

**Fakulta humanitních studií
Univerzita Karlova v Praze
Praha 2007**

Bakalářská práce

Emocionalita a expresivita v díle van Gogha

**Zuzana Šubertová
Vedoucí práce Mgr. Aleš Svoboda**

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

V Praze dne 16. 02. 2007

.....
podpis

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla vyjádřit své díky vedoucímu mé práce Mgr. Alešovi Svobodovi za jeho trpělivý přístup a tématicky vhodné přednášky.

Úvod.....	5
Interpretace pojmů a jejich vzájemných souvislostí.....	6
Emoce.....	6
Expresa a expresivita.....	10
Funkce uměleckého rukopisu.....	13
Expresivita ve výtvarném umění.....	15
Renesance – individualita, cílem harmonické sladění výrazových prostředků.....	15
Baroko – hlubina duše poodkryta pohybem.....	16
Romantismus - imaginace, vyjádření emocí.....	18
Realismus – vytlačena subjektivita, obrácení k bezprostřední realitě přítomnosti...	19
Rozbor jednotlivých výrazových prostředků.....	22
Námět.....	22
Barva.....	27
Linie.....	33
Světlo a objem.....	38
Perspektiva.....	40
Kompozice.....	43
Malířské prostředky jako odkaz a inspirace.....	45
Závěr.....	47
Seznam použité literatury.....	48
Obrazová příloha.....	50

Úvod

Od doby, kdy přestalo umělecké dílo pouze zastupovat viditelnou skutečnost, začal být výsledek umělecké tvorby více než zajímavý. Od té doby umělecké dílo nechtělo zobrazovat jen objektivní skutečnost, ale chtělo vyjadřovat i skutečnost subjektivní a stalo se prostředkem objevování.

Emoce jako individuální faktor vede umělce k vyjádření uměleckými prostředky, může být příčinou vyjádření toho, co jindy umělec k výrazu nepřivede. V určitý okamžiky začali umělci s malířskými prostředky experimentovat a zjišťovat, že s jejich pomocí je možné diváka navést určitým směrem. Jejich deformací pak docílili silnějšího výrazu díla a tudíž intenzivnější působnosti a síly sdělení. Toto sdělení v sobě má tajemství jednak proto, že nese něco z osobnosti umělce - subjektivní reality, něco z přírody – objektivní reality a jednak proto, že samotné dílo nechce být vyloženo, ale naopak je ponecháno volným emocionálním asociacím diváka. Třetím důvodem je úloha diváka - není pasivním příjemcem, ale naopak se na významu díla spolupodílí.

Obzvláštní působivostí se vyznačují díla van Gogha, malíře o jehož vypjaté emocionalitě se nelze přít, a proto mě v mé bakalářské práci zajímá přístup k výtvarným prostředkům právě u tohoto malíře. Smyslem této bakalářské práce je podat čtenáři náhled na význam tvůrčího přístupu k malířským prostředkům a význam interpretace těchto prostředků. Teoretická část obsahuje definici pojmu emoce, dále se zabývá poměrem reality subjektivní a objektivní v uměleckém díle a proměnou během doby. Ta podmiňovala způsob využití malířských výrazových prostředků. Druhá část bakalářské eseje se věnuje obecnému popisu jednotlivých malířských prostředků a přístupu van Gogha k těmto prostředkům. Obsahuje srovnání diachronní, tj. s přístupem impresionistů a synchronní s přístupem Paula Gauguina. Na závěr je zařazena obrazová příloha obsahující reprodukce srovnávaných maleb.

Jako pramen při vymezování pojmů týkajících se emocí jsem použila sborník Emoce od autorů Jiřího Diamanta, Milana Černého a Vladimíra Študenta. Emocím a umění věnuje jednu kapitolu Gordon Graham ve své knize Filosofie umění. Expresivitu zajímavě vysvětluje Reymond Ruyer v druhé části své práce Paradoxy vědomí, expresivita. Další pohled na expresivní složku umělecké tvorby mi poskytl sborník Současná arteterapie jehož editorem je Jan Slavík. Definice subjektivity a objektivity

v uměleckém díle jsem převzala z knihy Základy obecné teorie umění od Jaroslava Volka. Přínosný je také pohled Vlastimila Rolla na emocionalitu a racionalitu, který podává v knize Emocionalita a racionalita, aneb jak ďábel na svět přišel. V druhé, komparativní části práce jsem využila poznatků z esejů od Václava Nebeského Smysl modernosti a z knih Van Gogh a Expresionismus od Miroslava Míčka. Dalším pramenem byla kniha Řeč obrazů ve světě psychologie umění Reného Huyghe. Pro obrazovou přílohu byla nepostradatelná van Goghova dvoudílná monografie od Paola Lecaldana Vincent van Gogh I, II. a soubor vybraných van Goghových kreseb od Miroslavy Neumanové v knize Kresby. Celou práci jsem proložila citacemi z van Goghových Dopisů.

Interpretace pojmů a jejich vzájemných souvislostí

„Myslím na Voltairovy romány, Racinovy tragédie, na tisíce velkých děl. Což to všechno bylo vytvořeno proto, aby se lidé stále ptali, každé čtvrtstoletí znovu, není-li v oblasti ducha něco, co by je mohlo zajímat? Neděsí tato neuvěřitelná spotřeba arciděl vytvářených pro lidský dav nejskvělejšími duchy citlivou část tohoto smutného lidstva?“

Eugène Delacroix

Emoce

Psychologie potvrzuje, že to, co vede umělce k vytváření uměleckých děl jsou emoce. Prvotní stále zůstává expresivní tendence umělecké tvorby. Vyplývá z vnitřního nutkání projevit se navenek a její nejhlubší pohnutky jsou zajisté biologické. Tato kapitola by měla osvětlit, co se skrývá pod pojmem emoce.

„Emoce vedou v umělcově představivosti k vytvoření výtvarných znaků nebo ekvivalentů schopných reprodukovat tyto emoce, aniž je třeba vytvářet kopii původního podnětu.“¹

¹ Gogh, Vincent van: Dopisy, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955

V roce 1777 rozdělil německý filosof, matematik a přírodovědec J. N. Tenenberga psychické projevy na rozum, vůli a city. Vlastimil Rollo uvádí jako úrovně lidské psychiky vegetativní, emocionální a racionální, přičemž vůli považuje za kombinaci racionality a emocionality. Všechny tři úrovně vystupují jako jeden celek – subjekt.

Než přistoupím k definici pojmu emoce, je třeba vysvětlit pojem subjektivity a objektivity. Podle Kanta objektivní svět patří vědě, subjektivní poezii, umění, jejichž posláním je poznat svět a vyjádřit jej. Erich Fromm jmenuje dvě cesty, jak vstoupit do vztahu s objektem: „Můžeme se k němu blížit v jeho plné konkrétnosti, pak se předmět objeví se všemi svými specifickými vlastnostmi a žádný jiný s ním není identický. Nebo můžeme objekt poznávat abstraktním způsobem. Pak hledáme (...) vlastnosti, které má společné se všemi jinými objekty svého druhu a tím jedny vyzvedáváme a jiné opomíjíme.“²

Každý živý organismus je zřetelně oddělen od prostředí. Pokud si jedinec začne tuto hranici jasně a přesně uvědomovat, hovoříme o subjektivitě. Vlastimil Rollo uvádí poznatky Ernsta Cassirera, který se na základě etnografických a antropologických podkladů zabýval problémem subjektivity člověka. Podle Cassirera byl člověk v mýtickém období plně spjat se svým prostředím. Nezakoušel rozdíl mezi sebou a prostředím, tedy mezi vnitřním a vnějším, představované bylo totéž co skutečné, psychické se rovnalo fyzickému. Za této situace mohla vzniknout magie. Od blíže neurčitých přírodních démonů přes bohy kmenů se člověk dostával k velkým náboženstvím. To bylo odrazem rostoucí subjektivizace člověka a paralelně objektivizací prostředí. Hranice mezi subjektem a objektem, mezi já a světem začala být zřetelná. Na konci tohoto procesu vzniká logická forma identity, ve které je myšlený předmět totožný sám se sebou.³

Emocemi jsou nazývány subjektivně prožívané psychické stavy. Každý vjem, který vstupuje do vědomí, má emoční přízvuk, je provázen pocitem libosti nebo nelibosti (pokud je nepatrný, je indiferentní). Fyzické a psychické pocity se v organismu prostupují. „Organismus je snad největší emoční a vegetativní bouří jedince.“⁴

² Fromm, E.: *Sane Society*, Frankfurt a M., 1967 in Rollo, V.: *Emocionalita a racionalita, aneb jak ďábel na svět přišel*, Praha, Sociologické nakladatelství, 1993

³ Podle Rollo, V.: *Emocionalita a racionalita, aneb jak ďábel na svět přišel*. Praha, Sociologické nakladatelství (Slon), 1993

⁴ Vondráček, V. in Kolektiv autorů: *Emoce*, Praha, Státní zdravotnické nakladatelství, 1969

Pojem emoce pochází z latinského „motio“, což znamená pohyb, neklid, vášeň, vzrušení. Tvoří samostatnou třídu duševních jevů. Mezi emoce jsou řazeny duševní projevy jako radost, strach, smutek, lítost, nenávisť, láska atd.

Jan Dobiáš⁵ poukazuje na specifikum emocí. Emoce jsou neoddělitelnou součástí lidské osobnosti, protože jedním z jejich podstatných atributů je subjektivnost prožívání. Není možné oddělit je od jádra lidské psychiky a operovat s nimi v rámci jiných věd, jak je to běžné u jiných duševních jevů. V definování emocí nejsou odborníci jednotní. Snad je to právě proto, že jde o prožitkovou kvalitu, která je vůbec nejsubjektivnější, a tak velmi těžko sdělitelná. Citové zážitky jsou zcela individuální, velmi proměnlivé, a jejich shoda s vnějšími projevy emocí je vyjádřena v různé míře. Obvykle je do jejich definice zahrnován subjektivní vztah individua ke skutečnosti (kvalita prožitku) a objektivně postižitelné tělesné projevy (účast regulačních orgánů – například postoj a chování člověka). Chorobné emoce jsou pak charakterizovány nadměrnou intenzitou, dlouhým trváním a výrazným vlivem na myšlení.

Emotivita se v různé míře účastní všech psychických procesů, patří k základním přístupům, umožňujícím postihnout dynamiku chování a vystihnout základní principy vzájemného vztahu jedince a prostředí. Autoři knihy *Emoce* uvádějí některá další chápání emocí. Například emoce jako „city, které provázejí změnu týkající se myslí. Přímo podmínkou k nim je vždy nějaká představa.“⁶ Jindy jsou emoce chápány jako pociťovaná tendence k akci. To znamená nutkání buď přiblížit se, nebo naopak nutkání odvrátit se. Motivační teorie emocí označuje normální emoční proces za činitele, který primárně působí jako motiv, to znamená, provokuje k určitému chování, vyvolává je, udržuje a třídí.

Podstatným předpokladem dalšího přístupu k pojmu „emocionalita“ je poznatek, že emoce „vždy patří mezi důležité regulační mechanismy lidského organismu. Zaujetí subjektivního postoje (kladného či záporného) k jakémukoliv podnětu znamená vždy pohotovost k akci určitého typu.“⁷ Takovéto nastavení nebo vyladění činnosti je prožíváno jako vlastní emoce a zpětně uvedené nastavení posiluje.

⁵ Kolektiv autorů: *Emoce*, Praha, Státní zdravotnické nakladatelství, 1969

⁶ Krejčí, F.: *Psychologie*, Praha, Bursík a kohout, 1921

⁷ Tamtéž

Základní diferenciacie emocí je rozděljuje na nižší a vyšší. Nižší emoce jsou vázané především na vitální oblast organismu. Tyto emoce se vyskytují i u zvířat. Vyšší emoce jsou hodnoceny jako specificky lidské, společensky podmíněné, jejich existence je dána teprve rozvojem nejvyšších intelektuálních funkcí člověka. Vyšší emoce se dále dělí mimo jiné na intelektuální city, etické city, a city estetické. V této práci nás budou zajímat právě posledně zmíněné.

Estetické city „mají jako své základní polární prožitkové kvality prožitek krásy a prožitek ošklivosti, a to nejen ve vztahu k uměleckým dílům, ale i k okolnímu prostředí. Kritéria krásy a ošklivosti jsou sice v určitém rozsahu ovlivněna vrozenými dispozicemi, avšak z větší části jsou určována společenským vývojem. Estetické působení je zdrojem nesmírně pestré a dynamické škály emocí. Je přímo jakousi klaviaturou rozehrávající emoční prožitky nejrůznějších kvalit a nejrůznější intenzity.“⁸

Václav Pinkava⁹ spojuje emoční chování s chováním instinktivním, mluví o expresivní nebo sémantické stránce emotivity. Emoce jsou doprovázeny výraznými tělesnými projevy. Vedle funkce „vyladit“ organismus k určité akci, mají vegetativní změny sdělovací/sémantický význam pro organismy stejné či příbuzné živočišné skupiny. „Projevy emocí lze chápat jako jakési instinktivní jazyky, umožňující sociální interakci pomocí druhově fixovaných signálů.“¹⁰ Výraz emoce je tak důležitým nástrojem poznávání.

Jakmile se organismus dostane do interakce s prostředím, reaguje emočním vyladěním. Ne všechny podněty, i když stejné kategorie, vyvolávají stejnou emocionální účinnost. Za určitého vyladění je organismus pro určité vjemy citlivý, kdežto jiné zanedbává. Václav Pinkava a Jiří Diamant¹¹ uvádějí výsledek

⁸ Černý, M. in Kolektiv autorů: Emoce, Praha, Státní zdravotnické nakladatelství, 1969

⁹ in: Kolektiv autorů: Emoce, Praha, Státní zdravotnické nakladatelství, 1969

¹⁰ Pro ilustraci uvádí Pinkava příklad chybné mezidruhové interpretace znakového významu: „*Tak např. páv a krocan mají velmi podobné chování, signalizující přípravu k agresi. Páv „rozumí“ tomu, že ho krocan „vyzívá k boji“. Naproti tomu nerozumí páv, že krocan se „vzdává“, což pro krocany obvykle znamená záhubu. Poražený páv totiž uletí, čímž dá najevo svou prohru a vítěz ho již nepronásleduje. Naproti tomu krocan, který se cítí poražen, zbledne a položí se na zem. Tomuto gestu však páv „nerozumí“ a krocana, který se nesnaží utéct, obvykle uklove. Podobně člověk připisuje někdy zvířatům vlastností odpovídající mimickým výrazům, s nimiž se setkáváme u lidí. Tak velbloud se mu jeví „pyšný“....*

Kolektiv autorů: Emoce, Praha, Státní zdravotnické nakladatelství, 1969

¹¹ Václav Pinkava, Jiří Diamant, in Emoce, Praha, Státní zdravotnické nakladatelství, 1969

Drechslerova zkoumání účinků barev při vyvolávání emocí. Bylo zjištěno, že barevné podněty vyvolávají větší emoční reakce než barvy šedivé. A červená barva má účinek nejsilnější. Vyvozují, že „stupeň vyvolané emoční nerovnováhy je asi závislý na druhotných významech asociací, které daná barva navodila.“

Expresie a expresivita

Podle Slavíka¹² je *expresie* aktivita, při které aktér zpravidla pod vlivem silnější emoce a ve snaze po vyjádření intuitivně přiřazuje svému vnitřnímu stavu vnější formu.

Expresie je sdělení. Aktér ale nedokáže přesně kontrolovat jím sdělované významy.

Kvalita a sociální účinnost *expresie* závisí na předchozí kulturní přípravě. Na vyšší kulturní úrovni působí záměrná expresivní tvorba ve formě výtvarné, dramatické, poetické, hudební atd. Za nejvyšší kulturní formu *expresie* je považováno umění.

Expresivitu Raymond Ruyer¹³ vysvětluje jako to, co by nám věci jakoby chtěly říci.

Podle Ruyera se *expresivita* nedá vysvětlit. Pokud chceme nalézt, co věci říkají, co znamenají, převedeme *expresivitu* na význam. Tím ji však, jak upozorňuje, zničíme.

Expresivita je bytí samo. *Expresie* neboli výraz je vyjádřením *expresivity* pro někoho druhého. Ruyer vysvětluje, že *expresivita* je často vnější vzhled nedokonale vyjadřovaného významu. Například se nám může zdát, že někdo podivně vypadá, protože jsme neporozuměli tomu, co chce jeho postoj říci.

Co se týče výtvarného umění zmiňuje Gordon Graham tři teorie *expresivismu*.¹⁴ Odpovídá tak na otázku, zda *expresivita* odražená v uměleckém díle je výhradně autorova, a jakou měrou jde o cit první, nezpracovaný.

1. První teorie, Tolstého, tvrdí, že umělec pocítí emoci, tu vnese do díla. Diváci pak po shlédnutí díla pocítí tytéž emoce (pokud je dílo úspěšné). Podstatou umění je tedy vyvolávat emoce. Tato teorie, kterou zastávají novopozitivisté, je značně zjednodušená, přesto je podle Grahama velmi oblíbená a rozšířená.
2. S první teorií nesouhlasí Collingwood. Podle něj vyvolávání emocí není podstatou umění, tím se umění vůbec nezabývá. Může se stát, že dílo emoce

¹² Slavík, J.: *Současná arteterapie*, Praha, Pedagogická fakulta UK ve spolupráci s Českou arteterapeutickou asociací, 2000

¹³ Ruyer, R.: *Paradoxy umění, Expresivita*, Praha, Pedagogická fakulta UK, 1994

¹⁴ Graham, G.: *Filosofie umění*, Brno, Barrister&Principal, 2004

vyvolá, jeho hodnota však nespočívá právě v tom. Dílo umělcovu emoci samozřejmě nese, ale nejde o emoci syrovou. Umělec podle této teorie zažije psychický vzruch a uměleckým procesem dochází k jeho zpracování a pojmenování. Důležité není to, že umělec podává své city, ale jak je podává. Divák pak po shlédnutí díla pochopí, o co jde, otevřou se mu oči, ale vůbec nemusí to, co pochopil, prožít. Umělecký proces je zde imaginací. Nejde o pouhé předávání vnitřního umělcova světa napovrch. Novopozitivistickou tezi vyvracejí také, jak říká Ruyer, dějiny umění a náboženství. Pokud by totiž umělec v díle vyjadřoval jen a pouze sám sebe, nebyl by možný žádný pokrok. Novopozitivismus upírá výrazu objektivitu a redukuje ho na fyziologický projev.

3. Třetím názorem je, že emoce v díle nejsou vůbec osobní, umělcovy, nýbrž že jde o emoce neosobní, obecné – je to „objektivní expresivita“.

Také podle Ruyera nejde o projev čisté emoce ukrývající se uvnitř. Jde o emoci nad nějakým objevem. Ten, kdo se vyjadřuje, vyjadřuje nějakou skutečnost, která se v něm odráží. Umělec je médium, nesnaží se sdělit své pohnutí, ale to, co ho vyvolalo.

„Hudba nevyjadřuje vášně, lásku, touhu toho a toho člověka při té a té příležitosti, ale vášně, lásku a touhu samu o sobě. To, co vyjadřuje, je věčné a nekonečné a ideální.“¹⁵ Umělec nevyjadřuje sám sebe, ale expresivitu věci. „Expresivita je to, co výraz ukazuje nebo podtrhuje.

Díky záměrné výrazové tvorbě je člověk schopen expresivně tvořit a také svou výrazovou tvorbu korigovat. Autor obrazu maluje sám sebe a ze sebe, je to současně proces „sebeinformace a sebeověřování“. Ruyer tento jev nazývá „paradox sebeinformování“. Autor z vnějšího světa nedostal žádnou informaci, která by napomohla jeho poznání, přesto náhle ví víc než předtím. Díky expresivní tvorbě se nevědomé, polovědomé psychické obsahy stávají zjevnými a přístupnými pro sféru vědomí.

Totéž vyjádřil Volek s aparátem dialektického materialismu, když řekl: „Aktivní činnost, vztah člověka k prostředí, přírodě, jako vědomí vůči objektivní realitě, již přetváří, umožní člověku ve změnách, jež jsou důsledkem této činnosti, ...spatřit „sama sebe“¹⁶.“

¹⁵ Ruyer, R.: Paradoxy umění, Expresivita, Praha, Pedagogická fakulta UK, 1994

¹⁶ Volek, J.: Základy obecné teorie umění, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1968

Expresivní dílo může být také autorovým doplňkem, může mu dodávat to, co on sám postrádá.

Složky díla a jejich poměr v díle na podkladě striktního rozlišování protikladu objekt-subjekt podrobně rozebírá Jaroslav Volek ve své knize Základy obecné teorie umění. Subjektem uměleckého odrazu je umělec, ten do díla odráží své subjektivní pocity. Předmětem je model – objektivní realita. (Je ovšem nutno doplnit, že „objektivní realita“ je tu zřejmě opět nějaká aktuální míra sdílené shody „subjektů“ v provedení „modelu“ světa.) Odraz bude ovšem obsahovat specifické odchylky, a to Volek, v rámci svého ideologického základu, nazývá subjektivní realita. Tím se do pozice předmětu dostává něco z autorova nitra.

Z psychologického hlediska představuje každý člověk množství vztahů ke svému okolí, na předměty reaguje jak chováním, tak citovou reakcí. Cit vysvětluje psychologie jako způsob prožívání vztahu člověka ke vnějším věcem. Umělecké dílo je odrazem vztahů umělce k přírodě a společnosti. Tato subjektivní realita v díle odražená nevznikala během procesu samého, je to něco, co je všeobecně lidské, co tu bylo již před procesem jako objekt a podnět k němu.

Ani subjektivní složka ani složka objektivní nejsou v díle samostatně, ale jsou v uměleckém procesu zpracovávány dohromady. To, co obraz zaznamenává, je objektivní realita s „příchutí subjektivních odchylek“, stylových a rukopisných zvláštností. Když dva malíři malují stejný model ve stejném období (např. v rámci impresionistického stylu), výsledný obraz se nebude lišit formou vyjádření, ale svou podstatou.

Jaroslav Volek se dále zabývá objektivní realitou zprostředkující, která je podle něj psychologii, filosofií a dalšími vědami opomíjena. „Předmět k uměleckému zobrazování nedostane umělec jen tak naservírován.“¹⁷ Podle Volka umělec často může k dané objektivní realitě hledat vztah a pevné stanovisko, které také nemusí najít. Stane se, že pocítí pouze vnější zájem, a pak vytvoří slabé dílo. Nebo naopak v umělcově nitru již „něco uzrálo“. Umělec pak hledá vhodné prostředí či situaci, aby toto mohl vyjádřit.

Chceme-li tedy přečíst pocity naše, anebo druhého, musí být tyto pocity vázány na něco objektivního. Volek mluví o tom, že cit, který umělec pocítí, nemůže namalovat sám o sobě. Jak by bylo možné namalovat radost nebo smutek sám o sobě? Umělec

¹⁷ Tamtéž

musí zvolit určité výrazové prostředky, které pak divák může „přečíst“ jako znak, symbol, nebo metaforu. Umělec namaluje obraz například pomocí zářivých barev, nebo v druhém případě krajinu s temnými oblaky. Člověk vyjadřuje své vyšší city prostřednictvím symbolů. Symbolem se rozumí smysly vnímatelný výraz emocionálního prožitku. Rollo o symbolu mluví jako o citu, který v konkrétní podobě věci vstoupil do vnímatelného světa prožitku. Symbol zbavuje naturalistickou podobu všednosti a stupňuje její emotivnost.

„Jakými prostředky lze však druhým sdělit hudbu umělcova nitra, která by bez pomoci mluvy zůstala jeho tajemstvím? Všední řeči slov a myšlenek je možno použít jen pro vyjádření kolektivních pojmů. Kde nalézt neznámou řeč, která by tlumočila nevyslovitelné? Jedině umění má tuto schopnost, protože používá obrazů. Musí se ovšem obracet k přírodě, aby z ní čerpalo zásobu všem srozumitelných obrazů, ale přitom je vybírá a seskupuje tak, jako skládáme z květin kytici předem neznáme vůně, tak může umělecké dílo vyvolat pocity, z nichž vzniklo.“

René Huyghe¹⁸

Expresivní tvorba má hodnotu sdělení. Toto sdělení se nedá srovnat se sdělením slovním. Sdělnost není srovnatelná se slovním sdělením. Nemá k dispozici dostatečně stabilní konvenci nebo neměnnou zkušenost, která by pomohla jednoznačně a opakovaně přiřadit určitý význam k určité formě expresivního projevu. Jakákoliv obecná znalost kódování by z exprese učinila konvenční technický nástroj uvědomělého významového sdělení a zbavila by ji její zvláštnosti¹⁹.

Funkce uměleckého rukopisu

¹⁸ René Huyghe, Umění, život a ideje in umění a lidstvo, Larousse, díl umění nové doby

¹⁹ Slavík, J.: Současná arteterapie, Praha, Pedagogická fakulta UK ve spolupráci s Českou arteterapeutickou asociací, 2000

Výrazová složka se zpravidla projevuje deformacemi od předpokládaného a sdíleného „objektivního“ tvaru, ve výchylných z rytmu a řádu. Znáť je i na volbě tématu a ve využití výrazových prostředků, které spoluutvářejí malířův rukopis.

Umělecký rukopis definuje Výkladový slovník umění Jana Baleky²⁰ jako „osobité stopy v tkáni výtvarného díla, vznikající jeho bezprostřední realizací.“ Malířský rukopis je stopa, kterou zanechává umělec štětcem, špachtlí, prstem atd., vrstvou barvy. Dělí se na splývavý (J. Zrzavý), dělený (F. Hlas); dělený rukopis pak může být pastózní (V. van Gogh). Někdy je rukopisem míněno i celkové pojetí díla. Rukopis umělce vtiskává uměleckému dílu hmotnou, smyslovou a významovou hodnotu.

Stopy umělcova tvoření jsou dány výběrem nástrojů, materiálu, způsobem použití. Ovlivňuje ho doba, v níž žije, nebo umělecký směr, ale také psychofyzický typ umělce. Psychofyzický typ vytyčil E. Kretschmer podle poměru tělesné skladby a duševních reakcí.²¹ Každý umělec hledá takové motivy, které odpovídají jeho zkušenosti a stylu. Například Gauguin byl podle dobových svědectví vyrovnaný, sebevědomý, také jeho obrazy působí vyrovnaně a harmonicky, maluje velké vyvážené plochy ohraničené silnou linií. Oproti tomu byl Van Gogh výbušnou osobností, jakoby to v něm vřelo, byl přímý, trochu hrubý, ne však zlý, avšak bez nějakých lichotek, co myslel, to řekl. Tak vypadá i jeho tvorba. Jakoby brutální, bez jakýchkoliv přikrášení, pravdivá, obrazy žijí, jeho drsné linie se kroutí. Využívá

²⁰ Baleka J.: Výtvarné umění, Malířství, Sochařství, Grafika, výkladový slovník, Praha, Akademia, 1997

²¹ E.Kretschmer Körperbau und Charakter, 1931 in Pondělíček, I.: Fantaskní umění, Praha, Vodnář, 2002 Historik umění Hartlaub a lékař Weisenfeld navazují na Kretschmera a rozlišují typ malíře a styl jeho tvorby: 1) *Malíři pyknického typu – realisté: Potlačují formu a výstavbu za cenu bezstarostného a spontánního malování. Mají sklon k žánrovosti, humoru, lehkosti produkce a rozplývavosti formy. V kresbě je uvolněná linie. Čistým piknikem byl Monet; jeho obrazy mají velký klid a samozřejmost, maluje je s oddaností a láskou, je v nich jemná harmonie a barevné odstupňování.* 2) *Asteničtí malíři (leptosomové) pracují málo a pomalu, milují problémy, ovládají a stylizují své ideje, trpí nadvládou formy. Jsou to duchovní revolucionáři (Ensor, Kirschner, Buffet, Vogeler – poslední dva kreslí své figury slabé, štíhlé, leptosomní, jako jsou sami).* 3) *Atlerici jsou nejdrsnější; velkorysí a pádní. Jsou tu zastoupení fauvisté (Matisse, Derain, Vlamic) a kubisté (Léger, Braque, Marc). Násilní jako Grünewald, s nedostatkem citové vazby k divákovi jako Holbein, dynamičtí jako Rubens, ale i Van Gogh.* (Pondělíček, I.: Fantaskní umění, Praha, Vodnář, 2002)

především barevných kontrastů. „Zdá se nepochybné, že uspořádanost expresivního díla je víceméně věrným obrazem uspořádanosti vnitřního světa jeho tvůrce.“²²

Výrazová stylizace hodně vypovídá o svém tvůrci, ale zároveň podmiňuje prožitkový účinek tvorby na diváky. Obvykle platí, že čím neobvyklejší je stylizace výrazového projevu pro vnímatele, tím na něj působí provokativněji a účinněji. Neobvyklost je dána výběrem, vztahem a vzájemným poměrem výrazových prostředků.

Teoretici umění nejsou v označování uměleckých výrazových prostředků jednotní. Ne vždy jsou také zastoupeny všechny najednou. Obecně se k nim však řadí především objemové kvality (evokované tvarem a linií), prostorové kvality (evokované spíše plochou a perspektivou), barva a kompozice. Emocionální napětí v nitru umělce má rozhodující podíl na tom, jakým způsobem dané výtvarné prostředky použije a kam je zacílí. Určující je, který prostředek u umělce dominuje a který je naopak podřízen.

Expresivita ve výtvarném umění

Expresivní tendence uplatněné do nejzazších důsledků docházejí až tam, kde se malba vzdává zobrazujících a jasně členěných tvarů a jakékoli obrazové konvence a nechce být ničím jiným než výrazem, spontánním aktem. „Malířský projev se znovu ocitá na úrovni primitivních záznamů, jimiž začíná kreslící dítě, jenomže zde se dostává na rovinu uměleckého chtění.“²³ Gauguin píše v dopisu z Tichomoří, že musel jít zpátky až před období koní z panteonu, zpátky k houpacímu koni svého dětství.

Podíl subjektivní složky v uměleckém díle je značně ovlivněn tradicí doby. Ve středověku bylo umělecké dílo považováno za technický výrobek a oceňováno bylo podle svého rukodělného provedení. Malíř se tedy snažil co nejvíce zahladit stopy štětce nebo jiného nástroje, tak, aby dílo získalo řemeslně dokonalý povrch.

Renesance – individualita, cílem harmonické sladění výrazových prostředků

Doba renesance je ve srovnání s gotikou dobou osvobození se od náboženství zaměřeného na očekávání posmrtného života. Renesanční společnost se otevírá

²² Slavík, J.: Současná arteterapie, Praha, Pedagogická fakulta UK ve spolupráci s Českou arteterapeutickou asociací, 2000

²³ M. Míčko, Expresionismus

prožívání pozemského života. Umění je určeno člověku, a ne jako v gotice Bohu, kdy zůstávalo často umístěním na katedrále skryto lidskému zraku. Malíř již nebyl anonymním řemeslníkem, nebyl pouhým prostředníkem, ale hned po Bohu tvůrcem. Společnost začala respektovat uměleckou osobnost, malířský rukopis se uvolnil a dopřál si i výrazový účinek. Renesanční umělec se obrací ke skutečnosti a chce poznat její zákonitosti. Jeho subjektivní poznání bylo objektivizováno.

Oceňován byl účinek a emocionální působivost barvy. V okruhu tzv. benátské školy vznikl kolorismus jako malířský princip, upřednostňující silný smyslový účinek nanášené barevné hmoty. V uměleckém názoru se prosazovala dokonalost tvaru. Vše, co by mohlo narušit řád, bylo z obrazu vypuštěno. Důležitou úlohu hrála geometrie (perspektiva, význam čísla) a představa prostoru. Prostor byl pochopen jako určitý, pevný, jasný, uzavřený a geometricky zobrazitelný dostřednou perspektivou. Rozšiřuje se okruh zpracovávaných témat. Pozornost se věnuje především člověku a jeho citovým projevům. Například je častý motiv oplakávání. Z výrazu tváře lehce čteme utrpení plačícího člověka.

Ale přesto, že umělec zaznamenával i výraz tváře jakožto vyjádření citů a emocí, přes individualizaci díla a jeho tvůrce, hlavním cílem renesančního umění bylo především harmonické, rozumové sladění všech obrazových prvků – barvy, kresby, kompozice. „Jestliže řád jako prostředek rozumového přístupu ke skutečnosti byl společným jmenovatelem rozmanitosti umění rané renesance, pak vrcholná renesance Díla vrcholné renesance jsou důkazem svébytnosti a originality renesančního výtvarného názoru. „Renesance dovršila nebo podnítila námětové osamostatnění a ve svém vyznění pak opouštěla svět, který pro ni byl zprvu v dosahu smyslů, určitý a plný harmonického řádu, a připravila tak další vývoj nejen myšlenkově, ale i výtvarným tvaroslovím...“, uvádí Baleka²⁴.

Baroko – hlubina duše poodkryta pohybem

Baroko chce být protikladem dosavadnímu umění, které se opírá o rozum. V jeho umělecké tvorbě sledujeme důraz na niternost, projevující se deformací vůči standardu.

Barokní umělec je realistou, chce však vycházet z citů více než z rozumu. Barokní umění, snažící se zachytit život přímo v jeho projevech a oslnit diváka, označil José

²⁴ Baleka, J.: Výtvarné umění, malířství/ sochařství/ grafika, výkladový slovník, Praha, Akademia, 1997

Pijoan²⁵ za jedno z nejpůsobivějších v dějinách umění. Dynamičnost tohoto směru spočívala v rozvinutí prostoru do fiktivní hloubky²⁶, již neužívá čtvercové sítě z vertikál a horizontál, objevuje působivost šikmé, zakřivené linie a pokroucené plochy. Důležitým kompozičním prvkem je diagonála, elipsa a spirála. Kompozice je rozkládána do prostoru. Baroko vylučuje všechny prvky, jež by mohly působit staticky. Využívá asymetrie, rozpínavého prostoru, optické iluze. Využívá nadsázky. Výrazné stopy zanechané rychlými dlouhými tahy štětcem nejsou zahlazovány (např. P. P. Rubens). Nejúčinnějším sugestivním prostředkem je barva. Došlo k výrazovému umocnění barvy jako základního prostorového faktoru, sjednocujícího celek obrazové kompozice společným barevným tónem. „Barva prožívá nádheru a opojení“, píše Gerhard Ulrich²⁷ a vyjadřuje se také k námětu. „Baroko věnuje nepatrnému červu v plotu stejnou pozornost jako třeba obrácení apoštola Pavla.²⁸“ Baroko v Holandsku odráželo i názor lidových vrstev, přestalo zprostředkovávat pouze názor elit.

Umělci začalo méně záležet na tom, co znázorňuje, ale více na tom jak to znázorňuje. „Baroko je charakterizováno především zájmem o lidskou duši, a tím o takový výtvarný výraz, který by její hlubiny podkryl dějem, jenž by zároveň vnímatele citově a myšlenkově roznítil.“²⁹ Používalo sugestivnějších prostředků, přesto ale stále usilovalo o zobrazení skutečnosti. Baroko vyzdvihovalo bezprostřední sílu života nad obecná pravidla, tím se stalo „zastáncem svobody individuálního výrazu.“³⁰ Vlivem individualismu se uskutečnil hluboký převrat. Místo kolektivního člověka jedinec se svými osobními problémy. Baroko bylo zdrojem romantismu 19. století a vývoje umění nejnovější doby.

Zatímco baroko užívalo barvu jako nejsugestivnější výrazový prostředek, klasicismus na konci 18. století barvu zredukoval na pouhou doprovodnou funkci s posláním kolorovat lineárně vymezenou plochu. Upřednostnění kresby a plastická modelace

²⁵ Pijoan, J.: Dějiny umění, díl 7., Praha, Odeon, 1981, s. 8

²⁶ Na rozdíl od renesance, která technicky řečeno převáděla prostor do plochy

²⁷ Ulrich G.: Malé dějiny malířství, Praha, Orbis, 1971, s. 94

²⁸ tamtéž, s.95

²⁹ Baleka, J.: Výtvarné umění, malířství/ sochařství/ grafika, výkladový slovník, Praha, Akademia, 1997

³⁰ Marcel Brion in René Huyghe: Umění a lidstvo, díl Umění renesance a baroka, Praha, Odeon, 1974, s. 385

objemu stínováním určilo barvě její druhořadý lokální účel v kompozicích, usilujících připodobnit se dějové bohatosti antického reliéfu.

Romantismus - imaginace, vyjádření emocí

Doposud šlo především o konfrontaci vnějšího, fyzického světa s lidskou poznávací aktivitou, která měla za úkol svět vysvětlit a organizovat. Nyní chce umělec zdůraznit protiklad mezi „objektivním světem“ a mezi „světem subjektivním“. Filosofie vyslovila dosud zanedbávanou samozřejmost, že nejhlubší úroveň naší existence je individuální. Romantický umělec pak měl sdělit ostatním tuto nevyslovitelnou hlubinu duše, a to prostřednictvím působivého vyjádření. Cit, který člověk zažívá, je velmi jedinečný, a tato unikátnost začala obecně nabývat na důležitosti. Umění nechce nic napodobovat, opouští oblast reprodukovatelného a měřitelného, je v něm nová síla a napětí osobního prožitku. Romantismus vědomě zdůrazňuje subjektivitu. Člověk je chápán jako jedinečná bytost – individualita. Projevy v umění jsou různorodé, odlišné, individuální.

Umělec chtěl skutečnost tvůrčím způsobem přeměnit a toho dosahoval nejrůznějšími výtvarnými prostředky. Objevil nové náměty a neobvyklé tvary. Vyloučil to, co se zdálo být bez odezvy a podtrhnul to, co se zdálo být působivé. Námětem byla často krajina. Ta svou neohraničeností vyhovovala citu malíře pro nekonečnost a všeobecnost. Romantická krajina není zaznamenána pouze ve spojení s člověkem, již nemá pouze vedlejší úlohu dekorace, jedná se o krajinu emotivní. „Roviny a lesy vyzařovaly neklid hrozící bouře, jejíž nevybitá prudkost někdy působila mučivě potlačovanou úzkostí.“³¹ Krajina měla zaznamenat vztah člověka a přírody novým způsobem. Požadavek, aby krajina na obraze byla vyjadřovacím prostředkem lidských vášní, zdůraznil C. D. Friedrich slovy: „Malíř nemá malovat jen to, co vidí kolem sebe, ale i to, co vidí sám v sobě. Nevidí-li nic v sobě, pak ať nemaluje ani to, co vidí před sebou. Jinak se jeho obrazy budou podobat plentám, za nimiž se neočekávaně shledáme jen s nemocnými nebo mrtvými“³² Marcel Brion spatřuje vyvrcholení romantického ztotožnění umělce a krajiny, v níž člověk tvořil naprostou

³¹ Marcel Brion in: René Huyghe: Umění a lidstvo, díl Umění nové doby, Praha, Odeon, 1974, s. 42

³² Tamtéž, s. 44

jednotu, v pralesech celníka Rousseaua, planoucích cypřiších Vincenta van Gogha a strništích rozoraných jeho utrpením³³.

Postavy v romantismu jsou symbolické, klidné, zamyšlené. Oblíbeným námětem jsou pak ale i blázni. Důležitá je role fantazie, která hrála doposud podružnou roli. Prostor je pohyblivý, prolíná se tu skutečnost s iluzí. Světlo je užíváno pro zdůraznění vnitřní poesie. Zavrhnuty jsou uhlazené, zavedené formy kompozice, vše, co je předem vypočítáno. "Historický dokument měl menší cenu než emoce, které vyvolával."³⁴

Snahu po zachování pravidel nahrazuje snaha po originalitě a snaha vyvolat napětí. Spontánnost přináší správný výraz. Malíř využívá schopnost tvaru, barvy a linie probudit emoce. Po pevné kresbě přichází nahozená skica, ta je dokonalou formou. Přesnou linii vytlačuje expresivní skvrna a chvějivá barva. V romantismu se objevuje tendence nezobrazovat skutečnost přesně. Mnohem více chce umělec vyjádřit své představy a emoce. V pozdějším umění tento rys zcela převáží. Teoretici se shodují, že síla výrazu romantické malby předznamenala i projevy expresionismu.

René Huyghe upozorňuje na to, že již dávno někteří jedineční umělci instinktivně vycítili působivost emocí a také s ní počítali, nikdy předtím však se jí nezmocnili tak vědomě a nikdy si ji tak nevytkli za svůj cíl³⁵. Gerhard Ulrich³⁶ je stejného názoru co se týče míry osvobození se od tradice: Ke skutečně revolučnímu rozbití obrazových prostředků nemohlo ještě dojít. Umělec usiloval o takové osvobození forem od tradice, jakého byly schopny dosáhnout ve své oblasti společenské struktury.

Realismus – vytlačena subjektivita, obrácení k bezprostřední realitě přítomnosti

Od renesance přes baroko se umění pomalu uvolňovalo stále větší měrou od společenské i tématické vazby na náboženství. Do způsobu zobrazování života na zemi se v 17. století ještě odrážela víra v jak pozemský svět, tak pevná víra ve svět nadpozemský. Společnost i umění se v 19. století osvobodily od úkolů předepsaných náboženstvím a přerostly jejich rámec. Nespoutanou fantazii romantiků nahradilo trpělivé a pečlivé pozorování světa kolem sebe. Přehnanou subjektivitu postupně vytlačil objektivní přístup, který v následující generaci zcela zvítězil.

³³ Tamtéž, s. 47

³⁴ Tamtéž, s. 49

³⁵ René Huyghe: Umění a lidstvo, díl Umění nové doby, Praha, Odeon, 1974, s. 21

³⁶ Ulrich G.: Malé dějiny malířství, Praha, Orbis, 1971

„Procházím-li, tvor tak nepatrný, podobnou krajinou, jak bych mohl necítit, že existuje nezávisle na mně, a nesnažit se ji takto vyjádřit?“³⁷ Uvedme ještě slova malíře Courbeta: „Podstatou realismu je popření ideálního světa.“³⁸

Zájem umělce se během druhé poloviny 19. století obrátil k bezprostřední realitě přítomnosti, ke všední skutečnosti v její konkrétní podobě. Obraz nevycházel z jeho představ, umělec naopak dotvářel všemi prostředky co nejpřesnější obraz skutečnosti. Umění se obrátilo ke vědě jako vzoru jediné pravdy. Usilovalo se o pohled osvobozený od všech vlivů a deformací „osobního činitele“. Vše individuální se mělo podříditi kolektivnímu. Obraz se stal sám o sobě cílem malířství.

Malíř zachycoval konkrétní výsek skutečnosti. Všední bylo odraženo v portrétu, krajině, interiéru a mravoličném obraze. Po krajině klasické a romantické přišla krajina, která předcházela krajině přísně opticky odpozorované, vrcholící pak v impresionismu. Světci se z obrazů vytratil. Zobrazováni jsou prostí dělníci a rolníci. V námětu se také odráží vědomí o narůstajícím rozdílu mezi sociálními vrstvami a soucítění s nejchudšími. Přesné pozorování skutečnosti se vztahuje i na barvu, světlo i na jednotlivou formu. Tvůrci zápasili o „pravou“ barvu, o „pravé“ světlo a „pravý“ zjev.

Realismus vyvrcholil v impresionismu, snažícím se co nejlépe reprodukovat zrakový vjem. Umělecká tvorba není založena na pojmové vzdělanosti, ale na vnímavosti. Předvedla tak nejvědeckější dosud známou vizi smyslového světa. Přestala zobrazovat tvar i hmotu viditelných věcí, až dospěla k čistému impresionistickému světelnému záření.

Podle některých teoretiků není vhodné přiřazovat pojem realismus pouze jednomu stylu, či jediné epoše. Realismus jako základní postoj, určitý druh vztahu k bytí a k viditelnému světu není vázán na žádnou dobu a žádný styl. Realismus ovládal snahu umělce od 15. století, a byl určující až do období tzv. moderního umění.

Realismus chápeme jako snahu umělce co možná nejvěrněji zachytit vše viditelné a hmatatelné, co poznáváme svými smysly, za předpokladu stabilizovaného způsobu, jakým je skutečnost v povědomí vnímajících subjektů „modelována“. Realistou je ale také malíř, který vychází z reality, ponechává jí věcnost, ale vytváří

³⁷ Barrés, Mé sešity, Mes cahiers, 1930-1938 in: Huyghe: Umění a lidstvo, díl Umění nové doby, Praha, Odeon, 1974, s. 160

³⁸ Dorival, B.: Doba realismu in Umění a lidstvo Larousse

své svobodné dílo. Pro vymezení je pak rozhodující stupeň přetvoření a proměny a druh uměleckých prostředků k tomu použitých. Gerhard Ulrich³⁹ mluví o umění snažícím se zmocnit „vyšší“ reality. Umělec se odvrací od „obyčejné“ a „zřejmé“ skutečnosti. Ta je pociťována dokonce jako klam a mámení, k jehož překonání je povolen každý prostředek. Cílem je zachránit a zobrazit „pravou“ skutečnost skrytou pod tímto „klamem“.

Princip výběru a přetváření skutečnosti vyvrcholil v opozici k impresionismu. Umělecká tvorba se ocitla ve směsi objektivitě a subjektivitě. Proti zobrazující stránce malby vystupuje střídavě do popředí její stránka výrazová, stavební a symbolická. Pozornost se obrací k „výtvarnosti“, ke zkoumání možností výrazových prostředků a jejich schopnosti vyjádřit realitu vnitřní.

³⁹ Ulrich G.: Malé dějiny malířství, Praha, Orbis, 1971, s. 131

Rozbor jednotlivých výrazových prostředků

Impresionisté byli Albertem Aurierem⁴⁰ kriticky označeni za ty, pro něž je umění přenesením vjemů a dojmů umělce. Naproti tomu v „nových obrazech“, ke kterým řadil van Goghovy, oceňoval vyjádření idey a „jak syntézu kresby, kompozice a barvy, tak snahu o zjednodušení výrazových prostředků“. „Nové obrazy“ přitahovaly gestickou hýřivostí, tušením vyšší reality, tajuplností, neobvyklostí a sklonem ke snovosti. To muselo být nutně přivedeno k výrazu prostředky uměleckého vyjádření, formou, barvou, kresbou a kompozicí. Právě ty se musely lišit u „nových obrazů“ od výrazových prostředků starých obrazů.

Abychom mohli pochopit rozdíl, je důležité vysvětlit, co s linií, kompozicí a barvou dělali impresionisté, pokud právě tím se odlišovali od „nových obrazů“. Impresionismus byl Aurierem kritizován pro svoji údajnou prchavou kresbu, světlo či ve světle rozpuštěnou barevnost a nedostatek jakékoliv kompozice, jinými slovy, pro Auriera nebyl ničím jiným než novým podáním libovolně zvoleného povrchně viděného dojmu skutečnosti. Prvním, kdo překonal impresionismus, byl podle Kurta Badta⁴¹ van Gogh jako mistr nejvyššího výrazu.

Námět

Van Gogh

Pokud by člověk hleděl pouze na barevný obsah van Goghových obrazů, mohlo by se mu zdát, že se díla dělí do dvou zcela odlišných celků. Díla z doby před příchodem do Paříže jsou temná a hrubá, a na druhé straně se setkáme s plátny z doby pařížské a po ní, s plátny zářícími jasnými barvami. Všechna Vincentova díla však pojí nejen přístup k barvě, tvaru a linii, ale především k věcem, přírodě, lidem, světu. Jsou to „dokumenty pojetí člověka a jeho osudu.“⁴² Znárodnuje bídu běžného života nejchudších, jednoduché prostředí. „I ten nejjednodušší, nejubožejší, nejzavrhanější předmět dostává hluboký význam.“⁴³ Jako dobrý doklad

⁴⁰ podle Bart, K.: Die Farbenlehre Van Goghs, Köln, M. DuMont Schauberg, 1961

⁴¹ Bart, K.: Die Farbenlehre Van Goghs, Köln, M. DuMont Schauberg, 1961

⁴² Lamač, M.: Vincent van Gogh, Praha, Odeon, 1966, s. 45

⁴³ Huyghe, R.: Vincent van Gogh, Bratislava, Fortuna Print, 1992

souvztažnosti mezi raným a pozdním van Goghovým dílem uvádí Luděk Novák⁴⁴ obraz s názvem *Na prahu věčnosti*. Malíř obraz namaloval roku 1890, ve svém vrcholném období, podle kresby z Holandského období (1882).

Při zobrazování se van Gogh neorientoval na detaily, zdůrazňoval hlavní znaky. Ve tvářích postihoval individuální rysy svých modelů. Tyto individuální rysy během tvůrčího procesu nabývaly univerzálního symbolického významu.

Van Goghovi na rozdíl od impresionistů nikdy nešlo o dosažení dokonalého stylu, ani o zařazení se k nějakému směru. Šlo mu o vyjádření těžkého života člověka a zároveň zachycení svého zaujetí, se kterým k modelu přistupoval. Šlo mu „...o gesto, ...například když člověk při kopání narovná hřbet, zvedne hlavu, aby se nadechl, ...“⁴⁵

Van Gogh potřeboval lidské modely. Ty si pečlivě vybíral. Vyhledával tvrdé rysy, ustaraný výraz, nebo „primitivní živočišnost“. Dokonce prosil svého bratra o obstarání „toho chlapíka s červenýmnosem.“ Charaktery modelů si vybíral podle své představy venkova vůbec. Muži na jeho kresbách jsou podsadití, neohrabaní sedláci v dřevácích, u žen se dá s těžší mluvit o půvabu, mají hrubší rysy, dlouhé široké sukně.

Typ zobrazovaných osob se změnil s jeho příchodem do města. Místo drsných tváří z venkova kreslil obyvatele velkoměsta a ztvárňoval je odlišným způsobem. Dlouhými čarami vyznačoval pouze hlavní linie. Nadsazoval muskulaturu, důrazně stínoval, kresby a obrazy tak získaly celkově temnější tonalitu.

V Nuenen vznikla řada studií a obrazů tkalcovských strojů s tkalcem. Tkalci ho zajímali ze sociálního hlediska. Jejich stroj zabíral skoro celou obytnou místnost a tkadlec, sotva rozeznatelný za strojem se stal jeho součástí. Tkalce van Gogh neoddělil od stroje jediným paprskem světla. Vrcholným a závěrečným bodem obrazové řady tkalců jsou dva obrazy. *Tkadlec před otevřeným oknem* (obr.2) a *Tkadlec před zavřeným oknem* (obr.1). Obrazy, které vyjadřují dvě alternativy – blízkost a odstup, identifikaci a odcizenost. Reiner Metzger a Ingo Walther⁴⁶ usuzují, že stavba těchto dvou obrazů ukazuje, jak si van Gogh přivlastnil motiv. Proti jeho odcizenosti staví vlastní prožitek. Stále více přenáší na motiv vlastní zkušenost. Autoři mluví o mnohoznačnosti, která se později stala kvalitou van Goghovy tvorby.

⁴⁴ podle Novák, L.: Století moderního malířství, Praha, Orbis, 1968

⁴⁵ V. van Gogh: Vincent van Gogh – Dopisy, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955

⁴⁶ podle Metzger, R., Walther, I. F.: Van Gogh, Nakladatelství Slovart, s. r. o., 1999

Obraz tkalců svědčí také o van Goghově vytrvalosti a trpělivosti, námět je totiž dosti obtížný z hlediska perspektivy.

Van Gogh opustil Nuenen⁴⁷, protože pocítoval, že nedostatky ve své tvorbě odstraní jedinež změnou místa, a tím načerpáním nových poznatků. V Paříži využíval příležitosti navštěvovat muzea a galerie. Zde studoval díla současných i starých malířů, navazoval kontakty s umělci. Hledal a tříbil vlastní umělecký výraz. Z dopisů se však dá vyčíst, jak velice v něm bylo zakořeněno venkovanství a městský život byl pro něj neúnosný.

Velmi strhující díla vznikla v období pobytu v Arlés⁴⁸. Arléská příroda připomíná Goghovi svou jasností Japonsko a malíř zde maloval obrázky plné bílých okvětních lístků. Toto období pro něj bylo jedno z nejšťastnějších. Van Gogh v Arlés poprvé naplno vyjádřil své obrazové pojetí světa

Impresionisté

Impresionisté vycházeli z celkového dojmu, ze souvislosti věcí. Jako náměty měli v oblíbeně krajiny, zátiší a portréty, u kterých zdůrazňovali přirozenost, nenucenost, náhodný postoj, v důsledku lze říci, že výběr námětu nehrál oproti van Goghovi podstatnou roli. Svým postojem k námětu byli impresionisté vlastně „naturalisté“.

Gerhard Ulrich označuje impresionismus za oduševnělé závěrečné období romantismu a realismu. Právě v impresionismu vrcholí a zároveň končí vývoj, v němž je schopnost vidět jako vlastnost lidského oka podřízena výhradně zákonům fyzického vidění. Na vytváření obrazu se již nemá podílet znalost jevu a zkušenost hmatu, ale má být získán výsek skutečnosti jako čistý smyslový vjem oka. Rozhodujícím se stává úloha a názor existujícího „já“ – „vidím to tak“. U impresionistů je jasně zřetelné, jak důležitě je chápané „jak“ znázorňovat oproti libovolnému „co“. Objektivní správnost nahrazuje subjektivní dojem.⁴⁹ Dochází ke znehodnocení předmětu a tematického obsahu. Václav Nebeský⁵⁰ to nazývá úplným převodem vzhledu předmětu na jeho konstituanty kvalitativní, tj. na světlo a barvu.

⁴⁷ listopad 1885

⁴⁸ od února 1887

⁴⁹ podle Ulrich, G.: Malé dějiny malířství, Praha, Orbis, 1962

⁵⁰ Nebeský, V.: Smysl modernosti, Praha, Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2001, s. 12

Srovnání diachronní: pojetí námětu u van Gogha a impresionistů

Obraz *Snídaně veslařů* A. Renoira (obr.3) zaznamenává výborně zvládnutou technikou příjemnou chvíli, která bude za okamžik pryč. Obraz neprozrazuje nic o lidech, které malíř zachytil. Světlo se rozplývá, tak jako se rozplynou vztahy mezi jednotlivými osobami. U *Jedlíků brambor* (obr.4) je vyjádřena atmosféra večera, kdy malou temnou místnost osvětluje skromné světlo nad stolem. Světlo, které vytváří z postav jednotu. Na tvářích lidí je čitelná jejich celodenní práce. Po úmorném dni usedli členové rodiny s bolavými těly k večeři, k bramborám, které sami okopávali. Rodina tvoří pospolitost, jakoby do tohoto tichého klidu nemohlo z venku proniknout nic rušivého. Van Gogh později napsal⁵¹, že obrazy mají být tvořeny s „vůlí, s citem, s vášní a s láskou“, ne s puntičkářstvím „těchto znalců, kteří se dnes víc než kdy dříve ohánějí často tak bezvýznamným slovem technika“.

Gauguin

Gauguin se sice stejně jako van Gogh postavil proti způsobu malby a výběru tématu impresionistů, přesto stál přímo na opačném pólu než van Gogh. Kritici se shodnou, že oba jsou v jistém smyslu primitivové, oba usilují o zjednodušení a utužení struktury obrazu a kromě pouhého podráždění oka jim jde především o zážitek. Zatímco je však podle V. Nebeského⁵² van Goghovi primitivismus nutností a jeho symbolismus je bezprostřední a pudový, Gauguinův primitivismus je vysněný, symbolismus je spíše ideového zabarvení. V Gauguinově díle vládne idyla a rozvážnost. Námět je spíše pomocnou osnovou kompozice.

Srovnání synchronní: pojetí námětu u van Gogha a Gauguina

Pro srovnání jsem vybrala van Goghův obraz *Sien s doutníkem* (obr.5) a Gauguinův obraz *Tahitské ženy* (obr.6), protože oba jsou znázorněním odpočinku. Zatímco Sien se ve svém tvrdém životě při chvilkovém odpočinku s doutníkem během čekání než se uvaří voda v konvici spokojí i s tvrdou zemí, Gauguinovy dívky leží na pláži a nic nenaznačuje tomu, že by ve svém životě měli něco jiného na práci. Přes veškerou utahanost zračící se v tváři Sien je možné z obrazu vyčíst van Goghův láskyplný vztah ke svému modelu.

⁵¹ In: Perruchot, H.: Život Vincenta van Gogha, Praha, Orbis 1969

⁵² Nebeský, V.: Smysl modernosti, Praha, Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2001, s. 14-15

Van Goghovy náměty jsou bezprostřední, vybíral si námět podle své nálady a podle toho, co chtěl sdělit. Maloval-li člověka, krajinu, předměty, šlo mu o to, vyjádřit svůj vztah k malovanému objektu a svůj pocit vyjádřit malířskými prostředky, silnou linií, popřípadě deformacemi. „Lidé všichni pracují. Myslím, že to je třeba mít při volbě námětu zvlášť na paměti. Víš sám nejlépe, jak líbivé jsou skupiny lidí při odpočinku, malované až příliš často. ... Je to vždycky velmi lákavé malovat odpočívající postavu; vyjádřit pohyb je naopak těžké. Z odpočívající postavy mají mnozí lidé radostnější pocit než z čehokoliv jiného. Ale ten „radostný“ aspekt nesmí být na úkor pravdy. Jak vidíš, vyvodil jsem si z toho všeho především ten závěr, že budu ve své práci usilovat o pravdivost.“⁵³

Gauguin však do svých námětů vtělil kromě objektu ještě další hlubší a často skryté symboly, čímž vyjadřoval intelektuálně hlubší a složitější myšlenky. Jeho obrazy jsou plné skrytých odkazů, připomínek, snad by se někdy dalo říci i soukromých žertů. *Tahitské ženy na pláži* jsou zároveň i hravou připomínkou Manetova obrazu *Na pláži*. Tím „soukromým žertem“ je skutečnost, že obě ženy jsou obrazem téže modelky. „Jako vhodnou záminku přijímám každé ze života nebo přírody vypůjčené téma a rozmístěním linií a barev získávám symfonie a harmonie, které nepředstavují nic docela reálného v běžném smyslu slova“⁵⁴.

Van Gogh se nepotřeboval dostávat za povrch věcí pomocí symbolů, protože již to, co viděl, bylo tak nabitó významy, pocity a emocemi, jeho krajina je plná významů a vášní, aniž by do ní musel vtělit třeba bílou lilii nebo jiný symbol. O tom, jak významné byly pro van Gogha všední věci, svědčí často zobrazované cypřiše. Ty zanechaly ve van Goghovi hluboký dojem, označil je za „krásné jako egyptský obelisk“. Zelený strom, který malíř popsal jako „černý bod v krajině vystavené slunci“, se jevil malíři jako velice těžko zachytitelný, především díky tmavé barvě větví. Cypřiši jako námětu přikládal tak velký význam, že podle některých kritiků malíř považoval cypřiše za bytosti s téměř lidskými vlastnostmi.

⁵³ Gogh, Vincent van: *Dopisy*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955

⁵⁴ Gauguin, P: *Noa-Noa : Před a po – Dopisy*, Praha, Orbis, 1959

Barva

Barva je nejvýznamnější pocitovou složkou díla, proto je velmi podstatná pro psychologickou interpretaci umění. Působí na smysly dříve než všechny ostatní malířské prostředky. Každá barva spektra je nositelkou celé řady nonverbálních sdělení. Barva společně s jednotlivými detaily nejvíce vypovídá o osobnosti umělce. Psychologie barev rozlišuje objektivní a subjektivní význam vnímané barvy. Objektivní/obecně platný význam barev znamená, že každý, kdo vnímá určitou barvu, má shodný smyslový počitek jako každý jiný člověk. Objektivní vnímání barvy probíhá ve zlomku sekundy a to ještě dříve, než může člověk barvu vědomě reflektovat a definovat. Podle Lüschera se ten, kdo vnímá barvu, nemůže vyhnout jejímu smyslovému pocitování.⁵⁵

Subjektivní význam barev je oproti objektivnímu považován za vědomý. Jde o určitý osobní postoj k vnímané barvě. Lüscher tvrdí, že tento postoj vypovídá o dané osobě. K subjektivnímu vnímání barev patří osobní sympatie, lhostejnost či antipatie, které jedinec chová k určité barvě. Zda je člověku ta či která barva sympatická, závisí na sebecitu, neboli okamžitém osobním citovém rozpoložení. Dále může souviset s osobní (pozitivní či negativní) zkušeností s určitou barvou.

Ačkoli biologická reakce na barvu (objektivní význam barev) je u každého zdravého člověka považována za totožnou, symbolika barev (tj. subjektivní význam barev) nemá do jisté míry obecnou platnost. Symbolika je závislá na kultuře či náboženství, nebo je ovlivněna zkušeností jednotlivce. Vytvářela se postupně na základě přesvědčení lidí o významu a vlastnostech barev. Barva zprostředkovává smyslové okouzlení světem a může nést ideový význam. Splňuje také čistě strukturální funkci – buduje objem.

Barevná kvalita je souhrn vlastností barvy, určuje jí: **textura** (plastická povaha povrchu obrazové plochy), světlost neboli **valér** (odstín barvy), **tón** (postavení barvy v barevném kruhu na základě její vlnové délky), **intenzita** (podle lomení barvy, ta je pak více nebo méně sytá), **kontrast** (je vyvolán fyziologickými vlastnostmi zraku, zdůrazňuje rozdílné kvality barev, kontrast je sytostní, světlostní, a barevných tónů), **teplota** (dělení barev na studené a teplé). Setkáváme se s pojmem **lokální** barva - tj.

⁵⁵ Lüscher, M.: Lüscherova klinická diagnostika, Brno, Psychodiagnostika, s. r. o., 1994

barva abstraktně uvažovaná, bez stínování, zůstává ve stejné intenzitě, a pojmem **lomená** barva – vzniká mícháním barev a pracuje se světlem a tóny. Mícháním protilehlých barev spektra kruhu dochází k barevnému lomu, který kontrastní barvy neutralizuje. Základní barvy jsou červená, žlutá, modrá, nedají se dál rozkládat a nedají se namíchat z ostatních barev. Každá z nich má barvu doplňkovou, která je vytvořena smícháním zbývajících základních barev. Doplňkové barvy jsou zelená, oranžová a fialová. (obr. 7)

Van Gogh

Barva je van Goghovou výrazovou dominantou, k základnímu barevnému spektru (červená, žlutá a modrá) počítal ještě černou a bílou. Tak to viděl v proměně ročních období: „Jaro, to je jemné mladé obilí a růžové jabloňové květy. Podzim je kontrastem žlutého listí a fialových tónů. Zima je sníh s černými siluetami. Pokud je léto protikladem modrých tónů proti prvku oranžové ve zlatě bronzovém obilí, je tedy možné namalovat obraz v každém z kontrastů komplementárních barev⁵⁶.“

Ve vrcholné fázi své tvorby překonával všechno, co by mohlo oslabit expresivitu barvy. Nezemňoval valérem, vyhýbal se lokální barvě, modelaci, stínům. Barva získala původní plnou sílu výrazu, vyjadřuje vnitřní zážitek a vztah k zobrazované skutečnosti.

Van Gogh začínal obraz skicou uhlím, tento krok později vynechal, a na plátno nanášel rovnou barvu. Van Goghova barva byla vždy hustá a práce štětcem byla modelací barvy jako hmoty. Jeho impasto se stalo formou malířského umění. Tak jako impresionisté vystupňovali zářivost barev tím, že svá plátna nejprve natřeli bílou, či smetanovou podkladovou barvou, van Gogh stupňoval syrovost svých obrazů malbou na hrubé plátno bez podkladové barvy. Do kontrastu postavil hustou texturu malby a holé, odkryté plátno. Napodoboval strukturu slunečnicových koláčů, modeloval klasy obilí. Lamač postřehl že: „Van Gogh z barvy staví formy svých obrazů.“⁵⁷

Nejprve však využíval pouze výrazové možnosti černé a bílé, světla a stínu. Pracoval tužkou a uhlím, později začal používat barvy vodové a olejové, stále zůstával v tmavé škále barev. Takovéto barvy se podle něj nejlépe hodily k jeho tehdejším

⁵⁶ podle Metzger, R., Walther, I. F.: Van Gogh, Nakladatelství Slovart, s. r. o., 1999

⁵⁷ Lamač, M.: Vincent van Gogh, Praha, Odeon, 1966

námětům. Odstíny šedi a hnědé oživoval několika barevnými tóny. Malířův odklon od hnědé a hnědočerné barvy můžeme sledovat po odchodu do Antverp.⁵⁸

Získal cit pro barvu a poprvé vědomě uplatnil její výrazové možnosti. Studoval míchání barev ze tří základních barev. Stále však své obrazy tlumil hnědým tónem. Ten je „pro něho výrazovým prostředkem jeho základního životního pocitu. Pojí se v jeho představě s drsností a zemitostí, kterou chce vyjádřit na svých obrazech, je pro něj totožný s pravdou o temné tragice životního osudu jeho postav i sebe sama.“⁵⁹

Světlo se do svých obrazů naučil vnášet po tom, co se v Paříži⁶⁰ seznámil s ostatními malíři (Toulouse-Lautrecem, Gauguinem, Pissarrem, Seuratem). René Huyge o tomto jeho období píše: „Jako by se osvobodil od prokletí individua, osamění člověka. Už impresionismus mu vnukl myšlenku skupinového malování, při kterém se nadání jednotlivce navrácí do společenství.“⁶¹ Přestože se obrazy prosvětlují, stále je ještě spojuje hnědý tón.

Intenzivní barevnost se na Goghova plátna dostává po příchodu do Arlés⁶² a malíř ji nedosáhl náhodou. Účinek barev nastudoval a pečlivě promyslel, právě tak, aby dosáhl co nejsilnější působivosti. Přišel na to, že nezáleží pouze na výběru barevného tónu, ale také na tom, které barvy postaví do bezprostřední blízkosti. Barva pak může dosáhnout daleko větší intenzity, než když stojí osamoceně. Vedle sebe kladl barvy komplementární. Uplatňoval kontrast modré a oranžové, červené a zelené, žluté a fialové. Lomenými a neutrálními tóny tišil přílišný barevný extrém. Zřetelně to dokázal popisem svého obrazu *Košiček s jablky*.

„Zelená a červená jsou komplementární. Nuže je určitá – sama o sobě velmi banální – červeň na jablkách vedle jablek zelenavých. Dvě jablka mají však jinou barvu, odstín růžové, která celé věci prospívá. Tato růžová je lomená barva, vzniklá míšením určité červené a zelené (...). K tomu přistupuje druhý protiklad: pozadí tvoří

⁵⁸ V roce 1885 zemřel van Goghův otec. Umělec zatoužil po světle, opustil Haag a vydal se na jih do Antverp.

⁵⁹ Lamač, M.: Vincent van Gogh, Praha, Odeon, 1966

⁶⁰ Kam odcestoval koncem února 1886

⁶¹ Huyghe, R.: Vincent van Gogh, Bratislava, Fortuna Print, 1992

⁶² Únor 1887, místo si údajně vyvolil z podnětu Toulouse-Lautreca.

kontrast k popředí: první je neutrální barvy, vzniklé lomením modré oranžovou, druhé z téže neutrální barvy, ale pozměněné přimíšením trochu žluté.⁶³

Dalším van Goghovým prostředkem je značná barevná nadsázka. Barvy na jeho obraze neodpovídají skutečnosti, proto na diváka tolik doráží. Van Gogh sám napsal: „Malíř nesmí, pracuje-li před přírodou, nikdy kopírovat vlastní barvu předmětu. Musí barvu studovat samu o sobě (odděleně od forem) ve spojení s jejím kontrastem, dříve než si bude jist, že je harmonická.“ Dále píše: „raději než znovu podávat dojem, jež na člověka dělá příroda (...), místo toho abych znovu podával to, co mám před sebou, raději se obsloužím libovolnou barvou, abych se o to silněji vyjádřil.“⁶⁴

Van Gogh zřídka používal více barev než pruské modře, čisté chromové žlutě stoupající až do oranžova, smaragdové a Veronesovy zeleně a za červeň nejčastěji kraplaku. Barvy používal čisté nesmíchané, ve velkém množství, v nejvyšším stupni jejich sytosti a svítivosti, nezměkčené světlem ani stínem. Zbavil své barvy diference stupňů sytosti. Jak píše Václav Nebeský: „u van Gogha hřeje i modrá“.⁶⁵

V konečné fázi nauky o barvě se Gogh zajímal o symboliku barev. Vždy se snažil v obrazech zachytit povahu, výraz i duši modelu. Nyní chtěl aby osoby vyzařovaly ještě cosi silnějšího. Snažil se vyjádřit osud svých postav barevnou symbolikou, vyjádřit ho skrze ni ještě zřetelněji. Dokladem jsou van Goghova slova: „Pokusil jsem se vyjádřit strašlivou touhu lidstva červeně a zeleně.“ Jinde: „...vyjádřit lásku dvou milenců spojením dvou komplementárních barev, jejich smíšením a jejich kontrasty, tajemným chvěním dvou sousedních tónů. Vyjádřit lidskou myšlenku zářením světlého tónu na temném pozadí. Vyjádřit naději hvězdou. Vyjádřit lidskou vroucnost září zapadajícího slunce. To jistě není realistický klam, není to něco vsutku skutečného?“⁶⁶

Van Gogh využil schopnosti poukázat prostřednictvím smyslového obrazu k určitým širším psychickým obsahům a lidským hodnotám. Portrét přítele Eugéna Boscheho je malován světlými barvami. Převážně žlutou na kontrastním tmavě modrém pozadí. Je to „umělec, který spřádá velkolepé sny“. *Starý provensálský venkovan* (obr.8) je

⁶³ Gogh, Vincent van: Vincent van Gogh – Dopisy, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955

⁶⁴ tamtéž

⁶⁵ Nebeský, V.: Smysl modernosti, Praha, Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2001

⁶⁶ Vincent van Gogh in: Metzger R., Walther I.F: Vincent van Gogh, Slovart, 1999, s. 126

namalován oranžovými tóny, z malby přímo sálá plný žár žní. *Portrét paní Roulinové* (obr.9) sedící v sytě zelených šatech před květovanou tapetou tiší a uklidňuje svými barvami jako ukolébavka. Obrazy s motivem slunečnice tvoří celou sérii, malířem nazvanou „symfonie v modré a žluté“. Má sloužit jako dekorace na stěnách pokoje. Teoretikům umění slouží ke zhodnocení způsobu autorovy práce. Slunečnice velmi rychle vadnou, k jejich zaznamenání je třeba ráznost a rychlost. Reiner Metzger a Ingo Walter k tomu říkají, že kdo není zvyklý pracovat energicky, nikdy se nezmocní pomíjivé krásy⁶⁷. Na rozdíl od impresionistů van Gogh neusiluje o přesné vystižení lokálních tónů. Jde mu o to, aby vzájemnými vztahy barev vyjádřil co nejúčinněji myšlenkový obsah. Soustředí se, aby jeho dílo bylo autentické a pravdivé. Chce tvořit obrazy, které „přesahují jednotlivce“.

Pro van Gogha je charakteristická všudypřítomná žlutá barva. Barva, která byla v Japonsku, jehož umění van Gogh obdivoval, považována za symbol přátelství. Psychiatři dávají žlutou do souvislosti s duševními chorobami. Van Goghovi nestačila žlutá barva pole na obrazu malovaném v červenci. O měsíc později obraz namaloval znovu, tentokrát je však žluté i nebe. (obr.10,11) Z ústavu napsal svému bratru Theovi: „Bude asi pravda, že pronikavý žlutý tón, kterého se mi podařilo dosáhnout v tomto létě, musel všechno dohnat k vyvrcholení.“⁶⁸

Impresionismus

Impresionistický záměr umožnil dosud neznámé barevné a valérové rozdíly. K dosažení svého cíle - zachytit věci ozářené a zářící slunečním světlem – museli impresionisté vynechat tmavé zemité tóny. Barvy museli odbarvit a redukovat je v jejich intenzitě. Zářivost barev vystupňovali impresionisté navíc tím, že svá plátna natírali bílou nebo smetanovou podkladovou barvou.

Šlo o to zvýraznit barvu kontrastem. Například červená již nebyla jen jednoduchou lokální barvou, která mohla být modifikována světlem a stínem, ale stává se barvou složenou z mnoha tónů a druhů červeně. Zeleň stromu nutno rozložit na zelenou lokální barvu listů, žluté sluneční světlo, na barvy reflexů a ještě na barvy určené simultánním kontrastem zelené, například se žlutočervenou sousední střechou. Tuto metodu aplikuje van Gogh například v obraze *Restaurace Siréne v Joinville*.

⁶⁷ Metzger R., Walther I.F: Vincent van Gogh, Slovart, 1999, s. 136

⁶⁸ Vincent van Gogh in: Pleskotová P.: Svět barev, Praha, Albatros, 1987, s 127

Přestože je van Goghův obraz takto prostoupen zářivým světlem po vzoru impresionistů, tvary neztrácejí hmotnost, nerozpouštějí se ve světle jako u impresionistů a jejich ohraničení je dokonce akcentováno lineární strukturou obrazu.

Srovnání diachronní: užití barvy u impresionistů a van Gogha

Srovnání obou způsobů práce s barvou jsem vybrala obrazy se stejným námětem, kterým je kostel. Claude Monet ve svém obraze *Rouenská katedrála* (obr.12) využil strukturu katedrály pro studium lomu světla a atmosférických změn v různé denní době a snažil se postihnout odlišnou barevnost, kterou nabývala katedrála v různých denních hodinách. „Odříznutí“ průčelí od zbytku budovy přispělo k abstrahování obrazu od jakéhokoli prostorově časového zařazení a k ozřejmění úlohy světla pro vnímání skutečnosti. Kostel se stal pouhým prostředkem pro studium lomu světla.

Van Gogh se na svém obraze *Kostel v Auvers* (obr.13) nesnaží ani reprodukovat skutečnost, ani dojem vnímaný zrakem, ale vyjadřuje vlastní stav duše. Maluje silnými, nervózními tahy štětcem. Barvy volí instinktivně a klade je vedle sebe podle zákonů, které nastudoval, využívá jich však spontánně, na základě své intuice. Kostel zůstává dobře rozeznatelný, přestože je přetvořen instinktivním tahem do syntézy skutečnosti a představy. Oproti impresionistům si van Goghova skvrna stále uchovává expresivní napětí přízračné pro holandské období. Ve srovnání se skvrnou obrazů impresionistů a neoimpresionistů je jakoby zhrublá, zvětšená, selsky neoblomná a urputná, doznívá v ní stále estetika ošklivosti.

Gauguin

Také pro Gauguina byla barva hlavním výrazovým prostředkem a splňovala také úkol kompoziční. Gauguin používal nezvyklé barvy. Jednotlivé odstíny spojoval až přešel k jednolitému tónu. Gauguin maloval křiklavými barvami, které pečlivě stejnoměrně roztíral. Velké, čistě odstíněné plochy především ve starším období rovnoměrně rozprostíral na plátno. Dosáhl tak obrazu, který působí harmonicky a vyvolává dojem životní vyrovnanosti. Barvy a čisté plochy jsou u Gauguina povýšeny na symbolickou hodnotu. Tón barvy je intenzivní, jednozvučný a je symbolickou náповědí citu. Náповěď je pak tím přesnější, čím nepřesnější je přepisem přirozeného vzhledu zobrazovaného předmětu.

Srovnání synchronní: užití barvy u van Gogha a Gauguina

Gogh záměrně i spontánně nanášel místy barvu tak, jak ji vytlačil z tuby. „Přehnaně silným nanášením barev se chci důrazně vyjádřit.“⁶⁹ Použitím těžké pasty vytvářel neproniknutelné houští travin. Barvou naznačil rozbrázděné pole, strukturu slunečnicových koláčů, nebo modeloval listy na obraze *Kosatce* (obr.14). Jiných míst na obraze se naopak barvou ani nedotkl a nechal prosvítat hrubé plátno. Dal tak divákovi pocit oddychu od míst zatěžkaných barvou. Obraz působí plasticky, zobrazené květy vystupují proti divákovi, jakoby právě rozpukly a jakoby se okvětní lístky narovnávaly. Přes všechnu deformaci působí opravdově.

Naopak Gauguin ve svém obraze *Bílý kůň* (obr.15) obětoval vše čisté barvě. Barevné plochy jsou jednolité, Gauguin před nanesením barev nad nimi na rozdíl od van Gogha dlouho premýšlel a meditoval. Bílý kůň je zelený záměrně, barevné plochy jsou povýšeny do symbolické roviny. Gauguin napsal o van Goghovi: „Pokud jde o barvu, on vidí nahodilosti pasty jako u Monticelliho a já ty míchanice v provedení atd. nenávidím.“⁶⁹

Linie

Tak jako je barva spojována s citovými hodnotami, je linie spojována s racionálními složkami. V malířství představuje vysokou míru abstrakce od reality, vzhledem k jejím předmětovým vlastnostem, trojrozměrnosti, tvaru, barvě, postavení či pohybu v prostoru nebo vztahu k ostatním tělesům v prostoru. Linie tvoří obrys tvaru nebo jej modeluje lineární šrafurou, může být vyvolána pouhým zdáním vytvořeným dotykem dvou ploch. Má schopnost vymezit nejen tvar, ale i prostor. I jediná linie má tvarotvorný prostorový účinek.

Linka je otiskem psychofyziologické složky tvorby. Horizontální linie údajně navozuje klid a pasivitu. Vertikální linie působí aktivně, je vzepětím do volného prostoru; diagonála vyvolává zase neklid, nejistotu a pohyb. K vnímání linií a práce s nimi uvádí René Huyghe⁷⁰ zajímavou paralelu s pohybem. Tak jako závisí míra estetičnosti a krásy pohybu na tom, s jakou lehkostí byl pohyb vykonán, tak se také

⁶⁹ Gauguin, P: *Noa-Noa : Před a po – Dopisy*, Praha, Orbis, 1959

⁷⁰ Huyghe R.: *Řeč obrazů ve světě psychologie umění*, Praha, Odeon, 1965

linie tím více zamlouvá našemu vkusu, čím jasněji a lehčeji je vedená. Právě jednoduchost a čistota navozuje pocit uvolnění. Autor tak dokládá své tvrzení, že psychický prožitek, který následuje po vizuálním vjemu, se v divákovi vždy spojuje s představou fyzického prožitku, který podle jeho představy musel tvůrce vykonat.

Linie je rovněž v těsném vztahu k prostoru, perspektivě, barvě a všem ostatním složkám výstavby díla a váže na sebe v řadě výtvarných názorů i významy další, například filozofické, kosmogonické a kosmologické. Specifických vlastností linií

Van Gogh

Van Goghova linie je svébytným výrazovým prvkem. Tvary jsou znázorněny realisticky ve své celistvosti a hmotnosti. Dominantní je linie obrysová, expresivně deformovaná.⁷¹ Linka bez jakéhokoliv přikrášlení, o to však pravdivější. Pro výraz člověka z nejhudší vrstvy se nehodí uhlazená akademická forma ztvárnění. Kombinuje různé techniky. Kreslí tužkou, uhlem, perem, rákosovým perem, křídou, štětcem. Kreslí šrafováním, lavíruje, roztírá barvu stěrkou, koloruje vodovými barvami. Obrysy značí silnou linií, cesty tenčími, zato hustě vedle sebe paralelně vedenými liniemi, či háčky. Silnou hranatou linii vystřídají přerušované linky, dodávající postavám dynamičnost. Objem pak vyjadřuje šrafováním nebo roztíráním černé křídou. Ve skicách se objevují eliptické tvary. Van Gogh se nechal inspirovat Delacroixem - při kresbě částí těla přestal vycházet z obrysu, ale naopak ze středu, čímž se přiblížil přírodě. Postavy pak namísto kostřbaté neohrabané formy získávají oblý tvar.

Van Gogh se několikrát zapsal na akademii, kde navštěvoval kurzy kreslení. Přílišné anatomické disproporce a van Goghův osobitý styl však jeho učitelé neuznávali. Malíř se tedy zpočátku snažil potlačit svůj bytostný vyjadřující způsob a nutil se do akademické metody s důrazem na hladkou modelaci a souvislý obrys. V Paříži pak poznal výrazové prostředky moderního malířství a začal hledat vlastní vyjadřovací styl. To vše vedlo k nesourodému malířskému vyjadřování. Je zachována řada aktů

⁷¹ Van Gogh maluje v malých místnostech, nemá dostatečný odstup od svého modelu, což vede k deformaci postavy v jeho záznamu. Anatomické disproporce jsou dány také jeho ještě necvičenou rukou, ale z velké části je to van Goghův záměr.

prováděných podle modelů, velký počet kopií antických soch. Za nejsobitější kresbu modelu považuje Miroslava Neumanová⁷² *Sedící holčičku*.

Neumanová srovnává strukturu olejomalby a kresby: zatímco v olejomalbách vyjadřoval van Gogh prostor, objem a strukturu hmot také konfrontací odlišných, pastózně nanášených barev, v jednobarevných kresbách má pouze možnost odstiňovat sytost materiálu, s nímž pracoval. Směrem a charakterem šraf a linií vystihoval malíř podstatné vlastnosti ztvárňujících motivů: např. svislými škrty znázorňoval trávu nebo obilí, vodorovnými črtami nebo obloučky pole a cesty, vlnovkami zčeřenou hladinu. Někde jde o téměř abstraktní prostředky. Miroslav Lamač⁷³ mluví o linkách v popředí jako o soustavě znaků, které spíše tlumočí malířovo vzrušení než vjem, který ho inspiroval. Zřetelnost námětu však zvýrazní realistický detail.

V období pobytu v Arlés dochází u van Gogha podle Neumanové ke stírání hranice mezi malbou a kresbou. Pohyb ruky prováděl stejně, ať zrovna držel ostře ořezanou tužku, či štětec s nánosem barvy. Barevná plocha je rozbrázděna a rozryta ve všech směrech. Van Gogh dosahuje svého vytyčeného cíle: skicuje velmi rychle, již nepoužívá model. Jeho postavy jsou zcela svébytně načrtnuty výraznou, vlnivou obrysovou linií. Dlouhé paralelní čáry naznačují šaty postavy. Jsou vedeny podél obrysu, takže zároveň působí plasticky.

Po příchodu do ústavu pro choromyslné v Saint-Rémy získává van Goghův rukopis na hektičnosti. „(...) jeho nervní faktura působí leckdy spíše jako automatická kresba, obřezující krajně vzrušenou mysl“.⁷⁴ Kmeny stromů jsou až neuvěřitelně zkroucené. Tvary se bortí a na obraze se objevuje nekonečné množství trávy a listů a člověk má pocit, jakoby vše ubíhalo rychlostí do dálky. Pod vlnícím se a do spirálami se hemžícím nebem se opakovaně objevuje motiv cypřiše. Strom se tyčí k tmavému nebi a kdyby nebyl zelený, mohl by klidně znázorňovat ohnivý plamen. Cesty se hadovitě vinou a ubíhají do dálky.

Tato karikatura dováděná do fantastických podob stromů a rostlin se objevovala již dříve. Neumanová však usuzuje, že kresby ze Saint-Rémy již přecházejí meze normální interpretace skutečnosti a svědčí o umělcově narušené mysli. Huyghe

⁷² Neumannová M.: Vincent van Gogh Kresby, Praha, Odeon, 1987

⁷³ Lamač M.: Vincent van Gogh, Praha, Odeon, 1966

⁷⁴ Neumannová, M.: Vincent van Gogh, Kresby, Praha, Odeon, 1987

poukazuje na změnu chaotické arabesky, ta je nahrazena „zarputilým grafickým výrazem, malými, rovnými, přerušovanými, téměř nuceně a nepřírozeně působícími tyčinkami.“⁷⁵ Neumanová i Huyghe se shodují, že ze zhroucené kompozice a tahů štětce lze usuzovat na to, že malířovy svaly a nervy již fyzicky nestačí.

Ústav v Saint-Rémy van Gogh opustil a přesídlil do obce Auvers-sur-Oise k lékaři a amatérskému malíři Paulu-Ferdinandu Gachetovi. Neumanová ke kresbám z tohoto období píše: „Kdybychom měli soudit na stav mysli pouze z jeho kreseb (kresby byly ostatně vždy citovým seizmogramem jeho duše), pak bychom musili konstatovat, že byl v Auvers ve srovnání s předchozím obdobím klidnější, i když ne naprosto vyrovnaný. Jeho labilita tu měla – právě v důsledku dočasného zklidnění – větší rozpětí.“⁷⁶ Na jedné kresbě pozorujeme energicky vedené, výrazné linie na jeho věrných studiích rostlin s přesně vystiženou podobou. Na jiné van Goghově kresbě nás zarazí nepřírozeně vychýlený kmen stromu a listy naznačené nervózními škrty vrhanými na papír. Z tohoto období jsou zachovány kresby jak harmoničtější, tak kresby dramatické se svérázným ztvárněním některých forem – van Gogh zveličil zakřivení a pokroucení stromů, koruny stromů stylizoval do podivných tvarů.

Impresionismus

Impresionisté barvu rozkládají na množství tónů, tah štětce musí tvůrčím způsobem odpovídat novému poznatku o barvě. Čára je u impresionistů barvě zcela podřízena. Originalita impresionistů byla v tom, že v rozpouštění formy věcí došli dál než jakékoli malířství před nimi. Tvary nemají obrysy, pouze ty, jež tvoří přirozený závěr barevných plošek a skvrn. Impresionisté vycházeli ze souvislostí daných ve skutečnosti a zachytili je v jejich vzniku, v tom zjevení, které samo přirozenou skutečnost dělá možnou, ve světle. To bylo nové. To byl smysl jejich neostrosti, která jim byla vyčítána. Jde o dokonalý technický způsob, kterým lze zachytit určitou tvář světa, která je přístupná zraku. Je nutno ji zachytit zcela věrně, naturalisticky. Václav Nebeský tento způsob považuje sice za technicky dokonalý, avšak zcela neumělecký.

⁷⁵ Huyghe, R.: Vincent van Gogh, Bratislava, Fortuna Print, 1992

⁷⁶ Neumanová, M.: Vincent van Gogh, Kresby, Praha, Odeon, 1987

Srovnání diachronní: pojetí linie u impresionistů a van Gogha

Van Goghův obraz *Pohoří u Saint-Rémy* (obr.17) evokuje křečovitě vedenou linií pochmurnost a nebezpečí. Hutný a tvarově konzistentní skalní masiv se bouří ve zvířených liniích jako moře a hrozí nás pohltnout. Pohoří je oproti nebi jasně ohraničeno silnou linkou. Oproti tomu se Renoirův obraz *Moře a skaliska* (obr.16) vyznačuje absencí jakéhokoliv obrysu, který by dal skálám určitou konzistenci. Kladení barev v rychlých malých ploškách vedle sebe navozuje pocit vzdušnosti, vše prostupujícího světla a ve vzduchu rozptýlených kapek mořské vody.

Gauguin

Gauguinova linie slouží k ohraničení a členění barevných ploch. Je definována obrazcem, hmotou, jejíž statická je na linii přenesena a tak linie ztratila dynamičnost. Neztělesňuje pohyb, ale stává se tvarem, jakoby zkameněla.

Plocha je vyhlazena, linie je zaoblena. Je to linie dekorativní. Na Gauguinových plátnech jsou zkresleniny, které jsou ale podle Václava Nebeského tak sladěny, že skoro přestávají působit jako deformace. Oproti van Goghovu rukopisu, kde je každá čára jedinečná ve svém napětí, je Gauguinův rukopis podroben velikému tvaru, je uhlazen a ztrácí se.

Srovnání synchronní: pojetí linie u Gauguina a van Gogha.

Gauguin na svém *Autoportrétu Bídňici* (obr.19) namaloval stěnu, která je zdobena dekorativními motivy. Staticky působící pozadí je opravdovým podpisem malíře, jeho pravým autoportrétem. Počet linií je snížen, jejich funkcí je čisté ohraničení a vzájemné oddělení barevných ploch.

Pozadí za van Goghem na obraze *Vlastní podobizna* (obr.20) se zdá být pohyblivé díky vlnivým liniím. Vířivé tahy štětcem kterými je namalováno pozadí se opakují v liniích umělceva kabátu, což vyvolává dojem prolínání vzbouřeného a drásavého okolí do postavy na obraze. Van Gogh, přesto že někdy zaznamenal idylický námět, plný barevné harmonie, přebil prudkými vířivými tahy idylu námětu. Linie působí znepokojujícím dojmem na diváka a poukazují také na vnitřní neklid umělce.

Světlo a objem

Světlo maluje stíny, stín vytváří objem. Světlo a stín vysvětlují tvar předmětu. Práce se světlem a jeho znázorňování je v malířství složité, protože světlo je obsaženo v barvě a naopak. V malířství není obsaženo jinak než na symbolické úrovni. V baroku umělci obklopovali postavy tmavými lomenými barvami, aby je oddělili od pozadí a dosáhli tak plastického reliéfu. Impresionisté nahradili velké hluboké stíny, zahrhli lokální barvu a skoncovali s tradiční modelací. Světlo v umění 19. a 20. století je světlem jak osvětlujícím tak vyzařovaným. Osvětlení ovlivňuje nejen atmosféru obrazu, ale i konkrétní výrazové prostředky. V realistickém zobrazení tedy v kombinaci s liniemi a tvary vytváří zdání prostoru a perspektivy, zvětšuje a zmenšuje plochy, popřípadě zvýrazňuje jednotlivé barvy a kontrasty.

Světlo je asi nejdůležitějším prvkem pro manipulaci s divákem. Má nejen výtvarné, ale i psychologické významy. Tak jako může zdůraznit barvu, vykrojit tvar (hrana světla a stínu), tak dokáže vést zrak diváka tak, aby promlouval k jeho mysli postupným odkrýváním příběhu obrazu. René Huyghe⁷⁷ dodává, že záměrem umělce je nahradit divákovu pravdu svou vlastní, což funguje, pokud se podaří strhnout diváka k umělcem směřovanému pozorování obrazu.

Iluzi objemu na obraze vytváří umělec pomocí odstínu barvy a kontrastem. Kontrast je zvláště důležitý v expresivní působivosti a sdělení, které obraz zprostředkovává.

Van Gogh

Van Gogh se nechal ovlivnit světlem impresionistických obrazů. Cítil však, že světlo v jeho obraze má vypovídat zcela o něčem jiném, než mihotající se, obšťastňující formy a barvy rozpouštějící světlo impresionistů. Jeho světlo mělo vyjádřit strašlivou, ničící sílu. Plastičnost a modelování začínají ustupovat nové plošnosti a zjednodušení.

Kontrastu světla a stínu dociluje van Gogh hustým šrafováním, tak dává znázorňovanému předmětu objem a podporuje také prostorovou výstavbu obrazu. Stejně jako impresionisté přestane později i van Gogh pro vyjádření objemu využívat

⁷⁷ Huyghe R.: Řeč obrazů ve světě psychologie umění, Praha, Odeon, 1965

modelaci světlem. „Má-li se vystihnout tvar, pak se pro to hodí, jak myslím, nejlépe takřka monochromní barevnost, v níž se tóny odlišují pouze intenzitou a valérem.“⁷⁸

Světlo rozprostírá v prostoru a objem tvoří barevnými kontrasty, dominuje hmota a silueta. Neutralizací světlosti, sytosti a teploty barevného tónu a krajním vystupňováním čiré barevnosti ztrácí barva schopnost naznačit objem a prostor. To však van Gogh vynahrazuje kresbou. Objem je posílen obrysovou linií, je pevný a neztrácí se tak, jako se to děje na impresionistických obrazech.

V kresbách perem vyjadřuje objem dynamickou strukturou lineárních prvků. Van Gogh přestal barvou napodobovat nebo idealizovat jeho skutečné zbarvení a odvážil se barvu přímo tvořit. Nezhmotnil tak jenom světla, což bylo u impresionistů imaginární veličinou. Zhmotnil barvu předmětu samu a s ní zhmotnil ostrým obrysem i jejího nositele: prostorové rozmístění tvaru. Po svém převedl kvantitativní veličiny prostorové, jež zakládají názorně vzhled předmětu, na jeho barevné a světelné veličiny kvalitativní. Tak dosáhl jednotného hlediska i jednotného tvárného prostředku k projednání obrazové látky.⁷⁹

Impresionismus

Impresionistický přístup k barvě vznikl z malby plenérové, tedy z malby za přirozeného osvětlení. Tato přirozenost osvětlení vedla k nauce o barvě a zapříčinila u impresionistů zvláštní poměr světla k barvě. Světlo zcela ztratilo modelační schopnost. Předmět není modelován v hloubce, plasticky a šerosvitem, ale barvou. Prostorový postup jednotlivých částí předmětu do hloubky je vyjádřen barevnými tóny, odstupňováním sytosti a výškou teplot. Stín už neslouží k prostorovému zaoblení viděného předmětu, ale stává se obměnou barvy.

Světlo je rozmístěno po celém obraze stejnoměrně, a tak tvary ztrácejí hmotnost, jejich obrysy se rozplývají ve světlosti obrazu.

⁷⁸ Gogh, Vincen van: Vincent van Gogh – Dopisy, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955

⁷⁹ Podle: Nebeský, V.: Smysl modernosti, Praha, Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2001

Gauguin

Modelování světlem Gauguin často z obrazu vyloučil stejně jako lineární perspektivu. Redukoval objem, hmotnost a tvary, svůj styl sám pojmenoval syntetismus. Vše má svůj vlastní význam, plocha již nepředstírá prostor. Světlo je transparentní a tkví.

Srovnání přístupu ke světlu a objemu u impresionistů, van Gogha a Gauguina

Van Gogh na svém obraze *Malé vesničanky* (obr.21), pracuje ještě dosti patrně s konturami, nicméně objem naznačuje vztahem teplé a studené barvy. Modré šatičky vesničanek se odráží jako modré stíny v jejich obličejích a naopak záhyby jejich šatů vyvstávají v tělové barvě. Na Renoirově *Aktu ozářený sluncem* (obr.23) bychom jen stěží hledali stín – dívčiny křivky jsou tvarovány jemným kladením barev, citlivým tónováním barvy jejího těla Renoir naznačuje světlo dopadající skrze listoví . Gauguinův portrét tahitské krásy *Kam jdeš* (obr.22) se vyznačuje transparentností světla, jeho setrváváním. Objemy a křivky těla Gauguinovy modelky jsou modelovány jemným teplotním odstíněním barvy v rámci na první pohled jedolité barevné plochy.

Perspektiva

Jelikož fyzicky má obraz pouze dva rozměry, výšku a šířku, je nutno třetí rozměr, hloubku vyjádřit jinými prostředky. Toho malíř dosáhne pomocí tvarů, světel, stínů a perspektivy. Znázornění třetího rozměru představuje součást umělecké kompozice obrazu. Perspektiva je ve výtvarném umění definována jako „způsob zobrazení prostoru a objemových objektů v něm, v jejich vzájemném významovém, velikostním, vzdálenostním poměru mezi sebou i ve vztahu k vnímateli.“⁸⁰ Pro renesanci byla perspektiva měřítkem umělecky pravdivé nápodoby skutečnosti. Až do 19. století byla renesanční perspektiva převládající, ale některé proudy ji novým představám uzpůsobily výrazovým stupňováním hloubky (E. Degas, E. Munch, V. van Gogh, expresionisté E. L. Kirchner, M. Beckmann) či jejím ztlumením a redukcí do plochy (E. Manet, postimpresionisté P. Gauguin, G. Seurat, P. Cézanne). Nejvýraznější je

⁸⁰ Baleka, J.: Výtvarné umění, malířství/ sochařství/ grafika, výkladový slovník, Praha, Akademia, 1997

v realistických dílech, kde funguje zejména díky vztahům linií a barev, které ji vytvářejí. K vyjádření hloubky má malíř k dispozici tři možnosti:

1. Zahrnout do obrazu popředí (s velikostí výrazného předmětu v popředí si divák instinktivně spojí s velikostí předmětů v pozadí).
2. Využít perspektivy (například ubíhající čáry).
3. Klást po sobě jdoucí roviny (řeka v popředí, za řekou stromy, domy v pozadí).

Van Gogh

Vincent van Gogh odstraňoval perspektivu hned několika způsoby: kromě výbušné barevnosti, která sjednocovala plochu obrazu podobně jako u impresionistů světelná atmosféra, hrál úlohu také jeho dynamický rukopis, který povrchu předmětů odnímal objemovost. V neposlední řadě pak i různá zakřivení linií ubíhajících do dálky podsouvala u krajin popředí do nadhledu a evokovala zobrazení širokoúhlým objektivem.

Existují kresby a malby, které dokládají van Goghovo pečlivé cvičení perspektivy. Tyto práce jsou na první pohled odlišné od jiných Goghových prací, postrádají bezprostřednost uměleckého vyjádření. Vincent však dosáhne svého vytyčeného cíle a nezáživné perspektivní studie krajiny se změní v pohotově kreslené prospekty ulic, panorámata se střechami a komíny nebo širokých pohledů na pole. Metzger a Walther uvádí⁸¹, že k takovému pohledu mohl malíř dojít až po setkání s impresionisty, kdy teprve díky jejich distancovanému pohledu mohl získat cit pro panoramatické vidění. Objekty v pozadí jsou pečlivě vykreslené, terén v popředí je pouze naznačen šrafami, obloučky, vlnovkami v různé hustotě a sytosti. Po pobytu v Saint-Rémy se perspektiva vytrácí.

Impresionismus

Přísné omezení na obraz vytvořený okem při vyloučení hmatu zvyšuje plošnost obrazu. Popředí, střed a pozadí již neexistují jako tři prostorově jasně navzájem oddělené roviny, vytvořené rovněž rozličnými odpovídajícími prostředky. Pozadí a střed se o to více přibližují popředí, ploše obrazu. Objekty na impresionistických obrazech nemají zdůrazněné, dokonce ani k šířce úměrně vyvážené hloubky.

⁸¹ Metzger R., Walther I.F.: Vincent van Gogh, Slovart, 1999,

Gauguin

Gauguin dával před využívání perspektivy přednost takovému uspořádání obrazu, které ponechává maximální prostor malířským hodnotám a má charakter dekorativně kompoziční volnosti. Klade na sebe po sobě jdoucí roviny.

Srovnání přístupu k perspektivě u impresionistů, van Gogha a Gauguina

Při malbě obrazu *Interiér restaurace* (obr.24) se van Gogh nechal značně ovlivnit technikou impresionistů. Dosáhl chvějivé vzdušné atmosféry, pocitu okamžiku. Obraz nenavozuje pocit hloubky, je spíše rozptýlen do plochy. Naopak na jeho druhém obrazu *Kavárna v noci* (obr.25) je perspektiva velmi důrazná. Z druhého obrazu je možné jasně vyčíst van Goghův jedinečný výraz. Důrazná perspektiva se vyznačuje až jakousi pokřiveností. Kromě výrazných barev a jejich kontrastu je to právě perspektiva, která evokuje pitoreskní halucinativnost prostoru. Záře lampy, stín vržený kulečnickovým stolem a znázornění ubíhajícího času až dalíovskými se roztékajícími hodinami nad vchodem působí velmi dráždivě. Jedná se o kavárnu Alcazar v Arles. Van Gogh k tomuto obrazu píše: „Snažil jsem se červenou a zelenou vyjádřit strašlivé lidské vášně (...) Pokusil jsem se vyjádřit, že kavárna je místem, kde se člověk může zruinovat, zešílet, spáchat zločiny. Konečně jsem se snažil kontrasty něžné růžové a krvavě červené a vínově temně rudé, líbeznou zelení, které se prudce odrážejí od žlutozelených a ostře modrozelených, a to všechno v atmosféře sírově světle žluté pekelné výhně, tím vším jsem se snažil vyjádřit něco jako sílu temnot tohoto zapadáku.“⁸²

Tutéž kavárnu zvěčnil Paul Gauguin na obraze *Paní Ginoux v kavárně* (obr.26). Použil stejné barevné kontrasty, ale horizontální linie, které van Gogh neužil, dodávají plátnu rovnováhu a stabilitu. Vášně, které děsily van Gogha, vyvolávají u Gauguina úsměv. Poukazují na to některé detaily na obraze: kradmý úsměv paní Ginoux, prostitutka s „vlasy zježenými natáčkami“, nebo pruh líně plynoucího modravého dýmu.

⁸² podle: Metzger R., Walther I.F: Vincent van Gogh, Slovart, 1999, s. 128

Kompozice

Jak říká René Huyghe, kompozice zprostředkovává výraz obrazu. Je to uspořádání vizuálních částí výtvarného díla podle významového, obsahového nebo funkčního záměru. Kompozice odráží dobu vzniku díla (hierarchická ve středověku, středová v renesanci), je částečně podmíněna tradicí, ale vytváří se na základě nových poznatků i záměrů zobrazení. Vrcholná antika a renesance respektovaly konstruktivní postupy, v baroku a expresionismu převažovaly složky spontánně výrazové, realismus a impresionismus upřednostňoval postup empirický. Kompozice se tak proměňuje nejen s vývojem, ale také úmyslem konkrétního uměleckého směru.

Jedno ze základních klasických pravidel umění kompozice zformuloval starořecký filosof Platon: Komponování spočívá v nalezení a vyjádření rozmanitosti v jednotě. Rozmanitost existuje ve formě, barvě, poloze a umístění prvků obrazu. Rozmanitost znamená vytvářet různorodost forem a barev, které přitahují pozornost diváka, vzbuzují jeho zájem, nutí ho k tomu, aby se na obraz díval. Tato rozmanitost by neměla být natolik patrná, aby diváka vyvedla z rovnováhy. Rozmanitost musí být organizována v rámci určitého řádu, v jednotě celku, a to tak, aby se tyto dvě myšlenky navzájem doplňovaly a vytvářely - jednota v rozmanitosti a rozmanitost v jednotě.⁸³

Podle Parramóna⁸⁴ je symetrie synonymem jednoty. Představuje řád, vznešenost, autoritu. Symetrická kompozice je tradičním a nejjednodušším řešením, obsahuje opakování prvků obrazu na obou stranách středového bodu nebo osy. Takovéto stabilní řešení kompozice bylo zavrženo již v období baroka, kdy došlo k příklonu k asymetrii. Asymetrii lze definovat jako volné a intuitivní rozložení prvků při současném zajištění vyváženosti jednotlivých částí. Asymetrie je různorodější a vytváří vjemy jako pevnost, pohyb, prázdnotu nebo také eleganci. Parramón ji označuje jako synonymum rozmanitosti.

Většina moderních malířů dává přednost asymetrické kompozici, která je dynamičtější a poskytuje více příležitostí k vyjádření autorova tvůrčího potenciálu. V kompozici je důležitá rovnováha hmot. Ta je dosahována pomocí barev.

⁸³ Parramón, J. M.: Kniha o olejomalbě, Svojtka a Vašut, 1996

⁸⁴ tamtéž

Van Gogh

U van Gogha převažují citové a intuitivní složky – převažuje barva a rukopis. Kompozice je nahrazena barevnými liniemi, které se rozprostírají po celé ploše, vytvářejí formu objektů. Jako osu obrazu užívá diagonály, šikmého směřování. Rozvinuje obraz z rohu kolmo do hloubky. Neumanová⁸⁵ shledává pozitivní krok ve Vincentově kresbě, když začne jednotlivé osoby komponovat mezi více osob. Do svých obrazů dostává také stále více pohybu. Neumanová si však také všímá, že osoby začleňuje mezi ostatní postupně, čímž získávají nepřirozený výraz.

Impresionismus

Předem stanovená kompozice ustupuje často spontánně vyobrazenému výseku. Rychlost vidění vede k pohybu, který je ve své kráse nově objeven a studován, a to všechno vede k jisté náčrtovitosti. Skica dovoluje zachytit i nejprchavější okamžik života. Kompoziční jednota celku a přehlednost je značně oslabena impresionistickou technikou malby, objekty složené z barevných plošek jsou neohrazené, vzájemně se prostupují, čímž je oslabena i možnost je v kompozici k sobě nějakým způsobem vztáhnout. Nebeský mluví o dojmu plošnosti při úplné roztříštěnosti plochy.

Gauguin

Komponuje plochou i barvou. Jako by byly barevné plochy za sebe seřazeny přísně proporcionálně, ale při bližším zkoumání lze mezi nimi najít rozdíly v tom, jak jsou směřovány. Užívá kolmé osy, obraz staví do plánů navzájem rovnoběžných v ploše obrazu, prostor je rytmicky učleněn. Najdeme plné, kompaktní plochy. Gauguin se snažil o co nejtuzší a nejhmataatelnější syntézu jednotlivých partií a obrazových jednotek celku. Setkáváme se u něj s novou složkou tvárné abstrakce od skutečnosti. Gauguin dělí a třídí obrazovou náplň do několika jasně ohraničených barevných polí, téměř prázdných, potlačujících všechno drobné, podružné a zbytečné, co by mohlo rušit přehlednou jednotu celku. Vnitřní tvary obměňují prostotu hlavních kompozičních směrnic.

⁸⁵ Neumanová, M.: Vincent van Gogh, Kresby, Praha, Odeon, 1987

Srovnání přístupu ke kompozici u impresionistů, van Gogha a Gauguina

Kompozice Van Goghova *Schodiště v Auver* (obr.29) hypnotizuje vlnitými liniemi sbíhajícími se do středu obrazu. Kompozice je tvořena pravidelným střídáním teplých a studených barev ubíhajícími liniemi. Rudá barva střechy je protipólem hypnotického středu obrazu, do kterého vše plyne, a pravidelně se střídajícími barvami.

Gauguin předkládá na svém obraze *Neděle (Mahana no atua)* (obr.27) promyšlenou kompozici horizontálních linií ve spojení s přesným rozložením podle středové osy, které hravě evokuje uspořádání středověkých oltářů – místo křesťanského dne odpočinku před divákem vystává scéna okolo pohanského totemu, na ostrovech, kde se odpočívá vlastně pořád.

Na Manetově obraze *Roh zahrady v Bellevue* (obr.28) je kompozice částečně znemožněna prchavou soudržností a neurčitou ohraničeností jednotlivých objektů na obraze. Základní rozvržení sice tvoří vertikála rozostřeného kmenu stromu a dvě horizontály, Manet však především komponuje barvou: proti zářivým barvám fasády domu v pozadí klade červené květy utopené v zeleni zahrady.

Malířské prostředky jako odkaz a inspirace

Dalo by se říci, že impresionisté se jali znovu zobrazit vnější model novým způsobem. Jimi končí dosavadní poměr k přírodě což vede k rozchodu s kukátkovým pohledem na svět. Proti impresionistickému pojetí stojí díla postimpresionistů Paula Gauguina a Vincenta van Gogha. Zatímco Paul Gauguin vystoupil s obrazy, na kterých proti impresionistické roztříštěnosti podává pohled syntetizující formu uměleckého rukopisu, přišel van Gogh s obrazy, které svojí spontánní barevností, neklidnou linkou a znepokojující perspektivou evokovali dusivé vnitřní pnutí. O Gauguinovi můžeme mluvit jako o předchůdci fauvistů. O van Goghovi jako o vzoru expresionistů.

Paul Gauguin prohluboval mluvu scénérié a předmětů kolem a jeho barva byla symbolická, čistá jako prvotní nezkažená příroda. Malé body barev se změnil ve větší plochy a nabyly na síle. Fauvisté barevnost plátna zesílili vzájemným vztahem barevných ploch a každé barevné hodnotě dali maximální význam. Rozpětí barev jejich pláten vyvolává atmosféru a emocionální reakci nezávislou na formě. Pokračují v rozvíjení dekorativních barev. Van Gogh použil malířských prostředků jako jazyka

vlastního nitra, výsledkem byly drsné obrazy s hrubě roztíranou barvou na hrubém plátnu. Hluboká, vášnivá reakce na život a na přírodu dostává výraz u expresionistů podobným způsobem práce s malířskými prostředky jako u van Gogha. Tvrdost, síla a napětí převládá nad půvabem a přitažlivostí. Užití silnějších lineárních účinků a těžkých barev vyjadřuje svíravý pocit úzkosti.

Podle Nebeského je možné se při abstrakci od vzhledu vydat dvojí cestou. Můžeme se buď od jádra vzhledu vzdalovat, nebo se k němu blížit. Van Gogh, šel podle Nebeského po cestě druhé, tzn. zůstal realistou. Jeho dílo není snem, ale naopak je výsledkem zostřeného bdění. Ale v tomto zostření jako by nazíral na věci zcela jinak než všichni normální lidé. Proto Nebeský nazval způsob van Goghovy tvorby realistickým romantismem. Tento náběh k novému předpokladu jevu, se kterým se v moderním umění poprvé setkáváme u van Gogha, vytvoří ve své rozvinuté fázi jednu ze zásad moderního expresionismu.⁸⁶

Van Gogh se jevil jako expresionista ve všem, co dělal. Nejenom v umění ale i v životě, ještě než začal malovat.⁸⁷ Jaspers ve své práci⁸⁸ o Strindbergovi a van Goghovi v tomto smyslu vyzvedává van Gogha oproti jeho následovníkům z řad expresionistů jako jediného povzneseného a proti své vůli „bláznivého“ mezi tolika, kteří chtějí být bláznivými, ale jsou jen příliš zdraví. Dále pak v souvislosti moderního umění říká: „Vidíme tanec kolem něčeho chtěného, hledaného, co se však realizuje pouze jako křik, jako strojenost, jako násilnost, jako sebeopojení, sebeuspokojování,

⁸⁶ Nebeský, V.: Smysl modernosti, Praha, Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2001

⁸⁷ Co se týče van Goghovi umělecké tvorby a jeho nemoci, je si Hans Bankl, soudní znalec v oboru patologické anatomie, jist, že van Goghovo umění nevzniklo z psychózy. Nasvědčuje tomu to, že se jeho styl náhle nezměnil v souvislosti se záchvaty nemoci. Naopak postupný vývoj, možná bouřlivější než je zvykem, svědčí o Goghově dozrávání. Obrazy z pozdního období jsou malovány ve vzrušení, ne však ve stavu „*patologické rozrušenosti*“. Proti tvorbě vzniklé z psychózy mluví také van Goghův kritický postoj k jeho umění a nemoci a reflexe vlastní situace. „*Neexistovala však pro něj jiná možnost reakce. Goghovo dílo je výrazem mučivého hledání a strachu člověka, jenž – po ztroskotání všech ostatních pokusů jako obchodník, vychovatel, kazatel, misionář – vede boj proti pocíťovanému smutku svého lidského bytí výhradně zbraněmi malířství. Nejdůležitější prostředek, jaký našel, bylo jeho světlo vytvořené jasnými barevnými kontrasty.*“

(Bankl, H.: *Život a smrt slavných*, Praha, Euromedia Group, k.s.- Ikar, 2004)

⁸⁸ Jaspers, K.: Strindberg und Gogh, Berlin 1926 in Rollo, V.: Emocionalita a racionalita, aneb jak ďábel na svět přišel, Praha, Sociologické nakladatelství, 1993

jako plochá bezprostřednost a hloupá vůle k primitivitě, jako nepřátelství vůči kultuře...“

Závěr

V první části práce jsem se zabývala emocí, která je v uměleckém díle přivedena k expresi uměleckými výrazovými prostředky. V další části následoval obecný popis těchto prostředků a přístup k experimentování s nimi u van Gogha, impresionistů a Paula Gauguina. Přestože malíři používali stejných výtvarných prostředků, konečná podoba díla, jeho obsah a jeho sdělnost je velmi rozdílná. Na konečnou podobu obrazu má totiž mimo jiné velký vliv osobnost umělce, jeho záměr a tvůrčí přístup k malířským prostředkům. Van Gogh a Gauguin zaútočili na do tehdejší doby platnou formu obrazu. Gauguin sahá uvnitř svého exotického světa k jednoduchým předperspektivním obrazovým prostředkům. Zaměřením na symboliku, jeho dílo nepoukazuje na daný objekt nebo jev, ale odkazuje nad něj. Van Gogh daný objekt či jev prohluboval a činil subjektivním. Vnější tvary věcí, zbavené objektivní pravdivosti, ztrácely svou konkrétní existenci a byly už jen pouhými znaky, podle nichž bylo možno odhalit obecné nebo osobní duchovní pravdy. Umělec je vycítil svou intuicí a pokládal se za jejich nositele.

Divák vnímající umělecké dílo však není pouhým pasivním příjemcem vjemů, jeho úlohu nelze chápat jako pouhou reprodukci či přesný překlad autorových pohnutek, emocí či prostředí vyjádřených prostředky výtvarného vyjádření (barvou, linií, kompozicí, světlem a objemem atd.) – není to ani možné. Jednak proto, že chápání významu jednotlivých forem autorského vyjádření se průběhem doby a v různých kulturách mění, je závislé na právě převládajícím paradigmatu a jednak pro individuální rozdíly dané výchovou, životní situací ale i momentálním psychickým rozpoložením. Jako věc, která nalézá svůj smysl pouze ve společenských a kulturních souvislostech nemůže prakticky žádné umělecké dílo existovat jinak, než v kontextu svých různých výkladů. Tyto interpretace však nikdy nemohou být úplné, mají jen omezený dosah, a z povahy věci musí ponechávat dostatek prostoru pro samotnou hru vyvolanou dílem. V této hře spočívá aktivní role diváka a zároveň se v ní realizuje jeho osobní svoboda.

Seznam použité literatury

- Diamant J., Černý M., Študent V.: Emoce, Praha, Státní zdravotní nakladatelství, 1969
- Baleka J.: Výtvarné umění, Malířství, Sochařství, Grafika, výkladový slovník, Praha, Akademia, 1997
- Bankl H.: Životy a smrt slavných, Praha, Euromedia Group, k.s. – Ikar, 2004
- Bart K.: Die Farbenlehre van Goghs, Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1961
- Belting, H.: Das unsichtbare Meisterwerk, Die modernen Mythen der Kunst, München, Verlag C. H. Beck, 1998
- Gauguin, P.: Noa-Noa : Před a po – Dopisy, Praha, Orbis, 1959
- Gogh Vincent van.: Dopisy, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955
- Graham G.: Filosofie umění, Brno, Barrister & Principal, 2003
- Hlaváček L.: Řeč tvarů, Umění vnímat umění, Praha, Horizont, 1984
- Huyghe R.: Řeč obrazů ve světě psychologie umění, Praha, Odeon, 1965
- Huyghe R.: Umění a lidstvo – Umění nové doby, Praha, Odeon, 1974
- Huyghe, R.: Vincent van Gogh, Bratislava, Fortuna Print, 1992
- Lamač M.: Vincent van Gogh, Praha, Odeon, 1966
- Lecaldano P.: Vincent van Gogh (I,II), Praha, Odeon, 1986
- Liessman K. P.: Filosofie moderního umění, Olomouc, Votobia, 2000
- Lüscher, M.: Lüscherova klinická diagnostika, Psychodiagnostika, s. r. o. Brno, 1994
- Metzger R., Walther I.F.: Vincent van Gogh, Slovart, 1999
- Míčko M.: Expresionismus, Praha 1969
- Nebeský V.: Smysl modernosti, Praha, Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2001
- Neumannová M.: Vincent van Gogh Kresby, Praha, Odeon, 1987
- Parramón J. M.: Velká kniha o olejomalbě, Svojtka a Vašut, 1996
- Perruchot, H.: Život Vincenta van Gogha, Praha, Orbis 1969
- Pleskotová P.: Svět barev, Praha, Albatros, 1987
- Rollo V.: Emocionalita a racionalita, aneb jak ďábel na svět přišel, Praha, Sociologické nakladatelství, 1993

Slavík J.: Současná arteterapie, Praha, Pedagogická fakulta UK ve spolupráci s Českou arteterapeutickou asociací, 2000

Ulrich G.: Malé dějiny malířství, Praha, Orbis, 1971

Zvěřina J.: Umění jako znak, Praha , Obelisk, 1971

Obrazová příloha



Obr. 1: Tkadlec před zavřeným oknem, 1884, Rotterdam, Muzeum Boymans-van Beuningen



Obr.2: Tkadlec před otevřeným oknem s pohledem na věž v Nueneu, 1884, Mnichov, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek



Obr.3: August Renoir, Snídaně veslařů, 1881, Phillipsova sbírka, Washington.



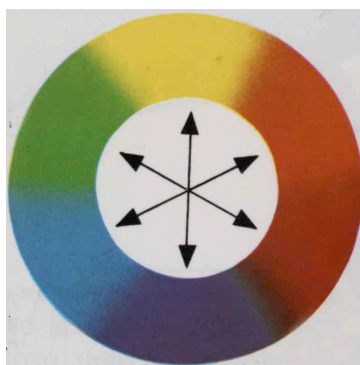
Obr.2: V. van Gogh, Jedlíci brambor, 1885, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam



Obr.5: Sien s doutníkem, 1882, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



Obr.6 . Tahitské ženy na pláži, 1891, Muzeum Orsay, Paříž



Obr. 7: Chromatický kruh, omezený na primární a sekundární barvy. Šipky ukazují navzájem komplementární barvy. Položení dvou komplementárních barev vedle sebe vytváří maximální kontrast.



Obr. 8: V. van Gogh: Starý provensálský venkovan, 1888, Londýn, sbírka: dědicové Beattyho



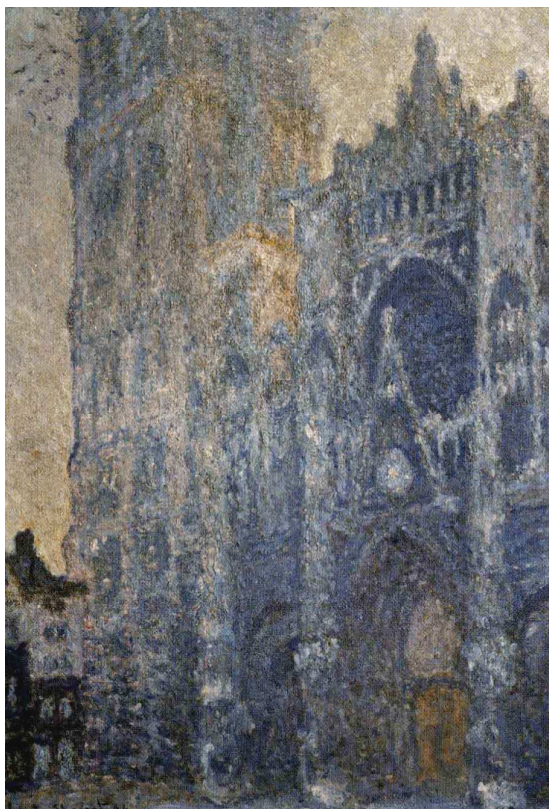
Obr. 9: V. van Gogh: Paní Roulinová, 1888, Museum of Fine Arts, Boston



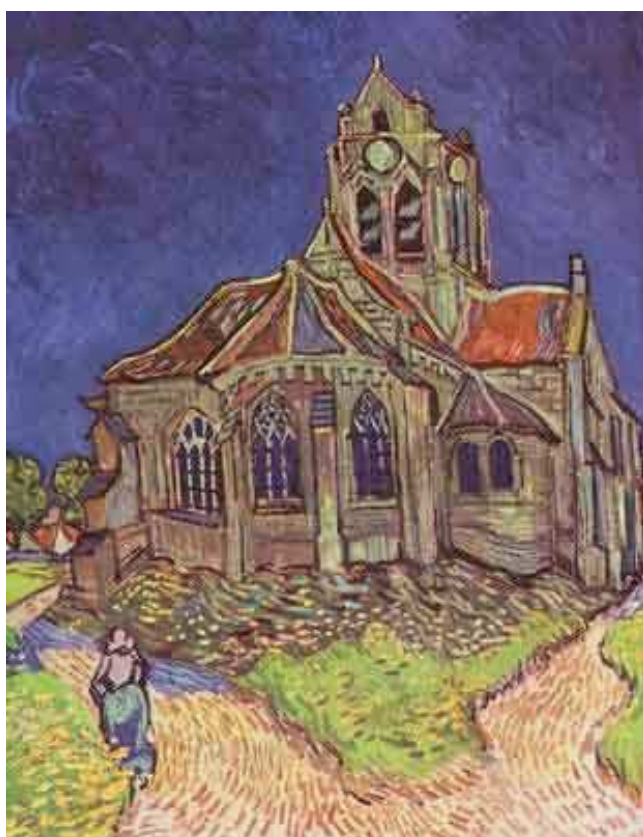
Obr. 10: V. van Gogh: *Ovilné pole*, 1889 červenec, Amsterdam, Rijksmuseum
Vincent van Gogh



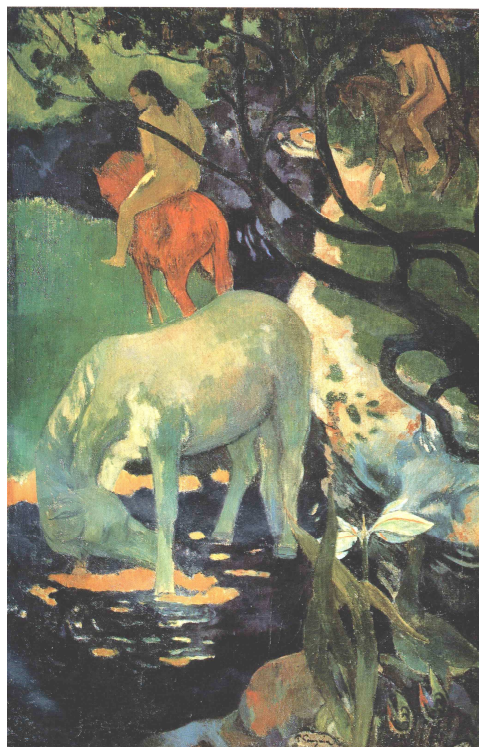
Obr. 11: V. van Gogh: *Ovilné pole na sklonku dne*, 1889 září, Otterlo, Rijksmuseum
Kröler-Müller



Obr. 12: .Claude Monet: Rouenská katedrála, 1892, Paříž, Musée d'Orsay

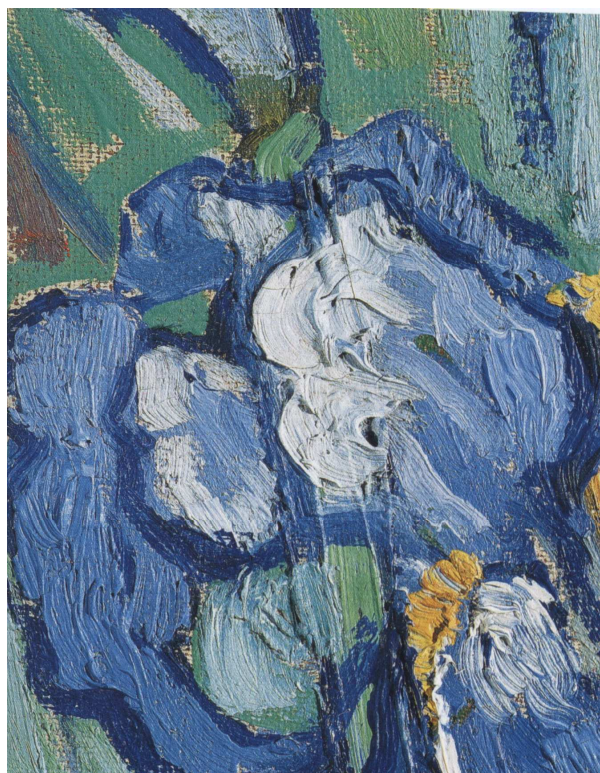


Obr. 13: V. van Gogh: Kostel v Auvers,, 1890, Paříž, Louvre



Obr. 14: Vincent van Gogh: Kosatce, 1889, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, detail vlevo dole

Obr. 15: .Paul Gauguin: Bílý kůň, 1898, Paříž, Museum Orsay, detail vpravo dole





Obr. 16: . Renoir, A.: *Moře a skaliska, kolem r. 1883*, New York, Metropolitan Museum of Art



Obr. 17.: Vincent van Gogh, *Pohoří u Saint-Rémy, Saint Rémy, 1889*, Mr and Mrs. Justin K.Thannhauser, Now York



Obr. 19: Paul Gauguin: Autoportrét Bídňící, 1888, Amsterdam, Rijksmuseum



Obr 20: Vincent van Gogh: Vlastní podobizna, 1889, Paříž, Musée d' Orsay

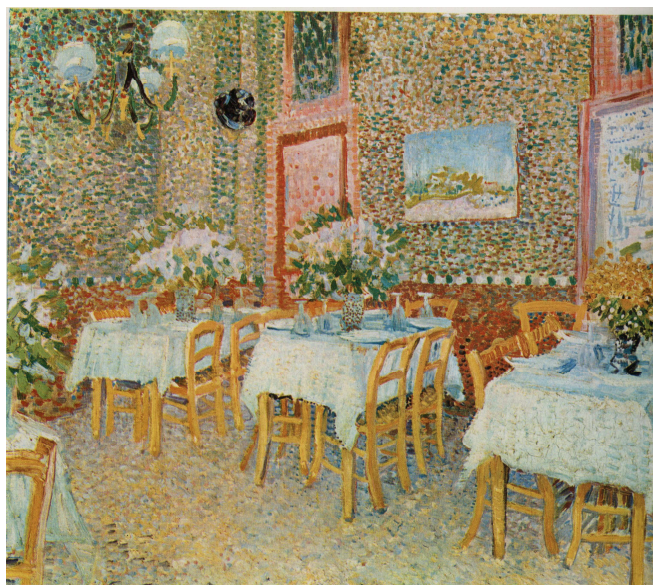


Obr. 21: Vincent van Gogh: Malé vesničanky, 1889, Paříž, Musée du Paume

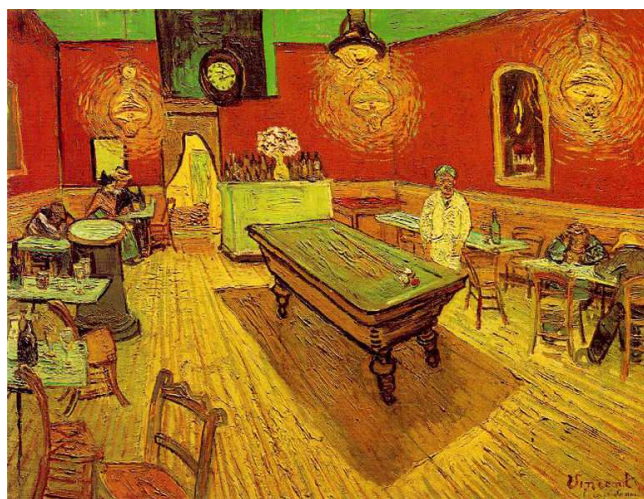


Obr. 22: Paul Gauguin, Kam jdeš, 1893, Petrohrad, Ermitáž

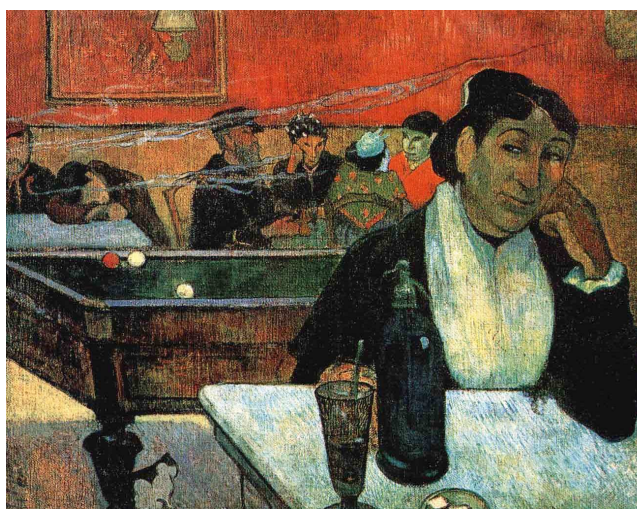
Obr. 23: Auguste Renoir: Akt ozářený sluncem, Paříž, Musée du Paume



Obr. 24: V. van Gogh: Interiér restaurace, 1887, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



Obr. 25.: V. van Gogh: Kavárna v noci, 1888, New Haven, Yale University Art Gallery



Obr. 26: Paul Gauguin: Paní Ginoux v kavárně, Moskva, Puškinovo muzeum



Obr. 27: Paul Gauguin: Neděle (Mahana no atua), 1894, Boston, Museum of Fine Arts



Obr. 28.: Edouard Manet: Roh zahrady v Bellevue, 1880, Paříž, soukromá sbírka



Obr 29.: V. van Gogh: Schodiště v Auvers, 1890, Saint Louis, Art Museum