

**PEDAGIGICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE
CHARLES UNIVERSITY OF PRAGUE, PEDAGOGIC FACULTY**

**KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY
DEPARTMENT OF ART**

Člověk v kontextu s prostředím

**Miroslava Kafková
Praha 2007**

Poděkování

Úvodem bych chtěla poděkovat panu Doc. Jaroslavu E. Dvořákovi, vedoucímu diplomové práce, za cenné rady spojené s tvůrčí částí diplomové práce. Dále děkuji panu PhDr. Jaroslavu Bláhovi za pomoc při řešení konceptu teoretické části diplomové práce a paní Mgr. Karle Cikánové za konzultování didaktické řady.

Svým rodičům chci poděkovat za to, že se mnou po celou dobu studia vše prožívali a podporovali mě v tvůrčí činnosti, i když tím trpěla naše kuchyň, z které mi vytvořili ateliér. Božence děkuji za to, že mi po celou dobu studia byla vždy silnou oporou. V neposlední řadě si vážím všech přátel, kteří se na mých obrazech objevují. A samozřejmě děkuji všem blízkým, kteří se mnou hektické období psaní diplomové práce prožili.

Anotace

Kafková, M.: Člověk v kontextu s prostředím. /Diplomová práce/ Praha 2007 – Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy 80 s. (přílohy: veškeré textové i obrazové přílohy jsou na CD)

Práce se zabývá součinností člověka s určitým prostředím, tím je mu především město. Cílem práce bylo vytvořit soubor maleb, vymyslet metodickou řadu a následně ji v praxi ověřit. Teoretický text vychází z praktické části diplomové práce a osvětluje jak výběr tématu, tak inspirační zdroje a zapojuje téma do dobového kontextu.

Klíčová slova: malba, kavárna, město, figura, periferie, světlo, prolínání vnitřního a vnějšího prostředí, film, pop-art

Potvrzuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedené literatury.
I'm beering to I have made diploma work independently with using inducted literature.

Praha 22.11. 2007

I. Předmluva – výběr a hledání tématu

Pro začátek postačí, když si zavřete oči a budete si představovat pouliční lampy, jak s naprostou samozřejmostí osvětlují své bezprostřední okolí, to, co je mimo jejich dosah, je jen zlehka naskicováno v mlžných zakalených barvách. Dlážděný chodník se převlékl do nočních odstínů, na rozpálené silnici se odrážejí neony z vývěsných štítů, s těmi si pohrává silný vítr předznamenávající letní bouřku. Z tiché procházky městem tě vytrhne projíždějící vytuningovaná kára, jako motorová pila ostře prořízne noční klid, a vletí do panelákové šedi města. Někdo otevře dveře v Cotton baru, ven vyletí pijácký hluk, jehož dozvuk se nese celou ulicí. Prosklenou vitrínou je vidět hlouček unavených samotářů, jak znuděně postávají u baru. Svítá. Stříh. Jdeš tou samou cestou odpoledne a ztichlá, ospalá ulice je náhle rušná, plná lidí, aut a prachu. V nočním baru je klid, silueta jedné postavy má skloněnou hlavu a vychutnává si silnou kávu. Večer dobrodružný život plný exotických barev, ve dne pražená káva; nonstop si podává ruku s kavárnou.

Minipříběh, rozkouskovaný filmový pás, nás zavedl na místo, na němž mě nejvíce lákala jeho epická šíře, možnost poslouchat příběhy, deformovat je, hledat zde skryté obsahy, pohybovat se v iluzivním prostoru, v podstatě sledovat toto bezprostřední okolí i s jeho specifiky. Podniky, do nichž se lidé uchylují, zprostředkovávají pohled na člověka nahlíženého prizmatem městské existence, to je moment, jehož chci v diplomové práci využít. V teoretické části chci osvětlit svůj vztah k vybranému tématu, jenž je také vlastním obsahem malby.

Nejprve musím upozornit na skutečnost, že v teoretické části nejde o zevrubný rozsah umělců, kteří se podobnou problematikou zabývali, vybírala jsem jen takové umělce, jež mě buď v minulosti inspirovali, nebo přiměli k zamyšlení, v podstatě ve mě vyvolali vnitřní nutnost věnovat se tomuto tématu s větší intenzitou. Jde o to, že „význam obrazu“ pojmám skrz vzájemné vizuální vztahy, a to především pokud jde o zobrazované figury, dále sleduji jejich provázané vztahy s prostorem a jejich působení ve vztahu k divákovi. V konceptu jsem se pokusila propojit určité, podle mého názoru zásadní myšlenky, které jsem sledovala především v části praktické. Pro celkové uspořádání jsem volila postup typologický, názvy kapitol předznamenávají klíčové otázky, jimiž se v nich zabývám. Pro přehlednost uvádím koncept této diplomové práce, který by měl usnadnit orientaci v textu samotném.

II.I Motiv kavárny aneb Noční život

Lidská potřeba shromažďování, neutrálního místa k hovorům je stará jako svět. Samotáři byli odedávna podivíni, jsou a zůstanou podivíny, a ostatně potřeba samotářství a společnosti se nevyklučuje tak docela, jak se zdá; jsou lidi, kteří dovedou myslit a duchovně pracovat jen v pohybu okolí, v hřmotu, v měnících se kulisách frekventované ulice a kráčí osaměle největším shlukem lidí se svým vlastním zadumáním. Jsou lidé, kteří denně sedávají v určité společnosti,

kde se hovoří, aniž by o sobě, o svém privátním životě řekli slova, a kteří tak samotaří ve společnosti, a jsou lidé, kteří vydrží melancholicky po celé hodiny vystávat na rohu jedné ulice a pozorovat proudy lidstva, a jsou lidé, kteří vasedávají hodiny v noční kavárně, aniž by se s někým seznámili, aniž by pronesli souvislé věty⁽¹⁾, tuto kapitolu jsem chtěla otevřít prostřednictvím krátké ukázky z povídky Kavárna od Mileny Jesenské, v několika větách dokázala výstižně rozkrýt prostředí kavárny, to se povedlo ale i jiným, tak například před časem (4. 3. 1. 4. 2007) proběhla v prostorách Městské knihovny v Praze výstava nazvaná Křičte ústa! Předpoklady expresionismu, právě tam jsme mohli sledovat motiv kavárny na plátně.

V souvislosti s touto výstavou se nám nabízí řada nových pohledů nejen na chápání expresionismu, ale i na filozofické otázky s ním spojené. Téma kavárny a nočních podniků, v podstatě mapování života města, bylo na výstavě velmi čteně zastoupeno, i proto se zde naskytá otázka: Čím bylo toto téma pro malíře tak přitažlivé? Jak bylo dobově chápáno? Jaké reakce a odezvy vyvolávalo u recipientů? Důležitý je také ten fakt, že se zde otvírá otázka „figury v krajině“, šlo o téma velmi frekventované, proto v té době vzniká řada obrazů právě na toto téma.

Pozastavuji se u této výstavy také z toho důvodu, že jsme z vystavovaných děl měli možnost dešifrovat téma městského života i s jeho kulisami, jimiž byly bary, hospody, kavárny, šantány, cirkusy, kabarety, v těch všech shledávali umělci doposud přehlížené kvality života; byla to místa, v nichž se odehrávala dramata přítomnosti. To vše také souvisí s tím, že se „expresionismus pokouší tematizovat zážitek skutečný, tím se liší například od symbolismu, ten se pokoušel kultivovat zážitek estetický⁽²⁾. Expresionismus lze v tomto měřítku chápat tak, že zkoumá a provádí revizi skutečného života. Právě kvůli těmto momentům bych se ještě chtěla zmínit o několika obrazech, jež jsme měli tu možnost vidět na této výstavě, budu se k nim vracet i díky jejich disharmonické poetice, a to poetice každodennosti, města, městské periferie a nočního života. „Město ovšem nebylo pouze zdrojem nové krásy, bylo také zdrojem nového pocitu úzkosti, jelikož bylo jiné a divoké.“⁽³⁾

Následující text bychom mohli nazvat – schopenhauerovské odříkání versus nietzscheánské opojení, než se ale podíváme na tyto filozofické změny v myšlení, které probíhaly v tzv. šťastné epoše, tak bych pro ilustraci uvedla úryvek z dopisu Reinerja Maria Rilkeho: „Francouzské prostředí, především Paříž, vnímali jako místo silně se přiklánějící k pólu života, zmítané požívačností a sexualitou i další umělci. Básník Reiner Maria Rilke píše v roce 1902 v dopise své ženě Claře, že pobývá ve městě, kde puzení k životu je silnější než kdekoli jinde. Zároveň si však klade otázku, zda toto puzení, tato Vůle k životu je ztotožnitelná se skutečným životem, a odpovídá si negativně⁽⁴⁾ Dále je důležité zmínit se o tom, že „Schopenhauerovy myšlenky zavrhovaly řád poznání, vázaný k vnějšímu zjevení, usilovaly o definici systému nového, nasměrovaného k poznání podstaty, ideje⁽⁵⁾, zatímco „Nietzschem ovlivněná expresionistická

revolta byla namířena proti řádu limitujících a nepřírozených morálních a etických hodnot civilizované společnosti⁽⁵⁾, z toho jasně vyplývá, že oba představují rozdílné expresionistické názorové proudy.

V neposlední řadě je důležité ohlédnout se dozadu a podívat se na prozatímní řešení, Marie Rakušanová to v několika větách výstižně popsala takto: „Úsilí o postižení vnitřní podstaty zobrazovaného v uměleckém díle, snaha oprostit se od vnějšího světa, chápaného jako pouhé zdání, navazovaly v ideové rovině na pesimisticky orientované filozofické systémy zaujímající asketické, tedy jednoznačně nepřátelské stanovisko vůči životu. Západní filozofie kultivovala tento druh postoje ke světu po dlouhá staletí. Dělení na zdánlivé a skutečné bytí nalézáme již ve filozofii Platónově, ve specifické modifikaci se objevovalo v základních myšlenkách křesťanského náboženství, v novodobé historii se k němu ustavením pojmu „věci o sobě“ vrátil Immanuel Kant.“⁽⁶⁾ Expresionisty nadchla transformace podobného filozofického modelu, jež ve svém díle představil Arthur Schopenhauer. „Myšlenky, vyrůstající z Schopenhauerova pesimismu a skepticismu přiměly expresionisty zpochybnit relevanci vnějšího světa a vydat se prostřednictvím svého díla do nitra věcí. Podobným způsobem jednostranně účelově zaměřená forma těchto expresionistů měla zpřítomňovat podstatu, měla rezignovat na ošidnou podobu vnějších jevů. Nerovnováhu takto orientovaného expresionismu vyvolávala nenávisť k materii a snaha překročit ji směrem k metafyzickému pravdivějšímu útvaru.“⁽⁶⁾

V kontextu těchto informací je nezbytné zmínit **Friedricha Nietzscheho**, lze ho pokládat za guru, duchovního vůdce expresionistického umění, „generujícího napětí jednoznačným příklonem ke světu vnějšmu. Nietzscheův vitalismus, exaltující mechanismy a síly materiálního světa a života, odsoudil schopenhauerovský pesimismus jako dekadentní a nihilistický“^(5, 6). **Schopenhauerovo pojetí života** nachází smysl samo v sobě a „dokáže v každém zdánlivém cíli nalézt jen zklamání a donekonečna pokračující iluze, Nietzsche nalézá účel života ve stupňování, rozvíjení života.“⁽⁷⁾ Osvětlit vztahy těchto dvou filozofů a představit jejich názorové rozdíly bylo nutné pro zapojení do širšího dobového kontextu.

V didaktické části se zmiňuji o filozofii těla a tělesnosti jako o jedné z disciplín, která mi pomohla při vybírání tématu diplomové práce, proto zde shledávám za důležité zmínit se o ní i na tomto místě. „Otázka významu těla a tělesnosti v umění na přelomu 19. a 20. století je v poslední době po právu zdůrazňována“⁽⁸⁾. Už zde bychom mohli hledat klíčové body filozofie těla a tělesnosti.

Abychom příliš neteoretizovali, obrátíme se na tomto místě přímo k jednomu uměleckému dílu od Františka Kubišty, jenž mimochodem čerpal ze Schopenhauera, ten přesvědčil umělce, že svět je jejich představa. Z obrazu, který jsem vybrala je explicitně zřejmé, že se jedná právě o kavárenské prostředí, obraz nazvaný Kavárna je datován letopočtem 1910. Kubišta si na skicách k tomuto obrazu zaznamenával prostor kavárny i s jeho návštěvníky, „vytkl si námět, jenž ve své

době byl již na dočasném ústupu, aby se na něj podíval vlastníma očima, které jej uchopily jako rozsáhlou, mnohofigurální scénu, složenou z několika prostorově odstupňovaných plánů⁽⁹⁾. Přední prostorový plán je tvořen dvojicí „milenců“ sedících v levé části obrazu, dialog rozehraný mezi tímto párem je podtrhnut detaily, jež jsou umístěny na stolku, přesvědčivě zvládnutou stylizací je možné vidět jak na sklenkách, tak na sifonové lahvi, celou scénu umocňuje paleta studených tónů barev. Střední prostorový plán je tvořen trojicí sedící v pravé části obrazu, do této skupinky Kubišta suverénně posadil jednoho muže odvráceného k nám zády, druhého muže z profilu, a ženu hledící na nás zpřímá. Zadní prostorový plán zaplňují hudbou muzikanti a přicházející žena. Tento obraz jsem vybrala také proto, že „kavárna je obsáhlým spojením protikladných životních postojů, čerpajících své zdůvodnění z dávné minulosti. Umocňovalo ji i barevné provedení, kdy každá z postav dostala jeden barevný odstín, a podporovala různé výtvarné inspirace, odvozené především z francouzské impresionistické a postimpresionistické malby⁽⁹⁾. Pravá strana obrazu působí aktivně a levá stana vyvolává spíš pasivní dojem. Na závěr lze jen shmout, že si Kubišta s postavami hraje, různě je natáčí, atmosféru dále ještě umocňuje nejen výrazná barevnost (komplementární barvy), barevné světlo, ale i gesta, každá z figur je řešena jednou barvou, to samozřejmě ještě zintenzivňuje působivost jednotlivých figur.

Cílem této kapitoly bylo upozornit na filozofické změny v myšlení, ty byly důležité také proto, že byly do jisté míry svědkem generace, jež zakládala moderní umění. K obrazu Kavárna od Bohumila Kubišty budu v textu ještě několikrát odkazovat.

II.I.II Životní styl

V předešlé části jsme byli svědky toho, jak město chápou expresionisté, takové obrazy jsou plné vnitřního napětí, v kontrastu s tím se nám jeví obrazy impresionistů jako melancholické a s jistou dávkou nostalgické. „V impresionistické krajinomalbě je nádraží, rušná ulice i pařížský bulvár namalován jako přírodní situace, jako krajinářsky zachycený „náladový“ motiv.“⁽¹⁰⁾ Právě z těchto důvodů je vhodné připomenout některé malíře, jimž přiřazujeme označení impresionisté. V souvislosti s kavárenským prostředím se nám hned nabízí jedna ukázka, a to obraz od **Edgara Degasa** nazvaný V kavárně (Absint), na němž dominuje pochmurná nálada, do velké míry ilustruje výše řečené - melancholické pohledy, světelné disonance, náladu okamžiku. Pokud jde o vztahy mezi výrazovými prostředky, pak na těchto obrazech můžeme vysledovat rozptýlenou linii, která se jakoby rozbíjí na malé částičky a je vědomě potlačena, dále zde můžeme sledovat rozpad tvaru a jistou dávku odhmotnění, to vše doprovázené jemnými barevnými nuancemi.

Za zmínku stojí zajisté i přesah do literatury, „kavárna v literatuře uměleckohistorické se objevila především v souvislosti s **malířstvím impresionistů**, které ji jako svébytné umělecké téma uvedlo na scénu první. V kontextu každodenního společenského života a soudobé Paříže

analyzoval Manetovy, Degasovy bary a kavárny v sociálních dějinách „Malířství moderního života“ T. J. Clark.¹¹⁾

K pozastavení dále vybízí obrazy, které jsme zvyklí označovat jako díla postimpresionistická, za generačního vůdce postimpresionistů můžeme považovat **Paula Cézanna**, ten vyčítal Monetovi, že se soustřeďuje jen na zrakovost, Cézanne přidává řád, snaží se o uspořádání, i proto proud reprezentovaný Cézannem můžeme označit jako tzv. racionálně formový. Redukuje barevnost, a to s důrazem na trvalé neměnné hodnoty, to můžeme v kontrastu porovnat s impresionismem, který se zaměřuje na měnící se hodnoty. Dále redukuje tvar, až na samu podstatu stereometrického tvaru, dochází zde ke spojení zraku a rozumu, už nenapodobuje, ale rekonstruuje skutečnost.

Při přípravě praktické části jsem jeden večer pozorovala dva mladíky, jak v hlučném prostředí nonstopu hrají nerušeně šachy, tento výjev jsem měla dlouhou dobu před očima, až mě přiměl zmínit se na tomto místě o **Hráčích karet** od Paula Cézanna, tyto žánrové obrázky, které jsou plně ticha, jsem si spojila, a z tohoto popudu jsem sledovala, jaký měli Cézannovi Hráči karet vliv na české prostředí.

Styl, který je typický pro tzv. racionálně formový proud, je na tomto obraze také čitelný, redukce tvaru je nejvíce patrná na stole a samotných postavách, těžká barevnost je omezená na škálu hnědých odstínů. Takřka zkamenělé postavy na nás působí zamyšleným a soustředěným dojmem, podařilo se jim uhranout i Bohumila Kubištu. U Cézanna je zajímavé také to, že se s velkou intenzitou věnuje po určité období konkrétnímu tématu. „Vůdčí a nezastupitelná role podle Kubišty tkvěla u Cézanna a Maneta ve výběru typů, jejich postižení a vymezení. U Maneta typu Pařížanky, u Cézanna typu hráčů, jimiž se Cézanne zabýval v letech 1890-1892. Proti předmětnému symbolismu totiž Kubišta postavil typ-symbol, vycházející z obecnějšího pojetí. Když se zaměřil na rozbor Cézannových obrazů dvou mužů, sedících proti sobě a hrajících karty tvrdil: Co dodává klasické ceny celému obrazu, je vyjádření typů, které se stávají téměř symboly.“¹²⁾ O postavách z Kavárny od Bohumila Kubišty můžeme říct v podstatě to samé, figury se stávají jakýmsi typy-symboly. Prostředí kavárny nám do velké míry nabízí celou škálu lidských typů a charakterů.

Z ukázek, které jsou v obrazové části po pravé straně, je jasné, že jediným inspiračním zdrojem nebyl jen Paul Cézanne, ale i Edvard Munch a Honoré Daumier, to můžeme ostatně zřetelně vidět na obraze od **Antonína Procházky**. S Daumierem souvisí i přehodnocování vztahu barvy a objemu. **Kubištovi Hráči karet** nás překvapují svým barevným řešením – studené barvy vpředu, teplé barvy v zadním prostorovém plánu, i díky tomu graduje napětí zobrazované scény, podobná barevnost je i u některých Munchových obrazů. U **Emila Filly** je jednoznačně odhalitelná inspirace Edvardem Munchem, projevující se jak v tvarové, tak v barevné deformaci.

V této části jsem chtěla poukázat na odlišné chápání tématu, a to v konfrontaci s předchozí kapitolou, důraz byl kladen na jiné pojetí tématu a na způsob zacházení s výrazovými prostředky. Dále jsem chtěla vysledovat stopy, které zasahovaly do kontextu české malby skupiny Osma.

II.I.II V poutech města

Jaké asociace se vám vybaví, vyslovíme-li slovo „město“? Ulice, obchody, výlohy, náměstí, švitořivý dav lidí, trh, bary, kavárny, periferie, pouliční lampy, auta, domy, pijáci, tuláci, bezdomovci, jednoduše neuvěřitelně propletené klubko mezilidských sociálních vztahů.

Claude Lévi-Strauss ve *Smutných tropech* tvrdí, nejde tedy jen o metaforu, přirovnává-li někdo – jako bylo často činěno – město k symfonii nebo k básni: jsou to objekty stejné povahy. A město, v němž se stýká příroda i lidský um, je snad skutečností ještě drahocennější než umělecká díla. Jakožto seskupení živočichů, kteří uzavírají svou biologickou historii do jeho hranic a zároveň ji jako myslící bytosti modelují vědomými záměry, město ztělesňuje svou genezi i svou podobou zákonitosti biologického plození, organického vývoje i umělecké tvorby. Je zároveň přírodním objektem i kulturním subjektem, individuem i skupinou, skutečností žitou i skutečností sněnou: je věcí povýtce lidskou. Z řečeného také vyplývá, že město není možno jednoznačně definovat, je charakteristické řadou významových přesahů.

K úvaze nad výše řečeným nás vybízí 40. léta, a to především **Skupina 42** (F. Gross, F. Hudeček, J. Kotík, K. Lhoták, J. Smetana, K. Souček a další). „Za cíl si určili postižení člověka v moderním světě, kde se člověk podobá stroji, ale zároveň mu stroje pomáhají najít cestu k sobě samému, výpověď o nové technické civilizaci, o světě, ve kterém žijeme. Formálně čerpali z konstruktivismu, syntetického kubismu, poetiky surrealismu i z nové věčnosti.“¹³⁾ Důležité je také připomenout, že se členové skupiny pokoušeli o vytvoření širšího programu, který by do jisté míry přestupoval hranice umění. „Město je v estetice Skupiny 42 filozofický pojem, ale nebylo to abstraktum, nabývalo konkrétních podob. Specifikovalo se do významu velkoměsta, moderního konglomerátu, jehož symptomem je periferie. Tedy periferie nikoliv z hlediska sociálního, nikoliv v romantice vyvrženectví.“¹⁴⁾ Členové této skupiny byli ovlivněni jak civilismem, kubismem a futurismem, tak konstruktivismem, dále je zde možné hledat znaky surrealismu a existencialismu.

Tématem velmi lákavým byl například noční chodec, typ osamělého, nocí unášeného samotáře, který se v ulicích objevuje jako přízrak z temnot velkoměsta. Z této generace umělců jsem vybrala **Karla Součka** (*obrazová příloha je na s. 9*), také proto, že ve svých obrazech řeší podobnou tematiku, ať už jde o průhledy pasáží, pohledy skrz vitríny či odrazy. Obraz nazvaný **Společnost** působí symbolistně, až groteskně, lidské tváře, nebo spíš děsivé masky se za mrtvolného ticha navzájem sledují, to vše podporuje přeplněná scéna, ostrá hra světla a stínu, omezená barevnost, postavy ztrácející se v temnotě, kolečkové křeslo pro invalidy a lidé

podpírající se o hole. Obraz nazvaný **Na ulici**, zahalený v mlžném oparu, představuje průzor přes výkladní skříň, podobné řešení se objevuje i na obraze *Kadeřnice*, můžeme-li v několika bodech Součkovu tvorbu shrnout, pak bychom mohli říct, že se vyznačuje drsnou expresivností, jeho rukopis je přesvědčivě energický a ve výběru barev dominují temné odstíny.

„Další podobu tématu civilizace v umění čtyřicátých let představuje námět obyčejného, každodenního života.“¹⁵⁾ Zde je zapotřebí se zmínit o **Karlu Černém**, malíři, na jehož obrazech se často objevují kavárny, bary a městská periferie, v kontextu podobné tematiky bychom sem mohli ještě začlenit obrazy od **Vladimíra Sychry**, **Antonína Pelce** a **Josefa Brože**.

Je těžké odhadnout, kolika lidem je známé jméno Karel Černý, ve čtyřicátých letech ovšem toto jméno mnohé znamenalo, „v Černého obrazech i kresbách nalézáme kaskovský motiv „samoty mezi lidmi“, oné kultivované samoty, která se časem stává cílem, neboť vytváří jedinečné, kouzelné, tajemné či neuchopitelné¹⁶⁾, to jsou momenty, které na nás působí téměř lapidárně, ale přesvědčivě. Černý se obrací především na člověka zakotveného ve městě, proklouzává do prostředí barů, kaváren a jiných zábavních podniků, hledá tam postavy pijáků, hudebníků, samotářů, opuštěných tajemných žen a debatujících mužů.

Obraz nazvaný **Café** (*ukázka na s. 10*) vznikl roku 1940, pozorujeme-li scénu, máme dojem, jako bychom právě vcházeli do této kavárny zvenčí. Už záleží jen na nás, k jakému stolu se usadit, či zda postávat u baru . . . V prvním prostorovém plánu sedí skupinka mužů, která tvoří uzavřený celek, pokud jde o ženy, pak zde máme dva protichůdné prototypy, žena oděná do bílých šatů, postávající u baru, je záhadná svou osamělostí, „nemusí mít ve 40. letech význam profesionální kurtizány“¹⁷⁾. Po levé straně sedící žena, snad na někoho čekající – lze tak usuzovat podle prázdná židle, působí usedleji.

Černý většinou využívá tvrdé obrysové linie, obvykle volí černou barvu a tvar výrazně zjednodušuje.

II.I.III Denní a noční život

Světlo je ve filmu ideologie, cit, barva, tón, hloubka, atmosféra, příběh. Světlo dokáže zákraky, přidává, ubírá, smazává, obohacuje, rozptyluje, zvýrazňuje, napomáhá, dokáže dát věrohodnost fantazii snu a naopak může vyjádřit průzračnost, chvění, dát zdání přeludu nejšedivější všední skutečnosti. S reflektorem a pruhem látky se matný, bezvýrazný obličej promění v inteligentní, tajemnou a přitažlivou tvář . . . Film se píše světlem, styl se vyjadřuje světlem.“¹⁸⁾ To samozřejmě neplatí jen o filmu, ale Federico Fellini to vystihl velmi trefně.

Světlo – může být přirozené a umělé. Světlo dokáže podtrhnout atmosféru, zkuste si zapálit svíčku nebo si zapněte lampičku, každé z těchto světelných zdrojů v nás navodí rozdílné nálady a vyvolá jiné asociace. Světlo je jedním z výrazových prostředků, jež v praktické části řeším, proto

bych se ráda vydala na krátký exkurz, který v zásadě vysvětluje mé inspirační zdroje a upozorňuje na kvality, jichž jsem si na vybraných ukázkách všímala.

Světlo vyjádřené barvou, zachycení proměnlivosti, změna úlohy linie, rozpad tvaru, vědomé potlačení linie, jemné barevné nuance, vztah kontrastních barevných plošek, osvobození barevnosti – řeč je samozřejmě o impresionismu.

Do této kapitoly zařazuji **impresionismus** jako klíčový bod právě proto, že mezi jeho nejdůležitější výrazové prostředky patří barva a světlo. Malíři si všímali nejproměnlivějšího fenoménu v přírodě, totiž světla. Pokoušeli se o jeho zobrazení a zachycení různé atmosféry, tvořenou prostřednictvím odlišných světelných podmínek, v neposlední řadě je pak nezbytné se zmínit i o postimpresionismu. „Malovat impresionisticky znamenalo zobrazovat osobně viděnou, tedy přítomnou okolní realitu, jak se jeví oku. V centru přitom stála skutečnost každodenního života, především realita vlastní sociální vrstvy, zvláště pokud byla pěkná a potěšitelná. Byl zobrazován volný čas spíše než práce; krajina, moře a obloha se ukazovaly z příjemných stránek. To byly již zcela běžné a prodejné předměty zobrazování, odpovídající potřebám společnosti. Mimořádná pozornost byla věnována dynamickým rysům skutečnosti, na nichž bylo možné pozorovat rychlejší změny, a vůbec zkušenostem proměny a pohybu – i co se týkalo světla a barev.“¹⁹⁾ Důležitý je ten fakt, že si všímali, jak se barevná podoba věcí mění za různých světelných podmínek a jak bohatou škálou barev je možné zachytit stín.

„Věda poznala, že barvy podobně jako světlo vnikají do oka v odlišných vlnových délkách a tam se mísí do tónu, který odpovídá objektu. Seurat by byl rád zavedl termín chromoluminarismus (malířství barevného světla), pak se však rozhodl pro divizionismus (rozkládající malířství).“²⁰⁾ Pokud jde o světlo, tak zde bylo nezbytné se o impulzech, které zpracovávali impresionisté zmínit, má-li teoretická část určitým způsobem reflektovat práci praktickou, pak se zde musím věnovat ještě dvěma významným východiskům.

Za prvé je to obraz od **Vincenta van Gogha** nazvaný **Noční kavárna**, už pro to, že svým obsahem a užitými výrazovými prostředky mi byla jakýmsi prekonceptem k obrazu **Noční toulky** (s. 37) . Kdybychom měli Goghovu tvorbu blíže specifikovat, pak si můžeme být zcela jisti, že bychom jej nezařadili do racionálně formového proudu, i když je důležité připomenout, že hranice těchto klasifikací se v některých případech rozostřují, přesto Gogha můžeme zařadit do tzv. výrazně symbolického proudu, už z toho důvodu, že v jeho díle převládá expresivní přístup k realitě. V Noční kavárně převládá dramatickosti, Gogh využívá pro zesílení tohoto účinku kontrastního vztahu komplementárních barev, linie je značně rozvlákněná, celkový náboj umocňují energické tahy štětcem. Lucerna, jež osvětluje celou kavárenskou scénu, je téměř pohlcená rozptýleným světlem, které z ní intenzivně pulzuje, o zbývající světlo se starají zářící okna, dále osvětlená vitrína obchodu a hvězdné nebe, světlo přírodní versus světlo umělé.

Za druhé je to **Edward Hopper** (1882-1967), světelný mág. Hopper ve svých studentských letech poznal francouzské umění, impresionisty, to se trochu zprvu projevilo na jeho paletě barev. „V Evropě na Hoppera udělají velký dojem také nizozemští mistři, které objevuje u příležitosti krátkého pobytu v Amsterdamu a Haarlemu roku 1907. Vliv Vermeerova díla je na tvorbě tohoto amerického autora patrný. Hopper po celý svůj život navazuje na kompozici, způsob práce se světlem a tematiku delfského mistra.“⁽²¹⁾ Obraz nazvaný **Bar** jsem vybrala už kvůli tomu, že svou tematikou a barevností se určitým způsobem odvolává k francouzskému umění počátku dvacátého století. Přední prostorový plán je tvořen dvojicí muže a ženy, kteří společně posedávají u sklenky vína, bar u něhož sedí, na ně vrhá temný stín. Slunce si užívá v zadní části plátna, světelný kontrast, který zde vzniká, je přes klidnou scénu nesmírně provokativní, to ještě navíc podporuje kontrast mezi zaplněnou levou stranou a téměř prázdnou pravou scénou. Ostrá hra světla a stínu je dobře viditelná na detailech, v tomto případě na košili muže.

V této ukázce je už vidět Hopperův osobitý styl, **Druhé patro ve slunečních paprscích** ukrývá tajemství, ne nadarmo je často ověnčován přídomek „nejvýznamnější americký realista“. Na balkoně domu se sluní dvě ženy, jedna vyzývavě vystavuje své tělo září slunečních paprsků a zasněný pohled upíná neznámo kam. Starší žena zahalená v županu si zkracuje chvíli čtením knihy. Celá tato scéna je prozářena sněhově bílou zářící fasádou domu, „Hopper tímto způsobem vytváří atmosféru horkého letního dne. Sám o svém obraze říká: Je to pokus namalovat sluneční světlo tak bílé, jak je to jen možné, aniž bych do běli přidal prakticky jakýkoli žlutý pigment.“⁽²²⁾ Takto prozářit scénu se Hopperovi povedlo, navíc když bílý dům zasadil do kontrastu tmavých stromů. K Hopperovi se ještě několikrát vrátíme, v této části jsme se zaměřili na to, jaký má pro něj význam světlo a jak jej zobrazuje.

II.II Prolínání vnitřního a vnějšího prostoru

Zůstaňme ještě na chvíli u obrazů **Edwarda Hoppera**, jeho obrazy – *Chop Suey*, *Stolky pro ženy*, *Newyorský pokoj*, *Noční tuláci*, *Hotel u trati* – mají společného jmenovatele, jde o chápání prostorových vztahů. Tyto obrazy nás nutí k zamyšlení nad otázkami - *Jak člověk pociťuje třetí rozměr? Jakou roli v tom hrají jeho tělesné či haptické vjemy? Co je prostor?*

V architektuře a sochařství je, na rozdíl od plošného projevu, práce se skutečným tvarem a prostorem chápána tak, že tvar je zde samostatným výrazovým prostředkem. V našem případě, tj. plošném, je tvar vyjádřen jinými výrazovými prostředky – linií, barvou a světlem, prostor v dvourozměrném projevu je pak pouze iluzivní.

Hopperovy obrazy mě lákají svým řešením prostorových souvislostí, vztah vnitřního a vnějšího prostoru je zde ve znamení prolínání. Jeho nevšední pohledy jsou jako z hledáčku filmové kamery, tak například na obraze **Stolky pro ženy** nahlíží na interiér restaurace skrz okno, divák se tak ocitá v roli jakéhosi tajemného pozorovatele, „šmíráka“. Ačkoli stojíme venku, jsme

součástí děje, který se odehrává uvnitř sálu. Trochu jiný způsob prolnutí vnitřního a vnějšího prostoru je na obraze **Chop Suey**, kde dvě ženy popíjí kávu, pohledem z interiéru nahlížíme dvěma okny ven. Na dalším obraze Hopper využil umělého osvětlení, když se večer procházíme tmavými uličkami, máme rozsvícené domácnosti jako na dlani, to předvedl na obraze **Newyorský pokoj**, naskýtá se nám možnost vidět vnitřní scénu zvenku. Scéna viděná z venku je i na obraze **Noční tuláci**, zobrazovaný výjev vyvolávajícím tajemství, Hopper „opět ztvárňuje vztah mezi vnějším a vnitřním světem, mezi otevřeným a uzavřeným prostorem. Čtyři postavy, oddělené od ulice vitrínou, jsou v baru jako v akváriu. Americký sociolog R. Sennett dokonce hovoří o „paradoxu průzračné izolace.“ Uvedený výraz ideálně koresponduje s tím, co chtěl vyjádřit Hopper. Enigmatické a zneklidňující atmosféry představeného díla docílil pomocí umělého, strohého světla, jež bar osvětluje. Tajemnost zachycené scény vyplývá rovněž z faktu, že nebyla nijak vysvětlena, nevíme například, na co postavy čekají.“²³⁾

V nedávné době (18. 5. – 26. 8. 2007) vystavoval své obrazy italský malíř **Leonardo Cremonini**, často označovaný za nejvýraznější osobnost současné figurativní tvorby. Měli jsme možnost se seznámit s tím, jak Cremonini chápe prostorové souvislosti, jeho vcelku banální výjevy jsou prostoupeny prolínáním vnitřního a vnějšího prostředí.

Jiný pohled na tuto problematiku přináší tvorba **Karla Horsta Hödicke** (1933), toho můžeme zařadit do tzv. neoexpresionistického proudu, pro který je stěžejní inspirace na rozhraní abstrakce a předmětného zobrazování, dále místo vznešenosti upřednostňuje všednost, pokud jde o obsahy, pak zde se Hödicke obrací ke každodennosti, ke všednímu životu, ke člověku, a to nahlíženého v kontextu velkoměsta. „Hödicke maluje Pasáže Reflexe, které prozrazují jeho zájem o velkoměstské jevy: dopravní provoz na ulicích, odrazy světla ve skleněných oknech, neonová světla.“²⁴⁾

Obraz **Turn-towe** vznikl v rozmezí let 1980-1981, jde o jeden z neoexpresionistických figurálních obrazů. V prvním prostorovém plánu je figura opírající se o velké prosklené okno, skrz nějž je vidět město. I zde můžeme pozorovat prolínání vnitřního a vnějšího prostředí, tím že je postava ležérně opřena o prosklené okno, dochází k určitému napětí – vyvolává v nás zdánlivou nejistotu.

Druhý Hödicův obraz **Výprodej** (1964) je výjev, v němž je možné vysledovat nostalgický přístup, jde o jakousi připomínku ke konzumní společnosti, je zde zachycena rozbitá výkladní skříň plná dámského spodního prádla, patrný je tu vliv pop-artu. (*Pop-art bude klíčovým bodem v kapitole Velkoměstský folklór, jeho vliv je zřejmý i na tomto místě.*)

Do této kapitoly jsem záměrně neuváděla více umělců, kteří se stejným problémem zabývali, stěžejní pro mou praktickou práci byli právě tito tři malíři, každý z nich na tuto otázku nahlíží jiným prizmatem. Pro doplnění uvádím ještě jednu ukázkou z architektury, abychom si ukázali, že otázka prolínání prostoru je živá snad ve všech výtvarných disciplínách.

II.III Posuny a výsledky

Do této hlavní kapitoly jsem zařadila podkapitoly nazvané Jiná média, Velkoměstský folklór a Hledání a současnost, jde především o to, ukázat proměnu chápání tématu v posunu času, opět nikoli chronologicky, ale tematicky nahlédnout na problematiku prostřednictvím vybraných ukázek. Motiv nočního a denního velkoměsta či města, kde občas převládá atmosféra odcizení, prázdnoty a samotářství.

II.III.II Jiná média

V kavárně na Via Veneto se Marcello nečekaně setká s otcem, v nočním klubu společně flirtují s tanečnicemi Fanny a Lucy a přihlížejí mistrovsky poetickému vystoupení klauna s trubkou a nafukovacími balonky. Otec si „chce užít“ s Fanny, udělá se mu však špatně a nechce, aby ho syn doprovázel na nádraží.“²⁵⁾ Ne, to vám nepopisují scénu z obrazu Edwarda Hoppera Stolky pro ženy, jde o ukázkou ze scénáře k filmu Sladký život.

Přetváření skutečnosti, únik do fantazie, život je snění, portrét lidské bytosti – to jsou přirovnání, která můžeme přiřknout Felliniho (1920) filmům, on sám o své tvorbě roku 1963 řekl: „Rád mluvím o věcech, které jsem viděl, a o lidech, které jsem potkal. Zvláště rád vyprávím o sobě. Dělán tedy filmy tak, že vyprávím útržky ze svého života s upřímností, která je nepohodlná, protože má zpověď je přehnaná a snad i dotěrná“²⁶⁾. Čtete-li tyto řádky, mohou se nám před očima rýsovat Hopperovi Noční tuláci, ten také okem filmové kamery pozoruje v tichosti dění, které je v podstatě privátní. Stačí na přehrávači zmáčknout tlačítko pauza, zastavený filmový záběr by se se špetkou fantazie mohl stát námět pro Hopperův obraz. Ve filmu Cabiriiny noci Fellini na odjíždějící auto nahlíží skrz okno baru, aby zdůraznil prostorové souvislosti, do závěru vpouští odlesky z neonu připoutaného nad oknem baru. U Hoppera závisí interpretace scény na nás, Fellini využívá v zásadě stejných prostředků, svým filmům často nechává otevřený konec, záleží na každém z nás, jak si jej dokončíme. Pokud jde o postavy také mají mnohé společného, u obou se objevují postavy vyděděnců společnosti, outsiderů a samotářů.

Nachází lidské autentické hodnoty, a to v různých všedních každodenních událostech, Fellini hledá ale novou formu zpracování, rozbíjí klasickou formu syžetu, paralelní příběhy se často vzájemně prolínají a propustují. Ve svých počátcích byl Fellini zařazován k tzv. neorealismu, „ti se začali seriózně zabývali vztahem člověka a společenské reality. Hrdina neorealistickejších filmů byl chápán jako zákonitý proud své doby, jeho subjekt byl rozprostřen do objektivních sociálních podmínek.“²⁷⁾

Hopperovy figury vypadají strnule, tajemně, jako by před chvílí zkameněly, vyvolávají v nás dojem zdánlivé aranžovanosti, máme tak pocit, že jsou přesně na svém místě, posunuli-li bychom jednu postavu z jejího místa, narušili bychom tak celou scénu, to samé můžeme říct o Felliniho filmech, pro padesátá léta platí následující: „černobílé filmy stylově vycházejí z neorealistickejších

estetiky, Fellini natáčí výhradně v plenéru (exteriéry nebo reály), scény aranžuje až naturalisticky, herce vede k civilnímu projevu, záběry koncipuje nejčastěji do amerických plánů, polodetailů a detailů, vázaných vnější stříhovou skladbou bez výraznějších pohybů kamery, používá ponejvíce normálních či mírně širokoúhlých objektivů, realistického osvětlení, křížového stříhu a někdy záměrně nástřihu po ose.²⁸⁾ Ve filmu *Satyricon* Fellini už pracuje i s barvou, stylově se blíží expresionismu, herci mají stylizovaná gesta, mimické výrazy, používá rychlých změn světla, využívá řady efektů, jako je kouř, déšť, mlha aj.

Felliniho filmy jsou prostoupeny nočním bujarým životem, pro tyto noční scény využívá různých světelných efektů, dále atmosféru dotváří prostřednictvím barvy – volí hnědé až tmavě červené tóny. Obvykle se v tmavých ulicích, osvětlených pouličními lampami, vynořují zamlžené siluety postav. Dále zde můžeme vidět spoustu odrazů, odraz je jeden z efektů, kterých využíval nejméně malíř, Fellini si pro vytvoření originálních záběrů pomáhá zrcadlem, využívá jeho možnost nekonečného zopakování odrazu.

Pro podtržení nálady využívá Fellini hudbu, která často zní ze samotných rekvizit, z rádií a hracích automatů, dále se sem dostává zvuk cinkotu skleniček, bouchnutí dveřmi, hukot kaváren a zábavních podniků a tajemných tichých tónů opuštěných nočních ulic.

II.III.II Velkoměstský folklor

Reklama, člověk, odosobnění, do umění se opět dostávají předměty každodenní potřeby a všední reality, konzum, to jsou jen některá označení, která by si zasloužila předponu pop, tedy zkratku odvozenou z anglického pojmenování popular culture, tedy populární kultura. „Do kritické literatury pojem pop-art zavedl Lawrence Alloway, jenž jím nazve postup umělců, kteří kriticky přistupují ke stereotypům populární kultury masmédií a masové komunikace.“²⁹⁾ Ve své podstatě jde o silný atak na chápání velkoměstského diváka. Podívejme se na to, co se dělo v 50. letech v Anglii, a hledejme i zde zájem o město.

Richard Hamilton (1922) nazval svou koláž otázkou - **Co vlastně dělá naše dnešní příbytky tak odlišnými a sympatickými?** – kulturista drží v ruce lízátko, vedle něj je pózující modelka, oba zasazení do moderní domácnosti, kde jedna žena vysává schodiště, magnetofon převíjí pásku pořad dokola, nechybí zde televize, pohodlné křeslo, a pohled z pokoje do ulice plné reklamních poutačů. Že by obraz soudobé společnosti? Několikrát se mi stalo, že jsem se na návštěvě u cizích lidí cítila jako doma, stejná obývací stěna, stejný čajový set v prosklené vitrině, a tak by se dalo pokračovat, Hamilton poukazuje přesně na to, že naše domácnosti jsou v mnohém stejné, dále upozorňuje na masové idoly a erotické symboly. „Stereotyp vizuálních symbolů, banalita a nevkus velkoměstského folklóru se přestěhovali do soukromého prostředí bytů.“³⁰⁾ Důležité je upozornit na to, že „Hamilton vychází z aluzivního umění, zobrazuje části

předmětů, které chápe spíš jako znaky, a spojuje je s malířským vypracováním fotografií, vypůjčených z filmových sekvencí.³¹⁾ Vztah figury a místa řeší i na obraze nazvaném **Interiér I**.

Připomenout pop-art na tomto místě bylo nutné už z toho důvodu, že právě zde je umění v živé interakci s velkoměstem, po sléze s člověkem samotným, v tom se snaží probudit všechny jeho smysly. Z těchto důvodů jsem preferovala **anglický pop-art**, který splňuje tato kritéria, využívá prostředků typických pro velkoměsto, ať už jde o plakáty nebo o nápisy na zdech.

Kdybych měla vybrat jednoho amerického umělce té doby jako reprezentujícího podobnou tematiku, pak by to byl **Richard Estes** (1936), a to jeho obraz **Drugs** či **Foodshop**, zde můžeme mluvit o tzv. **hyperrealistické malbě**. Malíře pop-artu a hyperrealisty spojuje obliba v každodenní banalitě, stejně tak na konzumní společnost nahlíží kritickým okem. Estes ve svých obrazech často zachycuje výklady obchodů, se všemi reklamami, odrazy a průhledy do obchodů.

II.III.III Hledání a současnost

V této kapitole chci představit jiný pohled na téma velkoměsta, města a zábavních podniků, než tomu bylo v předchozím textu, tam šlo především o upozornění na momenty, jichž jsem si všimla v praktické části, tj. v kapitole nazvané *Motiv kavárny aneb Noční život* – jsem hledala tento motiv prostřednictvím filozofických obrátů v myšlení, v části nazvané *Životní styl* – jsem chtěla upozornit na změnu v chápání motivu, ve třetí kapitole jsem se soustředila na zasazení tématu do širšího kontextu města, a to prostřednictvím Skupiny 42, v kapitole *Denní a noční život* jsem se věnovala jednomu výrazovému prostředku, jímž je světlo. *Prolínání vnitřního a vnějšího prostoru* jsem si všimla intenzivněji, neboť v mnoha ohledech má přesahy spadající do architektury, v kapitole *Posuny a výsledky* představuji modifikace, jimiž téma prošlo, zařazuji sem umělce, kteří se zabývají událostmi všedního dne.

Pro přehlednost nejprve začnu s českým uměleckým prostředím a poté se budu věnovat dvěma zahraničním umělcům. Návrat k figuře, expresivní proud, pocity odcizení, existenciální napětí, ozvláštnění, to je jen několik asociací, které by mohly charakterizovat tzv. **novou figuraci**, u nás byla nová figurace ve svém proudu kolem roku 1966, nabízí se zde opět řada jmen, která by stála za připomenutí, jako jsou sestry Válovy, Jiří Načeradský, Jitka Kolínská, František Ronovský, Alena Kučerová či Josef Jíra, ale jmen svázaných s tímto proudem je mnoho, proto jsem vybrala jen ty, jejichž tvorba je v nejbližším sepětí s tématem diplomové práce.

O **Adrieně Šimotové** (1926) bylo v poslední době napsáno mnohé, často se teď objevuje i v televizi (Na plovárně s Markem Ebenem, biografické monografie), ale co je na její tvorbě tak přitažlivé pro současného člověka? Odpověď na tuto otázku se mi rozkryla, když jsem na letošním Benátském bienále viděla koncept od Ireny Jůzové, která, jen pro připomenutí, upozorňovala na to, že umělec prezentující se svým dílem, jde jakoby na trh s vlastní kůží. Ne vždy máme takový bytostný pocit u vystavovaných děl, ale u prací Adrieny Šimotové si tento

pocit uvědomuji daleko intenzivněji, v době, kdy si každý tajně střeží své soukromí, nás ona nechává nahlédnout do vlastní intimní zóny, tím nám předkládá i svůj osobitý postoj ke světu, v podstatě nás nutí hledat odpovědi na často nevyřčené otázky. Právě zde můžeme proniknout do sepětí člověka a jeho prostředí.

Jiný pól nové figurace prezentuje **Jiří Sopko** (1942), maska, přetvářka, škleb, gesto, mimika, to jsou grimasy lidské existence, s nimiž si Sopko pohrává, předkládá nám vlastní ironický pohled na svět i na nás. Jiřího Sopka sem zařazuji především kvůli jeho koloristickým kvalitám, někdy riskantní kombinace barev ve mně probouzejí neutuchající touhu proniknout do světů jeho obrazů, to samozřejmě ještě podporuje expresivní deformace a svižný malířský rukopis. „Sopkova barevná skvrna je nabitá energií, vibruje, září, vysílá signály, je ohniskem události. Je v ní něco nepřírozeného, umělého, jedovatého, jako v reklamě, módě, neónu či masovém kýči.“³²⁾ I díky těmto působivým barevným kombinacím se Sopkovi daří zachytit podstatu konzumní společnosti.

Na obraze **Žena a pes** se začíná projevovat to, na co jsme dnes již u Sopka zvyklí, na psíkovi je už patrná snaha po zjednodušení, pro jeho figury je typický jednoduchý tvar. To je možné vidět i na ženě, která vertikálně protíná celou scénu. Ve výkladní skříni obchodu se odráží bizarní okolí – zjednodušené tvary, oválky – to vše podtrhují dvoubarevné kroužky na chodníku.

Uzavíráme okruh českých výtvarníků, v žádném případě se nejedná o zevrubný výběr umělců, v této souvislosti bychom se zde mohli ještě zmínit například o Tomáši Císařovském, Ivaně Lomové, Petru Malinovi, Michalu Pěchoučkovi a řadě dalších. Adriena Šimotová reprezentuje pomyslný deník o lidské existenci, zajímavé zacházení s výtvarnými prostředky, jako je barva, linie a světlo představuje Jiří Sopko.

Do nové figurace bychom mohli zařadit italského malíře **Leonarda Cremoniniho** (1925), v Laroussových Světových dějinách umění si zasloužil přídomek „tradicionalistický“, kvůli tomu, jakým způsobem zpracovává prostor. Cremonini je mistrem barev, Sopko kýženého výrazu dosahuje prostřednictvím často agresivní kombinace barev, Cremonini jde opačnou cestou, využívá převážně teplých odstínů pastelových barev, tím zahaluje své obrazy zvláštní neklidnou atmosférou, to ještě intenzivně podporuje prostor, ten je nepřesycený, vyprázdněný a důvtipně konstruovaný. Pokud jde o Cremoniniho, opírám se o obrazy, jež jsem v nedávné době (18. 5. – 26. 8. 2007) viděla ve Veletržním paláci na výstavě nazvané **Víkend** (obrazy z let 2003-2005), jako bych se najednou ocitla v Hrabalově Městečku, kde se zastavil čas. Cremonini zde představil přímořské letovisko, s jeho místy odpočinku a s místními bary, člověk je nepopiratelnou součástí prostředí, je na něj často nahlíženo neobvyklým zorným újlem, který se takřka podobá záběrům z filmové kamery, pro tyto pohledy je charakteristické pozorování scény z povzdálí, takový odstup navozuje pocit tajemství. O Cremoninim jsme mluvili v souvislosti s prolínáním vnitřního a vnějšího prostoru, využívá průhledů skrz okno, prostor nám často představuje jen z odrazu

zrcadla. Cremonini postihuje témata odrážející každodennost, jeho koloristické podání a zobrazení lidské tváře – ošklivé masky, ozvláštňují tuto každodennost o nový rozměr, nechává tak vystoupit skryté obsahy.

Cremoniniho plátna jsou prostoupena narativností, to samé se ale nedá říct o všech obrazech **Rainera Fettinga** (1949), podle něj nemusí být obraz za každou cenu ilustrativní. Fetting je v této kapitole zastoupen z tematického důvodu, jeho častým motivem je město a „prožitek vizuálního vnímání městské krajiny“³³), bývá zařazován mezi tzv. „Nové divochy“. Pozornost obrací samozřejmě k Berlínu, mapuje tamější architekturu se všemi jejími specifiky – socialistické stavby, staveniště uprostřed Berlína apod., expresivní ráz jeho obrazů je podtržen jak barevností, tak svižnými tahy štětcem.

II.IV Komentář k praktické části DP

Jaké jsou mé hlavní inspirační zdroje?

Nejprve bych se chtěla vyjádřit k technice malby, všech šest obrazů je malováno olejovými barvami, podkladem jsou často fotografie, v této souvislosti se chci zmínit o **Gerhardu Richterovi** (1932), jenž byl pro mě důležitým impulsem pro volbu právě této techniky. Obrazy Gerharda Richtera byly k vidění na výstavě „Co bych byl bez tebe . . .“ (*Galerie hlavního města Prahy, Městská knihovna, 4. 7. 22. 10. 2006*), která představovala německé umění posledních čtyřiceti let. Richter maluje podle fotografických předloh, snaží se podpořit filozofický názor, že existuje jiné bytí obrazu ve vztahu k fotografické předloze a jiné bytí obrazu a předlohy ve vztahu k představované realitě. Richter si předlohy ke svým fotografiím vybírá velmi pečlivě, v mém případě jde o zinscenované snímky, nejprve mám představu, jak by měla scéna vypadat, a dále ji upravuji a dotvším až na daném místě.

V teoretické části diplomové práce jsem chtěla otevřít několik témat, jež jsem sledovala ve vlastních malbách, abych tato témata zapojila do kontextu dějin umění, snažila jsem se je představit v reflexi s konkrétními uměleckými díly. Teoretická část tedy vychází především ze samotné praktické části, popisuje to, co jsem řešila v malbě samotné.

Hledání tématu . . .

Zprvu se chci zmínit o hledání tématu diplomové práce, ve čtvrtém ročníku jsem se v kurzu Speciální malby I a II zabývala malbou figurálních kompozic, a to v určitém prostředí. (*V obrazové části po pravé straně je výběr maleb, podle nichž jsem utvářela téma diplomové práce.*)

Prostředí jsem si ale zprvu nijak nespécifikovala, ze začátku mi šlo o vystihnoutí atmosféry daného místa v součinnosti s člověkem, proto byl pro mě prostor velmi důležitý. Snažila jsem se zachytit náladu místa, často vyvolávající tajemství. Poté jsem si začala všimnout narativních a konkrétnějších prostor, například míst, kde se lidé schází k hovoru. V tomto případě jsem už

nezůstala jen u jedné malby a pokusila se o rozsáhlejší cykly, pro které bylo typické jedno místo, dialog mezi lidmi, příběh a zájem o různé světelné podmínky.

K prolínání vnitřního a vnějšího prostoru jsem se dostala nejprve přes „zrcadlo“, v souvislosti s ním jsem sledovala různé odrazové efekty, které zmnohonásobují pohled, z toho vyplynulo, že jsem si odrazů začala všimnout i jinde než jen v zrcadle, například na oknech v metru, hledala jsem místa, která nám do určité míry nechávají nahlédnout do prostor, která jsou v podstatě skrytá, ať už jde o různé průhledy okny, pohledy do pasáží, kde se nám rýsuje nový prostor.

Obecně lze shrnout, že jsem motivy většiny obrazů hledala ve svém bezprostředním okolí, postupně jsem se více věnovala motivu města, a to v těsné vazbě město versus člověk. S tím souvisí kapitola *V poutech města*, kde se zmiňuji o **Skupině 42**, mluvím o ní také z toho důvodu, že v motivu města nacházím i dnes podobnou atmosféru, která jde popsat třemi slovy - odcizení, prázdnota a osamělost.

Kde se příběh odehrává?

Všechny malby jsou z jednoho konkrétního místa, tento prostor byl před lety akvaristikou a nyní se stal v podstatě akváriem, kde neplavou ryby, ale kde posedávají lidé. Vše situuji do Cotton baru v Brandýse nad Labem, nonstopu, který přes den slouží jako kavárna. Jde o cyklus šesti maleb, a to tří denních a tří nočních scén.

Tento prostor jsem si vybrala už kvůli tomu, že mě zaujal svou epickou šíří a možnostmi hledat a nechat vystupovat skryté obsahy, je to místo, kde se večer lidé ohřívají, jiní diskutují, najdou se i tací, kteří zde tvoří, ať už píšou, koncertují či malují, seznamují se a rozcházejí, řeší se zde problémy, často se zde pláče a směje, bilancuje nad životem, jí a nebo jen tak lenoší, lidé se zde loučí a shledávají. Je to místo, kde se často odehrávají dramatické události, když už se v takové situaci nestanete živým účastníkem dialogu, můžete si kolikrát vyslechnout zajímavý rozhovor z povzdálí .

Významy jednotlivých obrazů lze sledovat prostřednictvím vzájemných vizuálních vazeb zobrazovaných figur, dále je nutné sledovat vztah figury vymezené vůči prostoru a dialog figury a diváka. Všechny šest obrazů si lze představit jako rozkouskovaný filmový záznam . . . Pro obraz nazvaný **Ve sluneční záři** jsou charakteristické dva kontrastní prostory, v předním prostorovém plánu nahlížíme do poklidné letní atmosféry kavárenského života, v konfrontaci s tímto prostorem se dále v zadním prostorovém plánu hemží ruch z frekventované silnice. Soustředila jsem se zde na dva současně se odehrávající děje, v kavárně vládne ležérní nálada, sluneční paprsky se ostře opírají do tváří a těl všech zúčastněných v dialogu, v kavárně, jako by se zastavil čas.

Divák se ocitá uvnitř kavárny, v její zadní části uvízl v dialogu muž se ženou, oba barevně částečně splývají s bezprostředním okolím, tuto vazbu přetrhává černá taška zavěšená na židli.

Dívky v popředí jen tak posedávají, jsou jakými živými kulisami tohoto prostředí. Zdánlivě odcizené prostorové plány propojuje dívka pohrávající si s brčkem, ta zasněně upřeným pohledem pozoruje dění na ulici, je určitým prostředkem, jež vymezuje vztah vnitřku k vnějšku.

Na ulici přejímá hlavní roli ubíhající čas, to podporují projíždějící auta a výhled prosklenými dveřmi z kavárny. Dialog ženy držící dítě a muže-cyklisty je narušen právě projíždějícími auty.

Pokud jde o tvar, tak ten je vždy jasně definován, linie je tvořena kontaktem dvou barevných ploch, barva blíže určuje tvar, v některých případech pracuji s disonancí komplementárních barev a využívám je pro modulaci tvaru, iluzi trojrozměrnosti vytváří světlo, v tomto případě světlo „sluneční“, rozptýlené po celé kavárně, žlutá barva nasycená sluncem osvětluje celý prostor. Důležitou roli zde hraje výrazný lom světla a stínu, který se rýsuje na podlaze kavárny.

V kavárně je poklidnější nálada, nikoli však chladná, figury korespondují s prostředím, které je obklopuje, postavy uvnitř jsou zbaveny akce, což bychom neměli říct o prostoru vnějším, kde se rychlý sled akcí naopak očekává.

Náhodný kolemjdoucí je druhým obrazem, který se odehrává za dne, opět je zde řešena otázka vnitřního a vnějšího prostoru, opět jsme na stejném místě.

Celá scéna obrazu je nahlížena zevnitř, přední plán zaplňuje detail zad muže, který vede dialog s dívkou sedící s ním za jedním stolem. Zdánlivě uzavřenou dvojici muže a ženy narušuje třetí postava muže, jenž se pravou rukou opírá o prosklené okno kavárny, ačkoli jeho zrak směřuje mimo plátno, svým gestem rozbíjí uzavřený dialog u stolku. Jeho ruka směřuje k oběma zúčastněným. Dlaň opírající se o sklo má navozovat iluzi oddělení vnitřního a vnějšího prostoru, vymezuje je ve své podstatě oba současně. Osamělá dívka sedící u zadního stolku je jakousi staříčkou kavárny, vedlejším anonymním účastníkem, který uzavírá vnitřní výjev.

Nonsens, nesmyslný svět se odehrává venku, působí jako by byl vystřižený z barevného papíru, prostor tajemný, neznámý a zkratkovitý. Ohniskem události je ale postava, náhodného kolemjdoucího, procházejícího kolem kavárny. Kolikrát někoho zahlédneme, někdy se za ním i otočíme, jeho obličej se nám uloží v mysli a postupně se deformuje, z konkrétní tváře je jen přízrak, figurka. **Náhodný kolemjdoucí**, jako by do našeho vyprávění ani nepatřil, je postavou vyvolávající otázky: „Odkud přicházíme? Co jsme? Kam jdeme?“

Pokud bychom srovnávali tvar s předešlým obrazem, pak zde je jednodušší, linie je tvořena stykem dvou barevných plošek, v případě zelené lahve a fialového chodníku jde o barevný komplementární kontrast. Patrné je užití expresivní kombinace barev u náhodného kolemjdoucího, ten je ve znamení barevné nadsázky a tvarové deformace. Světlo přichází z venku a modeluje trojrozměrnost těl a dotváří atmosféru interiéru.

Třetí obraz, uzavírající sérii tří „denních“ obrazů, se jmenuje **Akvárium**, jde o vnitřní scénu viděnou zvenčí, opět se zde dostává do hry důraz na prolínání prostorů, záměrná plošnost vyobrazení popírá přísné vymezení vnitřního a vnějšího prostoru.

V prvním prostorovém plánu prochází opět náhodný kolemjdoucí, ve své podstatě narušuje soukromí dvojic sedících uvnitř kavárny. Skoro to vypadá, že si divák zapnul televizi a před ní mu někdo proběhl, postavy sedící v kavárně jsou rozpořehovanými filmovými sekvencemi. Postavy se vnořují do tmavého interiéru kavárny, a to především díky tomu, že jsou osvětleny jen prostřednictvím přirozeného světla, také proto nám není umožněno blíže nahlédnout do kavárny a vidět ji v její plné síle. Tři souvisle se odehrávající dialogy, u prvního stolku muž versus žena, u druhého stolku dvě dívky a u třetího vidíme jen jednu dívku srkající džus z brčka, podporují narativní atmosféru vnitřku.

Dnešní pop-kulturu ilustruje vývěsní poutač baru, hýřivé barvy mají navozovat náladu casin v Los Angeles, reklama je všudypřítomná. Agresivní barevnost, ostré kontrasty barev potlačují prostorovost scény. Stačí zmačknout tlačítko na vašem ovladači a ocitnete se uvnitř, a to hned u baru.

Cinkot skleniček, smích, hluk, kouř, bujará nálada, neocitli jsme se náhodou v baru ve Folies-Bergère, který Manet maloval v období od 1881-1882? V žádném případě tomu tak není, jsme opět v Cotton baru a v tomto roce, ačkoli bar se léty moc nemění, jen přibývají nové reklamy. Čtvrtý obraz otvírá sérii tří nočních výjevů, panuje na něm umělé světlo, které bude důležité i pro ostatní dva obrazy. Na scénu obrazu nazvaného **Tři barové židle** nahlíží divák z místa virtuálního zákazníka, můžete si sami vybrat, na jakou židli se usadíte, ty také tvoří přední prostorový plán. Střetávají se zde v podstatě také dva něčím odlišné prostory, prostor pro nás, zákazníky, a prostor za barem, místo, kam je návštěvníkům vstup zakázán, velín celého podniku, jemuž vévodí barman či barmanka. Jakmile se v kavárně rozsvítí města, vymění si zde i lidé svá místa, odplaví se ti, kteří zde přes den usrkávali kávu, popijeli džusy a čaje, a vystřídají je lidé, kteří se sem přes noc přijdou ohřát, zahrát si automaty a pod. Umělé osvětlení rozzáří všechny naleštěné sklenky a lahve různobarevných nápojů, rozsvítí se automaty s vychlazenými drinky. Hrací automaty zářící do tmy jako pouťové atrakce dokreslují ráz městské pop-barové kultury.

tačí se toulat nočními ulicemi města, před našimi zraky se nám otvírají prosvětlená okna, jimiž můžeme nahlížet do interiérů, **Tuláci** jsou prostoupeni atmosférou tajemství a neklidu. Venku čeká dvojice dívek, světlo z pouliční lampy za nimi rýsuje jejich stín. Postava postávající u vchodu propojuje vnitřní a vnější prostor, zrakem spočívá už v samotném dění non stopu, dopadá na něj rozptýlené světlo z baru, ačkoli je bytostně ještě venku. Uvnitř je živo, za barem posedávají tři postavy, tři samotáři, židle jsou už obsazené.

Zajímavé se jeví konfrontovat tento obraz s obrazem nazvaným Akvárium, jde v podstatě o podobný pohled, jen světelné podmínky jsou zde už velmi odlišné, modelují tak celou scénu obrazu. Na obraze s denním světlem nám není umožněno nahlédnout do interiéru kavárny, umělé osvětlení celý prostor naopak prozáří a ještě více se nám zde otevře pro diváka, jenž tuto scénu pozoruje zvenčí. Světlo je zde velmi důležitým výrazovým prostředkem, neboť dotváří celou náladu nočního výjevu, ať už jde o neonový poutač, zářící trubky podél vývěsních štítů či bodové světlo rozjasňující scénu za barem, v podstatě zde vládnu světelné efekty.

očním tulákem se můžete stát i na posledním obraze, vzpomeňte si na příběh, jímž je otevřena teoretická část: Pouliční lampy osvětlují své bezprostřední okolí. Dlážděný chodník se převlékl do nočních odstínů, na rozpálené silnici se odrážejí neony z vývěsných štítů. Z tiché procházky městem tě vytrhne projíždějící vytuningovaná kára . . . jde o výjev uzavírající tento cyklus maleb, mísí se zde všechny momenty, jenž jsem po celou dobu sledovala – prolínání vnitřního a vnějšího prostoru (průhled zvenčí do samé hloubi Cotton baru), světelné efekty (odraz neonů na proskleném okně, agresivní barevné osvětlení fasády domu, zadní obrysová světla automobilu, pouliční lampy), figurální kompozice (dialog mezi postavami, aktivní a pasivní gesta), městský folklór i s jeho veškerými specifiky (noční a denní podniky, reklamy, dynamika města – pohyb, městská zákoutí).

Perspektiva zde otvírá další prostor, můžeme procházet dál, výše popsané jsem chtěla hledat na posledním obraze nazvaném **Noční toulky**.

III. Didaktická část

III.I Východiska a hledání

Výtvarnou řadu nazvanou „Člověk v kontextu s prostředím“ jsem v praxi vyzkoušela na druhém stupni základní školy a na základní umělecké škole.

Prvními osobními pohnutkami pro výběr tohoto tématu byly přednášky doc. A. Hogenové nazvané „tělo a tělesnost“, díky nim jsem na lidskou bytost začala nahlížet prizmatem filozofie těla a tělesnosti a začala se zamýšlet nad tím, jak tyto poznatky uplatnit v praxi, filozofie těla a tělesnosti otvírá mnoho různých problémů, v krátkém výčtu popíšu jen ty, které podstatným způsobem ovlivnily výběr tématu diplomové práce. Současný (karteziánský) pohled tělo často chápe jako pouhý objekt. Ve filozofii těla a tělesnosti, mezi jejíž zastánkyně patří již zmiňovaná doc. Hogenová, tělo dělí jakoby na tři části, na tzv. první tělo, jemuž se říká sóma, ve zjednodušeném pohledu bychom tak mohli nazvat formu, dále druhé tělo, což je tzv. sarx, ten představuje to, co je pod kůží a třetí tělo neboli péxis, tedy oduševnělé, subjektivní tělo. Další bod bychom mohli nazvat fenomén podoby, v podstatě jde o to, že typické figury životního pohybu daného člověka vrůstají do tváře. Z podoby pak můžeme hermeneuticky rozkrýt život konkrétního člověka, o to více bychom se mohli o daném člověku mohli dozvědět z rukou, kde se podoba ukazuje ještě více.

III.II Přehled výtvarných námětů

III.II.I Ruce – řeč těla

Klíčová slova: ruce, gesta, autoportrét mých rukou

Věková skupina: 5. - 8. třída

Připravené ukázky: kresby ruky v různých situacích, A. Šimotová

Způsob zpracování: barevné papíry, nůžky; autoportrét ruky – barvy, křídly, pastel

Prostřednictvím rukou můžeme poznávat různé struktury, ale co je na nich ještě zajímavé, jsou gesta, díky nimž dokážeme vyjádřit různé emoce – radost, štěstí, zlobu, údiv, strach . . .

1. etuda: Z barevného papíru si měl každý vystříhat různé pozice ruky, ty byly dále využity pro skupinovou práci. Každá z pěti skupin vytvářela kompozici na téma: přátelské ruce; nepřátelské ruce; ruce, které si chtějí pohladit zem; ruce, které se chtějí dotknout nebe; ruce, které chtějí listovat v knize.

2. *etuda*: Na formát A4 vytvořte autoportrét vlastní rukou, studujte, jak vaše ruka vypadá, použijte ji třeba jako tiskátko. Využívat se mohly vystříhané ruce z předešlého cvičení (šablony), každý si mohl zvolit techniku, která je mu nejbližší.

Na přípravu výtvarného námětu, nazvaného „ruce – řeč těla“, jsem si zprvu pomohla vyhledáním pojmu „ruce“ v Českém národním korpusu, kde jsou četná užití tohoto slova, prostřednictvím kompatibility slova-pojmu jsem si odvodila sémantické (tematické) sféry. Tyto sféry bychom mohli roztrždit do několika skupin:

Tyto sémantické sféry jsem doplnila o *osobní konotace*: písmo, gesto, hmat, chlad/teplo, práce, prsty a zamyslela se nad závažností tohoto slova-pojmu: Ruka jako symbol je ve výtvarném umění velmi často užívána. *Závažnost tohoto slova-pojmu* popisuje následující výklad ze dvou slovníků symbolů. Ruce jsou chápány jako zprostředkovatel určité seberealizace, o tom svědčí i nejstarší „malířské projevy“, mezi které řadíme otisky rukou do měkké stěny jeskyně a tzv. makaronské kresby. Tímto způsobem vytvořené linie vznikaly ze strachu před prázdnotou.

„Ruka“ je ve výtvarném umění stále zastoupeným námětem, pro příklad můžeme uvést obraz Velké Rekviem (1944) od Františka Muziky, na němž lidská dlaň vyrůstá ze skály a marně se snaží zadržet přetrženou nit života. Gesto ruky zde předznamenává odpor proti násilí.

Co se týče literatury, pak zde bychom neměli opomenout básnickou sbírku Ruce (1901) od Otokara Březiny, tady je kladen důraz na sílu a na spojení společného úsilí lidstva („A ruce naše, zapjaté v magický řetěz rukou nescíslných / chvějí se proudem bratrské síly...“)

Pokud jde o reflexi s uměleckým dílem, pak zde jsem volila následující ukázky:

III.II.II Můj dům-můj hrad

Ve druhém zadání šlo především o převedení motivu do trojrozměrného měřítka, pro ilustraci lze odučené téma charakterizovat následujícími body:

Klíčová slova: figurální kompozice, atmosféra místa, prolínání prostorů, prostorové souvislosti, forma vizuálního deníku, prožitek

Věková skupina: 9. třída ZŠ – 1. ročník SŠ

Připravené ukázky: Scénografie, Anatomie pro výtvarníky, katalog z výstavy O lidech . . .

Způsob zpracování: krabice – základní prostor, látky, různé druhy papírů, lepicí fólie, alabal, špejle, provázky, nůžky, lepidlo, modelovací hmota

Naše nálady, duševní i fyzické stavy ovlivňuje i prostředí, v němž se nacházíme – jinak se cítíme doma, v pokojíčku, ve škole, ve třídě plné spolužáků, na ulici, v metru či tramvaji. Prostor kolem

nás se neustále zmenšuje, a tak jej někdy hledáme sami v sobě. Dnes záleží na vás, kam se rozhodnete skrýt, zda do svého pokojíčku, do bludiště, do zakletého zámku nebo nám předvedete, jak vypadá vaše dobrá nálada, váš sen aj. Do tohoto prostoru umístíte postavičku, která vás bude představovat, přemýšlejte o tom, kam ji vkomponujete, jakou bude mít polohu a do jakých prostorových souvislostí ji uvedete. Další rozvíjení motivu – hudební doprovod.

III.II.III Bludiště tvarů

Bludiště tvarů, jak jsem nazvala třetí výtvarný námět, je určeno pro nižší věkovou skupinu, a to pro děti, které jsou ve věku od 5-7 let. Zprvu jsem nevěděla, jak téma převést pro tak malé děti, ale jelikož jsem si na praxi nemohla věk dětí určovat, tak jsem začala přemýšlet, zda je vůbec možné téma přizpůsobit věku dítěte. Po několika hospitacích na těchto hodinách jsem se zaměřila na to, co je vlastně v kompetencích těchto dětí. Oprostila jsem ze začátku samotné téma na prostor, základem tedy bylo vystavět určité prostředí, když byl prostor vybudován, začali jsme jej doplňovat o lidské bytosti. Lepší představu ilustruje následující příprava na hodinu.

Klíčová slova: bludiště, prostor, tvar

Věková skupina: 1. – 2. třída

Způsob zpracování: nůžky, fixy, čtvrtka formátu A 3

(skládání, stáčení, přehýbání papíru), plastelína, podložka, fotodokumentace.

Představte si, že jsem čaroděj a dokážu vás mávnutím kouzelné hůlky zmenšit, pak by vám okolní prostor připadal jako bludiště. My si takové bludiště vytvořili, postačil nám k tomu papír formátu A 3, nůžky a plastelína. Děti si na čtvrtku nejprve tužkou naznačily, jaké bude mít jejich bludiště tvary, poté nůžkami tuto čtvrtku podle vlastní kresby rozstříhaly, úkolem bylo vypořádat se s prostorem, proto prostřednictvím špejlí a plastelíny vystříhané tvary natahovaly nahoru či do stran.

K závěru samotné práce si měl každý na svém bludišti najít místočko, na kterém by chtěl být, tento tvar děti pomalovaly svými oblíbenými barvami.

Kdo byl s bludištěm hotov, doplnil jej o malou postavičku (z papíru či plastelíny). V poslední fázi jsme všechna bludiště propojili tak, že vzniklo jedno velké spletné bludiště, v tom jsme hledali „hledáčkem“ z papíru zajímavé detaily.

III.II.IV Poznáš, jakou mám náladu?

Klíčová slova: silueta postavy, gesta, řeč těla, symbolika barev

Věková skupina: 6. třída (11–12let)

Způsob zpracování: balicí papír, temperové barvy

Skupinová práce (3 – 4 žáci ve skupině)

Výtvarný diktát Pozorně si přečtete instruktážní lísteček. Najdete na něm náladu či určitý stav (jako je marnost, štěstí, uraženost), který budete vyjadřovat. Dále se zde skrývá část textu od jednoho literáta, který náladu popsal svými slovy (*výběr z textů je v pravé části na zelených lístečkích*). Neboť se takové stavy vztahují především na nás, budete vycházet ze své postavy, a to v životní velikosti. Obkreslí na papír siluetu svého spolužáka 1:1. Buď se můžeš na papír položit a nechat se obkreslit nebo lepenku opřít o stěnu, dva žáci ji budou přidržovat a třetí tě obkreslí.

Gesta Nezapomeňte na „řeč těla“, neboť různé pozice mohou vyjadřovat odlišné názory či nálady. V podstatě máš roli živé sochy, ale tvé výrazové gesto nebude zaznamenáno prostorově, nýbrž plošně.

Barvy Obkreslenou siluetu vyřeš takovou barevnou škálou barev, které vystihují danou náladu. Pozadí by mělo být jednobarevné, barva, kterou si zvolíte by měla korespondovat s náladou, kterou jste si vybrali.

Závěr Na závěr zkoumejte, co vaše gesto, řeč těla vyjadřuje, jakými barvami jste toho dosáhli. Poznejí ostatní o jakou náladu se jedná? Podle čeho? Přečtete na závěr přiložený text.

III.II. Deník

Klíčová slova: deníkový záznam, figurální kompozice

Věková skupina: 7. třída, 8. třída

Připravené pomůcky: Josef Jíra: Deníky malíře srdcem; František Skála

Způsob zpracování: čtyři kresby tuší formát A4, slabý štětec, rákos, perko

Co je náplní deníku? Věděli jste, že se deník nemusí jen psát, ale může být zaznamenáván pomocí kreseb? Takovými denními záznamy proslul Josef Jíra.

My si záznam zjednodušíme, nebudeme popisovat den za dnem, ale vyberete si jednu určitou situaci. Může jít o dění, které vás potkalo již dříve, ale samozřejmě je lepší vybrat si aktuální situaci, na níž si ještě dobře pamatujete.

Pokud si nevzpomínáte na nějaký dobrodružný zážitek, pak postačí, když si vybavíte například ranní cestu do školy a pokusíte se nám ji popsat ve čtyřech drobných kresbách. Zavzpomínejte,

koho jste na cestě potkali, kdo vás míjel, kdo jel s vámi v tramvaji, kudy jste šli. Viděli jste něco neobvyklého?

Kresby by měly být svižné, rychlé a přesvědčivé.

Nezapomeňte na druhou stranu papíru napsat, co jste prostřednictvím kreseb vylíčili a kdy jste to zažili.

III.II.VI. Chodec v ulicích Prahy

Záměrně jsem tento výtvarný námět zařadila jako poslední, ačkoliv byl v prxi ověřován jako první. Zadáání přesně odpovídá tomu, jak téma člověk v kontextu prostředí chápu já, prostřednictvím této hodiny jsem si uvědomila, že to nejde takto didakticky přednést, díky tomu jsem se ponaučila pro další didaktické transformace. Žáci myšlenku pochopili ihned, ale bylo pro ně těžké ji vizualizovat, s tím souvisí i tzv. krize dětského výtvarného projevu.

Klíčová slova: figurální kompozice, atmosféra místa, prolínání prostorů (vitríny, pasáže), prostorové souvislosti

Věková skupina: 9. třída

Připravené ukázky: Hopper, E.: Noční tuláci, Chop Sue, Newyorský pokoj; Cézanne, P.: Hráči karet (výtvarné řešení postav); Gogh, V.: Noční kavárna

Způsob zpracování: skicování, malba temperou, formát A 3

Jaké to je procházet se ulicemi Prahy?

Všimáte si toho, co vás v prostoru obklopuje?

Určitě dokážete vnímat, co na daném místě vytváří atmosféru tohoto prostoru. Stačí si uvědomit, že existují různé prostory, které ačkoli jsou oddělené, tak se v podstatě prolínají. Představte si vitrínu obchodu, stojíte ve Vodičkově ulici na tramvajové zastávce, stačí svůj zrak směřovat k nějaké prosklené výloze, a přestože se nacházíte ve vnějším prostoru, zrakem spočíváte v prostředí vnitřním, tedy máte přehled i nad tím, co se odehrává v obchodech či kavárnách . . .

Nebo si vzpomeňte na vaši cestu do školy, když jste jeli tramvají, současně jste mohli sledovat, co se děje venku. V metru máte příležitost pozorovat okolí i prostřednictvím odrazů, které jsou k vidění na oknech vagónů, kolikrát byste ani určitý obličej neviděli, neboť je k vám člověk, jehož tvář vidíte v odrazu, otočen zády.

V okolí vaší školy se dá najít spousta pasáží, které propojují různé prostory. Vybavte si zajímavé průhledy, které tyto pasáže nabízejí.

Vyberte si jedno místo a snažte se postihnout atmosféru vámi vybraného místa. Zamyslete se nad tím, jak se člověk v takových prostorách pohybuje, jaké jsou mezi nimi vzájemné prostorové

souvislosti. Abyste lépe pochopili prostorové souvislosti, vkomponujte do vašeho prostoru figurální kompozici.

IV. Závěr

Městský život jsme teď měli možnost nahlédnout z různých perspektiv, ukázali jsme si, jak jej vidí spisovatelé, malíři a filmaři, každý z nich se snaží o postihnutí epických možností tohoto místa jiným způsobem.

Začali jsme představením dvou rozdílných filozofických názorů – jeden proud představoval Schopenhauerovo odříkání a druhý Nietzscheho opojení, v prvních dvou desetiletích 20. století to byli právě oni, jejichž myšlenky ovlivnily generaci, jež zakládala moderní umění, ať už jde o skupinu Osma.

Dále jsme chtěli nahlédnout na vlivy, jež ovlivňovaly prostředí české malby skupiny Osmy, a to prostřednictvím vztahu Cézannových Hráčů karet, které se zde staly silným inspiračním zdrojem, překvapivé bylo sledovat posun v chápání tohoto tématu.

Motiv města je těžké jednoznačně definovat, je pro něj typická řada významových přesahů, v těsné vazbě s městem nelze přehlédnout Skupinu 42, která sledovala člověka v moderním světě. Z celé řady umělců jsem zvolila jednoho zástupce, Karla Součka, ten fenomén prostoru nahlíží nevšedním hledáčkem, dominují zde průhledy pasážemi, odrazy vitrínami aj. V kontextu této doby se do konfrontace k Součkovi staví malby Karla Černého, který své náměty také čerpá z obyčejného, každodenního života, osobitým způsobem nám dává nahlédnout do svých barů a kaváren, to vše ve společnosti postav pijáků, hudebníků, samotářů, opuštěných žen a zajímavých mužů.

Jelikož jsem se pokoušela o propojení praktické části s částí teoretickou, věnovala jsem se zde i výrazovému prostředku světla, v této souvislosti nešlo přehlédnout impresionistickou malbu a východiska k obrazu Noční toulky, kde jsem se pokoušela o reflexi s uměleckým dílem, a to s Goghovou Noční kavárnou, a představila Hopperovy obrazy jako jeden ze zdrojů, jež ovlivnily mé chápání „světla“.

V kapitole nazvané Prolínání vnějšího a vnitřního prostředí jsem se zabývala tímto problémem v interakci s obrazy Edwarda Hoppera, Leonarda Cremoniniho a Karla Horsta Hödicka, neboť všichni zmínění malíři řeší tyto prostorové souvislosti prostřednictvím nezvyklých pohledů, vlastním osobitým způsobem. Všichni ztvárňují vztah mezi otevřeným a uzavřeným, jež americký sociolog R. Sennett nazývá příznačným termínem – paradox průzračné izolace.

Přetvářet skutečnost, uniknout do světa fantazie a žít ve snění, to vše si můžeme vyzkoušet ve filmech Federica Felliniho, ten zde zastupuje pohled na město zprostředkované jiným médiem,

filmovou kamerou. V souvislosti s Fellinim jsem se pokoušela některé momenty jeho filmů konfrontovat s obrazy Edwarda Hoppera.

S městem jsou nepopíratelně silně spjatá tato slova reklama, člověk, odosobnění, předměty každodenní potřeby, všední realita a konzum, to je jen stručný výčet toho, co se odráží v dílech umělců zařazovaných k pop-artu, nejen otázku originality a jedinečnosti otvírá ve své tvorbě Richard Hamilton, právě v této době je umění v živé interakci s velkoměstem, po sléze s člověkem samotným, v tom se snaží probudit všechny jeho smysly. Z těchto důvodů jsem preferovala anglický pop-art, který splňuje tato kritéria, využívá prostředků typických pro velkoměsto, ať už jde o plakáty nebo o nápisy na zdech.

Návrat k figuře, expresivní proud, pocity odcizení, existenciální napětí, ozvláštnění, to je jen několik asociací, které by mohli charakterizovat tzv. novou figuraci, u nás byla nová figurace ve svém proudu kolem roku 1966, nabízí se zde opět řada jmen, ale uvedla jsem jen ty, jež jsou v těsné vazbě s praktickou částí diplomové práce, u Adrieny Šimotové je to osobní, často intimní náboj a u Jiřího Sopka hýřivá hra s barvou. Ze zahraničních umělců jsem vybrala Leonarda Cremoniniho, ten postihuje témata odrážející každodennost, provokativní je jeho koloristické podání a zobrazení lidské tváře – ošklivé masky, ozvlášťují tuto každodennost o nový rozměr, a nechává tak vystoupit skryté obsahy.

Lze tedy shrnout, že jsem primárně sledovala motiv města, v praktické části jsem pak tento motiv promítla do kavárenského prostředí, v teoretické části jsem zmapovala momenty, jež jsem řešila v malbách, šlo tedy o posuny motivu města. Z výrazových prostředků jsem preferovala světlo, z problémů prolínání vnitřního a vnějšího prostoru, to vše jsem se pokusila ilustrovat v interakci s uměleckými díly. V podstatě jde říct, že tyto body pro mě byly směrodatné i pro utváření didaktické řady, šlo zde především o transformaci tématu, která by byla žáky uchopitelná. V teoretické části jsem se pokusila zohlednit osobní chápání tématu zastoupené ve vlastních malbách a ve výtvarných námětech určených pro praxi.

V. Citovaná literatura

- 1) Jesenská, M.: Kavárna, in: Pražské literární kavárny a hospody, Praha 1990, s. 66
- 2) Rakušanová, M.: Napětí jako téma, Téma a napětí; My a předchůdci „osudově obětovavší se“, in: Křičte ústa! Předpoklady expresionismu, Praha 2007, s. 155
- 3) Jahrbuch der Gebe-Stifung zu Dresden, 1903, s. 14, in: Jill Loyd, German Expressionism: primitivism and modernity, new havel-London 1991, s. 372
- 4) Dopis ženě Claře, 31. 8. 1902, in: Ernst Zinn – Ruth Sieber-Rilke (eds.), Rilke, Sämtliche Werke, Frankfurt am 1966, díl 6, s. 219
- 5) Rakušanová, M.: Dvojí napětí – dva póly expresionismu, Téma a napětí; My a předchůdci „osudově obětovavší se“, in: Křičte ústa! Předpoklady expresionismu, Praha 2007, s. 158
- 6) Rakušanová, M.: Dvojí napětí – dva póly expresionismu, Téma a napětí; My a předchůdci „osudově obětovavší se“, in: Křičte ústa! Předpoklady expresionismu, Praha 2007, s. 157
- 7) Simmerl, G.: Konflikt moderní kultury, in: Peníze v moderní kultuře a jiné eseje, Praha 1997, s. 130-157
- 8) Vojvodík, J.: Tělo v české moderně a avantgardě, Brno 2006
- 9) Srp, K.: Kubištův Cézanne, Osy sváru, in: Křičte ústa! Předpoklady expresionismu, Praha 2007, s. 321
- 10) Lahoda, V.: Idyla v ohrožení, Strhni závoj! Krajina, město a expresionistická vize, in: Křičte ústa! Předpoklady expresionismu, Praha 2007, s. 52
- 11) Clark, T. J.: The painting of the modern life, Paris in the Art of Manet and his Followers, London 1984, reprint 1999, s. 205-258
- 12) Srp, K.: Kubištův Cézanne, Osy sváru, in: Křičte ústa! Předpoklady expresionismu, Praha 2007, s. 320

- 13) Jelínková, D.: Výtvarné tendence, Praha 1990, s. 6
- 14) Pešat, Z.; Petrová, E.: Skupina 42, Atlantis, Praha 2000, s. 422
- 15) Potůčková, A.: Civilizace, Praha 1998
- 16) Lahoda, K.: Karel Černý, Odeon, Praha 1994, s. 13
- 17) Hnilicová, E.: Kavárna jako téma českého umění první poloviny 20. století, diplomová práce FF UK, Praha 2005, s.60
- 18) Zaoral, Z.: Federico Fellini, Praha 1989, s. 63
- 19) Walther, I. F.: Impresionismus, Taschen, Praha 2003, s. 97
- 20) Walther, I. F.: Impresionismus, Taschen, Praha 2003, s. 280
- 21) Špačková, M.: Největší malíři – život, inspirace a dílo, Edward Hopper, č. 113, s. 29
- 22) Špačková, M.: Největší malíři – život, inspirace a dílo, Edward Hopper, č. 113, s. 24
- 23) Špačková, M.: Největší malíři – život, inspirace a dílo, Edward Hopper, č. 113, s. 21
- 24) Sbirka Würth, Velká jména evropského umění našeho století, katalog NG, s. 147
- 25) Zaoral, Z.: Federico Fellini, Praha 1989, s. 108
- 26) Zaoral, Z.: Federico Fellini, Praha 1989, s. 10
- 27) Zaoral, Z.: Federico Fellini, Praha 1989, s. 25
- 28) Zaoral, Z.: Federico Fellini, Praha 1989, s. 51
- 29) Špačková, M.: Největší malíři – život, inspirace a dílo, Pop art, č. 114, s. 4
- 30) Bláha, J.; Slavík, J.: Průvodce výtvarným uměním V, Praha 1997, s. 43

- 31) Larousse: Světové dějiny umění, Praha 2004, s. 554
- 32) Kvoutvor, J.: Jiří Sopko, Odeon, Praha 1990, s. 30
- 33) Sbirka Würth, Velká jména evropského umění našeho století, katalog NG, s. 149

VI. Seznam prostudované literatury:

- Adamec, J.; Hirschová, B.; Bláha, J.; Slavík, I.; Šamšula, P.: Průvodce výtvarným uměním, I-V, Praha 1996, 1997, 2000
- Baleka, J.: Výtvarné umění, výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika), Academia, 1997
- Copplestone, T.: Moderní umění, Praha 1965
- Eco, U.: Mysl a smysl. Sémiotický pohled na svět, Praha: Nadace Dagmar a Václava Havlových Vize 97, 2000
- Eco, U.: O zrcadlení a jiné eseje, Mladá fronta, Praha 2002
- Fiala, V.: Impresionismus, Praha 1967
- Francastell, P.: Figura a místo, Odeon, Praha 1984
- Fulková, M. a kol.: Učebnice výtvarné výchovy pro 6. a 7. roč. ZŠ a víceletá gymnázia, Fortuna, Praha. 1999
- Fulková, M. a kol.: Učebnice výtvarné výchovy pro 8. a 9. roč. ZŠ a víceletá gymnázia, Fortuna, Praha, 1997
- Grebeníčková, R.: Tělo a tělesnost v novověkém myšlení.
- Hall, J.: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, MF, Praha 1991
- Hnilicová, E.: Kavárna jako téma českého umění první poloviny 20. století, diplomová práce FF UK, Praha 2005
- Hogenová, A.: Kvalita života a tělesnosti, Karolinum, Praha, 2002
- Hoskovec, J., Nakonečný, M., Sedláková, M.: *Psychologie XX. století*, Karolinum, 2002
- Huyghe, R.: Řeč obrazů, Odeon, Praha 1973

Jelínková, D.: Výtvarné tendence, Praha 1990

Jesenská, M.: Kavárna, in: Pražské literární kavárny a hospody, Praha 1990

Kulka, J.: Psychologie umění, Praha, 1990

Kvoutvor, J.: Jiří Sopko, Odeon, Praha 1990

Lahoda, K.: Karel Černý, Odeon, Praha 1994

Lahoda, V.; Rakušanová, M.; Srp, K.; Wittlich, P.: Křičte ústa! Předpoklady expresionismu, Praha 2007

Laudová, V.: Obraz města v současném malířství, Odeon, Praha 1978

Larousse: Světové dějiny umění, Praha 2004

Nešlehová, M. Bohumil Kubišta, Odeon, Praha 1984

Parramón, J. M.: Velká kniha o olejomalbě, Praha 1996

Pešat, Z.; Petrová, E.: Skupina 42, Atlantis, Praha 2000

Pešková, J.: Komunikace a multidisciplinarita jako pedagogický problém, in: Slavík, (ed.) Multidisciplinární komunikace – problém a princip všeobecného vzdělávání, Universita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2005

Petrová, E.: Nová figurace, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 1993

Pijoan, J.: Dějiny umění 10-12, Praha 1970, 2000, 2002

Potůčkova, A.: Civilizace, Praha 1998

Rambousek, J.: Slovník a receptář malíře-grafika, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1954

Read, H.: Výchova uměním, Odeon, Praha 1967

Slavík, J. Učitel výtvarné výchovy – úředník, šaman, profesionál...? Výtvarná výchova, č. 3-4, roč., 2005

Slánský, B.: Technika malby, Praha 1953

Sbírka Würth, Velká jména evropského umění našeho století, katalog NG

Šamšula, P. Hazuková, H.: Didaktika VV I, 2006

Špačková, M.: Největší malíři – život, inspirace a dílo, Edward Hopper, č. 113

Špačková, M.: Největší malíři – život, inspirace a dílo, Pop art, č. 114

Švácha, R. Architekti zaspali. Prostor jako konstrukt historiků umění, 1888-1914, in: Stavba 6/2002

Uždil, J.: Výtvarný projev a výchova, Praha 1994

Volf, P.: Tomáš Císařovský, BB Art, Praha 2004

Walther, I. F.: Impresionismus, Taschen, Praha 2003

Wittlich, P.: Edvard Munch, Odeon, Praha 1985

Zaoral, Z.: Federico Fellini, Praha 1989

Zrzavý, J.: Anatomie pro výtvarníky, Praha, 1. vydání, Avicenum, 1977

Zuska, V.: Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny, Praha, 2001