. 1.

PADRTA, Jiří a MOTLOVÁ, Milada, ed. *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907 – 1917: teorie, kritika, polemika*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1992. 372 s. České dějiny; Sv. 69. ISBN 80-207-0404-3.

PEČINKOVÁ, Pavla. *Contemporary Czech painting*. East Roseville: Gordon and Breach Arts International, c1993. vii, 235 s. ISBN 976-8097-25-6.

PEŠAT, Zdeněk a PETROVÁ, Eva. *Skupina 42: antologie*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2000. 486 s. České moderny; sv. 5. ISBN 80-7108-209-0.

PETIŠKOVÁ, Tereza. *Československý socialistický realismus 1948–1958*. Praha: Gallery, 2002. 101 s. ISBN 80-86010-61-9.

PRAHL, Roman a DIATKOVÁ, Nataša. *Prag 1780–1830: Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern*. Prag: Eminent – Patrik Šimon, 2000. xxxiv, 483 s. ISBN 80-902568-1-3.

PROKOP, Dušan. *Obecná uměnověda: Stručný přehled a úvod*. Praha: Gryf, 1994. 92 s. ISBN 80-85829-04-5.

RAKUŠANOVÁ, Marie. *Bytosti odnikud: metamorfózy akademických principů v malbě první poloviny 20. století v Čechách*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2008. 508 s. ISBN 978-80-200-1648-5.

REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2004. 327 s. ISBN 80-7178-926-7.

ROUSOVÁ, Andrea, ed. *Petr Brandl: malíř neřestí pozemských: žánrové malby v tvorbě barokního mistra Petra Brandla (1668–1735): [Národní galerie v Praze, Sběrka starého umění, Klášter sv. Jiří 22.10.2004–24.4.2005]*. Praha : Národní galerie, 2004. 117 s. ISBN 80-7035-291-4.

ŠABOUK, Sáva, ed. a kol. *Encyklopedie světového malířství*. 1. vyd. Praha: Academia, 1975. 374, [1] s., [40] s. barev. obr. příl.

ŠEVEČEK, Ludvík, SEDLÁČEK, Ivo a HORŇÁKOVÁ, Ladislava. *50 let zlínské galerie 1953–2003 = 50 years of the Zlín gallery 1953–2003*. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, [2004]. 133, [24] s. ISBN 80-85052-53-9.

TETIVA, Vladimír. *Josef Lada: pohádkový svět*. Praha: Eminent, [1997]. 206 s. ISBN 80-902008-8-5.

ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR. *Dějiny českého výtvarného umění III/1 1780–1890*. 1. vyd. Praha: Academia, 2001. 433 s. ISBN 80-200-0735-0.

ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR. *Dějiny českého výtvarného umění III/2 1780–1890*. 1. vyd. Praha: Academia, 2001. 407 s. ISBN 80-200-0735-0.

ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR. *Dějiny českého výtvarného umění IV/1 1890–1938*. 1. vyd. Praha: Academia, 1998. 393 s. ISBN 80-200-0587-0.

ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR. *Dějiny českého výtvarného umění IV/2 1890–1938*. 1. vyd. Praha: Academia, 1998. 478 s. ISBN 80-200-0623-3.

ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR. *Dějiny českého výtvarného umění V 1939–1958*. 1. vyd. Praha: Academia, 1998. 524 s. ISBN 80-200-1390-3.

ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR. *Dějiny českého výtvarného umění VI/1 1958–2000*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1487-X.

ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR. *Dějiny českého výtvarného umění VI/2 1958–2000*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1488-8.

VLČEK, Tomáš. *Praha 1900: studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1986. 316 s. Pragensia.

VOLAVKA, Vojtěch. *Česká kresba XIX. století*. 1. vyd. Praha: Družstevní práce, 1949. 324, [2] s. Česká galerie; Sv. 50.

VOLAVKA, Vojtěch. *Karel Purkyně: [obr. monografie]*. 1. vyd. Praha: SNKLU, 1962. 83, [4] s. Malá galerie; Sv. 1.

VOLF, Petr. *Michal Cihlář: práce z let 1981–2004*. 1. vyd. v českém jazyce. Praha: BB art, 2004. 127 s. Album. ISBN 80-7341-239-X.

VONDRÁČEK, Radim, ed. *Biedermeier: umění a kultura v českých zemích 1814–1848*. 2. vyd. V Praze: Uměleckoprůmyslové museum, 2010. 527 s. ISBN 978-80-7101-091-3.

VOŠAHLÍKOVÁ, Pavla. *Zlaté časy české reklamy*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1999. 230 s. ISBN 80-7184-715-1.

WITTLICH, Petr. *Česká secese*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1982. 405 s.

WITTLICH, Petr. *České sochařství ve 20. století: 1890–1945*. 1. vyd. Praha: SPN, 1978. 246, [1] s. Odborná lit. pro učitele. Řada společ. věd.



## Elektronické zdroje

*Artmuseum* [online]. 1999–2012 [cit. 2012-03-2]. Antonín Chittussi. Dostupné z WWW: <[http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=127](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=127)>.

*Artlist. Databáze současného umění* [online]. 2006–2011 [cit. 2012-03-14]. Dostupné z WWW: <<http://artlist.cz/?id=315>>.

*Barrandov Studios* [online]. 2011 [cit. 2012-03-18]. O společnosti. Dostupné z WWW: <<http://www.barrandov.cz/clanek/o-spolecnosti/>>.

*Bimba* [online]. 2011 [cit. 2012-05-07]. Život akademického malíře. Dostupné z WWW: <<http://www.bimba.cz/index.php?file=cv.php>>.

BROŽOVÁ, Kristýna v pořadu Národní galerie v Praze nikdy nezavírá: Podobizna kováře Jecha. Česká televize, 8.1.2012, 10:00. [cit. 2012-04-06]. Dostupný z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10000000039-narodni-galerie-v-praze-nikdy-nezavira/212251000340046-karel-purkyne-podobizna-kovare-jecha/>>.

*České muzeum výtvarných umění* [online]. 2007 [cit. 2012-03-18]. Ladislav Zívr. Dostupné z WWW: <<http://www.cmvu.cz/cz1246e4/ladislav-zivr/>>.

*České muzeum výtvarných umění* [online]. 2007 [cit. 2012-04-08]. František Gross: Telefony. Dostupné z WWW: <[http://sbirky.cmvu.cz/index.php?request=show\\_detail&param=235&hl=cs&lr=lang\\_cs&as\\_sitesearch=cmvu.cz&q=&qsf\\_where=on&sf\\_queryLine=...+hledej](http://sbirky.cmvu.cz/index.php?request=show_detail&param=235&hl=cs&lr=lang_cs&as_sitesearch=cmvu.cz&q=&qsf_where=on&sf_queryLine=...+hledej)>.

*České muzeum výtvarných umění* [online]. 2007 [cit. 2012-04-08]. Jan Kotík: Ulice. Dostupné z WWW: <[http://sbirky.cmvu.cz/index.php?request=show\\_detail&param=461&hl=cs&lr=lang\\_cs&as\\_sitesearch=cmvu.cz&q=&qsf\\_where=on&sf\\_queryLine=...+hledej](http://sbirky.cmvu.cz/index.php?request=show_detail&param=461&hl=cs&lr=lang_cs&as_sitesearch=cmvu.cz&q=&qsf_where=on&sf_queryLine=...+hledej)>.

*České muzeum výtvarných umění* [online]. 2007 [cit. 2012-03-07]. Průvodce sbírkami online. Dostupné z WWW: <<http://sbirky.cmvu.cz/>>.

*Dorotheum* [online]. 2012 [cit. 2012-04-07]. Multrus Josef. Dostupné z WWW: <<http://www.dorotheum.com/cz/aukce-detail/aukce-9270-umni-a-starozitnosti-praha/lot-1263200-multrus-josef-praha-1898-1957-praha.html>>.

*Encyklopedie dějin města Brna* [online]. 2011 [cit. 2012-04-06]. Tomáš Fryčaj. Dostupné z WWW: <[http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil\\_osobnosti&load=88](http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_osobnosti&load=88)>.

*Galerie Dorka* [online]. 2011 [cit. 2012-04-11]. Ak. mal. Michael Rittstein. Dostupné z WWW: <[http://www.dorka.cz/?module=dokument&action=display\\_dokument&id=21](http://www.dorka.cz/?module=dokument&action=display_dokument&id=21)>.

*Galerie hlavního města Prahy : vyhledávání online* [online]. 2012 [cit. 2012-01-20]. Dostupné z WWW: <<http://ghmp.cz/cs/web/guest/katalog>>.

HAŠKOVÁ, Sabina. František Bohumil Doubek (1865 – 1952). Život a dílo česko – bavorského malíře. Č. Bud., 2008. bakalářská práce (Bc.). Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Filozofická fakulta. Dostupné z WWW: <[http://theses.cz/id/bdrilw/downloadPraceContent\\_adipldno\\_10644](http://theses.cz/id/bdrilw/downloadPraceContent_adipldno_10644)>.

HULÍKOVÁ, Veronika v pořadu Národní galerie v Praze nikdy nezavírá: Vaječný trh v Praze. Česká televize, 13.11.2011, 10:00 [online]. [cit. 2012-04-07]. Dostupný z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10000000039-narodni-galerie-v-praze-nikdy-nezavira/211251000340038-ludek-marold-vajecny-trh-v-praze/>>.

*Jaroslav Kučera* [online]. 2012 [cit. 2012-03-15]. Gallery. Dostupné z WWW: <[www.jaroslavkucera.com](http://www.jaroslavkucera.com)>.

JIRÁK, Jan. Mediální technologie – Tištěná média. *Metodický portál* [online]. 18.5.2006 [cit. 2012-03-18]. Dostupný z WWW: <<http://clanky.rvp.cz/clanek/o/z/548/MEDIALNI-TECHNOLOGIE---TISTENA-MEDIA.html/>>.

KAROUS, Pavel. Výtvarné umění ve veřejném prostoru 70. a 80. let v ČSSR. Vetřelci a volavky [online]. [cit. 2012-03-18]. Dostupný z WWW <<http://www.vetrelciavolavky.cz/o-projektu>>.

KLIMEŠOVÁ, Marie v pořadu *Artmix*. Česká televize 2, 21.3.2009, 22:30 [online]. [cit. 2012-03-18]. Dostupný z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10123096165-artmix/209562229000003/video/>>.

*Národní galerie v Praze* [online]. 2011 [cit. 2012-1-18]. Centrální evidence sbírek NG. Dostupné z WWW: <[ng.bach.cz/ces/](http://ng.bach.cz/ces/)>.

*Národní galerie v Praze* [online]. 2011 [cit. 2012-03-11]. Muzeum českého kubismu. Dostupné z WWW: <<http://www.ngprague.cz/cz/9/sekce/dum-u-cerne-matky-bozi/>>.

*Prague art & design* [online]. [cit. 2012-03-18]. Jiří Bradáček, Televizní štáb. Dostupné z WWW: <<http://www.cmvu.cz/cz1246e4/ladislav-zivr/>>.

*Vetřelci a volavky* [online]. [cit. 2012-03-18]. Kameraman. Dostupné z WWW: <<http://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/kameraman>>.

*Židovské muzeum v Praze* [online]. 2004 [cit. 2012-04-21]. Emil Orlik (1870-1932) Podobizny přátel a současníků. Dostupné z WWW: <<http://www.jewishmuseum.cz/cz/vystavy/czorlik.htm>>.

### **Zdroje pro biografie autorů použitých výtvarných děl**

*Artlist. Databáze současného umění* [online]. 2006–2011 [cit. 2012-03-14]. Dostupné z WWW: <<http://artlist.cz/?id=315>>.

HAŠKOVÁ, Sabina. František Bohumil Doubek (1865 – 1952). Život a dílo česko – bavorského malíře. Č. Bud., 2008. bakalářská práce (Bc.). Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Filozofická fakulta. Dostupné z WWW: <[http://theses.cz/id/bdriw/downloadPraceContent\\_adipldno\\_10644](http://theses.cz/id/bdriw/downloadPraceContent_adipldno_10644)>.

HOROVÁ, Anděla, ed. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1995.

KLIMEŠOVÁ, Marie. *Roky ve dnech: české umění 1945–1957: [v GHMP, Městské knihovně, ve dnech 28.5. až 19.9. 2010]*. Vyd. 1. V Řevnicích: Arbor vitae ve spolupráci s Galerií hlavního města Prahy, 2010. 423 s. ISBN 978-80-87164-35-8.

LAABS, Rainer. *Nicht nur für den Tag: Vier Jahrhunderte Zeitung in der Kunst*. Frankfurt am Main : Propylaen, 1987. 216 s. ISBN 3-549-05759-8.

LAHODA, Vojtěch, ed., SRP, Karel, ed. a BYDŽOVSKÁ, Lenka, ed. *České moderní umění 1900–1960: [katalog stálé expozice]*. Praha: Národní galerie, 1995. 349 s.

MALÝ, Zbyšek, ed. a MALÁ, Alena, ed. *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-...* Vyd. 1. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 1998- . sv. Prameny a dokumenty. ISBN 80-86171-00-0.

VLČEK, Tomáš. *Praha 1900: studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1986. 316 s.

VOŠAHLÍKOVÁ, Pavla. *Zlaté časy české reklamy*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1999. 230 s. ISBN 80-7184-715-1.

*Bimba* [online]. 2011 [cit. 2012-05-07]. Život akademického malíře. Dostupné z WWW: <<http://www.bimba.cz/index.php?file=cv.php>>.

*Galerie Marold* [online]. 2012 [cit. 2012-05-12]. Gareis Jan Antonín. Dostupné z WWW: <<http://www.marold.cz/gareis-jan-antonin-1791-1863>>.

Zprávy a poznámky. Karel Krejčík. *Zlatá Praha*, 1901-01-11, roč. 18, čís. 19, s. 120. Dostupné z WWW: <<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=ZlataPraha/18.1900-1901/10/120.png>>. [cit. 2012-05-12].



## Seznam obrazových příloh

- I** Prodavač novin (Zeitungsverkäufer), 1631
- II** Podstata novin (Das Zeitungswesen), 1631–1632
- III** J. J. Grandville, Vzkříšení cenzury (Résurrection de la Censure), 1831
- IV** Magnus Zeller, Převrat „Berliner Zeitung am Mittag“ u Ullsteina (Umbruch der „BZ am Mittag“ bei Ullstein), 1928, Nakladatelství Axel Springer AG
- V** Adolph Menzel, Odjezd krále Wilhelma I do armády (Abreise König Wilhelms I. zur Armee), 1871, Staatliche Museen zu Berlin
- VI** Robert Harris, Kamelot (The Newsboy), 1879, Art Gallery of Ontario
- VII** Conrad Felixmüller, Berlínská ulice Kurfürstendamm – Novinový kiosek (Berlin Kurfürstendamm – Zeitungskiosk), 1941, soukromá sbírka
- VIII** Gustav Taubert, Všichni čtou všechno (Alles liest Alles), 1832, Berlin-Museum
- IX** Auguste Renoir, Claude Monet čtoucí noviny (Claude Monet lisant), 1872, Musée Martmottan Paris
- X** Honoré Daumier, Vůz první třídy (Intérieur d'un wagon de première classe), 1864, Walters Art Gallery
- XI** Claude Monet, Snídaně (Le Dejeuner), 1867, Städelsches Kunsinstitut, Frankfurt nad Mohanem
- XII** Juan Gris, Mísa s ovocem, sklenice a noviny (Plato de fruta, vidrio y periódico), 1916, soukromá sbírka
- XIII** Carlo Carrá, Manifestazione interventista, 1914, Sbírka G. Mattioliho, Milán
- XIV** Joan Miró, Le Journal, 1972, Galerie Maeght, Paříž
- 1** Petr Brandl, Právní porada (Nerovný pár u notáře), kolem roku 1700, Národní galerie v Praze
- 2** Emil Filla, Čtenář Dostojevského, 1907, Národní galerie v Praze
- 3** Vojtěch Hynais, Portrét matky, 1883, Národní galerie v Praze

- 4** Luděk Marold, Čtenářka, 1892, Národní galerie v Praze
- 5** Bohumil Kubišta, Podobizna prof. Posejpala, 1909
- 6** Mikoláš Aleš, Ponocný, 1891, Galerie hlavního města Prahy
- 7** Josef Lada, Místní rozhlas, 1933
- 8** Johann Hamza, C. k. vyvolávač v Břeclavi, 1897, Bayerische Staatgemäldesammlungen, Mnichov
- 9** Quido Mánes, Zvědavý posel, 1857, Národní galerie v Praze
- 10** Quido Mánes, Pošta, 1863, Národní galerie v Praze
- 11** Felix Jenewein, Povolání k vojsku, 1882, Národní galerie v Praze
- 12** Antonín Machek, Podobizna dámy s dopisem, 1816, Národní galerie v Praze
- 13** Soběslav Hippolyt Pinkas, Hrající si děti na Kampě (Děti na Kampě, Pražští uličníci), 1854, Národní galerie v Praze
- 14** Josef Švanda, Podobizna Tomáše Fryčaje, 1892, Moravská galerie v Brně
- 15** Karel Purkyně, Podobizna kováře Jecha, 1860, Národní galerie v Praze
- 16** František Bohumil Doubek, Anděl míru, nedatováno, Národní galerie v Praze
- 17** Luděk Marold, V rodinném rozhovoru, 1896, Obrazárna Pražského hradu
- 18** Max Švabinský, Velká rodinná podobizna, 1905, Národní galerie v Praze
- 19** Ludvík Kuba, Čtenář (Umělcův tchán), 1902, Národní galerie v Praze
- 20** Emil Filla, Čtenář, kolem roku 1907, České muzeum výtvarných umění
- 21** Antonín Procházka, Hlava čtenáře, 1912, Galerie výtvarného umění v Ostravě
- 22** Josef Čapek, Čtenář novin, 20. léta 20. století, České muzeum výtvarných umění
- 23** Václav Špála, Čtoucí muž, 20. léta 20. století, České muzeum výtvarných umění
- 24** Adolf Hoffmeister, Fernand Léger, 1955
- 25** Michael Rittstein, Karkulka, 1986

- 26** Antonín Machek, Čerstvé noviny, 1820, Národní galerie v Praze
- 27** Vojtěch Bartoněk, Ovocný trh, 80. léta 19. století
- 28** Luděk Marold, Vaječný trh v Praze, 1888, Národní galerie v Praze
- 29** Josef Kinzel, Laškování, 1889, Moravská galerie v Brně
- 30** Jan Skramlík, Zpravodaj, 2. polovina 19. století, Národní galerie v Praze
- 31** Emil Orlik, Krejčovská dílna, 1900, Berlin-Museum
- 32** František Kupka, Ruští studenti v Paříži, 1904, Nakladatelství Axel Springer AG
- 33** František Tavík Šimon, Wall Street, 1927, České muzeum výtvarných umění
- 34** Jaroslav Král, Společnost u stolu, 20. léta 20. století
- 35** Jaroslav Král, Čtoucí muž, 1920, Moravská galerie v Brně
- 36** Miloslav Holý, Lavička (Nábřeží), 1924, Národní galerie v Praze
- 37** František Janoušek, Studie k Balkónu, 1925
- 38** Antonín Procházka, Ulice, 1926, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
- 39** Josef Lada, Sváteční hospoda, 1932
- 40** Josef Bartuška, Sensace, 1936, Sběrka grafických listů J. Bartuška, O. Nouza, Grafika 6. sv. ed. Linie, České Budějovice
- 41** Jiří Mikula, Stanice Hradčanská, 1984
- 42** Josef Jelínek, Braithut`s Caffée-Salon, Kavárna, 1852
- 43** Miloš Jiránek, Pražská kavárna Metropole, 1899, Národní galerie v Praze
- 44** Viktor Oliva, Piják absintu, kolem roku 1900, Galerie Zlatá husa
- 45** Antonín Pelc, Legendární vrchní z kavárny Union František Patera, 1923
- 46** Bedřich Feigl, V kavárně, 1907, Národní galerie v Praze
- 47** Vratislav Hugo Brunner, V kavárně „Union“ – pan Beneš, sochař, kolem roku 1910, Národní galerie v Praze
- 48** Václav Špála, V kavárně, 1922, České muzeum výtvarných umění

- 49** Miloslav Holý, Kavárna Unionka, 1925, Galerie moderního umění v Hradci Králové
- 50** Josef Multrus, Kavárnička, 1930, České muzeum výtvarných umění
- 51** Oldřich Kerhart, V kavárně, 1922, Galerie umění Karlovy Vary
- 52** Jan Zrzavý, Kavárna, 1923, Moravská galrie v Brně
- 53** Vladimír Silovský, V kavárně, 1929, Oblastní galerie v Liberci
- 54** Josef Multrus, Kavárna Juliš, kolem roku 1935, České muzeum výtvarných umění
- 55** Pravoslav Kotík, Čtenáři, 1942, Galerie hlavního města Prahy
- 56** Josef Brož, Kavárna, 1942, České muzeum výtvarných umění
- 57** Vladimír Stříbrný, Boje na červencových barikádách roku 1848, 1954, Ústav dějin umění Akademie věd ČR
- 58** Josef Dobeš, Osvobození političtí vězňové koncentračního tábora Oranienburg, 1952, Muzeum dělnického hnutí
- 59** Milan Med, Mladý K. Gottwald, 1954, Ústav dějin umění Akademie věd ČR
- 60** Jan Čumpělík, Portrét Klementa Gottwalda, 1950, Česká pojišťovna
- 61** Karel Skála, A. Zápotocký na táboru horníků v Mostě, počátek 50. let 20. století, Ústav dějin umění Akademie věd ČR
- 62** Bohumil Konečný, Podľa sovietského vzoru budujeme socialistické zdravotníctvo!
- 63** Signet tiskaře Oldřicha Velenského z Mnichova, První známé vyobrazení tiskařského lisu, 1519
- 64** Vyobrazení ruční výroby papíru, součástí díla J. A. Komenského Orbis sensualium pictus, 1658
- 65** Pohled do staré tiskárny, v níž papír s tiskem tvořil nerozlučnou dvojici
- 66** Josef Lada, Pohled do tiskárny Melantrich, reprodukce vyšla v roce 1928 ve zvláštním vydání Českého slova
- 67** Zdeněk Kratochvíl, Členové redakce Letáků, 1910, Leták 1, 1910



- 68** Jiří Mikula, Redakční porada, 1964
- 69** Ladislav Zívř, Fotoreportér, 1947, Státní galerie výtvarného umění Zlín
- 70** Jiří Bradáček, Televizní štáb, 1957, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze – Muzeum porcelánu v Klášterci nad Ohří
- 71** Karel Nepraš, Kameraman, 1988, Tilleho, sídliště Barrandov
- 72** Josef Multrus, Malí kameloti, 1928
- 73** Karel Dvořák, Kamelot, 1925
- 74** František Pacík, Slepá kamelotka, 1963
- 75** Luděk Marold, Ranní noviny, 1897, Národní galerie v Praze
- 76** Jan Kotík, Novinový stánek za večera, 1944
- 77** Antonín Jan Gareis st., Copak je dnes nového, 1847, Národní galerie v Praze
- 78** Karel Krejčík, Lepič cedulí, 1872–1873
- 79** Luděk Marold, Drožkář, 1891, Obrazárna Pražského hradu
- 80** Kamil Lhoták, Rok 1881, 1980
- 81** Otto Gutfreud, Obchod, 1923, Národní galerie v Praze
- 82** František Gross, Telefony, 1943, České muzeum výtvarných umění
- 83** František Gross, Ateliér fotografa Háka, 1942, soukromý majetek
- 84** Vladimír Preclík, Chaplin – platiska němého filmu, 1988, Chaplinovo náměstí, sídliště Barrandov
- 85** Michael Rittstein, Elektrické spotřebiče, 1977
- 86** Jan Kotík, Ulice, 1944
- 87** Kamil Lhoták, Krajina XX. století, 1942, České muzeum výtvarných umění
- 88** František Gross, Vysílač, 1949, Východočeská galerie v Pradubicích
- 89** Antonín Chittussi, Zátiší s novinami, 1887, Národní galerie v Praze
- 90** Emil Filla, Zátiší s Uměleckých měsíčníkem, 1914, Národní galerie v Praze

- 91** Antonín Procházka, Zátíší s Lidovými novinami, 1914–1915, Moravský galerie v Brně
- 92** Antonín Procházka, Zátíší se šachovnicí, 1914
- 93** Emil Filla, Zátíší se sklenicí, hrozny a jablkem, nedatováno, soukromý majetek
- 94** Otakar Nejedlý, Zátíší s Časem a kartou, 1914
- 95** Otakar Nejedlý, Zátíší s globusem, 1914
- 96** Vincenc Beneš, Zátíší s večerníkem a půllitrem piva, 1913
- 97** Otto Gutfreud, Zátíší s lahví, 1913–1914, Galerie výtvarného umění v Ostravě
- 98** Otto Gutfreud, Hlava, 1913–1914, Galerie výtvarného umění v Ostravě
- 99** Josef Čapek, Muž v cylindru, 1915
- 100** Adolf Hoffmeister, Praha socialistická, 1962
- 101** Adolf Hoffmeister, Zátíší, 1964
- 102** Jan Reegen, Rita, 1950
- 103** Michal Cihlář, Stránka/Voice, 1987
- 104** Michal Cihlář, Córy II, 1986
- 105** Jaroslav Kučera, Kamelot, 1969, Moravská galerie v Brně
- 106** Miloš Polášek, Předvoj, 1971, Moravská galerie v Brně
- 107** Jaroslav Rössler, Radio World, 1924
- 108** Petr Šembera, Jogi, 27. dubna 1979
- 109** Woody Vasulka, Swan Lake, 1971