

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
PEDAGOGICKÁ FAKULTA  
Podatelna

18 -04- 2007

Čís. 1520 příl. CD

Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy

## IMPRESE



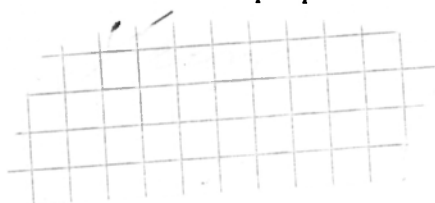
Kateřina Langrová, Konstantinova 1497, Praha 11, 149 00  
VI. ročník VV-ZUŠ  
Prezenční studium  
duben 2007

vedoucí diplomové práce: PhDr. Jaroslav Bláha Ph.D.  
konzultant: Doc.ak.mal. Jiří Kornatovský

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

Praha, duben 2007

vlastnoruční podpis



**Diplomantka:** Kateřina Langrová, 5. ročník VV-ZUŠ, prezenční studium

**Téma práce:** Imprese

**Vedoucí DP:** PhDr. Jaroslav Bláha, Ph.D.

Nejcennějším výsledkem procesu od geneze k výsledné práci je kvalitativní proměna původního záměru. Před zadáním diplomové práce vycházela diplomantka z představy imprese jako vizuálního dojmu a po velice dynamickém a intenzivním procesu hledání dospěla ke koncepci postavené na proměnách pojetí vizuality. Tento proces je natolik složitý, že by nebylo v silách diplomantky sledovat jeho peripetie. Proto si velice uvážlivě vybrala jednak příklady klíčových fází proměny vizuality, jednak vztah obrazu a fotografie, který ve sledovaném procesu sehrál v posledních 30 letech rozhodující roli. Dalším nesporným pozitivem předložené práce je argumentace postavená na konkrétních analýzách děl, na kterých autorka své závěry demonstruje. Ocenit je třeba i výběr autorů a děl, zejména tam, kde diplomantka na konfrontaci děl různých autorů vykazuje proměny pojetí vizuality a jejich příčiny. Akcentovat je třeba především důslednost, s jakou využívá dobové prameny a pílí, s jakou je dokázala nashromáždit. Za zajímavý nápad považuji, že součástí první kapitoly je i výběr citací z dobové literatury. V textu práce často ale věcně cituje – a to nejen z notoricky známých pramenů zprostředkovaných současnými reedicemi (Volné směry) ale i méně známých a v diplomových pracích zřídka využívaných (viz seznam použité odborné literatury (s. 91-96). Bezmezná uznání si zaslouží i množství a časový rozptyl vzorku děl, na kterých Kateřina Langerová demonstruje svá tvrzení, stejně jako důslednost ve výběru komparačních dvojic děl. Nevybírání si totiž jakákoliv díla srovnávaných autorů, ale pečlivě dohledává taková, která si jsou nejbližší nejen námětově ale splňují co nejvíce aspektů solidní komparace. Jako příklad uvádím srovnání obrazů W. Turnera a C. Moneta na s. 10.

Po celkovém hodnocení koncepce se stručně vyjádřím k jednotlivým kapitolám. Kapitola Proměna vizuality na přelomu 19. a 20. století sleduje konflikt mezi vizuálními schémata předchozího vývoje malířství a bezprostředním viděním impresionistů. Oprávněně zdůrazňuje výjimečnost Moneta a sleduje posuny vizuality ve spojení s vývojovými fázemi Monetovy tvorby. To jsou kladné aspekty kapitoly. Na druhé straně se však diplomantka dopouští chyb, které jsou při jinak deskriptivní důslednosti studia pramenů nanejvýš překvapující. Tak např. tvrdí, že „okolo roku 1910 k nám přichází společně dekorativní styl a symbolismus...“ (s. 15). V této době se naopak začal prosazovat kubismus, který se záhy stal dominantním směrem v českém moderním malířství. Obdobně nepřesné, a tudíž matoucí, je i tvrzení, že W. Turner „byl za svého života zcela přehlížen“ (s. 10). Naopak Turner ve svých 15 letech (1790) poprvé vystavuje na Salonu Královské akademie a roku 1799 se stal jedním z nejmladších členů Akademie. To, co u Constabla kritici odsuzovali, u Turnera obdivovali – i když jen do r. 1816, pak nastoupily rozpaky. Navíc se ani dnes nejeví Turnerovy obrazy jako „zcela impresionistické“.

Kapitola 2. Srovnání přístupů vychází ze dvou polaritních podkapitol. Ta první srovnává dvě tematicky adekvátní díla současníků: Katedrálu v Rouenu od C. Moneta a Katedrálu sv. Víta od A. Slavička. Nabízí podnětné konfrontace nahlížené z různých zorných úhlů. Poněkud zavádějící je srovnání stylu malby Moneta a Slavička především proto, že detail z díla mladšího Slavička je z r. 1901 a staršího Moneta z let 1923-25. Druhá podkapitola staví naopak na razantní proměně chápání vizualisty v konfrontaci Monetových cyklů Leknínů a Zahrady v Giverny a abstraktních obrazů evropských a amerických malířů z 2. pol. 20. století.

Na výrazné polaritě je postavena i kapitola 3. Agrese vizualisty. Kratičká úvodní podkapitola demonstruje na Jubilejní výstavě roku 1891 v Praze agresivitu kabinetního způsobu instalace vůči divákům. V ostrém střihu se pak diplomantka v další podkapitole dostává do nejžhavější současnosti 21. století. Tato podkapitola se ve své obecnější části

možná až příliš opírá o texty L. Kesnera ml., nikoliv však bez invence. Samostatněji vyznívá poslední podkapitola Malba dnes vycházející ze stejnojmenné výstavy z r. 2003.

Vyvrcholením celé teoretické části je nejobsáhlejší kapitola 4. Konfrontace tradičního obrazu a fotografie. Ta také nejzřetelněji souvisí s výtvarnou částí. Kapitola je velmi dobře, uvážene strukturovaná, opírá o řadu konkrétních děl a pohybuje se v širokém časovém horizontu 19. – 21. století. Jen v některých pasážích ztrácí poněkud kontakt s meritem problému.

Za velice zdařilou považuji výtvarnou část práce – a to jak koncepčně, tak z hlediska výtvarné úrovně. To se týká jak vrstvy starších černobílých fotografií (z roku 2000), pořízených fotoaparátem Practica na kinofilm, tak i současných digitálních záběrů ze stejných míst z roku 2006, stejně jako maleb, z nichž mě velice zaujaly barevné inkousty na akvarelovém papíru.

Hodnocení didaktické části přenechám oponentce, která je k tomu povolanejší.

I přes výše uvedené výtky hodnotím práci jako velice podnětnou, a to ve všech jejích složkách a doporučuji ji k obhajobě.

Návrh klasifikace: Výborně

# Oponentský posudek diplomové práce

**Kateřina Langrová**

## Imprese

Diplomová práce Kateřiny Langrové, věnovaná impresi, má kořeny v individuální výtvarné tvorbě během studia. Od obrazů motivovaných realistickým vyjádřením viděného se její výtvarný přepis krajiny vyvíjel – stal se osobitým, odlehčeným, svébytným. K tomu patrně přispěla volba tématu, Kameny Jizery, která tento proces podpořila. Nejvíce mne potěšily soubory inkoustových lavírovaných kreseb, kde jednoduchost forem a jejich světelných kvalit posouvá vizualitu do nové, až symbolické roviny.

Teoretická část vychází z proměn vizuality v průběhu 20. století. Pasáže, spojené s impresionismem a s konfliktem objektivitu a subjektivitu, bylo možné v této diplomové práci očekávat. Současně se zde však objevuje zajímavý přístup diplomantky, která porovnávala zcela odlišné polohy tvorby, které jsou však spolu úzce spjaté – obrazy C. Moneta a obrazy jeho českého soupeřníka A. Slavíčka, díla abstraktní exprese a kýče, který využívá děl C. Moneta na upomínkových předmětech. To jí umožnilo překročit poněkud úzké téma, spojené s impresionismem, k obecnějšímu pojetí imprese jako vizuality až k tvorbě autorů v dnešní době, na počátku 21. století. Lze říci, že studentka objevila řadu zajímavých a nečekaných paralel.

Další rozměr do diplomové práce vnesla konfrontace tradičního obrazu a fotografie, do níž se promítá i osobní zkušenost Kateřiny Langrové s klasickou i digitální fotografií. Sleduje zde vývojovou linii, v níž fotografie svým dokumentárním charakterem ovlivňovala různými způsoby malbu 20. století, až posléze dospěla ke snaze odpoutat se od objektivního podání viděného a vyjádřit jeho podstatu pomocí forem, blízcích se díky digitálnímu zpracování malířským principům. I příklady jsou výborně zvoleny a sahají od 30. let 20. století až do dnešních dnů.

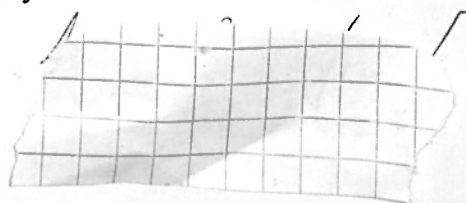
Lze říci, že mnohostrannost pohledů na zvolenou problematiku vnáší do teoretické části vzruch, překvapení, spoluúčast v promýšlení otázek a jejich souvislostí. Škoda jen, že se v práci místy objevují gramatické chyby.

Otevřený a mnohostranný přístup se objevuje rovněž v didaktické části, která obsahuje proměny přírody v čase a místě (Řeka, Les), z nichž lze odvozovat nové a nové možnosti (Pole, Hory, Živly aj.). Odráží se tu mnohostrannost přístupů teoretické části, jiný je však koncepční pojetí. Vizualitu doprovázejí prožitkové aktivity, které na jedné straně otevírají dětem oči pro vnímání viděného a současně navozují vztah k současnému umění – dokument, sbírky frotáží a přírodnin, land-art, malba přírodními pigmenty, fotografie, materiálové parafráze a instalace doplněné kresbou a malbou, která nabízí hru s výrazovými proměnami. Snahu navodit pochopení role výtvarného umění naznačuje dotazník, který zpracovali žáci ZŠ, dobře jsou zvolené i ukázky výtvarné kultury.

Otázky: Zkusila jste některá výtvarná zadání realizovat s žáky ZŠ nebo ZUŠ?

Návrh známky: **výborně**

V Praze, 24. dubna 2007



Na tomto místě bych chtěla poděkovat PhDr. Jaroslavu Bláhovi Ph.D. za odborné vedení a cenné rady při zpracování diplomové práce. Moje poděkování též patří konzultantům Doc.ak.mal. Jiřímu Kornatovskému a Akad. sochařce Věře Roeselové.

## Anotace:

Langrová, K.: Imprese. /Diplomová práce/ Praha 2007 – Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy

V teoretické studii se zaměřuji na proměnu vizuality v umění na základě pojmu imprese, tedy vizuálního dojmu. Příklady posunu vizuálního vnímání jsou uváděny na konkrétním srovnávání přelomu 19./20.století a současném umění, kultuře a zásadní proměně obrazu vlivem fotografie. Výtvarný a didaktický blok navazuje na fotografii, pokračuje ukázkami malby a experimentů v zachycení atmosféry a dojmu z konkrétního místa.

### *Klíčová slova:*

umění, imprese, vizualita, objektivita, subjektivita, obraz, fotografie, proměna

## Annotation:

Langrová, K.: Imprese. /Graduation theses/ Prague 2007 – Charles University, Faculty of education, department of art education

In this desk study I am concerning with transformation of visuality in art base on conception of impression – visual perception. Examples of displacement of the visual perception are shown in particular comparison of turn of the 19th century and modern-day art, culture and essential metamorphosis of image affected by photography. The graphic and didactic part is connected with photography followed by illustrations of painting and experiments with catching the feeling and impression of specific place.

### *Keywords:*

Art, impression, visuality, objectivity, subjectivity, painting, photography, metamorphosis

# Obsah

Úvod.....	7
<b>1. Proměna vizuality na přelomu 19. a 20. století.....</b>	<b>9</b>
1.1 Východiska a principy impresionismu.....	9
1.2 Konflikt objektivita a subjektivita.....	10
1.3 Úskalí reprodukce zrakového vjemu.....	14
1.3.1 Výběr z dobové literatury.....	16
1.5 Posuny hodnot.....	17
<b>2. Srovnání přístupů.....</b>	<b>20</b>
2.1 Claude Monet a Antonín Slavíček.....	20
2.2 Claude Monet a abstraktní exprese.....	24
2.3 Claude Monet a byznys.....	27
<b>3. Agrese vizuality.....</b>	<b>31</b>
3.1 19.století.....	31
3.2 21.století.....	31
3.2.1 Dnešní obraz.....	33
3.2.2 Malba dnes.....	35
<b>4. Konfrontace tradičního obrazu a fotografie.....</b>	<b>39</b>
4.1 Obrazy jako momentní fotografie.....	39
4.2 Peripetie fotografického obrazu.....	42
4.3 Využití fotografie v dnešním umění.....	46
4.4 Příklady v současném umění.....	49
4.5 Výstava Imprese v Rudolfinu.....	61



<b>5. Řeka Jizera</b> .....	66
5.1 Vlastní tvorba.....	67
5.1.1 Fotografie.....	67
5.1.2 Malba.....	70
5.1.3 Experimenty s tuší a inkoustem.....	72
5.2 Technika vodových barev.....	76
5.3 Ideové skici.....	80
<b>6. Didaktika</b> .....	81
6.1 Proměny přírody.....	81
6.1.1 Proměny počasí.....	81
6.1.2 Proměny řeky.....	83
6.1.3 Proměny lesa.....	84
6.2 Dotazník.....	86
<b>7. Závěr</b> .....	89
<b>8. Použitá literatura</b> .....	91
<b>9. Kopie zadání DP</b> .....	97

## Úvod

Překladem slova z latinského základu „imprese“ získáme pouze jedno základní slovo „dojem“. Širší překlad nabízí další slova jako vtisk nebo otisk.

David Hume, osvícenský filozof, píše o impresi taktéž jako o pouhém dojmů. To, co je přítomno a fakticky vnímáno prostřednictvím vnější nebo vnitřní percepcie, nazývá *impression* (dojem). Obrazy (kopie) dojmů, které plodí vzpomínka a fantazie, nazývá *ideas* (ideje). Složené ideje jsou vytvořeny v rozumu, kombinací jednoduchých elementů (impresí a idejí). Imprese jsou tedy bezprostřední dojmy, které jsou živé a vzniknou z toho, že vidíme, slyšíme, milujeme, nenávidíme a chceme. Ideje jsou jakési kopie impresí, méně živé, pouhé představy, vzpomínky, myšlenky, které se také vztahují ke smyslovému vjemu.

Umění je založeno na vizuálním vnímání, proto si široký základní pojem v mé diplomové práci zúžím na pojem ‚imprese - vizuální dojem‘.

Vizuální dojem, který má určitý divák z obrazu, není všeobecně objektivní, je převážně subjektivní, vychází z rozdílného vnímání, charakterové povaze, hodnotách a i momentální náladě konkrétního člověka. Samozřejmě musíme brát v potaz záměr umělce, který výsledný dojem uměleckého díla velmi ovlivňuje, podle toho, jaké výsledné impresie chce například malíř dosáhnout. Pokud je malován dekadentní námět, na výsledném vizuální dojmů se převážná většina diváků v základním bodě shodne. Obraz bude nejspíše v barvách, které symbolizují určitou negaci. Ale jak rozdílný a nejednoznačný bude výsledný dojem ve srovnání v některých divácích, už nikdo nemůže předpovědět. Některého diváka například obraz vůbec neosloví, i když pochopí celkovou atmosféru a záměr autora. Vizuální dojem bude tedy velmi malý, narozdíl od jiného diváka, kterého obraz zaujme.

Psát o impresi - vizuálním dojmů je mnohem složitější, než se zpočátku zdálo. Je riziko, že se člověk v psaní takto širokého tématu, které se dotýká nejenom dějin umění a kultury, nakonec utopí v hlubokých, bezbřehých vodách všech teorií. Proto jsem si vybrala jen určité významné etapy vývoje na kterých uvádím příklady posuny vizuálního vnímání. V jedné části diplomové práce se věnuji umění na konci 19. století a začátku 20. století a příkladem si vybírám osobnost Moneta, který prošel zásadní proměnou vizuálního vnímání i chápání a druhá část mé teoretické práce je věnována současnému umění, kultuře a zásadní proměně vizuality vlivem fotografie.

V 19. století se objevil směr impresionismus jako reakce proti akademismu a poněkud bezživotnému malířství. Najednou se na umělecké scéně vynořila síla zachyceného okamžiku a ryze subjektivního dojmů. Programem se stalo zachycení dojmů, především ze smyslového vnímání přírodních jevů. Je to zdůraznění individuálního prožitku, subjektivní „estézie“ bezprostředního smyslového vnímání.

Dnes v 21. století po zachycení impresivního prchavého okamžiku v plenérové malbě, takovém prepisu okamžiku, jaký měli v programu impresionisté, málo umělců pokračuje. Píší pro jistotu slovo málo, i když nikoho konkrétního neznám, ale s určitostí to nelze vyvrátit.

Impresivních obrazů je kolem nás mnoho, ale impresionistických ne. Prchavost okamžiku neznámá, když malíř přemaluje fotografii, která okamžik zachycuje. Obraz nepůsobí živě, reálná skutečnost je dvakrát přenesená, zkreslená. Z obrazu není cítit boj s přírodou, je namalován v ateliéru z dvojrozměrné fotografie. Výsledek je často z tohoto důvodu zploštělý. Nemůžeme si v ateliéru vyfotografovaný objekt obejít, z fotografie není tudíž při malování vidět za objekt. Ve skutečnosti v plenéru stačí udělat krok stranou a pochopíme tvar, objem a plasticitu předmětu. Malovat podle fotografie je jako bychom malovali přírodu a koukali se na ni pouze jedním okem. Je tím pádem i „zkreslená“

perspektiva, když člověk nemá kontrolu se skutečností. Na fotografiích mezi jednotlivými předměty zkrátka chybí vzduch, tedy i vzdušná perspektiva.

V obrazech impresionistů je důležitý i styl malby. Umocňuje dojem prchavého okamžiku a proměny atmosféry iluzí mihotání světla, které vytváří rychlá spontánní malba, charakteristické jsou Monetovy dotyky štětcem na plátno, světlá barevnost, čisté nezátížené barvy. Kdybychom chtěli v dnešní době skutečně impresionistické obrazy mezi současnými umělci hledat, těžko je můžeme najít. Po radikální proměně vizuálního vnímání a s výraznou proměnou kultury, ve které dnes žijeme?

Výtvarné umění se vždy odráželo v té dobové kultuře a společnosti, ve které umělec žil a tvořil. Umění na svoji společnost reagovalo, plnilo zakázky zadavatelů té doby jako dnes současní umělci. Proto nyní nemůže vzniknout takový impresionistický obraz, jaký známe od umělců na konci 19. století. Dnešní obraz se bude jen více či méně přibližovat svoji impresii.

Avšak ani o samotném pojmu impresie se s v současné výtvarné scéně příliš nemluví. Klidné vody trochu rozvířila nedávná výstava v galerii Rudolfinum se stejnojmenným názvem. Zde byl pojem definován do roviny krásy, síly výrazu a vizuálního zážitku.

Aby měla diplomová práce nějakou jasnou linii, musím si stanovit vlastní tzv. impresivní měřítko, podle kterého se budu orientovat v současném umění a vybírat příklady.

Já osobně se přikláním k formulaci „impresivní“ jako „*vizuálně silný, náladový dojem*“, podle kterého se budu řídit při výběru uměleckých děl.

# 1. Proměna vizuality na přelomu 19. a 20. století

Nejslavnější období pro vizuální dojem nastalo od roku 1874, přesněji od 25.4. téhož roku, kdy ho novinář G. Leroy použil v časopise Charivari, který otiskl kritický článek o výstavě pařížských malířů Renoira, Degase, Pissara a dalších. Pro kritickou nadsázku, která provází celý článek se inspiroval obrazem Clauda Moneta Impression, soleil levant. Do češtiny název přeložíme jako Dojem, východ slunce. Obrazy byly v té době přijímány s odporem, nenávisť, výkřiky hnusu a opovržení.

„Jak tomu již v takových vážných dějinných momentech bývá, byl to podivnou ironií osudu boulevardní šprýmař, který pokřtil nový směr názvem, jenž se ujal. Chtěl tím říci asi tolik: aha, pány, kteří malují nálady, *náladové pány*, podle toho, co jim napadne; seriózní malba to ovšem není; kontrolovat jich ovšem nemůžeme; čertovská věc jest to s náladou: jeden má takovou, jiný jinakou, ale celkem: jest to jen jeho věcí - umění a nám není nic po tom! Klid'te se z umění, páni *náladkáři*; umění jest cosi příliš vážného a opravdového, než aby v něm byla místa pro pány *náladkáře!*..“<sup>1</sup>

## 1.1 Východiska a principy impresionismu

Impresionisté dovršují princip světelný, princip právě protichůdný principu lineárnímu. Celé italské malířství až do osmnáctého věku lineárně vytváří prostor na ploše, nalézá v linii jednotící stylotvorný princip. Vždy, když vznikne nový styl, se hledají předchůdci. Taktéž tomu bylo i na začátku 20. století, kdy například již zmiňovaný F.X. Šalda mluví o Velazquezovi, jenž podle něj maloval v principu impresionistickým stylem, kdy malíř využíval hlavně princip světelný. Šalda ho dokonce nazývá největším impresionistou. Dnes se k historii stavíme jinak. Nelze vytrhnout umělce z kontextu své doby a jít pouze po formě zobrazovaného. U Velazquéze nejde o záměr impresionistický, tedy vizuálně dojmový.

Je logické, že jakmile se umělecká hodnota impresionistických nových postupů dostatečně upevnila plnou realizací svého estetického potenciálu, začala být i díla jejich předchůdců viděna jiným světla. Zvýšený zájem o díla Constablova, Corotova, Courbertova, Delacroixova, Turnerova či Whistlerova je alespoň zčásti důsledkem toho, že jsou zpětně považováni za impresionisty, kteří předešli svou dobu.

Například dílo Williama Turnera (1775-1851). Proč je Turnerovi, který byl za svého života zcela přehlížen, věnován celý sál londýnské Tate Gallery? Částečnou odpověď najdeme porovnáním jeho obrazů s plátny průkopníků francouzského impresionismu. Přestože Turner vychází z romantismu, jeho vidění světa se dnes jeví jako zcela impresionistické. Podobná přehodnocování děl, která jsou z odstupem času viděna jako předchůdcovská, jsou součástí uznání každého uměleckého směru. Jakmile začne být nový umělecký styl či hnutí všeobecně uznáváno či obdivováno, hledají se zpětně jeho prvky i v předchozích obdobích.

Tvorbu W. Turnera impresionisté znali a obdivovali. V olejových malbách je osvětlení ještě divadelní, romantické, ne světlo skutečného všedního dne. Světlo v obrazech hraje kouzelnou hru, krajina je jevištěm dramatu, mythického děje. Výjimkou jsou Turnerovy studijní akvarely, které už byly malované v plenéru a impresionisty právě tolik obdivované. Turner vzdušnými akvarely vytvořil v té době nadčasová díla se záměrem impresionistickým – zachytit zrakový dojem.



2. William Turner: Šarlatový západ slunce  
1830-1840, akvarel 13,4; 18,9cm



3. Claude Monet: Imprese, východ slunce,  
olej na plátně, 1873; 48 na 63cm

Monet se Turnerovi nejvíce přiblížil ve slavné *Impresi vycházejícího slunce*, která dala jméno impresionismu. Obě díla mají stejné téma: širokou vodní plochu v šerém světle - v Monetově díle je to však výjimka, protože všude jinde vidíme daleko jasnější kompozici.

V akvarelech je Turner výrazný kolorista, pracuje s barevným světlem a v tom je výrazný posun jeho malířského vývoje, protože jeho dřívější olejová plátna jsou temná a mají romantické rozptýlené osvětlení.

Dalším významným předchůdcem byl Eduard Manet. Doprňuje zrakovou kulturu. „Malíři-impresionisté dovedou zírat tak beztendenčně, jako se zírá jen ve snu; myšlení přestává, pocit vlastní existence mizí, celá bytost hrne se do zraku. Impresionism první pěstuje zření pro zření, l'art pour l'art, odhmotňuje, odpředmětňuje zrak; zření stává se teprve zde funkcí duchovou.“<sup>2</sup>

Manet maluje intimní pohledy, rychle nahozené, neretušované. Žádná linie, žádná modelace, jen barevné skvrny různě tónované a seskupené s úžasnou bezpečností a ekonomii. Výsledkem je život sám - horká bezprostřednost a samozřejmá jistota! Málodky se v umění pokryly tak čistě temperament i logika, intelekt i síla.

Význam Manetova posunu vizuálních hodnot ve vnímání celkové společnosti byl veliký a nelze jej opomenout. V době, kdy se v 60. letech 19. století prosazoval, bylo na scéně historické malířství, které tenkrát ovládalo celé umění. Metoda, která platila, byla považována za jedinou správnou a chvályhodnou. V ateliérech a v kritice se cenila tradiční estetika. Trvalo se na tom, aby se ideál namaloval beze změny. Byly záměrně voleny ušlechtilé objekty a postavy, mytologičtí bohové, scény z klasického starověku, řečtí a římské bohatýři. Současně dokonce byly osoby, které stály modelem i historicky líčeny, aby se na plátnech uchovávaly zděděné tradice a pravidla, tím se ovšem zamezovalo co nejméně fantazii a rozmaru, který nebyl vítán. Technika, které se všichni přísně drželi, záležela ve stálém slučování stínu a světla, které byly pokládány za cosi pevného a vzájemně se doplňovaly.

„Poněvadž pak není nic vzácnějšího než umělec, který opravdu umí malovat světlo a dovede vnést na plátno skutečnou jasnost, přivedlo toto neustálé spájení stínu a tak zvaného světla skoro šecky umělce k tomu, že malovali vůbec jen ve stínu.“<sup>3</sup>

Tehdejší malíři vrhali na plátno pouze jen konvenční neživotné typy, ponořené v nehlubší temno, v ateliérech vládly konvence a šablony.

V roce 1863 přišel Eduard Manet a vystavil v Saloně des Refusés svoji *Snídání v trávě* a v roce 1865 v oficiálním Saloně svoji *Olympii* a udeřil tím hlavou do běžné statiky a zahájil otevřený boj proti historickému malířství a ideálu, tehdy jediné

uznávanému. Proti světlá prázdným dílů oné doby ukazovaly jeho obrazy takový lesk, až urážely zrak divákův a zdály se mu odporně surové. Místo postav starověkých mytologických bohů a bohyň přinášel Manet na své plátno osoby, které ještě žily a dávaly si šít šaty u sousedního krejčího. Skandál, který tyto obrazy vyvolaly, měl příčinu i v odvaze malířově, že posadil nahou ženu vedle oblečených mužů a nebo ukázal nahou kurtizánu na loďce v době, kdy se připouštěla nahota motivovaná pouze mytologicky. Jeho díla budila ve všech divácích jen opovržení a bezmezný vztek. „Odkryli v nich nejnížší realism, který měl dosti drzosti, že se dral na místo velkého ideálního umění, pýchy celého národa. Jasně tóny, které kladl vedle sebe byly prohlášeny za pestrou strakatinu barevnou. V tom, jak užíval svítících barev, viděli neuměleckou slátaninu barevných skvrn.“<sup>4</sup>

S dnešním odstupem času a radikální proměnou vizuality ve výtvarném umění během 20. století se nám dnes zdá opravdu neuvěřitelné, že Manet, který je pro nás zjednodušeně řečeno klasikem malířské techniky a barevně střídmy, byl pro tehdejší veřejnost téměř nečitelný a barevné tóny, byly prohlášeny za „pestrou strakatinu“. Ovšem diváci netušili, že za čas přijde Monet, který posune tuto „pestrou strakatinu“ ve volném vzduchu, jak nazývali malbu v plenéru, ještě dále.

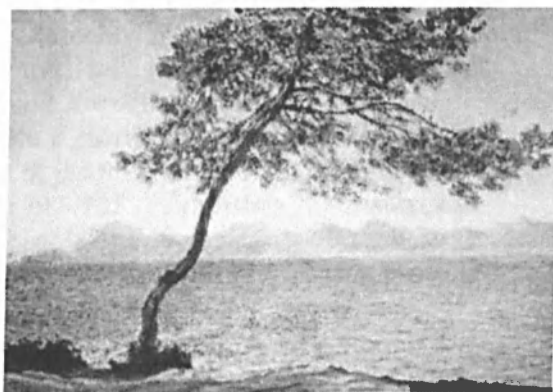
V této době začal výrazný převrat v chápání a proměně uměleckého díla a od tohoto období mluvíme o moderním umění. Zákony, které platily od dob renesance přestaly platit. Začala se využívat volnost se zacházením linií, barev a experimentovat s rodící se fotografií.

## 1.2 Konflikt objektivitu a subjektivitu

V této názorově rozvířené době přišel na výtvarnou scénu člověk, který prodělal i díky své dlouhověkosti obrovskou proměnu ve své tvorbě. Byl pouze o osm let mladší než Manet a stal se neobjektivnější ze všech impresionistů, vyhovuje nejvíce definici malby jako zrcadla, které citlivě a věrně odráží vnější svět. Řeč je o Claude Monetovi. Oba umělci se stali za svého života velice slavní, diskutovaní, což je také jedním z důkazů, že byli takzvaně inovátoři.



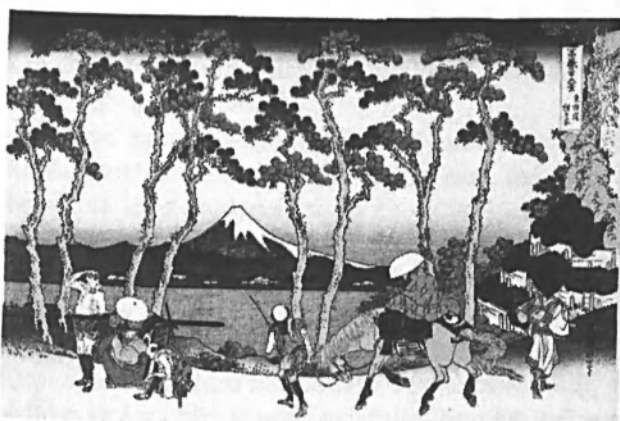
4. Kacušika Hokusai : Chlapec pozoruje horu Fudži



5. Claude Monet: Antibes, 1888, olej na plátně 65 x 92 cm

Ukázka japonského přístupu ke kompozici, která ovlivnila nejen C. Moneta. Japonští umělci naznačovali prostor tak, že umísťovali předměty do jednotlivých pásů.

Zásadní vliv v Monetově díle měly japonské dřevořezy, které se ve Francii objevily v 50. letech 19. století a brzy si získaly nesmírnou oblibu a mnozí z impresionistů tyto grafické listy sbírali. Japonské dřevořezy impresionisty inspirovaly a potvrdily jejich vlastní názory na barvu a formu. Ukázaly jim přístup ke kompozici, který se lišil od přístupu malířství západní tradice. Japonští umělci kombinovali plochy homogenní barvy se stylizovanými obrysy a zdůrazňovali přitom povrchový vzor grafického listu, než iluzi prostoru za rovinou obrazu. Evropští malíři vytvářeli dojem prostoru a hloubky pomocí perspektivy, japonští tvůrci naznačovali prostorové vztahy tak, že umísťovali 1 předmět za druhý v překrývajících se rovinách. Jejich obrazy neměly jediné ohnisko a oko diváka bylo vyzýváno k tomu, aby bloudilo po plochem, dekorativním povrchu. Výtvarná řešení těchto grafických listů zahrnovala neobvyklá stanoviště a postavy odříznuté okrajem obrazu, tedy stejné efekty jako na momentkách. Stala se inspirací pro mnoho impresionistických kompozic.



6. Kacušika Hokusai - Hodogaya na cestě Tókaidó, 1830



7. Claude Monet: Topoly 1891, olej na plátně 92 x 73 cm

Díky novým obchodním smlouvám se do Evropy dostaly japonské artefakty. Roku 1862 byl v Paříži otevřen obchod, kde se prodávaly takové předměty jako vějíře, grafické listy a kimono a malíři se stali jejich dychtivými zákazníky. Nejenže se japonským uměním nechávají inspirovat, ale orientální předměty používali také jako rekvizity při své práci.

Klíčovou postavou v historii ukijoe byl malíř Kacušika Hokusai (1760–1849). Těžiště námětů dřevořezů přenesl z oblasti portrétů k zobrazování přírody. Jeho sbírka "36 pohledů na horu Fudži" je světově nejznámější sérií japonských dřevořezů. Neméně známým tvůrcem je krajinář Utagawa Hirošige (1797–1858). Jeho série "53 zastávek na cestě po Tókaidó" zobrazuje život v Japonsku v 1. polovině 19. století. V obrazech francouzských impresionistů je vliv japonské kultury často patrný, nejvíce jsou proslulé Monetovy série stohů, katedrál a londýnského mostu, kdy jako již zmíněný Hokusai či Hirošige maloval jeden objekt z více pohledů a zachycoval proměny v čase.

Monet byla osobnost, která nám nejlépe vystihuje impresionismus jako program. Monet byl jediným impresionistou ve skupině. V roce 1926, kdy umíral řekl Evanu Charterisovi „Stále mě znervózňuje, že jsem zodpovědný za jméno, které dostala jedna skupina, ačkoliv většina jejích členů neměla v sobě nic impresionistického.“<sup>5</sup>

V ostatních členech žilo mnoho odkazů z minulé romantické doby. Monet první zakotvil opravdu v přítomnosti. Ve svých počátcích tvorby byl malíř ještě lyrický, malířský rukopis je ukázněný a blíží se více k realitě zobrazovaného.

K posunu ve vizuálním chápání dochází v pozdějších známých cyklech, kde je cílem zachycení těch nejprchavějších okamžiků, začíná používat uvolněnější rukopis a zaznamenává proměny v čase. Tato proměnnost v čase je charakteristická pouze pro Moneta.

Od začátku své tvorby se cítil instinktivně přitahován ke krajinářství, práce v ateliéru mu byla nesympatická a z nitra své přirozenosti cítil potřebu malovat v plenéru bezprostředně podle přírody. Tehdy poznal díla Eduarda Maneta a našel v nich novou inspiraci - živelnou malbu, kterou přijal, aby ji později ve své dlouhé dráze jako krajinář rozvinul a rozšířil.

Monet maloval technikou založenou na sérii malých tahů či doteků štětcem, která umožňovala udržet barvy čisté a vyvolat dojem jiskření přirozeného světla. Malba byla založena na rychlém a spontánním provedení. Monet a někteří jeho kolegové pracovali se štětcem velmi energicky a jejich obrazy proto byly označovány za nedokončené. Kritici v té době tvrdili, že tak jasnými barvami mohou malovat pouze lidé, kteří hromadně trpí poruchami barevného vidění, a vysmívali se námětům obrazů jako mimořádně banálním, což do té doby bylo nemyslitelné - malovat „jen tak“ za dojmovým prožitkem z malby aby byla cílem večerní atmosféra.

„Monet kde jest nejúplnější, jest malířem *slunečných hodin*; jeho cílem jest podati ku příkladu vnitřek lesa tak, abyste řekli: *ano, tak to vypadá v lese v červenci o čtvrté odpoledne*. Na jeho obrazech nejen že vidíte vždy, odkud svítí slunce (vím, řekla tuším Berta Morisotová, při obrazech Monetových vždycky, jak držet slunečnick), ale víc: můžete i uhodnout, znáte-li zeměpás a klima krajiny, kterou podává Monet, kolik jest asi hodin.“<sup>6</sup>

Monetovy obrazy charakterizuje záplava exotických barev, skvělá technika a udivující nové kompozice. Jeho mimořádné mistrovství, s nímž zvládal barvy a proměňující se atmosféru mu dodalo dost sebevědomí, aby se pustil do ještě náročnějších témat a také ambicí přesáhnout existující hranice své tvorby. Umělec závil na bezprostředním kontaktu s námětem, tudíž trávil dlouhé hodiny v plenéru, kde byl vystaven působení živlů. Malíř pracoval venku za každého počasí a přitom byl fascinován atmosférou a krajními výkyvy počasí. Jeho odolnost se stala legendární, stejně tak i jeho výbuch vzteku, jestliže se počasí změnilo právě v okamžiku, kdy dokončoval soubor obrazů. Trávil měsíce a měsíce v naprosté samotě, v odloučení od rodiny v krajině, kterou celou tu dobu pilně poznával a kde zápasil s plátny.

Posun v tvorbě nastával postupně s přibývajícím věkem a zkušenostmi. S postupem věku stále více vnímal své malování jako odezvu svých vlastních pocitů a reakcí na přírodu než jako vizuální dojem, který na něj dělá příslušná scénérie. V dopise z kraje Bretaně oznámil: „Konečně se mi podařilo vcítit se do ducha této krajiny“.

Jak měsíce ubíhaly měl Monet kolem sebe v ateliéru bohatý výběr krajinomaleb s nejrůznější atmosférou a také detailní záznam historie svého vnímání. Jak poznamenal v dopise Geffroyovi: „Jsem stále více posedlý potřebou sdělit, co vidím a prožívám...“<sup>8</sup> Monet redukoval svůj námět na několik směle vyjádřených tvarů a ploch barvy až tím samotný motiv občas ztrácí svou identitu. Vyskytly se názory, že tyto jednoduché, opakující se motivy nejsou sami o sobě nijak důležité a že slouží v zásadě jako záminky pro použití barvy a textury. Monet se však k těmto záležitostem téměř nikdy nevyjadřoval.

Výrazná změna nastala u známých cyklů patnácti nebo dvaceti skvěle barevně provedených variant jednoho motivu, které nabízeli divákovi novou zkušenost, rozšířené setkání se sledem po sobě jdoucích vjemů, které jakoby překračovaly omezení vlastní konvenčnímu malování. Divák nikdy neměl příležitost tak dobře vidět, jak jemné nuance může mít vnímání nějakého umělce, a stejně tak nikdy předtím nikdo tak dramaticky neukázal, že se námětem obrazu může stát samo ubíhání času. Monetovy obrazy, jak to dokládá korespondence z Londýna, ovšem připomínají, že každý jeho obraz vznikl až po



intenzivním úsilím provázeném nekonečnou nespokojeností, kritičností a náročností k sobě samému. Často si záměrně volil vysoké cíle, kterých chtěl dosáhnout, po řadě nezmarů, depresí svůj boj nevzdával a na místo se vracel v intervalech, aby svoji nenaplněnou představu dotáhl do konce.

Dalším významným posunem v tvorbě umělce byla dodnes sporná a velmi diskutovaná oční choroba, která umělci znemožňovala malovat v plenéru a naopak se musel více spoléhat na svoji paměť a pocity. Když maloval slavné Lekniny, už u něj propukal šedý zákal. Proto, či snad, byl napůl slepý malíř odvážnější v útočnější barevnosti a malba celkově uvolněnější. Umělec nás zde včleňuje do ničím nevyomezeného prostoru rybníka, v němž nás obklopují pouze plochy plovoucích leknínů a odrazy nebe. Když porovnáme tyto obrazy, shledáme také, že jsou nám odepřeny konvenční zkušenosti umění, jistota perspektivy a útěcha spojená se známým námětem. Tato propojenost plochy a hloubky, umění a iluze, dává těmto plátnům mnoho z jejich dynamismu, a Monetovi umožnila rozvinout jejich dekorativnost, aniž by přitom v jediném okamžiku zapomněl, že jejich původ je v přírodě.

Později kvůli stále přibývajícím letům musel trávit více času ve svých ateliérech a kvůli téměř úplné ztrátě zraku ještě více spoléhat na svou paměť. Pozdní plátna jsou triumfem organizovaných odstínů a optické vytríbenosti. Nalézáme na nich bohatost barev a hru světla v míře, jež byla o deset let dříve nemyslitelná. „Vím jen, že dělám všechno, co mohu sdělit, co zažívám v přírodě, a že velmi často, ve snaze úspěšně sdělit to, co cítím, naprosto zapomínám na ta nejelementárnější pravidla malování, pokud tedy existují.“ Používal zde až techniku expresivních používání barev. Monet chtěl „zprostředkovat své dojmy při pohledu na ty nejprchavější účinky světla“<sup>9</sup>, jak napsal v dopise v roce 1926.

Clemenceau, starý Monetův přítel a člověk velké kultury, prohlásil, že Monetovy Lekniny jsou malířskou interpretací Brownových pohybů (Robert Brown objevil oscilační pohyb nekonečně malých částic tekutin) a dodal prorocky: „Mezi vědou a uměním je nejen velká vzdálenost, ale i jednota, jako mezi všemi kosmickými jevy“<sup>10</sup>

Hmota ve světle moderního myšlení se ztrácela současně v umění i ve vědě, jak se koncem století rozplývala, aby ustoupila jedině a poslední realitě – energii.

Plátna Clauda Moneta patří k nejznámějším a k nejpoblíbenějším uměleckým dílům na světě. A dodnes dosahují plátna všech impresionistů rekordních cen na aukcích.

Nakonec se ovšem naskytá otázka, kdyby Theodore Manet nečelil tak statečně předsudkům po patnáct let, impresionisté by byli možná zdušeni obecností. Manet ho jako první přinutil a tím tak impresionistům vyšlapal cestičku, aby lidé snášeli statnou, smělou, nervní a vášnivou malbu, v které impresionisté a moderní malířství pokračovalo dále.

### 1.3 Úskalí reprodukce zrakového vjemu

Impresionismus vydal, co měl, a začal brzy tuhnout ve formuli, u slabších malířů dokonce v šablonu. Světla nebo útočně křepká malba může se stát právě tak módou nebo naučenou s manýrou jako se jimi stala kdysi malba romantizmu či klasicizmu. Umění je jen tam, kde styl nebo metoda jsou výrazem poslední bytostné nutnosti. Je to jako s naturalismem nebo realismem v literatuře: zájem poznávací, naukový, vědní zabíjí nakonec zájem umělecký.

Impresionismus otevřel zrak moderního člověka pro intenzitu okamžiku, pro jeho prchavé kouzlo; impresionismus naučil moderního člověka vidět bleskově, soustředěně, úsporně.

„A tu zdá se mně, není pochyby o tom, že impresionisté nemají ani básnické hloubky a slavnosti Tiziánovi, ani výsostné dokonalosti a bohatství celkového zoru,

jak je má Velazquez; ani psychotvorné magie a nadmalířské velikosti Rembrandtovy, ani síly intelektu a pečeti záhadného snu, kterou klade na čela svých figur Leonardo da Vinci; ani titanského vzdoru a mlčelivé pýchy Michelangelovy, ani mystického vzletu a tajemného žáru, který tráví nitro figur Greca Theotokopuliho. Jejich umění jest z nižší duchové sféry: u těchto geniů pracovaly na jich díle patně ještě jiné orgány než zrak, a snad sám život, který umělec hňuje, byl z lehčí látky, duchovější, více proniklý magnetismem krásy a síly než dnes.“<sup>11</sup>

Již Cézanne vycítil a tušil slepou uličku, do níž vede konsekventní impresionismus, který se chce omezovat na malbu odstínů a jen odstínů, který chce vystihovat nejprchavější chvíli, poslední subtilnosti osvětlení i ovzduší. Cézanne pochopil, že tato honba za náladovostí, zpřesněnou do krajní určitosti, je vlastně honbou za zdobňujícím a zdobněným; že co se získává na přesnosti, ztrácí se na velikosti.

„Cézanne pochopil, že impresionistický způsob, vede-li se do důsledků, rozkládá barvu v poslední jakýsi prach, že se odnervuje neustálou a postupnou analysou její kořená síla, smyslná a temná hloubka. A reagoval proti impresionismu ve jménu barvy; barevná krása, ne světelná nebo atmosferická pravda - takový jest oltář, na němž obětuje.“<sup>12</sup>

F.X.Šalda postrádá subjektivní stránku v impresionistickém stylu. Opakuji ovšem, že kritiku cituji z textu z roku 1910 a Monet ještě nemaluje svá pozdní plátna Leknínů, ještě nedospěl ke větší subjektivitě, expresivitě, kterou postrádá Šalda v jeho objektivních obrazech, proto, jak je výše v textu poznamenáno, dává kritik přednost spíše Monetově rané tvorbě, která má větší hloubku.

Okolo roku 1910 k nám přichází společně dekorativní styl a symbolismus, čímž se objevuje v malbách větší intimita a subjektivita. Intimismus není nic než snaha, pojmout dojem, který u impresionismu mívá cosi příkrého a věcného nebo i vědeckého, náladověji, lyričtěji. Malují-li impresionisté otevřenou přírodu, zalitou horkým, bijícím sluncem, zavírají se intimisté do zabydlených pokojů a snaží se napovědět malířsky cosi z jejich atmosféry, do níž vmísilo se přirozeně víc lidského osudu než „do chladné podnebeské atmosféry kosmické“.<sup>13</sup>

Byli-li impresionisté tuláci, kteří malovali a la prima před přírodou, zapomínajíc na všecku tradici malířskou, jsou intimisté lidé kulturní a velkoměstští s literárními sklony, kteří milují velkoměstský život, umělé osvětlení a symbolické šero. Správné v jejich snaze je to, že chtějí vystihnout více než pouhou hmotnou, vzduchovou nebo světelnou atmosféru života; intimisté speciálně touží zachycovat po vnější náladě impresionistické náladu vnitřní, osobnější akcent svého zorného úhlu.

#### *Výběr z Monetových dopisů své ženě Alici Hoschedéové a přátelům:*

- „Teď už se opravdu dokážu vcítit do krajiny, umím se osmělit a používám každý odstín růžové a modré: je to okouzující, je to krásné a doufám, že Te to nadchne.“ „Co se týče modři oblohy je nad mé síly.“ (1884)
- „Dnes bylo moře pod zamračeným nebem tak zelené, že jsem vůbec nebyl schopen vyjádřit intenzitu jeho barvy...“ (1886)
- „Dobře vím, že má-li člověk malovat moře opravdu dobře, potřebuje je pozorovat každý den každou hodinu na tomtéž místě, aby se seznámil s jeho projevy právě na tom konkrétním místě.“ (1886)
- „Zářím radostí, protože jsem neočekávaně dostal souhlas k tomu, abych odstranil listí z mého krásného dubu! Byla to pěkná práce snést dolů do té rokle dostatečně dlouhé žebříky. Nyní je to ale hotové a dva muži na tom pracovali od včerejška. Není to už poslední kapka dokončovat zimní krajinu v těchto ročních době...“ (9. května 1889)
- (Gustavu Geffroyovi, 7. října 1890) „...Tvrdě pracuji, tvrdohlavě maluji řadu odlišných efektů, ale v tomhle ročním čase slunce zapadá tak rychle, že je

nemožné udržet s ním krok... Pokračuji tak pomalu v práci, vyvolává to ve mně beznaděj, ale čím dále se dostanu, tím více vidím, že je třeba udělat ještě spoustu práce, abych zprostředkoval to, co hledám: „okamžitost“, především však atmosféru, stejné světlo zalévající všechno. Více než kdy jindy mě znechucují snadné věci, které přicházejí sami od sebe. Nicméně jsem stále posedlejší potřebou sdělit, co vidím a prožívám...“

- „ Trpím pouze nedostatkem pláten, protože jediný způsob, jak něčeho dosáhnout, je mít pro každý druh počasí, pro každou barevnou harmonii nějaký obraz; to je jediná cesta. Vhledem k tomu, že mám rozmalovaných 65 pláten, a budu jich potřebovat víc...“ (Londýn, 1900)

- „ Pak jsem myslel, že už budu moci pracovat, ale nikdy jsem ještě neviděl tak proměnlivé počasí a měl jsem vytaženo patnáct pláten a přebíhal jsem od jednoho k druhému a zase zpátky, a nikdy to nebylo přesně ono; několik nešťastných tahů štětcem a nakonec jsem ztratil nervy a ve vzteku zapakoval všechna plátna do beden a nehodlal jsem se už dívat z okna.“ (Londýn, 1900)

- „ ...kolik potíží a zklamání mi mé malování působí. Pracuji stále víc, ale jak těžké to všechno je! Jsem otrokem své práce, vždycky chci nemožné...“ (Gastonovi Bernheim-Jeuneovi, 3. srpna 1918)

### 1.3.1 Výběr z dobové literatury

Zde vybírám několik názorů na tehdejší současné umění, které spadají do prvního desetiletí 20. století. Impresionismus jako směr byl u nás stále živý, i když se už dávno hovořilo o problémech, záporech a úskalích tohoto směru. C. Monet je v plné síle své tvorby, jako další ze skupiny, avšak jejich cesty se dávno už rozešli. V roce 1910 umírá Antonín Slavíček, který zpřítomňoval u nás impresionistický styl, i když impresionistou nikdy nebyl.

#### Volné směry, rok 1907, ročník XI

„Dnes když jsme si již zvykli po čtyřiceti letech na světlou malbu, nemůžeme pochopit, že byl Manet všeobecně haněn pro svůj nový způsob malířský. Ještě méně lze dnes ocenit, jaké báječné odvahy bylo k tomu třeba, vyjmouti se, jako učinil Monet, z vládnoucího vlivu svého prostředí a jíti v otevřený boj za svůj nový zákon krásy s celým světem, s kritikou i s obecnstvem.“<sup>14</sup>

„Impresionismus nám nyní znamená podklad moderního malířství: promyšlení a domyšlení vlastního malířského názoru, vidění, zření. Impresionismus jest dovršená kultura oka.

Směr by se neměl směšovat s pouhou technikou, jak se často píše. Impresionismus byl cosi podstatně jiného, většího a silnějšího – umění nahlížené pod svým vlastním čistým zorným úhlem. Proto ti z malířů, kteří pochopili impresionismus jako techniku a pokračovali v ní, byly jen mrtvými epigony.“<sup>15</sup>

#### F.X.Šalda, rok 1910

„Impresionismus působil zvláště revolučně v zátiší. Kterékoli zátiší Manetovo, třeba proslulá jeho otýpka chřestu, žije životem až spiritním. Postavíte-li vedle něho některé klasické zátiší holandské, uzřejmíte si hned jeho nudnou, těžkopádnou počestnost - Manetovo zátiší jest opravdu vedle něho malovaný esprit, duch, esence, zvýšený život věcí.

Impresionism provádí první odboj proti *akademickému typu*, proti akademické šabloně historického, renesančního typu. Před impresionismem malovali malíři dekoracní

konvenci odvozenou z renesančních pláten italských. Impresionismus maluje první opravdu moderního člověka, zdeformovaného zvláštním způsobem života velkoměstského, rozkoší i neřestí docela moderní, neznámou starým - impresionismus nepracuje abstraktním kánonem renesanční krásy. Ovšem impresionismus stylizuje.

Monet se nepřibližuje ke krajině po milenecku roztouženě jako Corot, nýbrž křepce, útočně, se zájmem, který nemívá v poslední době daleko k zájmu zvědavosti experimentátorské. Starší době, opakuju, dávám přednost; jí náleží i "Sníh v Argenteuillu", obraz neobyčejných kvalit, v němž si objekt i subjekt drží vzácnou rovnováhu.<sup>15</sup>

### **Charles Morice: O moderních podmínkách krásy**

„Dnešní směry společenského života jsou chybné; poesie a umění jsou dnes v žalostném zmatku.“<sup>17</sup> A dále píše, že spása je v nové rozumové něze a v nástupu dekorativního stylu. Novota, kterou označuje žalostnou, objevuje se s doznívajícím impresionismem, která exaltuje do chladného žáru s neoimpresionismem.

„Vykládá se mi tak zmatek umění. Přestane-li tento zmatek? Kdy? Jak unikneme této strašné záplavě malby, vlně stále rostoucí a ve své všeobecnosti stále méně významné?...tato doba jest špatná.“<sup>18</sup>

Impresionistickou formuli rozředuje nesčetná řada následovníků. Obrodou je podle Morice dekorativní styl. Je to umění milující, každý se v něm poznává a všichni ho užívají.

## **1.5 Posuny hodnot**

Směry trvaly nejdříve několik staletí, potom desetiletí. Přeměna z jednoho do druhého byla pomalá, plynulá, nebo například existovaly paralelně dva směry, které byly přijaty, ale které mezi sebou vedli boj, například klasicismus a romantismus. Impresionisté zasadili tvrdou ránu do vývoje umění. Kánon, který platil od dob renesance, přestal platit. Bylo to první moderní umění. Doba se začala radikálně zrychlovat. Lze to ukázat na příkladu Monetovy osobnostní a hlavně umělecké proměny ve vnímání a tvorbě uměleckého díla. Jeho opatrné, objektivně realistické začátky, které i tak budily svoji vizuální formou pobouření a opovržení, se proměnily v pocitovou subjektivní zaležitost hraničící až s abstraktní malbou.

Vybočení ze zaběhnutých zobrazovacích konvencí doby se vždy setkávalo s nepochopením a ostře negativní kritikou. Připomeňme si, že jména nově vzniklých stylů měla většinou původně velmi hanlivé konotace. Tak například slovo „gotický“ bylo původně používáno jako synonymum pro „barbarský“, a „barokní“ původně znamenalo něco jako „pokřivený“ či „špatně zformovaný“. Také názvy „impresionismus“ a „kubismus“ se prvně objevily jako hanlivé přívlastky kritiky, jejichž účelem bylo zesměšnit nový směr.

Jak nesehnat je rozpoznat a ocenit uměleckou hodnotu uměleckých děl vzniklých v novém stylu, ilustrují skandály, které provázely první impresionistické výstavy. Dnešnímu milovníkovi umění se může zdát až neuvěřitelné, že impresionismus, který je dnes považován za zcela přesvědčivý a realistický způsob zobrazem, byl ve své době naprosto nesrozumitelný. Dnes oceňujeme, čeho malíři dosáhli, neboť obdivujeme, jak věrně a přesvědčivě zachytili jedinečnou atmosféru Paříže, přírody. Tomáš Kulka cituje jednu recenzi, která je pro tuto dobu typická. Pro deník Le Figaro kritik Albert Wolf napsal:

„Ulice Le Peletier má skutečně smůlu. Jako by nestačil požár v Opeře. Další pohromou je právě otevřená výstava – údajně výstava obrazů – v galerii Furane-Ruel(...).Zvrácenost domyšlivosti šílenství, které tam můžete zhlédnout, jsou vpravdě otřesné. Zkuste však panu Pissarrovi vysvětlit, že stromy nejsou fialové a obloha nemá

barvu másla, že to, co maluje, nikde neexistuje a žádný inteligentní člověk nemůže takové nesmysly strávit.(...)Můžete pana Pegase přivést k rozumu a vysvětlit mu, že v umění jsou věci jako kresba, barva, technika a význam (...). A mohli byste panu Renoirovi objasnit, že ženské tělo není rancem zahrnutým maso posetým zelenými a fialovými skvrnami, které ukazují v jakém stadiu rozkladu se maso nachází.“<sup>19</sup>

Citovaná pasáž pochází z recenze druhé impresionistické výstavy. Wolf měl tedy předtím možnost zhlédnout již řadu impresionistických obrazů, na jejichž základě by si býval mohl zformovat pojetí nového uměleckého stylu. Přesto nebyl schopen vidět žádný důvod pro tento odklon. Všimněme si též toho, že Wolf nepoukazuje na žádné estetické nedostatky vystavených impresionistických prací. Kritizuje je jako nesprávná či nesmyslná zobrazení, která se přičítají dobovým zvyklostem. Byl natolik zaskočen porušením klasických norem zobrazení, že nebyl schopen vidět, jak tyto „zvrácenosti domýšlivosti a šílenství“ mohly být esteticky rozvinuty. Nedovolával se jejich estetických aspektů, protože nechápal jejich umělecký význam – nově se rodící zásady impresionistické estetiky.

I širší veřejnosti nějaký čas trvalo, než uměleckou hodnotu impresionistického novátorství uznala. Nový „ismus“ se musel nejprve konsolidovat produkcí dalších a dalších děl téhož stylu. Jakmile si však veřejnost na tyto nové principy zvykla, začala též chápat jejich estetický dopad, začala obdivovat krásu impresionismu, či impresionistickou krásu. Koncem 19. století měli již impresionisté své místo v Louvru a dnes se jejich díla v aukčních síních prodávají lépe než díla starých mistrů.

V té době se o impresionismu mluvilo jako o „nové malbě“. Doba se jakoby nezměnila. I dnes také dáváme malbě podobný název, například nedávná výstava „Malba dnes – perfekt tense“.

Impresionisty nazývala společnost „intransigent“, což znamená nesmiřitelní, nekompromisní, nesmlouvaví. Mám pocit, jako bych četla dnešní recenzi na současné umění. S jedním podstatným rozdílem, lidé současným uměním tolik nežijí jako před sto lety. V běžných novinách umění dnes nevěnují téměř žádnou pozornost. Maximálně zmínkou takovému umění, které se týká bezprostředně občanů, jako se v poslední době diskutuje nad kontroverzním návrhem knihovny na Letné od architekta Jana Kaplického. Aby si člověk o umění zjistil více, musí vynaložit vlastní iniciativu ke koupi časopisu, který se na umění přímo specializuje.

V dnešní pluralitě hodnot a umění běžný člověk ztratil orientaci ve světě současného umění a tím o něj ztrácí postupně i pochopitelně zájem. Každý umělec chce být originální, přinášet stále na výtvarnou scénu něco nového, ať už je to cokoli a kolikrát za každou cenu, ale v této záplavě originality tím pádem nikdo nevyčnívá.

\*

1. ŠALDA, F.X. *Impresionismus: jeho rozvoj, výsledky i dědicové*. Pokroková revue [online]. III, 1907-08 [cit. 2007-01-05]. Dostupné na WWW: <<http://www.volny.cz/d-fridrich/literatura.htm>>
2. Tamtéž
3. DURET, T. Claude Monet a impresionism. *Volné směry*, 1907, roč. XI, s.346
4. Tamtéž, s.346
5. KENDALL, R. *Monet vlastní rukou*. Praha : BB/art, 2005, s. 167. ISBN 80-7341-676-X
6. ŠALDA, F.X. *Impresionismus: jeho rozvoj, výsledky i dědicové*. Pokroková revue [online]. III, 1907-08 [cit. 2007-01-05]. Dostupné na WWW: <<http://www.volny.cz/d-fridrich/literatura.htm>>
7. KENDALL, R. *Monet vlastní rukou*. Praha : BB/art, 2005, s. 16. ISBN 80-7341-676-X
8. Tamtéž. s.17
9. Tamtéž. s. 20
10. HUYGHE, R. *Umění život a ideje .Larousse*. Díl 4. Umění nové doby. Praha : Odeon, 1974,s.169
11. ŠALDA, F.X. *Impresionismus: jeho rozvoj, výsledky i dědicové*. Pokroková revue [online]. III, 1907-08 [cit. 2007-01-05]. Dostupné na WWW: <<http://www.volny.cz/d-fridrich/literatura.htm>>
12. ŠALDA, F.X. *Impresionismus: jeho rozvoj, výsledky i dědicové*. Pokroková revue [online]. III, 1907-08 [cit. 2007-01-05]. Dostupné na WWW: <<http://www.volny.cz/d-fridrich/literatura.htm>>
13. ŠALDA, F.X. *Impresionismus: jeho rozvoj, výsledky i dědicové*. Pokroková revue [online]. III, 1907-08 [cit. 2007-01-05]. Dostupné na WWW: <<http://www.volny.cz/d-fridrich/literatura.htm>>
14. DURET, T. Claude Monet a impresionism. *Volné směry*, 1907, roč. XI, s.348
15. Zprávy a poznámky ,*Volné směry*, 1907, ročník XI,s. 178
16. ŠALDA, F.X. *Impresionismus: jeho rozvoj, výsledky i dědicové*. Pokroková revue [online]. III, 1907-08 [cit. 2007-01-05]. Dostupné na WWW: <<http://www.volny.cz/d-fridrich/literatura.htm>>
17. MORICE, CH. O moderních podmínkách krásy. *Volné směry*, 1907, roč. XI, s.351
18. Tamtéž. s.362
19. KULKA, T. *Umění a falzum : monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004. s.106ISBN 80-200-0954-X

## 2. Srovnání přístupů

Nyní srovnám s Claudem Monetem výraznou českou osobnost Antonína Slavička. Oba žili a tvořili na začátku 20. století. Kolem roku 1900 prožívalo české výtvarné umění období rozkvětu. Tak se alespoň jeví nám z odstupu jednoho století. Zároveň už dozrála další generace, která v negaci na současný vývoj a ve vazbě na nové výtvarné tendence směřovala k expresi.

Jak Monetovi, tak Slavičkovi jde o silné vyjádření vizuálního dojmu.

### 2.1 Claude Monet a Antonín Slaviček

Čas Slavičkova života byl poznamenán hledání dalších cest výtvarného umění, které naturalismem dosáhlo hranice, za níž se zdálo nemožné pokračovat. Jednou z cest byl impresionismus. Bylo to po výtvarné stránce mimořádně šťastné řešení, které však bylo také jen dočasné. Nenabízelo totiž možnost pokračování především proto, že nebylo počátkem, nýbrž koncem cesty. Slavičkova tvorba je zvršením jedné a počátkem následující etapy českého umění. Byla obohacena stylem impresionistickým v důrazu na barvu, na „ted' a tady“, na životní radost.

Antonín Slaviček prošel symbolistně-impresionistickou fází a stále používal metodu krátkého chvatného úhozu štětce na plátno, impresionistou vlastně nebyl. Sám to dokonce odmítal jako řazení do nějaké škatulky. Byly mu cizí skupinové programy, neboť nesnesl vazby, které mu braly tvůrčí svobodu. Většina děl přesahuje impresionistické řazení. Zbavil totiž barevnou skvrnu postupně světla, které bylo hlavním předpokladem její iluzivnosti a navzdory zachování vizuálně rozpoznatelného celku šel tudíž k pólu rozvolnění, z něhož vyrostl jak expresionismus, tak abstrakce.

Dalším výrazným Slavičkovým rozdílem byla láska k obrysovým liniím, k těm, které se impresionismus snažil rozmýtl, zrušit a nahradit barevnou skvrnou a kresebnou kompozicí prouděním světla.

Slaviček byl povahou vášnivý, výbojný, avšak citlivý malíř, který měl křepký i útočný temperament. Měl navíc geniální výtvarný instinkt a tam, kde se nechal vést svým výtvarným instinktem, vytvořil většinou obrazy mimořádné krásy. Jeho talent se vývojově velmi posouval: od stísněných úzkostlivostí prvních prací k volnému čirému výtrysku posledních děl. Od někdejší předmětné zaujatosti k širokému poli, zabírající váhavost, střízlivou vnitřní zdrženlivost a naopak pohotovou útočnost malby. „Slaviček mohl udivovat a udivoval opravdu útočností a břeškností svého zraku, pevností a křepkostí své ruky, zcelující vášní svého vidu.“<sup>1</sup>

Vítězslav Nezval poznamenal: „Má důsledné vertikální zaměření a je jednoduším vodotryskem pevných hmot, žhnoucích se k nebi. Je zjednodušenou syntézou, je drůzou krystalů organicky k sobě přímknutých a rytmicky se ženoucích ke klidnému vrcholu věže; je vyjádřením i překonáním tíže největšího kamenného monumentu Prahy.“<sup>2</sup>

Změnu v jeho tvorbě zaznamenala v roce 1907 návštěva Paříže. Byl okouzlen lidským ruchem pařížských bulvárů a jejich barevností. Obdivoval v muzeích díla starých mistrů a pozorně sledoval v galeriích současnou tvorbu. Protože byl sám označován za českého reprezentanta impresionismu, znovu se přesvědčoval, že impresionistické jsou jen některé prvky jeho malování, ale že estetika impresionismu neodpovídá jeho uměleckým cílům.

Měsíční pobyt sice neměl na Slavička radikální vliv, nicméně jeho malba dospěla k větší uvolněnosti ve stylu i barevnosti a zřejmý byl také zvýšený zájem o lidské hemžení.

Po návštěvě štrasburské katedrály na cestě do Francie a po monumentálních panoramatických pohledech na Prahu si zralý umělec chtěl vyzkoušet ještě těžší úkol. V roce 1908 začal s přípravnými studii k zachycení chrámu sv. Víta. Následovala řada studií, což u Slavička nebývalo běžné.

Od podzimu 1908 se tématem sv. Víta zabývá a vstupuje tak i do podvědomé soutěže s francouzským impresionismem. Přesto, že existuje řada i monumentálních variant tohoto tématu, nepovažoval je Slaviček za konečné řešení.

Pro opravdovou tvorbu potřeboval vnitřní napětí a vztah k námětu. Právě tato opravdovost a intenzita, byť někdy provázená i neúspěchy, činí ze setkání se Slavičkovým dílem zážitek.

Monet maloval rouenskou katedrálu proto, aby na ní zachytil barevné proměny světla, byla mu objektem, na němž se tyto změny měly demonstrovat. Slavička k malbě katedrály sv. Víta dovedla jeho láska ke kompozicím z vertikálních linií, vyjadřujících monumentalitu, souznějící zřejmě s jeho životním pocitem –hledal sílu, energii a stavebnost. Když jsem si prohlížela rozsáhlé monografie obou malířů, tak skutečně největší rozdíl je ve vyjádření podstaty jednotlivých objektů. U Slavička má vše objem, tvar, hmotu. Domy působí mohutným těžkým dojmem, stromy mají objem, v jejich stínu je „tma“. Tím malíř dává předmětu váhu, skutečnost.

Kdežto Monet dokázal zbavit hmoty gotickou katedrálu z kamene, most Waterloo i budovu parlamentu v Londýně. Vše je tón v tónu, tím mizí pevné obrysy, mizí i hmota. I když je Slavičkova malba uvolněná, velkorysá je cítit objem, tíha objektů. Temná barevná skvrna střídá světlou a tím vytváří kontrasty – světlo a stín. Slaviček nepřestal používat temné barvy, ani černou. Například pozdní obraz Hutě na kladně z roku 1909 jsou tmavé s kontrastními bílými body denního světla, které do výrobní haly proniká.

Taktéž oproti Monetovi nepoužíval tolik výrazné žlutě a červeně, jen jako akcent a okrajově. Možná to bylo dáno tím, že v Čechách bývá podzim šedý, v létě často prší a krajina není tolik optimistická. Venkovské chalupy bývaly chudé a prosté a to se tlumivější barevností podařilo Slavičkovi navodit. Nekřičí barvy ani na pražských střechách, jen se matně lesknou našedlým závojem po dešti. Nezachycoval ani jako Monet zlatavý západ slunce a prosluněnost okolí, ale spíše tichou zřešenou atmosféru až po západu slunce. Dává obrazům více intimity, která je typická pro naše malířství na přelomu 19. a 20. století.

I Slavičkova katedrála jako Monetova je světelnou vizuální básní, avšak její umělecké ztvárnění a ideové vyznění je značně odlišné – následkem pokročilejší doby i Slavičkova vlastního vývojového směřování, jmenovitě však následkem rozdílnosti obou národních kultur, bouřlivě se rozvíjející nezávislé kultury francouzské a emancipující se kultury Čech. Barva Slavičkovy katedrály, zahrávající okrovými a zlatavými tóny, nezapře svůj impresionistický rodokmen, nesměruje však k plenéristické okamžikovosti, nýbrž cílevědomě buduje hmotu a tvar, konstruuje kolosální architekturu chrámu jako trvalý symbol národní historie, který se tyčí se slavnostním patosem k obloze. Soustředil se na kompozici. Kdežto Monet se zajímá pouze o fasádu, malovanou z okna protějšího domu a vyplňující takřka celou plochu plátna. Malíř se tedy zajímá spíše o čisté jevovou, smyslovou stránku předmětu, než o předmět sám. Kdežto Slavičkovi, hluboce věřícímu, katedrála sv. Víta splňovala to, co stále hledal – výsostné splnutí výtvarného s ideou – modlitbu k Bohu.

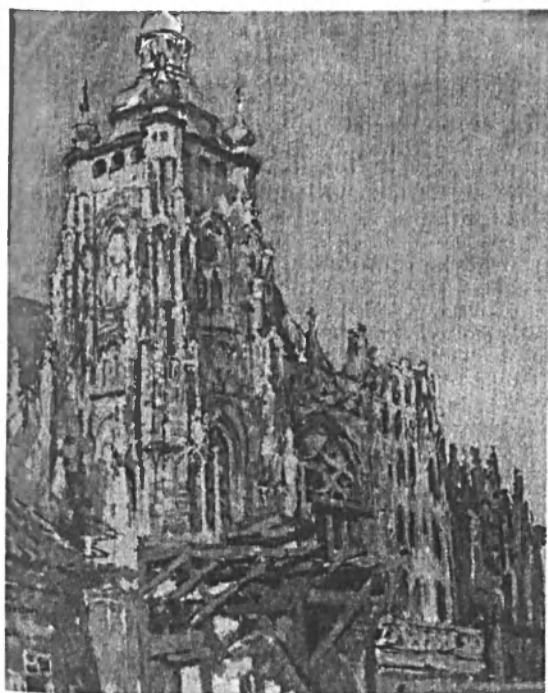
Není bez významu, že i k drobným obrazům, které předcházely katedrálu sv. Víta, vedl Slavička neobyčejně intenzivní historický zájem. Šel tak daleku, že se připravoval na námět dlouhou četbou s vědomím, že tak i nepřímou prohloubí učin díla.

Pro oba malíře bylo malování katedrál vnitřním dramatem. O dramatu, jimž pro Slavička bylo malování katedrály, podává svědectví dopis Švagrovskému: „Tak žiju –



trápím se - mořím se – začínám stále znova – a znova. S ničím nejsem spokojen – ale na dnu duše to leží; ten velký fantom gotiky – které dělaly věky – a nejde to tak snadno ani lehce. Znovu jsem začal, rozřezal nožem a znovu natáhl plátno a znovu ho rozmanžiroval...“<sup>3</sup>

Podobně zápasil Monet při svých rouenských katedrálách. Oba měli silnou vůli dosáhnout cíle, proto maluje Monet první sérii v roce 1892 a potom se na místo vrací o rok později aby rozdělaná plátna dodělal. V obou případech se Monet vrhl do malování katedrály s nadšením, hraničícím až s posedlostí. „Jsem dočista zničený, nemůžu dál,“ napsal své ženě v roce 1892. „Potkalo mě něco, co jsem nikdy předtím nezakusil. V noci mě pronásledovaly noční můry. Řítla se na mne katedrála. Sen se stále vracel. Chrám byl jednou modrý, jindy růžový, v dalších vizích zase žlutý.“ O rok později své ženě Alici Monetové: „...Pracuji každý den na stejných dvou plátnech a nemůžu dokázat to, co chci: nu, nakonec to dokáží, když budu tvrdě bojovat.“<sup>4</sup> Taktéž několik svých pláten zničil a nebo přemaloval dokola, než dosáhl vnitřního úspěchu.



8. Antonín Slaviček: Chrám sv. Víta, náčrt, 1908, olej na plátně, 62 52cm



9. Claude Monet: Rouenská katedrála v plném světle, 1894; olej na plátně

*Slaviček v malbě katedrály zdůrazňoval kompozice z vertikálních linií, vyjadřujících monumentalitu, hledal sílu, energii a stavebnost. Kdežto Monet dokázal zbavit hmoty gotickou katedrálu z kamene, mizí u něj pevné obrysy, mizí i hmota. Malíř se zajímá spíše o čistě jevovou, smyslovou stránku předmětu, než o předmět sám. Katedrála mu byla pouze objektem na němž demonstroval proměny světla.*

Oba umělci mají společné, že se snažily proniknout hluboko do podstaty samotné přírody, snaží se odhalit její tajemství a přenést je na živoucí plátno. Malování pro ně bylo smyslem celého života. Zachycovali neopakovatelnou přítomnost „tady a teď“, zápasili s proměnami atmosféry. Monet toužil na katedrálách zachytit jiskřivé světlo. Jednou se vyjádřil Rodinovi: „Vyzbrojil jsem se a svádím bitvu se sluncem...Kéž bych mohl malovat

ryzím zlatem a drahokamy.“<sup>5</sup> Povrch plátna v případě Rouenských katedrál připomíná drcené drahokamy třpytící se ve zlatistých paprscích. Slaviček, když jednou maloval v parném létě v Kameníčkách prohlásil, že se snaží zachytit třepetavý horký vzduch, jaký je právě dobře znám nad rozpálenou silnicí a který deformuje pozadí. V obou případech jde o vyjádření pohybu, energie mihotání světla či vzduchu.

O Kameníčkách se Slaviček vyslovil: "Jsou zde příšerné nálady. Tak úžasně tmavé, - celý kraj stmí a jakási oblaka starozákonní také černá - visí takřka nad samým člověkem, - ženou se přes Vás a Vaši hlavu. Mihnou se Vám báby - v pestrých barevných šatech - utíká to domů, protože v mracích a obloze vydá se soudný den. - Pak je větrice - s přívalem. Najednou šedivá mlžina dešťová se přes Vás přenese, - To je možno vidět, - ale není možno to vypsát."<sup>6</sup>

Monet popisuje taktéž krajinu a z pár řádků je vidět, že krajina Francie je mnohem barevnější a světlejší.

„Je to nádherné a já se proklínám, že to nedokážu vyjádřit nějak lépe. Člověk by potřeboval obě ruce a musel by namalovat stovky pláten...“<sup>7</sup> (Píše Monet své ženě Alici Monetové v roce 1885)

„Jak je tu krásně, jistě, ale jak je obtížné to malovat! Ty růžové a modré barvy jsou tady tak jasné a čisté, že i ten nejmenší špatný tah štětcem vypadá jako šmouha špíny.“<sup>8</sup>

Slaviček ukazoval výboje do „nových sfér“ v individuálním uchopení přírody a města, založené na představě barevné skvrny a barevných siluet. Šel tak za hranice nejen naturalismu, ale i impresionismu. Impresionismus dal konkrétní podobu hodnotám moderní společnosti prostřednictvím nového znakového systému, neboť figurativní rámce, které si vytvořila renesance, si uchovaly svou platnost až do konce 19. století. Realita je stále východiskem, ale v samotném výsledku již o ni tak nejde, i když se z díla nevytrácí. Slavičkovi nejde jen o náladu, impresi a světelný dojem, ale také o to, zachytit úzkost z tvoření jiné, osobní reality, která je základem moderního názoru.



10. Ukázka stylu malby. Vlevo malba A. Slavička: Zahradní zeď 1901, detail  
Vpravo malba C. Moneta: Japonský most, detail, 1923-25

## 2.2 Claude Monet a abstraktní exprese

Monetova tvorba ovlivňovala mnoho dalších umělců. Vybírám abstraktní expresionismus, který se zmíněným malířem inspiruje doslovně. Každý z níže uvedených umělců maloval svá plátna v reakci na Monetovu výstavu, která proběhla v 60. letech 20. století.

Monetovy pozdější plátna leknínů a zahrady Giverny vytvořily zásadní zlom v malířově vizuálním zobrazování. Jsou naprosto jiné, než díla předešlá. Mají velmi uvolněný rukopis gestické malby a sám malíř tvořil na podstatně větší plátna, kde se mohl více odvázat a zintenzivnit hluboký dojem, kterého diváka přímo pohlítí. Není pochyby, že Lekniny již nejsou projevem vyhroceného úsilí o zachycení určitého bodu v časovém kontinuu, jako tomu bylo v předcházející tvorbě 90. let. Rozpoutaný senzualismus tu nabyt absolutní hodnoty, povznesené nad určitou okamžikovou přírodní světelnou konstelaci. Monetovo „oko“, vyzbrojené od doby plného rozvíjení malířovy tvůrčí mohutnosti povědomím o všech možných vitálních silách, tu proniklo k hlubším významovým vrstvám reality.



11. Monet ve svém ateliéru kol. roku 1920

Někdejší výsek je redukován na pouhý detail, jemuž se navíc dostává monumentálního zpracování, jež bývalo v historii malířství výsadou nejdůstojnějších námětů. A nejen to, dostává se mu začlenění do velkého dekorativního kontextu, který býval cílem historických slohů. Ve stáří Monet medituje o lidském údělu, o osudové hloubce lidství, což klasickému impresionismu v jeho optické výlučnosti unikalo.

Ve své zahradě v Giverny na sklonku života našel své finální téma vody jako živlu zrcadlicího věčné metamorfózy bytí. Skutečnost, vodní hladina s listy a květy, zcela splývá se zdáním, zrcadlením okolní přírody a oblohy. Odtud je již jen krok k opuštění předmětnosti směřující k bezpředmětné malbě. Jde o mezní situaci krajního napětí mezi zobrazením a nezávislou malířskou formou, o krajní iluzi skutečnosti. Odklon od imprese k expresi. Svoboda a intenzita výrazu připomíná pozdní tvorbu velkých mistrů minulosti. Zvláště je možno vzpomenout na Jakoba Tintoretta, který se dožil taktéž vysokého věku a jeho umělecká technika vyžrála.

Již zmíněný posun v tvorbě nastává postupně od roku 1912, kdy přestává vidět na jedno oko a lékaři diagnostikují šedý zákal: „... Vidím pouze na jedno oko. Mám šedý zákal. Více než kdykoliv jindy a navzdory svému špatnému zraku potřebuji malovat a to bez ustání.“<sup>9</sup> (Píše G. a J. Bernheim-Jeuneum, 5. srpna 1912)

Zrak se postupem doby natolik zhoršil, že byl v roce 1923 operován. Operace byla oddalována z důvodů Monetovy obavy, že i když se operace podaří, nebude vidět malíř barvy jako předtím. Svá plátna Leknínů maloval v ateliéru, jelikož mu oční vada neumožňovala malovat v plenéru. Zde se dá už jen polemizovat, nakolik ovlivnil šedý zákal barevnost a uvolněný až expresivní rukopis malby, který u pozdějších pláten tolik obdivujeme. Z dopisů jsem taktéž pochopila, že Moneta zužovaly kvůli zraku i deprese, stáří a samota.

### **Předkládám výtah z dopisů, které popisují zhoršený zrak:**

- „... Každým dnem mi můj zrak odchází víc a já příliš dobře cítím, že s tím končí má dlouho hýčkaná naděje, že dokáži něco lepšího.“ (G. Geffroyovi, 20. ledna 1920)

-(po operaci očí a s brýlemi) „...pokřivené vidění, které mám, a přehnané barvy, které vidím, to je něco opravdu příšerného. Procházka venku s těmito brýlemi stejně nepřipadá v úvahu, a pokud bych byl odsouzen vidět přírodu tak, jak ji vidím nyní, byl bych raději slepý...“ (G. Clemenceaulovi, 30. srpna 1923)

- „...znovu vidím zelenou, červenou a konečně zeslabenou modrou...“ (Doktoru Ch. Coutelovi, 21. října 1923)

- „...Vrátil jste mi schopnost vidět černou a bílou... a jsem za to nesmírně vděčný, ale mé malířské vidění je bohužel pryč... Život je pro mne utrpení... možná je to únava, ale je jisté, že kromě vidění na krátkou vzdálenost mám se zrakem stále větší problémy. Ty první brýle jsou jediné, s kterými jsem spokojen v umělé osvětlení, a je zvláštní, že jsem si je náhodou vzal za denního světla, a už neviděl ty žluté a modré, které Vás přiměly, abyste zvolil tónová skla...“ (Doktoru Ch. Coutelovi, 9. dubna 1924)

- „...konečně se mi vrátil zrak a stalo se to náhle...“ (Doktoru Ch. Coutelovi, 27. července 1925)

- „...Ve skutečnosti je to o tolik lepší, že jsem uvažoval, že si připravím paletu a štětce a začnu znovu pracovat... zabývám se myšlenou na velké změny v ateliéru a plány na vylepšení zahrady... mám odvalu a začínám mít navrch...“ (G. Clemenceaulovi, 18. září 1926) za dva měsíce umírá.

Po přečtení těchto řádků si může každý vytvořit názor, jak asi ke konci života Monet viděl. Přitom v tomto období vznikala ta nejmonumentálnější plátna a ani, když bylo malířovi nejhůře se malování nevzdal.

V 60. letech směr abstraktní expresionismus inspirativně čerpá z odkazu pozdější Monetovy techniky. Umělci malují na obrovská plátna, tahy štětce jsou podobně spontánního charakteru, charakteristická je výrazná barevnost pláten a expresivní výraz.

Společným znakem s Monetem je uvolněná malířskost, expresivní barevnost, gestická malba. Částečně je pro abstraktní expresionisty společné vyjadřování psychických stavů, instinkt, spontánní emoce, duchovní nebo fyzická energie. I Monetovy lekniny nezobrazují realisticky co malíř vidí, ale co cítí, účinkuje zde hloubka a napětí emoci. Po smrti ženy se Monet více uzavřel do svého světa v zahradě Giverny, kterou tolik miloval a přenášel na plátno své pocity. Ač dříve nepoužíval tmavých barev, v těchto plátnech se už objevuje černá, mnohá plátna působí melancholicky, negativně. Obrazy abstraktních a lyrických expresionistů působí vnitřním jaselem a mlžnou magickou citovou bezprostředností, vyjadřují základní lidské pocity v objevování abstrakce ve vztahu mezi barvou a formou. Taktéž to ovšem platí i pro Monetovy Lekniny.

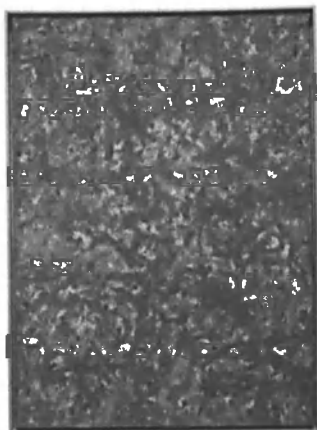
Plátna abstraktních expresionistů vznikají jako konečná odpověď po dlouhé meditaci, chladné a systematické uvažování je zcela zatlačeno ze světa mystiky, tichá a tajemství zen-buddhismu.

## **2.2 Claude Monet a abstraktní exprese**

Velká výstava Moneta proběhla v roce 1961 v rámci sbírky Moma a tím znovu přiblížila tvorbu Monetových lekninů a osobitost pláten. Obrazy expresionistů ze 60. let zobrazují skutečně barevnost, techniku a kompozici, které jsou shodné s pozdními Monetovy plátny.

### Beauford Delaney

Malba umělce překvapuje pozorováním. Jeho abstraktní obrazy jsou skrze jeho technickou virtuozitu a barevné řešení příbuzné zpracováním Monetovi.



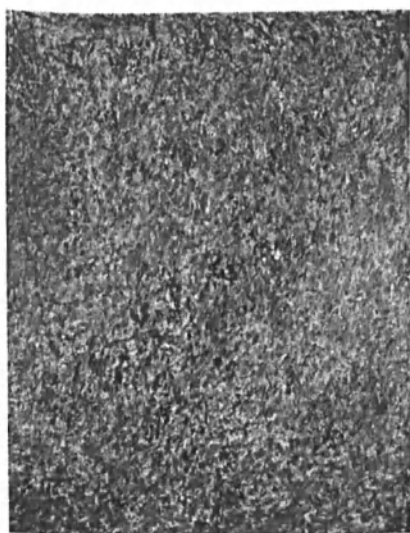
12. Beauford Delaney  
*Untitled*, 1965



13. Claude Monet: *Japonský most*,  
1923-25, Oil on canvas, 89 x 116  
cm The Minneapolis Institute of  
Arts

### Milton Resnick

„Nejdříve jsem byl ovlivněný Cézannem. Teprve před lety ( 60. letech ) jsem viděl Monetovy lekníny na výstavě Moma. Byl jsem ohromen, jak blízko jsem nyní k Monetovi dospěl.“<sup>10</sup> Milton Resnick 2001



14. Milton Resnick: *Bez názvu*, 1964,  
olej na plátně, 109.2 × 96.5cm



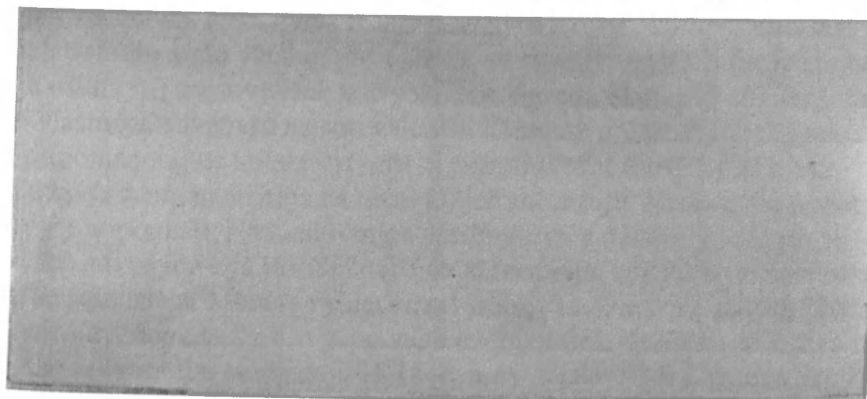
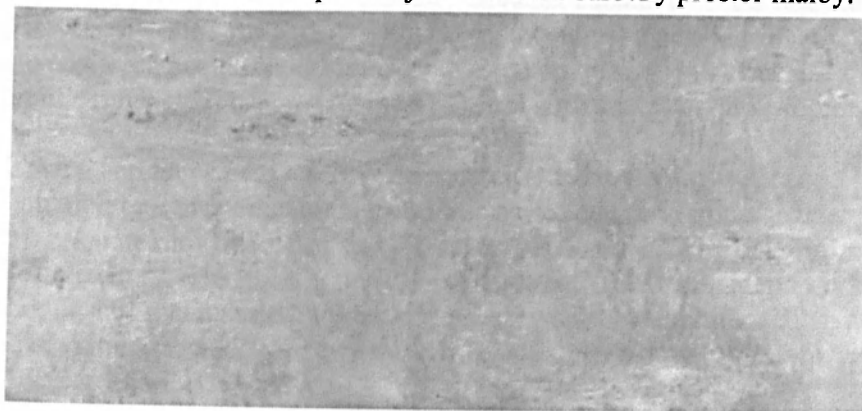
15. Milton Resnick před svým rozměrným plátnem

### Jean-Paul Riopelle

„Víš, kdyby člověk měl příležitost Giverny navštívit, ono místo, Monetovy Nymphéas, které maloval, mohl by člověk vidět, že byl pouze velikán jednoho malého jezírka. Je to neuvěřitelné, tyto tak velké a tak předimenzované obrazy vznikaly na jednom skutečně malém jezírku.“<sup>11</sup>

## Jules Olitski

Autor na svá plátna stříká sprejem, aby docílil určité éteričnosti a nehmotnosti. Inspiroval se barevností a celkovou atmosférou. Patřil k té skupině malířů, jako Mark Rothko, kteří se nazývali Color Field painting (Metoda barevných polí). V tomto směru dominuje více individuální rukopis a zájem o vnitřní barevný prostor malby.



16.17. Nahoře: Claude Monet :Lekniny 1920, olej na plátně,  
200x600cm

Dole: Jules Olitski: Instantní Loveland 1968, akryl na plátně  
294x 645 cm

## 2.3 Claude Monet a byznys

Plátna Clauda Moneta patří k neznámějším a k nejpobulárnějším uměleckým dílům na světě. Plátna všech impresionistů dodnes dosahují rekordních cen na aukcích. Ovšem zároveň také tržní obchod na tomto odkazu dobře parazituje. Monet je v široké veřejnosti velmi oblíben a co je hlavní, je širokému okruhu lidí známý To, co mu bylo vytýkáno v jeho době. například nečitelnost obrazů z důvodu použití barev a tahů štětce, je dnes pro diváky naprosto čitelné umění. Tudiž není překážkou, jako v době vzniku.

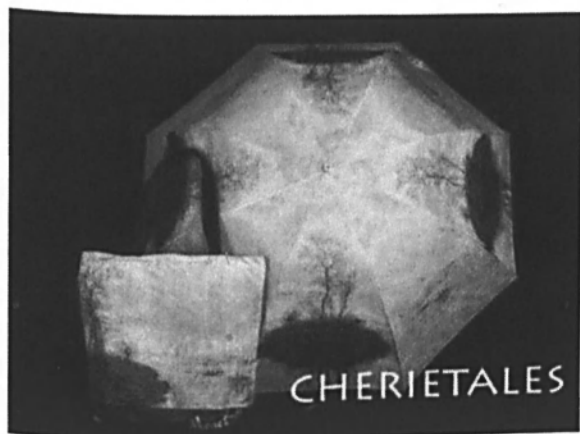
Lyrika, proměna atmosféry, použití optimistických barev a rozpoznání objektu, který je malován, budí v dnešních divácích kladnou a příjemnou odezvu. Obrazy se laikům

podbízejí. Bohužel, jak je známo, široké veřejnosti se nedostává rozlišení mezi „vysokým uměním“ a „nízkým uměním“ například z Karlova mostu. Lidé rozdíl mezi lépe namalovaným kýčem západu slunce a Monetovou uměleckou impresí západu příliš nepoznají. Člověk dnes nemá vycvičený zrak na „vysoké umění“, jak je odlišováno kvalitní umění od tzv. nižšího – pouličního. Obrázek západu slunce z některé galerie Prahy 1 se návštěvníkovi esteticky podbízejí. Zobrazení západu slunce a lá Monet je velmi často malováno řemeslně nezkušenými umělci s převráceným vkusem, kteří našli mezeru na trhu. Ten lidem nenabízí přijatelné umění. Tomáš Kulka nazývá tyto „kopie“ stylovými imitacemi.

Také technika samotných impresionistů je snadno kopírovatelná se zaručeným efektem. Monet maloval technikou založenou na sérii malých tahů či doteků štětcem, která umožňovala udržet barvy čisté a vyvolat dojem jiskření přirozeného světla, způsob je založen na rychlém a spontánním provedení. Tato technika pod rukama diletanta nezalého, nezkušeného často s vysokým řemeslným sebevědomím a cílem dobře prodat, se stává paskvilem. Typické pro efektivní manýru – rychlé dotyky štětcem, barvy jiskřící...kýči se dařící.

Kýčovité suvenýry uměleckých děl se vyznačují zkreslením a deformací jejich estetických vlastností. Necitlivost těchto suvenýrů k estetickým vlastnostem zpodoběného díla vede k paradoxnímu vztahu: přestože to, co suvenýr znázorňuje, je zpravidla krásné, on sám je ošklivý. Turistovi však tato ošklivost nevadí. Snad si jí ani nevšimne, neboť estetické vlastnosti suvenýrů nejsou v daném kontextu důležité. Jejich funkcí je pouze originál připomenout, ne znovu vytvořit či reprodukovat estetický zážitek

Suvenýr zcela parazituje na objektu, jež zobrazuje. Musí se mu podobat pouze do té míry, aby jej připomněl. Na konkrétních vlastnostech a detailech jeho provedení příliš nezáleží. Pro suvenýr a kýč je důležitější co znázorňuje, než jak to znázorňuje. Na internetu se souvislostí Moneta vyhledáme všechny možné typy užitých předmětů, které připomínají slavného malíře. Od vánočních ozdob, tašek, deštníků až k pletací přízi. A nejčastějším zobrazením jsou jak jinak Monetovy nejslavnější Lekniny. Prodejce má jistotu výdělku.



*18. Kolekce s názvem Imprese. Při důkladnějším pohledu rozpoznáme jeden z Monetových západů slunce. Takovýmto komerčním množením by byl potěšen spíše malíř Alfons Mucha, pro kterého kopírování dekorativních obrazů bylo cílem.*



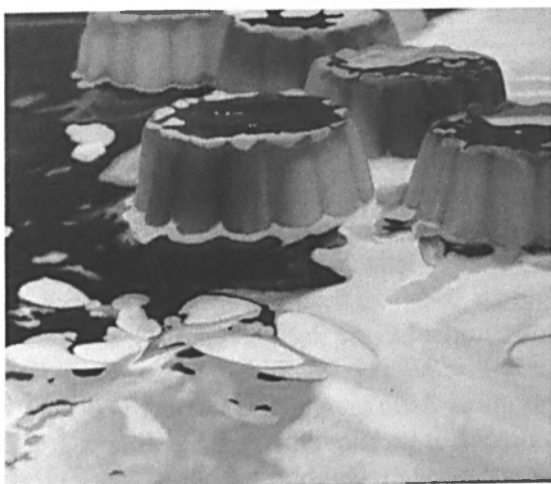
19.20. Typický dnešní kýčovitý imitátor Monetova stylu a námětu. Na internetu takových malířů jako je Lynn Gertenbach je řada. Vpravo: Claude Monet: Rameno Sieny poblíž Giverny za rozbřesku, 1897, 81x92 cm.

V porovnání se skutečným plátnem od C. Moneta vpravo, je hned na první pohled horní výjev překombinován - barevně i popisně. Je zde příliš mnoho realistických detailů, které se přímo bijí se západem slunce. Monetův obraz se soustředí jen na krásu atmosféry ve své komplexnosti. Je to prožitý, subjektivní záznam z místa, který má v sobě mnohem více, než popisnost a techniku. Monet, když maloval Lekniny, tak se zaměřil pouze na ně. Maloval výřez vodní hladiny maximálně s částí břehu. Umělkyně zde má pro jistotu vše.



Ze zahrady v Giverny a Monetova domu je dnes muzeum. Zahrada je hojně navštěvovaná turisty, nebo i umělci kteří zde můžou tvořit. Například v roce 2003 mělo v zářadí 15 amerických umělců strávit léto a vytvořit obrazy, které byly inspirovány Monetovým světem. Jeden z nich Will Cotton je známý tím, že jeho objekty na obrazech jsou z tající zmrzliny nebo z měkkého pudinku. Vytváří absurdní světy hyperrealistickou malbou. Jeho obraz se jmenuje Giverny - ovocné koláče na rybníce. Ovocné koláče připomínají s trochou fantazie pravděpodobně květy leknínů. Cotton se inspiroval spíše objektem (leknínem, rybníkem) než stylem a formou malby jako abstraktní expresionisté.





21. Will Cotton: *Giverny flán pond*, 2003, olej na plátně, 60,70 palců

\*

1. ŠALDA, F.X. *Antonín Slaviček*. Novina [online]. III, 1910 [cit. 2007-01-05]. Dostupné na WWW: <<http://www.volny.cz/d-fridrich/literatura.htm>>
2. TOMĚŠ, J. *Antonín Slaviček*. Praha: Odeon, 1966. s.124
3. Tamtéž, s.125
4. *Claude Monet*. London : Alpress, 2004, s.66. ISBN 80-7218-465-2
5. Tamtéž, s. 68
6. TOMĚŠ, J. *Antonín Slaviček*. Praha: Odeon, 1966. s.125
7. KENDALL, R. *Monet vlastní rukou : obrazy, kresby, pastely, dopisy*. Praha : BB art, 2005, s.92  
ISBN 80-7341-676-X
8. KENDALL, R. *Monet vlastní rukou : obrazy, kresby, pastely, dopisy*. Praha : BB art, 2005, s.74  
ISBN 80-7341-676-X
9. KENDALL, R. *Monet vlastní rukou : obrazy, kresby, pastely, dopisy*. Praha : BB art, 2005, s.172  
ISBN 80-7341-676-X
10. SAGNER-DÜCHTING, K. *Claude Monet und die Moderne*. München : Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung , 2002. s.59 ISBN 3-7913-2614-7
11. SAGNER-DÜCHTING, K. *Claude Monet und die Moderne*. München : Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung , 2002. s.62 ISBN 3-7913-2614-7

## 3. Agrese vizuality

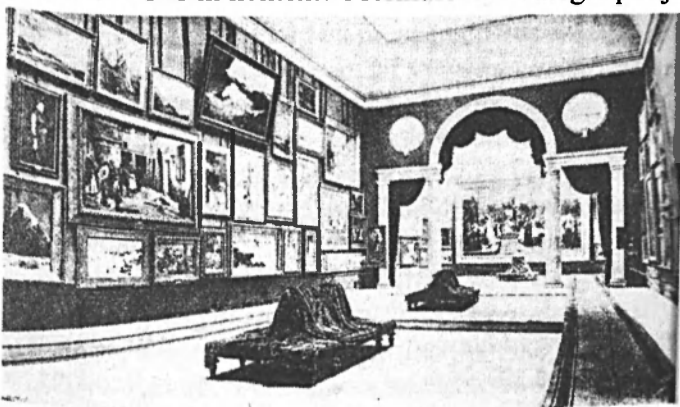
### 3.1 19. století

Všeobecný rozmach byl koncem tohoto mírumilovného století skutečně stále patrnější, stále rychlejší, stále rozmanitější. V noci plála v ulicích namísto mdlého osvětlení elektrická svítla, obchody šířily svůj nový svůdný lesk z hlavních ulic až na předměstí, díky telefonu už spolu mohli lidé mluvit na dálku, už uháněli novými rychlostmi ve vozech bez spřežení, už se vznášeli ve vzduchu ve splněných snech Ikarových. Komfort pronikal ze vznešených domů do měšťanských, už nebylo třeba nosit vodu ze studny nebo z chodby, pracně rozdmýchávat oheň ve sporáku, šířila se hygiena, mizela špína. Lidé zkrásněli, zesílili, stali se zdravější od té doby, co jim sport zoceloval těla, na ulici bylo vidět stále méně mrzáků a podvyživených a všechny tyto zázraky vykonala věda, tento archanděl pokroku.

Přelom století vnímáme jako období nebyvalých výstavních aktivit na poli výtvarného umění, jemuž byla emancipovanými a prosazujícími se národními společnostmi i jejich nastupující buržoazií připisována nová reprezentativní funkce. Klasické salony, národní expozice i světové výstavy přitahovaly značnou pozornost veřejnosti a výtvarné umění se stávalo atributem vkusu, nositelem idejí i nástrojem zahraniční politiky.

Apoteózou českého národního sebevědomí i symbolem neobyčejného rozmachu české buržoazie se stala Jubilejní výstava, pořádaná v roce 1891 na pražském výstavišti.

Zahrnující 1230 obrazů, kreseb a grafik, 131 soch a 207 fotografií i architektonických modelů od celkem 270 autorů, nově zhodnotit domácí výtvarnou produkci v širším kontextu i formulovat strategie pro její další vývoj. Jubilejní výstava,



22. *Expozice výtvarného umění, Jubilejní výstava 1891*

navštívená neuvěřitelnými dvěma miliony platících diváků, poučila i okouzila zároveň.

Výstavní život konce 19. století přinášel nové nároky na diváka i na umělce a tak není divu, že se postupně začalo měnit i samotné prostředí, v němž se výstavní exhibice odehrávaly. Na velkých salonech se tak kupříkladu začal klást důraz na to,

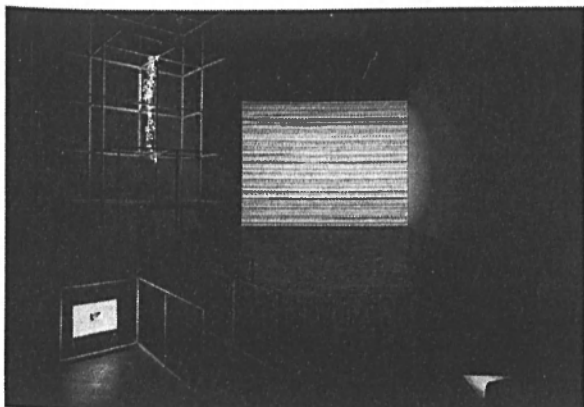
aby tvorba jednoho autora byla umístěna pokud možno pohromadě a to z důvodů

udržení divákovy větší pozornosti. Postupně se upouštělo od kabinetního způsobu instalace, kdy obrazy byly navěšeny na stěně až v několika radách nad sebou. Naopak jako smysluplnější se ukázalo rozmístit díla ve výši očí.

### 3.2 21. století

Žijeme v době, kdy se vývoj všeho děje velmi rychle, hekticky, současnost se stává velmi rychle kategorií minulosti. Nepochybně jsme svědky krize jednoho kulturního modelu. Naše doba je plná kontroverzí, paradoxů, ironie, společenských změn. Postupuje

emancipace minorit, roste multikulturalismus, globalizmus, rozvíjí se digitální technologie a její dopady na možnosti sběru, třídění a reprodukce obrazového i textového materiálu.



23. Příklad současné expozice: Jan Stolin, *Im Geist, (V duchu)* 2003, nová média

Dále pokračuje expanze vizuální sféry a znejasňování pojmu umění či uměleckého obrazu, jež s sebou nese.

„Postupnému rozplývání umění ve vizuální kultuře se ve značné míře přičinili sami historici umění rozrušováním tradičních kánonů, přijímáním nových tradic a obrácením ke stále novým třídám a formám vizuálních jevů“.<sup>1</sup>

Žijeme ve světě ponořeném do zobrazení, kde umělecká díla jsou konzumována, jako nepatrná součást všeobjímající obrazové

tapety.

Vnímání umění je stále více formováno logikou prostředí, kde

nejcennější komoditou je omezená kapacita lidské pozornosti a tvorba veškerých produktů, která je právě podřízena potřebě zachytit momentálně volnou kapacitu konzumenta.

Veřejný zájem, tedy pozornost diváků přirozeně získávají především ty obrazy vytvářené primárně s tímto cílem, kdy vizuální (ne)zajímavost a absence obsahu je nezřídka přímo úměrná jejich kalkulované schopnosti generovat veřejnou pozornost.

„Revitalizace hodnot a kvality, úpadek schopnosti rozpoznat kvalitu a obhájit ji, je přirozeným projevem kultury, kde obsah pojmu umění stále více určují zájmy médií, marketingových strategií a uměleckého obchodu.“<sup>2</sup>

Demonstrovat estetickou výjimečnost je stále obtížnější v době inklinující k tomu, vzdát se takového pojmu ve prospěch předpokladu, že umění je pouze součástí nerozlišené vizuální kultury. Historie umění vytvářela nástroje a metody objektivního „vědeckého“ popisu a interpretace vizuálních objektů, přenechávala tak subjektivní vnímání a prožívání jiným. Filozofii, estetice, psychologii umění – diskuze prožitku díla se tedy konstituovala na půdě těchto oborů. Kesner dodává, že usilovná snaha historiků umění udržet pevnou hranici mezi vědeckou historickou disciplínou a uměleckou kritikou tuto tendenci dále prohlubuje.

Dějiny umění v posledním čtvrtstoletí procházejí jak vidíme všude kolem sebe zásadní proměnou. Do té doby se dějiny umění snažily o pozitivisticko empirický postoj odmítající subjektivitu. A dnes? Postmoderní tendence jsou oprávněně chápány jako útok na tradiční „moderní“ hodnoty společnosti. Postoj k subjektivnímu prožitku se zkomplikoval, když se z prožitku stal módní koncept, zabývajícího se spotřebitelským chováním, mluví se tzv. ekonomii prožitku. Točí se nové a nové seriály, které jsou na subjektivních prožitcích a emocích založené. Divákovi se každý servírují tak, aby se příliš nenamáhal, nepřemýšlel a televize z nich nejvíce prosperují. Proto jich nyní vzniká už téměř nepřehledná řada a každá soukromá či státní televize jich má hned několik. Například seriál *Rodinná pouta* (Nyní Velmi křehké vztahy) láká k obrazovkám diváky sloganem „Vaše pravidelná dávka emocí.“

Dokonce existuje firma u které si můžete prožitek, či zážitek objednat a ovšem pořádně i zaplatit. Podnikatelkou roku 2006 se stala právě žena, která tento byznys vede. Co si lidé přejí? Všechno – bagrovat, létat se vznášedlem, jezdit na koni, lov divoké zvěře, jízda v tanku, na bobové dráze, prožít den v nahrávacím studiu nebo se na tři hodiny stát televizní hvězdou. Jejich logo zní *Allegria* – firma na zážitky. A kliknutím myši máte v kapse zážitek. Například „Military day“.

Zážitky, které se přímo servírují jsou na každém kroku. I produktem dnešního muzea je divákův prožitek. Bohužel oprávněné stanovisko se nezřídka mění v karikaturu sebe samého. A tak i muzea se stávají prožitkovým podnikem, díky „produkcí“ či usnadnění prožitku v muzeu například statických obrazů. Kesner mluví o marketingové pojetí prožitku.

### 3.2.1 Dnešní obraz

„Je načase, začít místo vnímání odlišností považovat obraz či sochu za prvky existující souběžně s realitou. Naše reakce na zobrazení jsou do určité míry stejného řádu jako naše reakce na realitu. Moc obrazů spočívá v tom, že transcendují smrt zhmotněním formy. Obraz je realitou. Svou sílu čerpá z možnosti, kterou nabízí „nespoutaná tvořivost oka ... s otupělou vnímavostí smyslů.“ Vzhledem k faktu reprodukce se obraz stal realitou, je svědkem toho co bylo a je a tedy i toho, co navždy zůstává.“<sup>3</sup>

V 17. století René Descartes vyslovil krom jiného konstrukci „já“, která ovlivňovala malířství až do první poloviny 19. století. Obrazy z tohoto období předpokládaly, „že budou nahlíženy jediným divákem, který stojí v jednom specifickém místě a vizuálně rozšiřuje své vědomí já prostřednictvím okna podobné transparentní plochy obrazu do iluzionistického obrazového prostoru v malbě.“ K dosažení této povahy obrazů malíř „osvětloval“ scénu jednotným světelným zdrojem, užíval jednotné separace ploch, jednotné perspektivy lineární a barevné a jednotné perspektivy atmosféry. Tak si tedy toto období konstruovalo svého karteziánského diváka.

Dnešní pluralistická společnost ovlivňovaná více kulturou než přírodou si vytváří nový model diváka. Ten si přes silný sklon vnímat svět jako soustředěný kolem „já“ uvědomuje, že prostředí dominují jiná centra, která odsunují „já“ do podřízeného postavení.

Dějiny umění přestávají být vnímány jako jednosměrný kauzální systém a začíná se na ně pohlížet jako na síť, kde jeho složky přecházejí z aktivní do pasivní role. Tak původní obraz přestává být vnímán jako vliv a obraz jím inspirovaný jako příjemce vlivu, ale pozdější dílo může být vnímáno jako přepracování původního.

Studium vizuální kultury se stává velmi aktuálním v kontextu současné nebývalé populární fascinace čtením obrazů (viz např. zájem o renesanci v souvislosti s knihou "Da Vinci's Code", která přepisuje umění jako "vzrušující thriller"). Podobně je třeba analyzovat vzrůstající význam umění jako "atrakce" – viz např. umělecké výstavy, které se stávají masovou událostí. Tyto proměněné způsoby nakládání s obrazem ovšem přinášejí spíše letmé skenování vizuálních podnětů než pohroužení a kontemplaci zážitku. Vzniká tak zajímavý rozpor současné doby – na jedné straně stále více lidí konzumuje (umělecké) obrazy bez "proměny" vnímání, kterou by jim potenciálně mohly nabízet, na straně druhé konzumují mediální obrazy "reality" jakožto "pravdivé", bez nedůvěry, kterou by si zasloužily.

#### Únik z reality:

(z textu: Kesner, L. Virtuální světy obrazů a metamorfózy vidění, Ateliér 9/2001, s2-3)

Jednou z výsad soudobého člověka je možnost volby mezi nesmírně širokou nabídkou různých forem umění a vizuální zkušenosti. Únik z reality do virtuality má pro většinu kritiků a pozorovatelů jednoznačně zápornou morální konotaci, je nezodpovědným vyhýbáním se světu reálných problémů a prožitků.

Ale jedna z hlavních funkcí klasického umění – básně, symfonie, sochy nebo statického obrazu – je přesně totéž, co vytýkají kritici počítačovým hrám: tedy umožnit svému čtenáři, posluchači, divákovi, aby se přenesl do neskutečného, virtuálního prostoru

uměleckého díla, aby se alespoň na nějaký čas ocitl v jiných světech. Podmínkou a definujícím rysem takového prožitku uměleckého díla je potlačení vědomí a prožívání reálného světa.

### **Vidění a ponoření do jiných světů:**

Klasický obraz v rámu spojuje například s počítačovou hrou podstatná charakteristika: jejich prožitek či interakce s nimi se odehrává především skrze vizuální vnímání, jakkoliv důležité jsou při něm i jiné, zejména kinestetické a motorické aspekty. Otázka úniku je tedy bezprostředně svázána s otázkou povahy a kvality vidění v dnešní době.

Možnost dočasného opuštění reality a alespoň chvilkového úniku do alternativní „reality“ patrně vyvinula jako určitá kompenzační strategie napomáhající zajištění psychické integrity organismu a jeho biologickému přežití.

Od začátku obrazy naplňovaly v nejobecnějším smyslu dvojí roli: zobrazovat vnější svět (případně jeho subjektivní interpretaci) a přispívat k jeho poznání. Tato dvojjediná role zobrazení je zvláště výrazná dnes. Nové technologie rozšiřují nezákladnější funkce vidění – zajistit a usnadnit přežití jedince i lidského rodu. A na druhé straně poskytují člověku nejrůznější obrazová média a širokou škálu možností úniku z komplikované reality jeho běžné existence.

Fanatický hráč pařící na počítači a milovník muzeí vyhledávají v nejobecnějším smyslu to samé: únik do jiných světů pomocí primárně vizuálního prožitku. Ale bohužel čím dále méně lidí je schopno tohoto stavu dosáhnout s izolovaným statickým obrazem, jakým je obraz, fotografie, socha...

Proč jsou stále méně lidé ochotni a schopni volit „klasické“ umění za prostředek a cíl tohoto dočasného přesunu do jiné reality? Jde zejména o otázku role realismu a vizuální iluze. Média se během posledních 50 let podílela na transformaci vnímání. Vytváří se „obrazová clona“. Dominantním rysem současné kultury je vysoký objem a stále narůstající rychlost proměny obrazů v našem vnímání a skutečnosti. V běžném každodenním vnímání většiny populace je stále více vytěšňováno vidění izolovaného obrazu. U mnoha lidí vstupují statické obrazy do vidění jen periferně a nebo tvoří vizuální pozadí (billboardy, plakáty, noviny...) a klasické umělecké dílo není interaktivní ve smyslu, s jakým se divákům propůjčuje televize. Další podstatný vliv souvisí s otázkou realismu a ikonocytie. Obecně lze říci, že divák-konzument obrazů je uvyklý na vysokou míru realismu a vyžaduje i ve chvílích oddechového vnímání. A dále dnešní divák uvykl všudypřítomné multimodalitě – obraz je doprovázen hudbou, slovem. Proto se muzea snaží všemožným aktuálním způsobem, který na diváka zabírá, zprostředkovat divákovi umění i statických obrazů a nalákat ho, aby se přišel podívat příště. Muzea mají dnes silnou konkurenci, co se týče trávení volného času, v nových obřích centrech, kterých vyrostlo za pár let jako hub po dešti. Zde zprostředkovávají dojmy, zážitky a trávení volného času pro celou rodinu.

Současně se tedy zdá, že ztrácíme schopnost určitého druhu vidění – hlubokého, ponořeného, zaostřeného vidění, které vyžadují umělecká díla. Pro diváka je obtížné se soustředit na statické obrazy v muzeích.

Povaha obrazové zkušenosti dětství i dospělosti přetváří neurobiologické mechanismy percepce, a tedy ovlivňuje možnosti prožitku s různými druhy a modalitami vizuálních obrazů.

Privilegované místo v hierarchii zájmů světa umění by měly zaujmout otázky vizuálního a estetického vzdělávání, tradičně přehlíženého většinou kunsthistoriků a vytěšňovaného z výukových programů škol.

### **Vizuální a estetické vzdělávání:**

Jedním z cílů v dnešní době je znovu aktualizovat rozdíl mezi uměním a jinými obrazy. Ale jak? Spíše veřejnosti ukázat schopnost, proč stojí za to odtrhnout oči od obrazů a objektů, jež jsou vnucovány divákovi, a věnovat pozornost také zobrazením shromážděným v galeriích, v muzeích a ukázat, proč stojí za to se na ně dívat pozorně.

Muzeum by mělo reaktivovat emoce – vyzbrojit diváky tak, aby v okamžiku svého kontaktu s obrazem, sochou, našli svoji podobu co nehlubšího prožitku. Měl by být jednoznačný důraz na diváka a jeho prožitek, skrze nějž může on sám rozpoznat a prožít kvalitu, krásu, emocionální bohatost či cokoli jiného, co vyděluje umělecké dílo od jiného obrazu.

Například v bruselském královském muzeu přírodních věd je výstava sice z jiného soudku o tom jak pomáhají moderní technologie kriminalistům, ale organizátoři ji promysleli důkladně a vsadili na správnou kartu. Návštěvník je aktivním detektivem, který může odhalit fiktivní vraždu ředitele muzea. Jsou zde policejní zátarasy, značky od ležícího těla, rozruch, dále pitevna, otisky prstů, možnost zjištění DNA, zajištěné důkazy a dokonce návštěvník může zhlédnout rozhovory podezřelých či svědků atd. Expozice je tedy velice interaktivní, pro návštěvníky neotřelá, lákavá, zábavná, ale hlavně i poučná. Zatím muzeum vykazuje rekordní návštěvnost ve své historii a dostali se i do hlavních vysílacích zpráv.

Muzeum nepotlačuje subjektivní prožitek a neobjektivizuje vidění, ale pochopilo, že rozšířené prožívání je těsně spjato s ryze fyziologickou vizuální skutečností. Jde o to, jak dílo divákovi co nejvíce otevřít. Vraťme se zpět k výtvarným dílům. Za prvé je důležité divákovi připomenout, jak se umělecké dílo v procesu zniku otvíralo interpretovi – odkrývání díla v samotném procesu vidění. Muzeum by mělo podnítit v divácích jejich vlastní vizuální aktivitu. Samozřejmě, že statické obrazy nejsou tak napínavé jako detektivní zápletky, ale muzeum může něco obdobného vytvořit, když například zinscenuje okolnosti vzniku obrazu atd.

Prvořadým zájmem umělecké historie by měl být subjektivní vizuální prožitek diváka a objektivní fakta (historie, technologie...) o uměleckém díle by se neměla stát cílem sama o sobě, ale prostředkem k tomu, jak takové dílo zpřístupnit divákovi. Vrátit vědě více humanity.

### **3.2.2 Malba dnes**

Generace nastupující do uměleckého života v polovině 90. let 20. století se rozvíjí bez politických a civilizačních traumat, na rozdíl od předešlých generací se nenechává spoutat depresemi z následků moderní civilizace, nedává na obdiv ztráty lidskosti, je jiná tím, že se snaží žít otevřeně každodennosti. „Vstupují do světa jako do pohádky, prodlužují dětství, spojují sexualitu s neviností.“<sup>4</sup>

Přístup k umění je dnes založený na změněné situaci - hledání vlastní cesty k umění.

V 90. letech se malba ocitla na druhé koleji, protože umělci se zaměřili spíše na tvorbu s novými médii, které byly u nás po revoluci něco neokoukaného. Umělci začali pracovat s videem, fotkou upravovanou počítačem, digitálními technologiemi, počítačem, často byly instalace. Ve světě byly devadesátá léta zlomem, kdy umělci začali využívat výhody digitální fotografie v umění.

Dnes se umělci zabývají malými příběhy založenými na pozorování a prožívání hektického, chaotického, rozporuplného, krásného i surového, na absurdity a paradoxy bohatého světa, který jsme schopni zažít a poznat jen fragmentárně ve zlomcích.

každodennosti , kde se realita mísí s fikcí a kde fikcionalizaci skutečnosti zesilují všudy přítomné masmediální ataky.

Pořád živými zůstávají otázky související s formováním, proměnami a neurčitou povahou našich identit, vztahová estetika, jakož i reflexe sociálních, kulturních a politických problémů v různých lokalitách světa, či mapování prostorů – urbánních i soukromých míst. Umělci narážejí na deficit citů a senzibility ve společnosti, reagují na terorismus.

Co naznačuje nová přílivová vlna revitalizovaných malířských obrazů? Cítí potřebu zpomalit čas, uhájit si prostor pro recepci a meditaci, vnímat obraz jako artefakt. Figurální malba se vypořádává s reprezentací reality poznamenané fotografickými, postfotografickými, elektronickými či digitálními obrazy v tradičním, stabilním médiu. Objevují se zde i abstraktní polohy malířství, gestická malba, dále se objevují monochromní analytické malby, které evokují odcizení lidí v současné společnosti a odkazují k psychickým poruchám.

Dnes už máme reálnější pohled na nová média a jejich meze (prvoplánnost). Nová média se stávají jen z jedním z palety vyjadřovacích prvků a to je asi nejprirozenější a nejkreativnější poloha. Postmoderní doba objevila opět půvab rukodělnosti, starého řemesla. Je znám respekt k různým polohám přítomnosti a minulosti, začlenit do současnosti umění minulosti, jako něco otevřeného, co není limitováno.

Toho využili i podnikatelé nabízející zboží ve velkých nákupních centrech. Je to takový paradox. Snaží se navodit oázu klidu, tradice, prodávají ručně malované šátky, keramiku, obchůdky jsou velice „útulné“. Bohužel, zdá se mi, že právě umění kvalitního řemesla se vytratilo a zbyla jen levnější varianta rukodělnosti a imitací.

Vít Soukup, jeden z vystavujících na výstavě Malba dnes, říká, že „malovaný, v podstatě realistický obraz má dnes klasickou a neaktuální formu, že začíná být sním zajímavé pracovat.“<sup>5</sup>

Zdá se, že stále více mladých umělců již nereaguje přímo na bezprostřední „živou realitu“ světa, od níž si udržuje odstup (jak v rovině významové, tak v rovině formální), ale až na její nějakým způsobem reprodukovanou „odraženou“ podobu. Atraktivnější než realita sama se jeví její zprostředkovaná forma (nová mediální, virtuální, elektronická videa, film, ale také v archaických podobách starých časopisů a kniha foto). Funkci mezičlánku plní také konceptuální významová mezivrstva – povrchní citace, kýč, ironie, banalita.- jejímž prostřednictvím autoři záměrně manipulujícím způsobem pracují.

Jednou ze základních figur poetiky nejmladšího umění je nově pochopená metafora, která na jedné straně zařazuje veškerou reflexi skutečnosti do průměru skutečnosti pořízeného malbou, fotografickým záznamem, psaným textem, modelem redukováným do podoby hračky, konceptuální strukturami a instalacemi, performancemi a dalšími způsoby vyjádření, na druhé straně ještě intenzivněji hledá spojení svých sdělení s reálnou skutečností, a to především s věcnou souvislostí zakotvením všeho, co je metaforické. Jedna ze skupinových výstav nejmladšího umění měla název Mladé maso, aby tak označila nejen sebe, ale i materiál a techniky svých realizací. Jejich obrazy byly nejen z barev a pláten, ale také z těsta, vlasů, chlupů, tekutin.

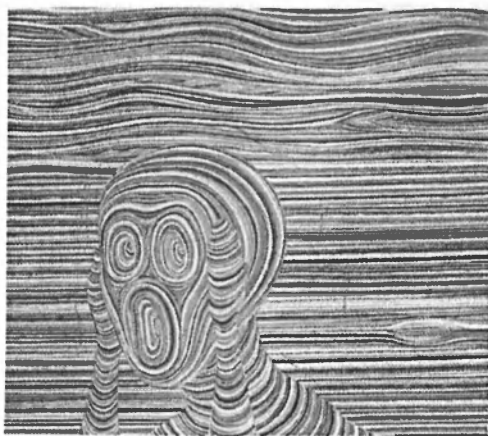
Další výraznou figurou poetiky nejmladšího umění je jinakost, zvláštnost, ozvláštnění. Heslem dne je malba duchovní a fyzicky krásná, uspokojující oko i ducha. Je čitelná v prvním i druhém plánu, srozumitelná pro laika i profesionála. Se záměrnou akcentací kýče, banálních, vyprázdněných klišé.

Dnes je svobodný přístup ke specifickým vizualitám různých médií. Příklad Jiří Černický: jeho obraz křik se odvolává na Muncha nejen svým názvem. Munchova figura je v Černického obraze převedena do lineárních drah několika výrazných barev, které převažují i v Munchově obraze a evokují psychedelický svět. Munchova archetypální

křičící bytost, geniálně symbolizující úzkost. Strach a vnitřní ohrožení člověka žijícího na přelomu 19. a 20. století, byla v Černického obraze jednoduchým, ale účinným způsobem transformována do aktuální podoby. Touto transformací došlo k významovému posunu a rozšíření. Munch zaznamenal zážitek, který ho k namalování Křiku motivoval: "...já tam stál a trásl se strachy – a cítil jsem, jak nekonečný výkřik šel tou konečnou přírodou...." Stimulem k zaznamenání intenzivního pocitu úzkosti byla pro Muncha nezměřnost přírodního živlu, naproti tomu Černický klade tento bolestný zdroj do jakéhosi efektivního virtuálního světa sugerovaného médii.



24. Edvard Munch, *Křik*, 1893, tempera, pastel, lepenka 91x74 cm



25. Jiří Černický, *Křik*, 1896, akryl, plátno, 154x170cm

Na konci 19. století se malba snažila o vytvoření co nejjemnějších barevných odstínů, o jejich citlivé sladění se světlem, náladové krajiny, města, atmosféra. Vrcholila zde snaha o pojetí obrazu jako okna do okolního světa, princip, proti němuž se postavilo celé 20. století. Ale i dnes! Například Jaroslav Valečka – munchovské pojetí figur, ale nelze ho označit za plagiátora umění na přelomu 19. a 20. století. Dále Jan Spěváček a Dagmar Hamříková.

Nastupující generace skutečně působí jako nějaká mozaika, každý umělec má svou vlastní osobitou podobu a přístup k umění. Každý je sám za sebe, ale má své místo v nesmírně polyvalentní struktuře celku. Tedy už žádné společné programy, všechny se již vyčerpaly, všechny daly, co bylo v jejich možnostech – tím se samozřejmě nevylučují různé formy sdružování umělců, jež sbližuje určitý přístup, blízkost tvůrčích koncepcí atd. Ale v tom celém světě různých výtvarných usilování to může být pouze jedna z cest, jak dospět k něčemu rozpoznatelně vlastnímu – neboť všechny základní možnosti jsou v zásadě známy. V dobách zakladatelských avantgard bylo možno dělat fascinující, klíčové objevy

Postmodernismus, ve svém principu sám vlastně jeden veliký koncept, se pokusil tuto analytičnost a stále větší subtilnost zkoumaného problému nahradit vytvořením kontextů mezi různými fenomény, nejen z modernistického umění. Pokud ovšem sledujeme uměleckou kvalitu, tak její výsledky jsou hodně odlišné.

Napětí v uměleckém světě na konci 19. století stálo mezi dvěma malířskými přístupy naturalismem a idealismem a i dnes se setkávají dva principy: konceptuální a klasický. Podstatu klasické malby představuje rozvíjení tradice v Evropě od 15. století. Obraz má být oknem do okolního světa, které se v různých formách snaží zachytit viděnou



skutečnost. Klasická malba klade důraz na malířskou virtuozytu a různými způsoby ztvárněnou realitu.

Pro konceptuální malbu je obraz pouze dílčí složkou uměleckého vyjádření. Vizualita samotného obrazu a malířská virtuozyta nejsou podstatné, rozhoduje celkový kontext, do něž obraz patří a myšlenka, která může zůstat zřejmá jen autorovi

Tyto protiklady vyžadují i odlišná kritéria při výtvarné kritice. Ukazuje se, že pro mnohé je stále základem či východiskem konceptuální myšlení a jeho kontaminace dalšími přístupy, aspekty a hledisky, propojování různých hierarchických rovin vcelku.

\*

1. KESNER, L. Kritická teorie, „vědecké dějiny umění“ a prožitek díla. *Ateliér*, 2004, roč. 17, č.21, s 2-3
2. KESNER, L. Kritická teorie, „vědecké dějiny umění“ a prožitek díla. *Ateliér*, 2004, roč. 17, č.21, s 2-3
3. KESNER, L. *Vizuální teorie : současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*. 2. rozš.vyd .Jinočany : H&H, 2005 David Freedberg – Zobrazování a realita ISBN 80-7319-054-0
4. KNÍŽÁK, M.; VALOCH, J.; VLČEK, T. *Nejmladší : přehledka výtvarného umění nejmladší generace z let 1995-2003*. Praha : Národní galerie v Praze, 2003. s. 12 ISBN 80-7035-199-5
5. MALÁ, O. Perfect Tense – Malba dnes. *Ateliér*, 2003, roč.16, č. 25-26, s.1/16

## 4. Konfrontace tradičního obrazu a fotografie

Generace vycházející z Courberta zdůrazňovala patřičně realistickou metodu a definovala ji důsledně jako metodu optickou. Tak se zrodil impresionismus, vrcholné vtělení realismu 19. století, směru, jehož pád impresionismus bezděčně uspíšil.

Na impresionismus se můžeme dívat dvojím způsobem. Z hlediska předchozího vývoje byl, jak už bylo řečeno, nejrafinovanějším zdokonalením realismu – z perspektivy příštího vývoje jeho snaha o nový výraz osvobodila moderní umění a otevřela novou cestu, po které odvážně dospělo opět k takovému stupni subjektivity, že dokonce popíralo reálnou existenci vnějšího světa. Impresionismus dovršil realismus, ale zvonil mu zároveň smuteční hranu. Jeho přičiněním západní svět poprvé připustil, že malířství může být také nerealistické. Tak uvolnil impresionismus bezděčně dráhu pro budoucí výboje moderního umění.

Jedna nejzásadnější novinka, která ovlivnila zásadně vývoj umění přišla s impresionismem. Rozvoj techniky a fotky ovlivnil kompozici obrazů. V době impresionistů již technický pokrok dospěl ke kameře umožňující pořizovat momentky, a právě s touto okamžitou fotografií, na niž nikdo nepózuje, je impresionismus spjat nejužší vazbou. Rozmazaná místa, náhodné seřiznutí postav na momentkách vytvářelo dojem pohybu a spontánnosti, jehož impresionističtí malíři chtěli dosáhnout. Monet měl v 80. letech 19. století 4 kamery.

Proto se nejdříve budu zabývat vývojem fotografie, bez které si dnes umění neumíme představit a impresionismus ovlivnila více, než si myslíme. Od teď umění nabírá převratného a rychlého vývoje. Klasická černobílá fotografie, potom barevná, rozvoj filmu, počítačů, digitálních fotografií a virtuálních světů.

### 4.1 Obrazy jako momentní fotografie

Možná žádný vynález v průmyslové revoluci neovlivnil impresionismus více než kamera. Černobílá fotografie nereprodukovala pouze krajinu pro pozdější studium, avšak zachycovala realistické okamžiky jaké sledovali impresionisté. Mnozí z impresionistů měli kamery. Monet měl 4 a Degas experimentoval jedním z prvních přenosných Kodaků.



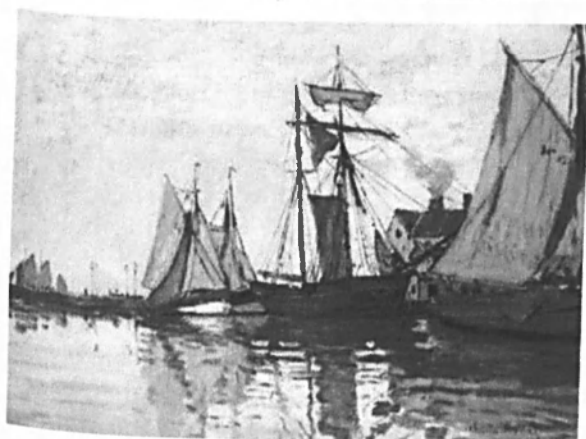
26. Claude Monet: Na nábřeží v Trouville, 1870, 38 x 46,5 cm  
Monet, inspirován fotografií a stylem japonských grafických listů, odřízl postavy na okraji plátna, kompozice tak působí dojmem, že je výřezem ze života, který pokračuje i za rám.

Jejich umění převzalo z fotografie zvláštní, neočekávanou a asymetrickou kompozici. Rozmazaná místa, náhodné seřiznutí postav na momentkách vytvářelo dojem pohybu a spontánnosti, jehož impresionističtí malíři chtěli dosáhnout.

Zejména Edgar Degas často používal kompozice, které připomínají momentky. Jeho baletky tancují ven mimo rám obrazu, což navozuje větší dojem pohybu, centrální kompozici umělec téměř nevyužíval. Degas byl zaujat nově vynalezeným pohybem obrázku. Zachycoval rozmanitý pohyb objektů na vysokou clonu a krátký čas. Byl tak

schopný lépe studovat pohyby a gesta. Degas nazval fotografii jako „obraz magického okamžiku“. Monet naopak využil k inspiraci dlouhý čas, jehož výsledkem byly figury rozmazané. Díky tomu, začal skvrnu - šmouhu v jeho malbě figur napodobovat. Když Monet na výstavě předvedl obraz s pohledem na ulici, kde jdoucí lidé byli rozmazaní, kritik Louis Leroy odbyl nejasné postavy v dálce slovy, že vypadají „jako by je někdo olízl černým jazykem.“

Fotografie se prosazovala na veřejnost v roce 1839. Hned o čtyři roky později, v roce 1843 Robert Adamson založil svoje studio v Rock House v Edinburgu. Stalo se místem, kde vznikaly už před první polovinou 19. století ty nejvíce sofistikované fotografie, které byly vůbec kdy dělány. A platí to i dnes.



27. Nahoře: Robert Adamson a David Octavius Hill, 1843-1847, Edinburg

28. Dole: Claude Mone t- Lodě v přístavu Honfleur, 1866

Čtení fotografií vyžaduje trénink, jak víme ze zmatených reakcí domorodců různých kmenů konfrontovaných s fotografiemi bez přípravy. První dekády fotografického umění byly provázeny snahou udržet standard tradičního malířství vhodným výběrem a aranžováním předmětů a technikami, jako jsou měkce kreslicí objektivy. Talentovaní portrétní fotografové, jako byli již zmínění David Octavius Hill a Robert Adamson dokázali využít dlouhých expozičních časů, jaké si vyžádaly první na světlo citlivé materiály. Prostou sumací náhodných momentů zachytili trvalý charakter a nadindividuální krásu svých modelů. Záliba v takových jakoby malířských fotografiích přežívá dodnes, přestože se také stalo zřejmým, že médium fotografie

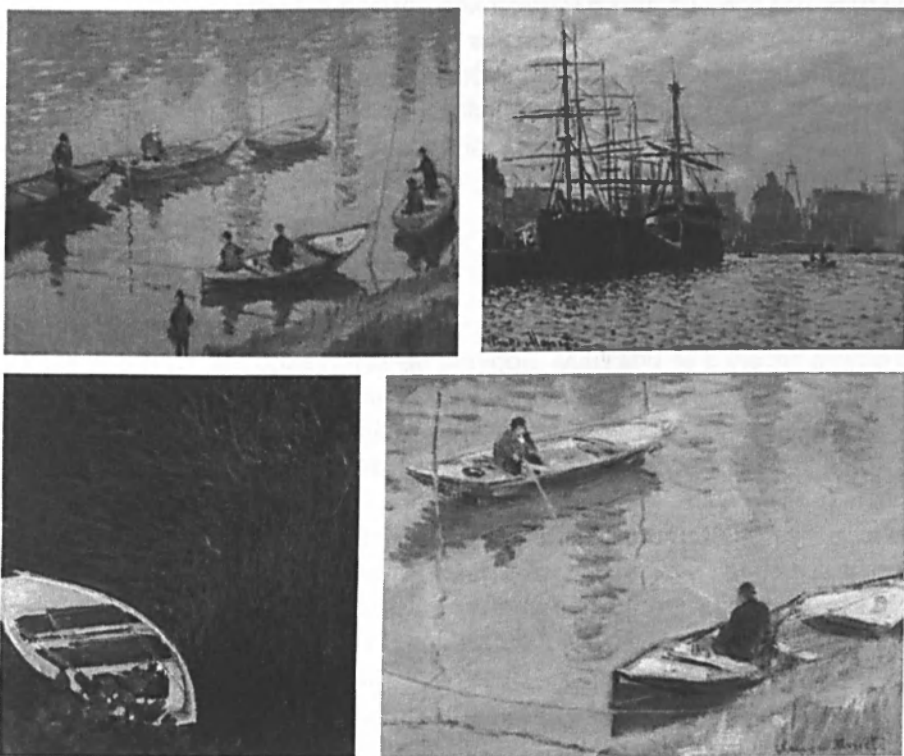
*Kaligrafické efekty stožárů a žerdí přicházely až v pozdější době Hilla a Adamsona jako důležitý motiv malířské estetiky. Kladli důraz na tvary, celkovou vyváženost kompozice a lidské figuře, zřetelná je v pravém rohu fotografie.*

*I Moneta lákaly kompozice plachetnic v přístavech a tato kompozice svědčí svým výřezem z celku o seznámení s fotografií v tehdejší době. Výjev jakoby pokračuje za rám obrazu.*

dosahuje svých nejvyšších cílů v dílech, která hájí a zdůrazňují specificky fotografické hodnoty mžikové expozice, okamžitého odhalení zachyceného fotografem -ostrážitým lovcem.

Monetovy kompozice, které přecházejí za rám obrazu svědčí svým výřezem z celku o seznámení s fotografií v tehdejší době. Romantičtí krajináři vždy řešili hlavní kompozici do středu obrazu, či do kteréhokoliv zlatého středu. Hlavní výjev se neodehrával částečně

mimo rám. Malíři doposavad řešili klasické zákony kompozice. Kompozice obrazu vznikala pouze v ateliéru. Tím, že Monet loď namaloval na plátno jen částečně, dává tím dojem okamžikovosti, jaký přinášely první fotografie.



29. Dodávám pro představu další obrazy, které jsou fotografií ovlivněné ještě na první pohled. silněji a dává nám celkovou představu o velkém vlivu fotografie v již její rané době.

Fotografie tu jen pár let a ovlivnila celé malířství – v přístupu, v kompozici i v barevnosti. Zní to absurdně o černobílé fotografii. Obrazy jsou tón v tónu. Když fotografujeme při špatných světelných podmínkách, také je celý obraz zalit tou barvou, která v daný okamžik převažuje. Po západu slunce je krajina modrá, nebo pokud jsou mraky osvětlené oranžově zapadajícím sluncem je okolí do oranžova. I když barevná fotografie nebyla, oko impresionisty bylo natolik objektivní, že v případě plachetnic popřel lokální barvu a celý obraz je v modré, jak se skutečně jevil.

Vývojem černobílé fotografie byly teprve správně objeveny světla a stíny a po teoretických poznatcích správně použity. (Impresionismus byl tedy v malířství k tomu souběžnou akcí barevnou). Vývojem vysoce hodnotným umělých, zejména elektrických světelných zdrojů, jejich říditelností dospělo se k vystupňovanému použití plynulého světla a bohatě odstupňovaných stínů a tím k oživení plochy, optickému zjemnění.

„Fotografie lže, stává-li se „uměleckou“. Je to faleš, přetvářka a konečně i kvalitativní úpadek ze stanoviska vlastní, rodné krásy. Když malířství opustilo impresionismus, zdělila fotografie toto od panstva odložené šatstvo. Expresionismus už dnes doživořil“<sup>1</sup>

Impresionisté byly zároveň posledními, kteří ji chtěli zobrazovat ostatním, ale také prvními, kteří odstartovali celé moderní umění a jeho rozvoj. Neboť od dob impresionismu přenechali malíři dokumentárnost fotografickému přístroji. Edgar Degas komponuje své obrazy tak pečlivě a přesně, jen aby nevypadaly jako komponované, chce, aby vyhlížely

jako momentní fotografie. Impresionistický obraz jakožto výsek ze skutečnosti je právě výsekem, jak jej zachycuje na objektiv fotografického přístroje.

„Je štěstím snít a je nádherné vyjádřit, o čem člověk snil; ale co to říkám, cožpak známe ještě toto štěstí? Bude snad poctivý pozorovatel tvrdit, že vpád fotografie a velké průmyslové šílenství nemají tak docela podíl na těchto politováníhodných výsledcích? Můžeme ještě také předpokládat, že dav, jehož oči uvykly pokládat výslednici hmotných výjevů za projevy krásna, neztratil po čase schopnost posuzovat a vnímat projevy éteričtější a nehmotnější?“<sup>2</sup> Charles Boudelaire 1859

## 4.2 Peripetie fotografického obrazu

Převratný vynález fotografie se rychle šířil a všeobecně se soudilo, že novinka způsobí zánik malířství, ale opak byl spíše pravdou. Malířství se konečně mohlo odpoutat od otrockého kopírování reality. Zejména v 19. století se „dobrý“ malíř poznal podle schopností namalovat či nakreslit krajinu, portrét, aby výsledek vypadal jako živý. Malířství se tímto mohlo vydat na cestu svébytného výtvarného projevu, v němž realita hraje čím dál menší roli.

Karel Teige kritizoval vlnu malířské fotografie. „Fotografie je vysvobozením malířství z naturalismu, této páchnoucí plísně, jež rozežírala jeho pevné a konstruktivní výtvarné zákony: intervencí fotografie precisovalo si malířství svou estetiku napříště protinaturalistickou a uvědomí si své nové poslání, nové konkrétní úkoly a novou funkci v moderním životě. Tato zásluha fotografie ouzdravení malířství z impresionismu je nesmírná, ale malířství se fotografii zle odvděčilo: nakazilo ji impresionismem, učinivši z ní uměleckou fotografii, cosi jako umělecký průmysl, lžiumění...“<sup>3</sup>



30. Josef Sudek: Kolín, 1924  
Příklad malířské fotografie

Hlavně portrét, do té doby výsada vyšších společenských vrstev, se stal všeobecně dostupným, protože nová metoda záznamu obrazu byla kromě jiných výhod i docela levná a hlavně reprodukovatelná.

Roland Barthes miloval realitu fotografie, protože v ní viděl transcendovanou smrt své matky. Každý pohled na její podobenku mu ji vrátil nejen ve vzpomínkách, jeho matka znovu ožila. „Fotografie,“ říká Barthes, „není připomínkou minulosti. To, čím na mne účinkuje, nezáleží v tom, že obnovuje cosi zrušeného (časem či vzdáleností), nýbrž v tom, že dosvědčuje: to, co vidím, vskutku bylo.“<sup>4</sup> Fotografie transcenduje smrt a má zvláštní schopnost dát život všemu, co pominulo: bytost či věc, které už neexistují nebo existují jinde, jsou najednou přítomné, ale my nevíme proč. Přitom to není realita, ale pouhá iluze. Fotografie je jen kus papíru, když ji otočíme na druhé straně není nic. Když fotografii zvětšíme uvidíme jen zrno papíru, dnes v digitální době se nám zvětšený obraz rozplyne v nečitelné čtverečky, představující pixely. Je to iluze i pro naše oko, které je z dálky nevidí.

David Freeberg říká, že nám možná nezbyvá než uznat, že právě na této transcendenci smrti zhmotněné formou je něco, co lidská ruka neměla být schopna vytvořit, co vytvářet neměla – že právě v tom spočívá ona spásná moc zobrazení. Ano, fotografie je nesmrtelná, protože je reprodukovatelná. A toto platí pro všechny druhy vyobrazení, které známe a ještě můžeme poznat. Reprodukovatelnými se staly všechny obrazy -- nejdříve v důsledku vynálezu dřevorytecké a tiskařské techniky, pak s rozvojem rytiny, a nakonec a

nezvratně s příchodem fotografie. Vhledem k faktu reprodukce se každý obraz stal realitou a je svědkem toho, co je a co bylo, a tedy i toho, co navždy zůstává.

Vilém Flusser fotografii považoval za mezník svou převratností srovnatelný s vynálezem písma. A jestliže písmo po tisíciletí sloužilo za klíč k ovládnutí negramotných mas, Flusser se snažil varovat všechny, kdož s aparáty a s jejich produkty přijdou do styku.

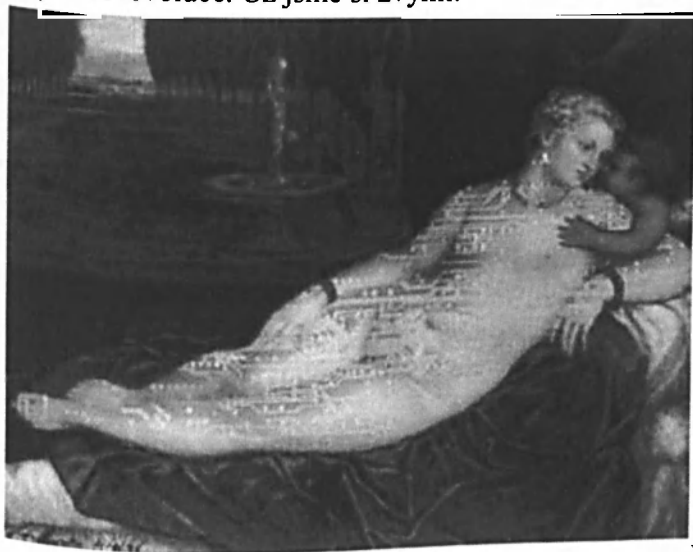
Fotografie a tradiční obraz existují v konfrontaci, konkurenci, ale i ve vzájemné inspiraci již sto osmdesát let.

Milena Slavická vyjmenovává na Prvním sjezdu českých historiků umění ve svém příspěvku o fotografii některé hlavní vlastnosti tohoto fotografického diskursu:<sup>5</sup>

1. Dílo ze své podstaty není originálem
2. Dílo je osvobozeno od subjektivního vidění a není přímým vyjádřením osobnosti umělce. Představuje reflexi a odstup od viděného.
3. Nepotřebuje „rukodělné nadání“. Dílo může realizovat kdokoliv.
4. Dílo může zpracovávat jakýkoliv námět
5. Dílo je výřez, nikdy není celkem. Protože je vždy pouhým fragmentem, záleží na tom, v jakém kontextu se ocitá, v jakém kontextu je vnímáno. Jinými slovy, význam díla je určen jeho užitím.
6. Dílo nepředstavuje elitní záležitost, je přístupné každému, desakralizuje mýtus tzv. vysokého umění a směřuje ke globálnímu obecnému vkusu.

Fotografie jako iluze reality, jak jsem se výše zmiňovala, byla za minulého režimu hojně využívána k propagandě. Pro fotografické pracovníky to znamenalo vytvořit z fotografie mocný agitační a propagandistický prostředek, mobilizující všechny lid do každodenního nadšeného boje za výstavbu a rozvoje socialismu. Fotografie měla ovlivnit masu. Fotografický obraz (na kinofilm) je zachycením reality. Jak říká Barthes, to co vidím, vskutku bylo. Tímto pádem měla klasická fotografie neuvěřitelnou moc ovlivňovat masy lidí. Ale dnes v době digitálních fotoaparátů a počítačů si mohu tuto „realitu“ vytvořit jednoduše sama doma. Zde neplatí, že „to co vidím vskutku bylo“. Tato důležitá jistota ale bohužel dnes také s digitálními fotografiemi zmizela. Proto dnes u soudu je digitální fotografie či film velmi sporným důkazem.

Všechny každodenní obrazy kolem nás, mediální průmysl, reklamy, plakáty využívají digitální technologie. A přesto jí slepě věříme a digitální úprava obličeje bez vrásek mnohé ovlivňuje ke koupi výrobku. Asi zvyk. Heslo „oklamat“ je starší než digitální revoluce. Už jsme si zvykli.



31. Lynn Hershman - *Digital Venus* 2005

Produkce digitálních obrazů totiž umožňuje tvorbu "čistých" fikcí v nejdoslovnějším smyslu, což pro filmy produkované konvenční metodou znamená zvláštní výzvu, která zpochybňuje samotné možnosti další existence tradiční kinematografie. K tvorbě digitálních obrazů jsou využívány rovněž počítačové programy. V současné době vznikají programy, které procesorům umožňují "přisvojit si" základní zákony optiky.

Počítač pak může simulovat nejen úhel dopadu paprsků imaginárního

světelného zdroje, ale i všechny jejich odrazy a lomy. Počítá se i se všemi stíny, které by simulované předměty vrhaly.

Jde zejména o to, že počítač umožňuje měnit barvu a jas jednotlivého bodu v síti elektronického obrazu, v technickém jazyce nazývaného pixel. Otevírá se tak mnoho nových možností, jak zasahovat do obrazu.

Ale pozor. Musíme ale dnes myslet na to, že digitální umělecká díla stojí před obrovským problémem zachování, před problémem, o němž jsme dosud neslyšeli... Díla vytvořená teprve před deseti lety se již nedají vystavovat, protože operační systémy a paměťová média se od té doby rozvinuly. Navíc nemáme žádné propracované strategie k ochraně digitálního umění!

Estetická kritéria náležející fotografii však v masovém měřítku umění ovládla teprve od konce 50. let. Fotografickou strategii tvorby převzal pop-art, zejména Andy Warhol. Jestliže kdysi fotografie měla ambice stát se co nejvíce tradičním obrazem, ten, který kritizoval ve fotografii Karel Teige, pak to byl nyní tradiční obraz, který se chtěl stát co nejvíce fotografií. Od této doby přestala také fotografie usilovat o své umělecké uznání, protože celý tzv. aktuální umělecký diskurs se stal fotografickým estetickým diskursem.



*Tzv. fotomalba z 60. let. Velkým tématem Gerharda Richtera jsou černobílé neostře fotografie, které v různých sériích přemalovává olejovými barvami na rozměrná plátna. Motivy, které si vybírá jsou pestré. Počínaje fotografiemi násilných činů z bulvárních novin a časopisů, přes jemné portrétní cykly, aranžované portréty a krajiny. Jeho tvorba je důkazem, že fotografie je plnoprávným členem oborů výtvarného umění a že je schopna být nejen médiem, ale i inspirací pro ostatní výtvarné umělce.*

32. Gerhard Richter: *Infantka na stole*, olej na plátně, 1965, 40, 40 cm

Od té doby celý svět zaplavila vlna mediálního umění. Co je podle názoru Doktora Olivera Graua (je historikem mediálního umění, vědcem a přednáší na Fakultě dějin umění Humboldtovy univerzity v Berlíně) cílem mediálního umění? Podle něj se mediální umění neliší od toho, co bylo vždy zodpovědností umění: zkoumat estetické, politické a individuální zprávy, jež se dotýkají lidí a pomáhají nám lépe chápat přítomnost. Zároveň mediální umění skrze interakci, narativní procesy či databáze, které podporují imaginativní světy, může být mnohem expresivnější než tradiční umění, pokud je vytvoří šikovné ruce. Důležitou zodpovědností mediálního umění dnes je vytvářet kritická rozhraní, jež umožní divákovi udržet si jistý odstup od veškerého rozruchu kolem virtuálních prostor a přitažlivých počítačových světů. Na jednu stranu je tu povinnost zkoumat celý mediální potenciál této estetiky, která je mimochodem mnohem složitější než estetika uměleckého média. Na druhou stranu je důležité nenechat tento proces, tuto revoluci médií, aby zahltila diváka a vystavila jej nezprostředkovaným obrazům a interakcím. Máme zodpovědnost za vzdělání kritického, osvíceného zájmu, aby tato revoluce v médiích byla pochopitelnější.

Na pražském bienále jsme měli možnost vidět videa, která s ironií inscenovaly uniformované příslušníky a příslušnice Ukrajinských zbrojních sil do póz modelek a modelů podle přiložených obrázků reklam magazínů jako ikonické šablony. Můžeme mluvit o dvojí fetišizaci: státní moc (militarismus) a reklama (móda) a dále dnes aktuální

voyeurské choutky. Umění dnes naráží na deficit citů a senzibility ve společnosti, reaguje na terorismus.



33. *Isabele Krieg: Nevyřizený (Unerledigt), instalace na Národním Bienále v Praze 2005*

*Reakce na novinové fotografie a současné politické, sportovní i kulturní dění ve světě, které je zachycené mezi dubnem a květnem roku 2003. Na první pohled špinavé šálky od kafe, při bližším pohledu je znázorněn konflikt mezi Amerikou a Irákem.*

Návraty estetiky tradičního obrazu v současném výtvarném umění lze tedy například chápat jako „ekologické gesto“ sebezáchovy, píše Slavická. Protože vychýlení směrem k nadvládě fotografie a nových médií je příliš velké, vzniká protiakce. Nyní nastíním stručně shrnutí nejzákladnější a nejdůležitější charakteristiky fotografie a její vývoje.

Shrnutí:

1. V tradičním obraze autor přenáší bezprostředně svůj způsob uvědomování si a porozumění světu do obrazu. Tradiční obraz vždy souvisí s kulturní tradicí. Naproti tomu foto snímek naopak stimuluje pouze lidské oko. Neznamená celý mentální proces vizuálního vjemu. Foto snímek je vždy jen fragmentem reality.
2. Fotografie vzniká ve 30. a 40. letech 19. století od této doby kráčí po boku tradičnímu obrazu v úzkém vztahu, v konfrontaci, v konkurenci, ale i ve vzájemné inspiraci.
3. Duchamp rozpoznal osobitost fenoménu fotografie „Mystérium náhody“
4. Fotografie ovlivnila umění druhé poloviny 20. století. Umění převzalo všechny fotografické strategie: kontextuální syndrom, odstup od objektu, zamítnutí originálu. Fotografie zvítězila nad celým uměním.
5. Hyperrealistický přepis fotografie nastartoval proces rekonstrukce fotografie. Jestliže dříve fotografie dekonstruovala obraz, nyní začal proces fungovat opačně.
6. Dnes existují dva druhy návratu k tradičnímu obrazu. Přímý – řada mladých umělců se věnuje klasické malbě. A nepřímý – fotografie přebírá estetiku a metodiku tradičního obrazu.



### 4.3 Využití fotografie v dnešním umění

Fotografie v dnešním umění hraje velmi důležitou roli. Slouží nejen jako idea co namalovat, vytvořit, ale je i jedinou „skicí“ k namalování obrazu. Na začátku 20. století už umělci používali fotografie jako skici, jako anatomickou pomůcku. Maloval podle ní Alfons Mucha, Max Švabinský a další. Muchovy krkolomné figury by modelky dlouho nevydržely, tak díky tomu existují stovky fotografií. Jeho fotografie překonaly tehdejší běžné používání fotografie jako levného studijního prostředku, zachycují neopakovatelnou atmosféru celého ateliérového prostředí, které bylo uměleckým světem samo o sobě.

Mucha často maloval svoji rodinu. Při práci si pomáhal fotografiemi, které byly inspirací a anatomickou studií zároveň. Nekopíroval je, jen se volně inspiroval. Takto neodmyslitelně patří fotografie k malbě po celé 20. století a i dnes.



34. *Portrét Jaroslavy, 1930; Portrét Jaroslavy 1930, olej na plátně, 82 krát 65 cm.*

Umělec, pro kterého je fotografie dodnes nedílnou součástí malby je již zmíněný Gerhard Richter. Prošel různými fázemi své tvorby od tzv. fotomalby 60. let přes abstraktní obrazy z let 80. aby se dnes opět vrátil k fotce a jejímu přepisu na plátno. Opět jinak, než jak ho známe, obrazy nejsou monochromní, ale barevné.

Precizním napodobením rozostřeného fotografického záběru malířskou technikou umělec poukazuje na původ obrazu, na techniku využívající ostré či subtilní přechody světla a stínu, na spojení malby s banalitou obrazového světa masových médií nebo s amatérskou fotografií. Podnět iniciující vznik malby bývá jen málo identifikovatelný. Richter redukuje barevnou škálu na odstíny šedé, čímž oprostuje motiv od jeho spojení s konkrétním objektem, tvarem a malba se tak stává něčím indiferentním, neurčitým. K pestrým barevným odstínům se umělec vrací až v abstraktních obrazech 80. let.



35. Gerhard Richter: woman descending the Staircase, 1965, olej, 2m, 129cm



36. Gerhard Richter: Betty, 1988, olej na plátně, 100 na 60cm

Ivana Lomová před pár lety začala malovat obrazy podle starých rodinných fotek ze svého dětství i pozdějšího života. Malovala konkrétní osoby včetně sebe a svých nejbližších na scéně psychologického divadla života. Pak obrátila svůj postup zkoumání intimity a vnějšího obrazu naruby, jako předlohy zvolila reklamní, módní a ilustrační fotografie z magazínů životního stylu. Obdobná inspirace jako u Gerharda Richtera.

Malířka své náměty nemaluje podle sedících, respektive ležících, modelů, ale podle fotografií z rodinného alba nebo podle banálních snímků pořízených obyčejným automatickým fotoaparátem. Jejím modelem je fotografický obraz a její malby jsou tak dvojnásobně mimetické. Dvojitě zpředmětnění zobrazeného syna se pak stává spíše zástupným znakem nepřítomného analytika než rodičem ovládanou a nesvéprávnou bytostí.



37. Ivana Lomová: Pod dekou, olej, plátno, 150 krát 120 cm



38. Ivana Lomová: Noc, olej na plátně 80 krát 45, 2002-2003

Malířské napodobení pro Lomovou není snahou přiblížit se dokonalému obrazu světa. Autorka svět kolem nás a jeho obrazy jednoduše nereprodukuje, ale pomocí barevných mutací a téměř nepostřehnutelných zásahů do obrazového prostoru je proměňuje.

Umělecká tvorba Ivany Lomové vykrytalizovala přibližně kolem roku 2000 do polohy "téměř objektivního realismu". Věci jakoby vypovídaly sami za sebe, bez emocionálních filtrů malířovy mysli, bez sentimentu, vášně či ironie. Sleduje "fakta" a dává jim šanci promlouvat. Nejčastěji se inspiruje amatérskou fotografií z rodinných alb, nebo sama fotografuje již s úmyslem použít pak fotografii při vzniku obrazu. Realita fotografie je specifická a jiná nežli realita malovaného obrazu a pochopitelně obě jsou velmi jiné nežli žitá skutečnost.

Umělci pracují s fotografií různě. Chuck Close nebo Malcolm Morley přemalovávali fotografii bod po bodu a touto prostou transformací chemického povrchu do hmoty barev měnily původní podobu i význam fotografie. Někteří umělci se snaží fotografii tzv. "animovat", ve smyslu vrátit fotografovaným věcem "jejich duši". Někteří používají fotografii pouze jako pomocný materiál, jako skicu.

Ivana Lomová mezi sebe a své umělecké dílo vkládá fotografii zcela záměrně. Vědomě se snaží být v situaci západního člověka, který již dávno přestal vnímat svět bezprostředně, ale rozumí mu výhradně skrze fotografii či skrze média z ní odvozená. Malířka si tedy nejprve prohlíží svět na fotografii a svět, který ji zajímá, je obyčejný - běžná návštěva, běžní lidé, běžný výlet, běžné Vánoce.

Vzhledem k výše popsané povaze fotografie Ivana Lomová chce vše to, co fotografie nemohla sejmout a předat, všechny skryté, utajované, neviditelné či nevědomé obsahy, vrátit do obrazů. Nepřemalovává fotografii, ale interpretuje ji. Transponuje fotografii ve svých obrazech barevně, vztahově, vynechává, vybírá a ještě navíc přidává své vlastní porozumění. Tak vzniká obraz vypovídající nejen hlouběji o událostech a faktech nežli dokáže fotografie, ale tento obraz navíc vypovídá i o samotné malířce. Taková je tedy povaha "téměř objektivního realismu" Ivany Lomové.

„Nejenže pracuji s fotografiemi, ale zašla jsem tak daleko, že jsem si nakreslila zcela imaginární výjev - třeba nahého muže chovajícího na louce králíčka - a teprve pak jsem požádala mladého muže, aby mi poseděl modelem podle mé kresby, já ho vyfotografovala a převedla do malířské podoby (Králíčci, 1999). Hovořit o realismu je samozřejmě zavádějící, je to spíš takové nekonečné zrcadlení.“<sup>63</sup>

V roce 2002 ve Vídni v Kunsthalle proběhla mezinárodní kolektivní výstava Drahý malíři, namaluj mi... s podtitulem Radikální realismus po Picabiovi. Výstava dokládá, kolika a s jakými cestami se dnešní realistické malířství ubírá. Společným východiskem při vzniku obrazu jim slouží opět fotografie, jak to bylo v případě Picabii. Až donedávna zůstalo Picabiovo experimentování s kýčovým realismem nepovšimnuto.

Na výstavách jako tato se v opojné a výbušné směsi kupí realismus a kýč, ražené výtvarnými akademiemi, i lidově populární malířství.

Název si výstava Drahý malíři, namaluj mi... vědomě vypůjčila od stejnojmenné výstavy Martina Kippenbergera v Berlíně roku 1981. Tehdy umělec zadal malíři zakázku k provedení řady hyperrealistických maleb. Chtěl tím doložit, že osoba malíře je zaměnitelná, prázdná a nedůvěryhodná a předlohy pro obrazy z masmédií jsou mnohoznačné, poddajné a klamné.

Sjednocuje je strategie provokace, kritického odstupu a ironie. Mísi realismus a kýč, akademismus a populární styly. Jejich malířství kolísá mezi technickou řemeslností a chtěnou průměrností.

Subjekt či objekt umělci nikdy nemalují podle přirozeného předobrazu a přebírají ho z fotografií, filmu, televize, tisku...

Vizuální zkušenost nabývá podobně zkoumatelných rozměrů, ať je již spojena s výtvarným uměním, reklamními materiály, filmem, fotografií, digitální technologií, virtuální realitou či videoartem.



39. Francis Picabia: *Dámy a bull-dog* 1942

40. Kurt Kauter: *Gary Grant, 2001*

Ukázkami východisek z fotografií dnešního umění bych mohla pokračovat. Dnes se stala fotografie rutinním pomocníkem k hledání námětu k jakémukoliv uměleckému výtvaru, malbě obrazů, k objektu, k instalacím atd. Umělce inspirují nejen vlastní fotografie, ale vyhledávají je v časopisech, novinách atd. Například fotografka Annelies Štrba, o které se ještě zmíním, odkládá v roce 1997 fotoaparát a pořízuje se digitální kameru. Přestává fotografovat, začíná filmovat. Z natočeného materiálu vybírá zajímavá políčka, ta následně počítačově upravuje a vytváří z nich rozpité, zamlžené nebo rozložené barevné obrazy.

Hyperrealistický přepis fotografie ve svém důsledku demonstroval rozdílnost fotografie a tradičního obrazu. Hyperrealismus tak nastartoval proces dekonstrukce fotografie. Jestliže dříve fotografie dekonstruovala obraz, nyní začal proces fungovat opačně.

(Tradiční obraz – pro nedostatek jiných slov v češtině pro ručně zhotovený, malovaný obraz)

#### 4.4 Příklady v současném umění

Začneme tím, co můžeme pozorovat v životě společnosti v posledních desetiletích. Tou nejevidentnější věcí jsou velké změny ve společenské, kulturní, politické a vědeckotechnické oblasti, jak už jsem se zmínila, které komplexně zasáhly některé země, ale do určité míry, a ve stále vzrůstajícím trendu, se dotýkají všech.

Ruku v ruce s těmito převratnými změnami či inovacemi se začala projevovat hluboká krize, nejenom ve společenské oblasti, ale také v myšlení.

Můžeme to pozorovat prakticky všude. V oblasti filozofického myšlení si dnes nikdo nedovolí tvrdit, že disponuje univerzálně platným filozofickým systémem. Filozofové se ani tak nezabývají samotnou filozofií, ale omezují spíše na studium historie myšlení.

Jde o jeden z těch historických procesů, které nelze zastavit. Něco podobného bylo možno vidět v před Sokratovském období u sofistů: neměli v úmyslu negaci myšlení a života, ale vyjadřovali nechuť člověka tehdejší doby vůči modelu nahlížení skutečnosti, který už neodpovídal rozvoji daných národů a jejich kultury.

Byl potřebný přechod do nové fáze, který sofisté připravovali, aniž by si to uvědomovali. A skutečně, pak přišli Sokrates, Platón a Aristoteles s grandiózními filozofickými systémy, které odpovídaly na potřeby jejich doby, a které nám ještě dnes nabízejí mnoho podnětných prvků. Ony samy však byly jakoby produktem toho rozpadu předchozího způsobu života společnosti, té krize, která umožnila rozvoj nových koncepcí.

Každý nový obrat ve vývoji lidstva je doprovázen určitou krizí, sofismem a skepsí, jejichž pozitivní přínos spočívá přesně v tom, že signalizují potřebu lidí najít novou hloubku a nové horizonty života a myšlení.

Způsob života, práce, myšlení, hudba, výtvarné umění a další, jsou různými a zároveň vzájemně propojenými vyjádřeními člověka jako takového. Také umění, jedna z nejvyšších intuicí bytí, prochází dnes krizí, která může být v mnoha směrech velice příznačná. V oblasti umění jsme svědky neustálého zrodu radikálních inovací.

Běžní lidé jsou z toho zmatení a nestačí už dnešní umělecké projevy chápat. V dřívějších dobách, například na přelomu 19. a 20. století lidé rozvoj kultury nebo umění se zájmem sledovali, protože zde bylo hluboké propojení mezi kulturou, myšlenkovým světem, dobovým uměním a lidskou existencí. Proto se můžeme ptát, zda je skutečným uměním tato dnešní produkce, která šokuje, a která u většiny lidí nenachází pochopení.

Na druhé straně je zde i pozitivní stránka dnešních uměleckých projevů, protože skrze tyto nové tvůrčí formy se projevuje člověk, který znovu hledá sebe sama. Nestačí mu už starý způsob vyjadřování, a tak pátrá po nových cestách, aniž by byl zatím schopen najít novou syntézu a ztvárnění, které by jí naplňovalo, anebo které by jí odpovídalo v těch nejhlubších aktuálních potřebách.

Změna se odehrává jak na úrovni, řekněme, povrchní (minimalizované zprávy, které znají všichni na celém světě, rychlost šíření informací, snadnost přemísťování a kontaktu s jinými národy a kulturami, atd.) tak i v hlubších rovinách.

V minulosti neexistoval společenský rozměr poznání v takové nálehavé míře, jaká se projevuje nyní. V současnosti se proměňují všechny vztahy. Zažíváme jeden šok za druhým, díky životnímu rytmu a kontaktům s lidmi, jsme neustále bombardováni obrazy, publikacemi, zprávami, ocitáme se v trvalém napětí mezi záplavou informací a potřebou jít do hloubky, mezi krajní specializací a povrchním diletantismem v každé oblasti.

Umělci se nemohou vydělit z dnešní záplavy různých přístupů umění. Není možné, aby se vyčlenili, protože každý chce být originální, každý chce přijít s něčím novým a za každou cenu. Umělci se často uzavírají do určitého povrchního umělého světa, např. záliba v estetismu starých ověřených uměleckých postupů, anebo honba za senzacími a za masově přijímanými formami projevu.

Dnešní umění přesně vystihuje stav duše, jaký zakoušíme uprostřed všech ostatních lidí: chtěli bychom kousek toho a kousek onoho, mít ode všeho trošku a být tak trochu vším. A současné umění dokáže určitým způsobem vyjádřit to, co jsme, jako lidé dnešní doby.

Proměny ve studiu vizuálních objektů – onen hmatatelný posun od disciplíny, uložené na objektivistických, modernistických východiscích a neměnných danostech, k revitalizujícím a subjektivním protokolům a přístupům – vyvolávaly koncem minulého století sentiment „krize dějin umění“. Bylo přitom zjevné, že pojem „krize“ je především rétorickým obratem, zpočátku využívaný těmi, kdo útočili na stav v daném okamžiku a „krizí“ mínili teoretické zaostávání a relativní ztrátu prestiže dějin umění.

Situace se vyvíjí k otevírání nových styčných bodů a nových podob dialogu, soužití a vztahů, jak mezi jednotlivci, tak mezi společenskými skupinami, národy, atd

Dnes si spíše položíme otázku, kde leží hranice mezi „uměním“ a pouhým zobrazením, respektive kdy a za jakých okolností se ze zobrazení stává umění.

Dnešní doba se nazývá posthistorie nebo postteorie.

Ladislav Kesner uvádí ve stručnosti tři směry, kterými se dějiny umění a vizuální studia kultura budou pravděpodobně ubírat:

1. směrem „k obrazu“. Bude i nadále za potřebí se vyrovnávat s pokračujícím rozšiřováním vizuálních médií, v každodenní kultuře, s expanzí obrazů
2. směrem „k umění“. Jakým způsobem bude pokračovat fragmentace dějin a teorie umění, nejenom mezi historickým a současným uměním, ale především mezi různými kontexty pro vizuální umění. – masová média, obchod s uměním, marketing
3. Tázání se po osudu humanitních věd v akademickém prostředí i mimo ně

#### Jednotlivé příklady:

Počátek 20.století (včetně bezprostředně předcházejícího desetiletí) je nápadným důrazem na fyziologii, psychologii, efektivitu a emocionalitu, na prožívání kosmického dějství vcit'ováním, na optické vnímání prostorových forem; v uměleckém prožitku doslova do věcí vstupujeme, poněvadž je ožívujeme tím, že do nich projektujeme své organické pocity. Otázka, která v této souvislosti vystupuje jako naléhavá, tedy zní: jak lze od sféry vitální, náladové a afektivní, od sféry, jež se vyznačuje čistou receptivitou, mnohostí a neuspořádaností toho, co na nás odevšud doléhá, dokonce chaotičností a živelností, přejít k nějakému řádu?

V dobové estetice najdeme psychologický výklad symbolismu jako syntetické činnosti, najdeme tu emocionální pojetí krásy a najdeme tu rovněž různé směry tzv. iracionální metafyziky života.



41. Jan Preisler, *Koupání* 1915, olej, lepenka, 30,24,5 cm



42. Martin Mainer: *Modří jeleni*, 1990, akryl, plátno, 140, 162 cm.

Obraz *Modří jeleni* z roku 1990 od Martina Mainera zachycuje velmi svobodným způsobem pohyb odpoutané představivosti, snění, touhy. V novém nezávislém kontextu zpřítomňuje hodnoty, které na začátku minulého století vyznával Preisler a jeho kolegové: citové zaujetí, promítnuté do symbolického tématu a vedoucí k řetězcům asociací, senzuální působivost malby, promyšlenou kompozici, dekorativnost v kladném slova smyslu. Mainer v tomto obraze uplatnil jak malířské možnosti neoexpresionismu, tak princip fragmentárnosti.

Antonín Střížek přistoupil k lunární poetice z roku 1989 v monumentálním nočním výjevu *K.H. Mácha, svérázně parafrázujícím obraz Dva muži pozorující měsíc z roku 1819 od Friedricha*. Střížka lákalo ve vlastní tvorbě otevřít „problém tradičního obrazu“. Jak sám říká o vzniku obrazu: „Chytil mě romantismus – Friedrich a Mánes, Navrátil, a Preisler.: smíchal jsem to vše do jednoho pytle, romantismus se symbolismem.“<sup>7</sup>

Dotýká se pojmu romantické ironie. Posouvá dílo do jiné roviny – nejen svým monumentálním rozměrem, svébytným malířským stylem a kompozicí, ale i v dvojjazyčném vztahu k významu lidské figury. Zde již nestojí anonymní pozorovatelé, do nichž se měl divák promítnout, ale sám Mácha. Střížek tím znásobil svůj i divákův odstup od dramatické krajiny: transcendentální prožitek se týká v prvním plánu romantického malíře Friedricha a romantického básníka Máchy, zatímco současnému divákovi zůstává svoboda volby rozmanitých interpretací.

Dílo můžeme srovnat s obrazem Jaroslava Panušky *Noční krajina*, která vznikla v roce 1900. Na obou obrazech je ponurá krajina s měsícem zalitá temným okrovým světlem, tolik typická pro romantické světlo. Horizont v obou případech narušuje vertikála. Ale co je velice odlišné je rozdíl velikosti plátna. Panuškovu plátno je ve skromných rozměrech, kdežto plátno od Antonína Střížka je obrovské. Toto zjištění mění výsledný dojem. Kdyby byly obrazy vedle sebe na výstavě, tak bychom je ani na první pohled nesrovnali. Panuškovu plátno je intimnějšího a symbolistnějšího dojmu než Mácha od Antonína Střížka. Nepůsobí ani tolik komplexně. Je zde mnoho stejně důležitých objektů – Mácha, strom, měsíc, mraky, hory. V Panuškově *Noční krajině* svádí souboj pouze měsíc se skálami ve středové kompozici, ostatní je potlačeno ve tmě. Nakonec obrazy sblížuje jen barevnost, romantizující světlo, ponurá atmosféra a pocit osamění v noční krajině při svitu měsíce.



43. Jaroslav Panuška. *Noční krajina* 1900



44. Antonín Střížek: *K.H. Mácha* 1989

Po roce 1989 v umění mizejí všechna hlediska hodnocení a hierarchie, nestanovují se žádné osobní či kolektivní programy. Umění není symbolickou řečí, podobenstvím nebo

kategorií, neskrývá v sobě jiné významy než ty, které lze přímo spatřit, nic nediktuje, nic nevysvětluje

Výstava *Other Times – současné britské umění*, která se konala v Domě U Kamenného zvonu v době 23. 4.–22. 8. 2004, představovala devatenáct současných britských umělců. Pozoruhodné bylo, že nejméně polovina z nich pracovala s fotografií jako se základním vyjadřovacím prostředkem.

Skepsi, pramenící nejspíš z přesvědčení, že již vše důležité bylo vyfotografováno, zúčastnění fotografové čelili několikerým způsobem. Návratem k harmonické krajinářské fotografii, zvýznamňováním banalit a paradoxů moderního světa, únikem do fantazie prostřednictvím formalistních hříček či do světa čiré abstrakce.

Bylo zde cítit tématické zklidnění a zniternění tvorby. Evidentně převažovaly krajinářská témata, náměty vzpomínek a osamění. Dále nostalgie, melancholie, návrat zpátky do jakoby lepších časů, do časů, kdy jsme byli schopni, kdy jsme měli právo snít sny. Současné trendy se tím otevírají širšímu publiku, ačkoliv mnohé práce citují z moderních i starších dějin umění.

Západní svět je v současné době přiškrcený pop-kulturou a všemocným amorálním bulvárem. Lidé dnes masově přehají do míst, kde je život levnější, klidnější, dokonce duchovnější.

Byla zde zastoupena malba od George Shawa. Detailní, hyperrealistická olejomalba neurčitých částí předměstí – stezky vedoucí skrze sídliště, roh cihlové zdi, opuštěné mokré fotbalové hřiště – se temná červeň a mokrá zeleň tyčí a září jako Millaisovy a Rosettiho prerafaelitské malby přírody. Shawovy malby odkazují na tuto někdejší nádheru (a již nyní oplakávají krásu ztracené idyly) a zároveň zobrazují temnou realitu života většiny obyvatel Británie. Jeho obrazy jsou plné pachu vlhké předměstské trávy, rozlitého piva a teenagerských snů, nevědomky vylíhnutých a zatracených, zatímco byly vyrývány do stěn.



45. George Shaw: *Valentýnský den*, 2004



46. George Shaw: *Popeleční středa - 12.5. – 10. 6. 2005*

A dílo Tacity Deanové, jež je základním pilířem atmosféry a tématu výstavy, přičemž ona sama žije v zahraničí (v Berlíně), a možná proto je rozčarovanou Britkou, samozřejmě představuje nepřekonanou melancholii a opuštěnou romantiku. V tom je právě cítit její horoucí empatii.



Její mírně absurdní předměty nejsou zábavnými figurkami, ale až příliš dobře

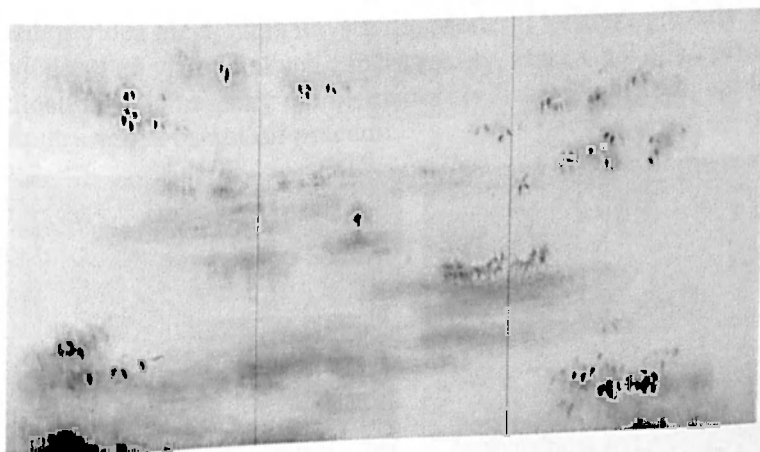


47. Tacita Dean: *Bubble house, 1999, Kajmanské ostrovy*

známými a tragickými monumenty lidské neschopnosti. Fotografie *Bubble House* (1999) ukazují absurdní vilu na pláži na Kajmanských ostrovech. Aby byl jejich význam jednoznačný, vyžadují snímky *Bubble House* – samy pochmurné a tiché – vysvětlující text. Seznámíme-li se smutnou historií tohoto místa – luxusní, futuristický plážový dům byl opuštěn dříve, než byl dostavěn, protože jeho majitel šel do vězení kvůli nějaké dřívější zpronevěře – poznáme, jak důležitý je text pro

pochopení díla. Zásadou přítomnosti zločinu a nerealistických, neopodstatněných tužeb se toto dílo stává smutným, ponižujícím příběhem lidské touhy a nenasytosti, jako je tomu u většiny Deanové prací. Obrazy jsou bohaté atmosférou, ale jako bolestivý kenotaf nemožných a nečestně nabytých sídel a majetků by měly jen minimum svého dopadu. A tak je Deanové práce prezentována korektně, v kontextu. Dům se stává nejen podivně prázdným a ztřeštěným moderním výtvozem v zoufalé modři a šedi, ale dodatečně i palčivým, prázdným a nesmyslným.

Malby Dee Ferrisové jsou snové a dívčí, nasládle lila, tyrkysové, růžové a bílé, podobné dětským hračkám jako je *My Little Pony*. *Ideal Homes II* (*Ideální domovy II*, 20(2)) vágně načrtává mlžný bílý palác a jezírko, orámované červeným listím a ozdobené zářícími šmouhami v pastelových odstínech. Naprosto ženské, podobné holčičím snům, podporované Barbie a populárními médii. Jsou pozadím pro naivní moderní pohádku. Nezaostřené a nedosažitelné – obraz je oblačný, nemožný, neskutečný.

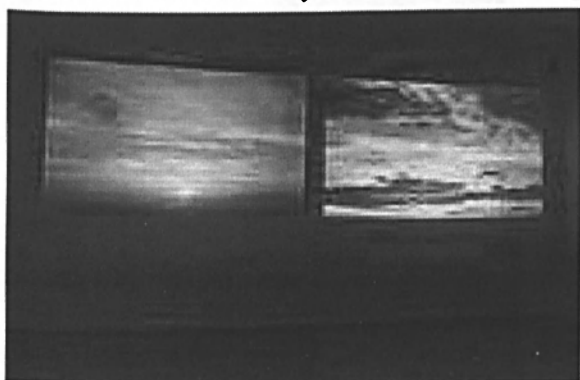


48. Dee Ferris: *Anglie, 2004 olej na plátně 183.321 cm*

„Chtěli jsme ukázat to, co jsme na britském umění shledali zajímavým, vzrušujícím... troufám si říct krásným,“<sup>8</sup> řekla Olga Malá. Other Times představují jemný,

světem znavený přístup. „Skutečnost je vnímána v první řadě jako fikce.“ Klasické i romantické touhy jsou postaveny proti chladné, exponované fyzické existenci a drsným faktům, a definují ne-li britskou uměleckou scénu, pak alespoň náznak britství.

Another Day (2001) je fascinující záznam současně východu a západu slunce na opačném konci zeměkoule: Jihovýchodní Austrálie a západních Azorů, zobrazených na dvou



obrazovkách. Práce obsahuje osciluje mezi realitou a fikcí, mýtickou neskutečností a všednodenností.

49. Mariele Neudecker, *Jiný den*, 2000, 2dvd.projekce

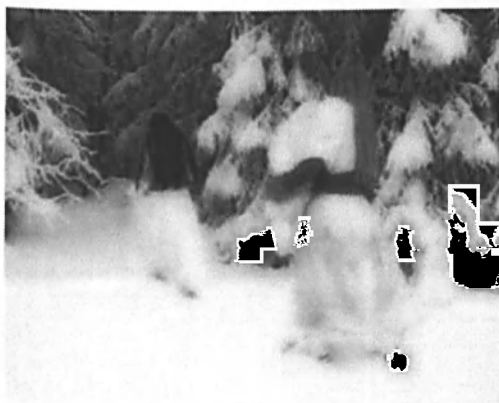
Ze zdánlivě nejsnáze dostupného tématu – fotografie rodiny – dokázala švýcarská fotografka Annelies Štrba (1947) vytvořit zásadní téma. S udivující snadností dalece překračuje banální konkrétnosti a při zachování něžné jemnosti mají její fotografie kvality jednoznačně posouvající jejich vyznění do nadčasového rámce. Zásadní posun nastal v roce 1997, kdy se vzdala fotografování ve prospěch výhradní práce s videem a následné počítačové animace jednotlivých záběrů. Pomocí speciálních technologických postupů začala vytvářet závěsné obrazy zastavených „políček filmu“ přeludných barev dokazující schopnosti až magického vidění.

Fotoaparát nahradila "hra" s jednotlivými políčky filmového záznamu: pomocí počítačové animace mění jejich barevnost, tonalitu a nechává je různě rozkládat. To, co bylo původně nedokonalé, dostává jedinečný vizuální náboj.

Podstatným tématem přitom zůstávají i nadále momentky rodinného života, okamžiky, které si ani nepamätujeme pro jejich jednoduchost a uplývající všednost. Druhým neméně významným paralelním tématem Annelies Štrby jsou téměř od počátku fotografie a později videa měst, která navštívila. Moderní technologie daly autorce do ruky prostředek k vyjádření až vizionářských záběrů reality, která v několika případech vlivem politických událostí získala tragický tón mementa civilizačních hrozeb, navíc zdůrazněných kontrastem s ostatními pracemi.



50. Annelies Štrba: *Nyima 197*, 2001, digitální fotografie, 2003



21. Annelies Štrba: *Nyima 173*.  
*digitální fotografie, 2003*

minulosti. Zatímco její fotografie dětí a vnučat dostávají po úpravách převážně harmonické ladění, fotografie měst inklinují k mrazivé temnotě.

Dostává se dál, protože nevypráví jen o mezilidských vztazích, ale o osamocení, smutku i radosti, o kráse všednosti. Snad ... Čas se stává v jejích fotografiích relativním faktorem.

Annelies souběžně vytváří videoprojekce.

Výstava v Rudolfinu byla i svědectvím nejen o jejím osobním uměleckém přerodu, ale také nám ukázala jak zásadně se změnil během jediného desetiletí náš svět pod vlivem počítačových technologií. I když vyznění vystavených fotografií je převážně pozitivní, vnímavějšího diváka po shlédnutí výstavy spíše zamrazilo v zádech. Proč? Protože si uvědomí, že tradiční chápání fotografie je opravdu věcí

Jiné vyznění mají fotografie Jitky Hanzlové (1958). Její cyklus *Les*, kterému věnovala pět let života, je zcela obrácený do přírody: nejsou tu zachyceni nejen žádní lidé, ale ani zásahy člověka do přírody. Hanzlová si ve svém návratu do krajiny dětství dala úkol, který je mnohem těžší, než by se navenek mohlo zdát – pokusila se uchopit téma lesa zevnitř. Pokusila se vnímat hluboký vnitřek lesa tak, jako ruka vnímá vnitřek rukavice.

Řada fotografií vznikala v letech 2000 - 2005 jako velmi intimní pohledy na krajinu. Nejedná se však o anonymní zachycení krajinného motivu. Autorka jde do konkrétního prostředí a tím je pro ni les v okolí Rokytniku na Náchodsku.

Každý, kdo někdy spal pod širým nebem nebo putoval sám hlubokým lesem, zná pocit, který bezprostřední kontakt s přírodou přináší – zvláštní směsici vzrušení, neurčitého strachu a úcty. Něco podobného zažívala Jitka Hanzlová, když brzy ráno nebo pozdě za soumraku bloudila lesem a za celou dobu nepotkala – pokud nepočítáme přirozené obyvatele lesa – živou duši. Fotografa popisuje své velmi intenzivní pocity, které při práci měla: někdy byly velmi blízké transcenci, jindy strachu.

Řekněme rovnou, že cyklus fotografií *Les* funguje jen jako celek. Vyzní vedle sebe, samostatně nemají takovou intenzivní sílu v zachycení proměnlivé atmosféry. Fotografa se pokusila uchopit les velkou vytrvalostí, zarputilostí a snahou jít pod povrch věcí. Skutečný les má mnoho podob, a řada z nich zůstává méně vnímavému člověku zcela skryta. Hanzlová se je snaží objevit a zachytit samou podstatu a ducha mnohotvárného organismu lesa svým fotoaparátem.

Cyklus je svéráznou „cestou z města“ za znovunalezením základních životních hodnot a zamyšlením nad plynutím času. „Cesta, kterou jdu, je cesta zpět, abych viděla budoucnost,“ říká k tomu Hanzlová.



52.53.54. *Jitka Hanzlová*  
*Hlásící se světlo 2004;*

*Chůze kapradin 2003;*

*Sněhová bouře 2000*

Pětačtyřicet fotografií dokazuje, že dlouhodobé soustředění na jedno téma může přinést nadprůměrné výsledky. Jednotlivé snímky sice neoslňují takovou tou rádobou brilantní zručností, jakou se vyznačují prvoplánové fotografie specialistů na "přírodní krásy", ale čím dál více postupujete od jedné ke druhé, tím více nabýváte pocitu, jako byste se stávali součástí fotografovaného lesa. Jako byste do něj vstupovali krok za krokem, pozvolna a opatrně, jak se to sluší, když jdeme někam neohlášení - spolu s autorkou. Ty fotografie mají jedno velmi důležité tajemství spočívající v jednotlivostech, jež nám zpravidla unikají. Jedna osamocená by zůstala pouhou ilustrací, v takto komponované sérii se ovšem před námi otevírá pozoruhodná podívaná, která může divákovi uprostřed města nabídnout nečekané zklidnění. Není nutné objímat stromy nebo šplhat do jejich korun, stačí málo, relativně velmi málo: dívat se. Nebo se o to aspoň pokusit. Je docela dobře možné, že až se příště ocitneme v lese, budeme jej vnímat zase trochu jinak.

Z fotografií na nás dýchá tajemné až pohádkové prostředí snímků lesa. Jitka Hanzlová tím označuje les za tajuplné místo, kde se cítí svobodná a kde přestává vnímat reálný čas.

Jsou to takové neobyčejné fotografie obyčejných věcí. Hanzlová se nám představuje jako tradičněji orientovaná autorka, která pracuje s předem daným konceptem a vyznává léty prověřenou „ruční“ práci. Naopak již zmíněná Annelies Štrba pak jako tematicky velmi úzce zaměřená fotografka, která dokáže své opojení moderní technologií využít k vytváření emotivně silných, neoimpresionisticky pojatých fotografií.

Je na místě zmínit i Veroniku Holcovou a její velkoformátové malby, ve kterých zachycuje druhy atmosfér. Autorka docíluje romantického dojmu jak figurativní malbou, tak abstraktními plochami a vydařenými barevnými impresemi.

Barevná plátna, kterým dominuje zobrazení figury v prostoru, se dostala na zvláštní vizuální rozhraní. Prostředí, které je možné číst jako krajinu, je poeticky snové, formálně blízké lyrizující abstrakci, zatímco postava realistická. Válečkem nanášený redené akrylové barvy se charakterem blíží akvarelové malbě.



55. Veronika Holcová z cyklu *Území*, akryl na plátně, 2005

V minulém roce proběhla výstava souboru Krajin Petra Pastrňáka v Galerii České pojišťovny, kde se malíř vrací k oblíbenému krajinářskému motivu a inspiroval se svými časnými kopii krajinářů, kteří mu tehdy byly blízcí – A.Chittusi, A. Kosárek, J. Mařák atd. Nyní se ke kopiím vrátil a abstrahoval je.

Pastrňákovy zdánlivě „odbyté“ obrazy jsou jedním z nejlepších příkladů toho, jak se může výtvarník vyrovnat s estetickými normami v

aktuálním čase přejícím „špinavým“ rukopisům. Autor sám říká, že většinou maluje v ateliéru, do přírody chodí vstřebávat atmosféru, například rád chodí do beskydských pralesů a občas zde vytvoří pár skic. Svě krajiny pojmenovává jako „krajiny duše“ a les bere jako archetypální symbol, který má v sobě zakořeněný. Přiznám se, že jsem v Beskydách byla a prales je zde na hranici se Slovenskem, ale takový, že známý Boubín, je oproti němu parkem. Pastrňákovy malby nejsou ani nadsázkou tohoto pralesa, ale skutečností. Vše je tam temné, stromy pokřivené, v půlce dubu na jeho kmeni začíná růst bříza, všude na zemi leží shnilé dřevo, mezi živými stromy stojí mnoho soušek a lesem vede jediná cesta po, které se dá chodit. Když jsem stála uprostřed lesa, neměla jsem příjemný pocit, člověk cítil úzkost a ne útulnost jako v lese, který nás běžně obklopuje. Pastrňákovy malby mi ho znovu oživily.

Celá kolekce se vyznačuje vzdušností ne nepodobnou čínské či japonské tradiční malbě, pracující s nepomalovanými místy v pozadí. Autor však volí cestu zcela opačnou – vymývá vrstvy barvy houbičkou, až získá bílé plochy, na nichž buduje prostorovou hloubku krajiny a její horizont. Vše dovršuje vyváženým barevným laděním, čímž samotná



56. Petr Pastrňák: *Prales*, akryl na plátně, 2001 100x80 cm



57. Petr Pastrňák: *V lese* akryl na plátně. 100 cm na 70 cm. 2004

kompozice získává harmonii a dohromady tak divákovi dává možnost dekódovat původní předlohu (Chittussiho soutok Labe a Vltavy či Kosárkův rybník).

Jakkoli je divoký charakter autorova rukopisu, výsledek vypadá velmi sofistikovaně – ať už maluje štětcem nebo barvu stříká, nebo ji nechává jakoby po náhodných dotycích volně stékat. Mezi intuicí a malířskou zkušeností, mezi expresivitou a dekorativní líbezností, čili mezi vědomým a nevědomým gestem. Dalo by se říci, že Petr Pastrňák je Gerhardem Richterem české malby. Malířem s lehkým rukopisem, malířem čitelným a neustále překvapujícím. Autorem maleb, o nichž se dá i dnes mluvit jako o krásných, o jejich konceptu jako dokonalém.

Krajina reálná i zobrazená, krajina imaginární, metaforická je stále prostorem, kde se člověk cítí svobodně. Pastrňák se ke klasickým krajinám vrací i z důvodů malířských – zkusit to, co ho jako dítě vždycky ohromovalo: mistrovství zobrazujícího malířství. Nekonečná obsese napodobovat skutečnost.



58. Roman Trabura: *Žluté moře*, akryl na plátně, 2005.

Zmíním také ironizující přístup ke krajině Romana Trabury. Svět fantazie, který Trabura vybuodoval, rozhodně není pro české výtvarné umění typický.

Nikdy se nenechal ovlivnit dobovými tendencemi, soustředil se na rozpracování vlastních přístupů k tradičnímu obrazu. Ačkoli se autor při svém experimentování dostává nezdědka až na hranu abstraktní malby, základním východiskem jeho malířské tvorby zůstává artificální naivismus, zdánlivá prostota ve spojení s ironickým odstupem a smyslem pro absurditu, sahající od rafinovaných nuancí až k vysloveně groteskním

situacím.

Minul ho estetický konsenzus, charakterizující postmoderní malbu osmdesátých let, i konceptuální proud, který přišel v letech devadesátých. Soustředil se vždy na svůj osobitý, intuitivní projev. Velkoformátové výpravné obrazy dávají uhadnout proč.

Trabura je fascinován mýty, příběhy, světem fantazie, jinými dimenzemi, a slovy Olgy Malé – nezáleží na tom, zda jde o minulost, současnost či budoucnost, nezáleží ani na místě, kde se příběh odehrává. Záleží na příběhu. Trabura ve svých obrazech zachycuje dramatické situace, které se mohly, ale nemusely stát: příběhy starověkých bitev, mytických klání, vřavu války karikovaných démonů, polobohů, džinů, nájezdy kočovníků. Míchá ve svých kompozicích svět reálný se světem pověstí a pověr, svět evropského starověku s asijským, moře s vesmírem. Jeho představy sahají od vzniku zeměkoule vynořující se z mlh a par, od vzednutí prvních civilizací až po zánik světa i vesmíru, katastrofy zanikajících měst, hrozící srážky planet .

Ani nedávná historie a skutečné události dnešních dnů nezůstávají jeho štětcem opomenuty: jeho touha hrát si s fikcí a realitou se nevyhýbá Bitvě u Stalingradu nebo faktu ohrožení západní kultury radikálním islamismem (obraz Buňky Al Kajdy).

Výtvarný jazyk, kterým se Trabura vyjadřuje je expresivní, leckdy se v gestu přibližuje až k hraně abstraktní malby. Vzhledem k adoraci narace, příběhu, mu však základním východiskem zůstává zobrazivost. Uchopuje ji v širším rozmezi: od komiksové verze, která hoví obrazům bitev a fantastických světů a postav, někdy stínovaným opravdu

perspektivou okének komiksu, přes naivizující zobrazení, až po výpravnější, uvolněnější a expresivnější rukopis.

Trabura se dlouhodobě zabývá zachycováním různých civilizačních průsvihů. Na ekologické katastrofy či teroristické útoky se ale ne dívá pateticky, spíš v nich hledá prvky groteskna.

Malíř se nebojí na obrazech odkazovat k pokleslým žánrům (prázdné komiksově bubliny u postav v přízračné lesní scéně Schwarzwald), ke kýči (převozník Charon sjíždějící řeku zapomnění) či přežitému symbolismu (démoničtí tvorové ve Žlutém moři). Můžeme to považovat za dozvuk postmoderny, v jejíž zlatých časech Trabura vyrůstal. Jenže autor nikdy neskouzl k postmoderní hře na svobodu formy i obsahu, jež je tak volnomyslná, až je ve výsledku úplně rozplizlá. Léta se dost úspěšně věnuje „rehabilitaci“ figurální malby, nikoli jejímu popírání.

Schwarzwald, 2002 je na první pohled romantizující. Vrací se zpět. Ale ne tak docela. Je malován akrylem na plátně, barevnost romantizmu je symbolizující a primitivizující. Malíř napodobuje nahnědlou paletu romantiků s okrovým světlem a vzdušnou perspektivou.



59. Roman Trabura: *Jungle*, z cyklu *Schwarzwald 2002*



60. Dee Ferris: *Presenting snowdroplane*, 2003

„Je to realismus i alegorická fikce zároveň. Je to věcné konstatování, přitom ale i výraz touhy po něčem přirozeném, snad ideálně rajském, je to ale i demaskující satira, namířena proti iluzím planého snění.“<sup>9</sup> (Úryvek z úvodního slova z vernisáže od Jana Kříže)

Na této citaci je zřejmé, že popsat dnešní umění je velmi těžké a i historik, který pronášel úvodní slova pravděpodobně nevěděl jak „to“ pojmenovat.

„Traburův romantizmus má svou historizující stránku i svůj zvláštní vztah k triviálním malbám diletantů, k pseudoměleckému braku, tak jak se s tím setkáváme v bazarech. Romanticky naivizující alegorický realismus Traburových obrazů do sebe dovede vtáhnout celé spektrum životních i uměleckých zkušeností. Sentimentalizovaná ironie je nakonec formou skrytého, i když zjevně popíraného intelektualismu.“<sup>10</sup>

V dnešní době je postavené umění na obhajobě a vysvětlení. Kýč v galerii není kýčem, diletantský obraz není diletantský, ale je to forma skrytého, i když zjevně popíraného intelektualismu, jak říká autor textu na vernisáži.

Tato kritika není namířena proti Romanu Traburovi. Spíše jsem tu na konci chtěla zmínit, že v dnešním umění je důležitou součástí díla samotná obhajoba a vysvětlení.

Vedle obrazu Romana Trabury jsem postavila malířku Dee Ferris. Oba obrazy jsou si v něčem podobné. Autoři zjevně čerpají z romantismu a přibližují nám nadsázku, jak se dnes na romantismus mnozí díváme. Jako na něco, co v nás vzbuzuje pocit podbíživé líbivosti až kýč. Každý ale k tématu přistupuje jinak. Dee Ferris je dívčí, křehká, hodně a záměrně kýčovitá a Roman Trabura prosazuje spíše černý humor v tomto případě. Podobná je i centrální kompozice se středovým jemným osvětlením, které zobrazuje prostor, což je pro romantismus také typické. Není poprvé, kdy píšu o tom, že mnozí umělci čerpají z romantismu, jako už zmiňovaný Antonín Strážek, Petr Pastrňák, Annelies Štrba, Veronika Holcová. V dnešních obrazech umělců je znát určité zpomalení, znítenění tvorby, návrat k harmonické krajinářské fotografii, zvýznamňováním banalit a paradoxů moderního světa, únik do fantazie či do světa čiré abstrakce.

#### 4.5 Výstava Imprese v Rudolfinu

V galerii Rudolfinu byla uskutečněna od 12. 10. 2005 do 8. 1. 2006 výstava, která nesla shodou okolností název stejný název, jako má diplomová práce – impresse. Kurátorka pojala pojem impresse jinak než jak ho chápu já. Zúžila jeho široký význam spíše na druh obrazů, které dokáží strhnout pozornost diváka a vyvolat v něm silnou odezvu. A to jsou podle kurátorky Simony Vladíkové ty obrazy, které se zabývají zpodobněním krásy a jejich různých podob. Síla výrazu obrazů a hledání zbytků krásy tvoří podle ní onu impresi. „Záměr výstavy soustřeďuje svou pozornost na druh obrazů, které dokáží strhnout pozornost diváka a vyvolat v něm silnou odezvu. Obrazy, které se zabývají zpodobněním krásy a jejich různých podob.“<sup>11</sup>

I já jsem si impresivní obrazy také vysvětlila, jako ten druh, který dokáže strhnout pozornost diváka a vyvolat v něm silnou odezvu. Ale nesmyslím si, že to jsou obrazy, které musí zpodobovat „krásu“. Po shlédnutí výstavy na mě však již zmíněné hledání zbytků krásy v současném umění působilo spíše přeumělkovaně. Efektivně nasvícené exponáty a obrazy opravdu ve mně vzbuzovaly intenzivní čistě vizuální zážitek. Ale impresivní dojem mám pouze z atmosféry galerie. Nikdy nebyla v prostorách galerie při jiných výstavách taková tma.

Kdyby se výstava jmenovala jinak – například prvoplánově „Dnešní malba“ – přijala bych název bez povšimnutí. Tím se naplňuje pravý pojem impresse, což je pouze dojem, který vzbuzují dá se říci všechna umělecká díla.

Přesně nevím, proč kurátorka vkládá do vymezení pojmu impresse slovo „původ krásy“. V obrazech je cítit spíše ustrnutí v nudném kýčovitém nádechu. Slovem „krása“ se podle mě odvolává na zidealizování impresionistických obrazů známých jako „krása západu slunce“ a nebo snad na to, že impresionisté znázorňovali krajinu ve své „kráse“. Nevysvětluji si jinak, proč kurátorka dospěla k pojmu „krása“. Není ani v textu k výstavě přesně řečeno jak pojem chápe, proč se o něm zmiňuje. Krása v umění je velmi zavádějící, pokud se vytrhne takto z kontextu. Při definování pojmu se už ocitáme na tenkém ledě.

Autorka si spíše kladla za cíl ukázat, že se ze současného umění nevytratil elementární duch krásy, jež působí na naše dojmy. Dojmy vedoucí k „přímému nekomplikovanému prožitku reálných emocí skrz vnímání fiktivních světů“<sup>12</sup>. Základním predikátem výstavy je, že po radikálním hledání všech dostupných forem i hledání čím dál více šokujícího a důvtipnějšího sdělení moderního a postmoderního umění se z umění vytratila přirozená krása působící na naše smysly a potažmo pocity.

Tím se potřela hranice mezi uměním a neuměním a umění se stalo velmi snadno nálepkovatelným. „Masové rozšíření zobrazování po příchodu fotografie, filmu a v neposlední řadě reklamy degradovalo krásu na úroveň prodejního artiklu a defmitivně

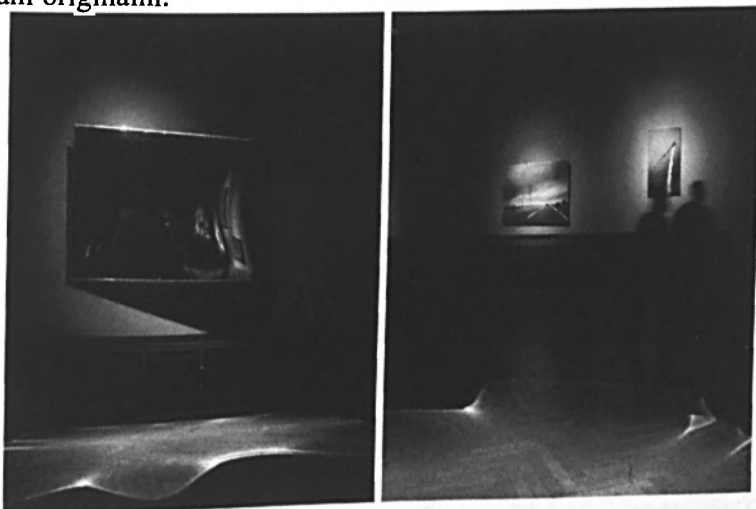


vymazalo její auru vznešenosti, výjimečnosti a nedostupnosti. „Vysoké umění“ ji pak na dlouhou dobu označilo nálepkou plytké, hloupé, nevhodné a jinak nehodné kategorie, která nemá ve svobodném umění co pohledávat a nemá tedy smysl se jí vůbec zabývat.“<sup>13</sup> To se výstava snaží vyvrátit zdánlivě velmi nesourodou kolekcí děl několika velmi nesourodých současných umělců. Pojítkem jejich díla má být dojem z krásna, tedy pokaždé navození stejného pocitu. Krásu můžeme totiž definovat tak, že při jejím vnímání dosahujeme vždy stejného druhu kladného prožitku – potěšení.

Tento základní předpoklad rozhodně není tak jednoduchý a shrnutelný v několika odstavcích, jak nám je kurátorka v úvodním textu k výstavě předkládá. Řešením tohoto problému tedy nemůže být pouhá syntéza děl či kolekcí nazvanou impresí.

Tato výstava se tedy snaží ideově navázat na poslední první modernistické malířské tendence, což byl impresionismus. Impresionisté zachycovaly krásu bezprostředního okamžiku. K zvýraznění a umocnění momentálního a pomíjivého dojmu jim pomáhala i technika malby, která se skládala z sérii malých tahů či doteků štětcem, která umožňovala udržet barvy čisté a vyvolat dojem jiskření přirozeného světla, založena na rychlém a spontánním provedení. Používání takzvané barevné skvrny k docílení určitého espritu, duchu, esence nebo dá se říci i zvýšení života věcí jsem u nikoho neshledávala. Vystavující přejali pouze konceptuální složku tohoto stylu, formální složku zanechali tam, kde byla, na konci 19. století. Hlavním vývojovým rysem impresionismu byla snaha potlačit a popřít akademický, reprezentativní a klasický pohled na umění skrz celé 19. století. Celková prezentace výstavy celou tuto myšlenku ubíjí typu velkých reprezentativních výstavních projektů.

Mezi vystavenými díly mě zaujalo například vyduté zrcadlo, které vrhalo při slabém galeristickém osvětlení na zem výrazný pokrivený odraz. Kromě toho, že jde o zajímavý technologický nápad, probouzí mnohé fantazie a myšlenky. Od těch nejjednodušších (dojem rozlité vody na podlaze), přes ty imaginativnější (polární záře), až k těm filosofickým (rovná třpytící se plocha s pravouhlym řádem vrhá mnohdy velmi křivý a proměnlivý odraz). Nebo to bylo zrcadlo nastavené dnešnímu umění? Nejzajímavějším bylo zrcadlo pro mě tím, jak bylo nasvíceno a vrhalo zvláštní pokrivené linie na zem. Pro fotografování originální.



61. *Vyduté zrcadlo, vlastní fotografie výstavy Imprese, 2005*

Dále zde byla například zastoupena malířka, o které jsem se zmiňovala výše - Ivana Lomová. Obrazy Červené a modré čtenářky. Jedná se o dvě téměř shodná zobrazení ženy v modrých a červených šatech, čtoucí na balkoně. Postmodernistický důvtip získávají obrazy ani vzájemným vztahem, ani jednotlivými sděleními, ale vzájemným prostorovým

umístěním. Jsou totiž každý v jiné části expozice. Vedle sebe by obrazy působily jako nákladná hádanka. Tedy divák obě plátna pochopí až při dospění k druhému. Což se mi bohužel nepodařilo, uvědomila jsem si to až po přečtení jedné recenze. Měla být tak zkoušena divákova pozornost. Zároveň měla tato koncepce i mírně didaktický význam. „Čtenářka ve své modré a červené verzi je obrazem takřka „impresionistickým“, obyčejná událost všedního dne, dívka pozorně začtená do knihy, balkon, světlo odpoledního slunce, modravé stíny.“ Ale dojem z obrazu není ten „impresionistický“ živý, žádné mihotání barev, žádná energie na mě nečiší. Je strnulý, mrtvý. Jeho forma je natolik jiná, že ve mně odkaz na impresionisty nevyvolává. Je malovaný podle fotografie. Nepřemalovává fotografii, ale interpretuje ji. Transponuje fotografii ve svých obrazech barevně, vztahově, vynechává, vybírá a ještě navíc přidává své vlastní porozumění.



62. Ivana Lomová: Červená čtenářka

Mraky

Chicago

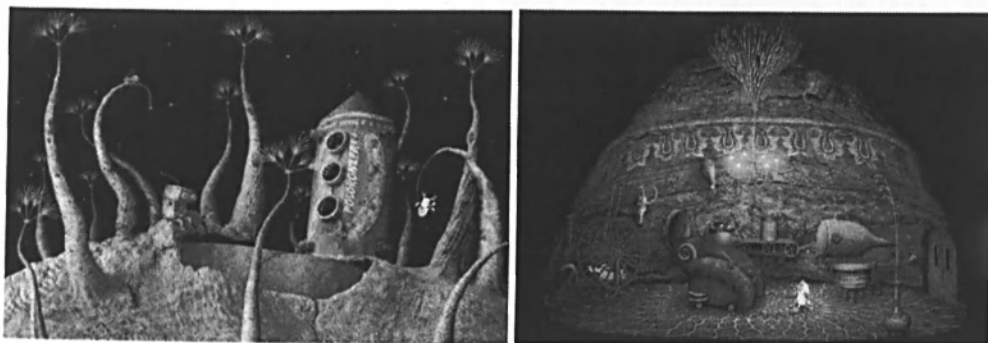
V tom je obrovský posun, v proměně vizuality. Sice byl obraz na výstavě imprese, ale mě obrazy co se týče formy a atmosféry prázdnoty připomínají Edwarda Hoppera. Věci jakoby vypovídají sami za sebe, bez emocionálních filtrů malířovy mysli, bez sentimentu, vášně či ironie. Jako detektiv zaznamenávající stopy událostí, sleduje Ivana Lomová "fakta" a dává jim šanci promlouvat. Místo "detektivní lupy" používá fotografii. Nejčastěji amatérskou z rodinných alb, nebo sama fotografuje již s úmyslem použít pak fotografii při vzniku obrazu.

V obraze Mraky autorka zcela evidentně navazuje na realismus Edwarda Hoppera, kde velmi přesné realistické zobrazení momentky je v detailně propracované kompozici tak dokonalé, až je na tom „něco divného“. Autorka řemeslně víceméně naplňuje všechny charakteristiky Hopperova díla i děl realismu postmoderního. V Mracích nejsou mraky ani ústředním motivem, ani podstatnou okolností, ale obraz demonstruje, že objektivně nepodstatný kulisový detail, který na zobrazenou situaci nemá žádný vliv, může být z určitého úhlu pohledu důležitý. Divák je totiž názvem determinován k nahlížení situace skrze mraky.

Podobně na mě působí i Chicago – prázdnota a osamocení v moderní civilizaci, odcizení. Stejně jako Hopper dokáže vystihnout osamělost a nudu. Navenek realisticky působící fotografie je velmi záhadným fenoménem, protože "skutečnost" je zde předvedena pouze jako "čirá vizualita", tedy způsobem, jakým skutečnost nikdy ve skutečnosti nevnímáme. Irealita reality fotografického snímku Ivanu Lomovou fascinovala a tato fascinace se stala jedním z důležitých základů její další tvorby.

Tvorbu Ivany Lomové nelze označit ani za radikálně fotorealistickou ani za radikálně impresionistickou ani za radikální existenciální výpověď. Osciluje však mezi těmito třemi polohami. Ivana Lomová si uchovává vždy určitou věcnost a zdrženlivost. Neužívá krajních uměleckých poloh. Motivací její tvorby je touha uchopit všední realitu, vytvořit obyčejný obraz obyčejné skutečnosti. Ale skutečnost je neuchopitelná a neobyčejná a proto i její obraz (aniž by umělec musel použít vyostřené prostředky) může

být mysteriózní a záhadný. Takovou povahu má navenek realisticky a obyčejně působící dílo Ivana Lomové.



63. Jakub Dvorský: Samorost 2004 <http://www.samorost.net/samorost1/>

Celkově po shlédnutí výstavy, jak jsem se už zmínila, se ve mně silná odezva se nedostavila. Diváka čekali pouze efektně nasvícené sály s efektně, ale nesmyslně pospojovanými artefakty, které se navíc v jednom sále efektně odrážejí v obřím zrcadle nastaveném umění. Nezauly mě ani fotografie vážek od zpěváka Dana Bárty a la National Geographic. Podle mě, pouze počítačová hra Samorost splňuje kritéria výstavy: silná vize v současném světě odpovídající měřítku i v pravidlech „vysokého umění“. Tato hra je přístupná i na internetu, takže potom doma v klidu jsem si ji zahrála. Při této hře je divák-hráč vystaven „intenzivnímu vizuálnímu zážitku“, který slibuje kurátorka v úvodním textu.

Jedná se o počítačem vytvořené, přesto nepříliš rozměrné „obrazy“ mimozemských krajín. Evokují romantické miniaturizované krajinky 19. století. Přesto, že jsou vytvořené počítačem, jsou velmi přírodní a netechnické. Popírají přírodní zákony fungující na Zemi a dendrologické a mechové kosmické lodě nebo mimozemská obydlí evokují osudovou ignoraci časem.

Flashová hra Samorost je svým způsobem unikát. I když v českých médiích jsme to příliš nezaznamenali, stala se senzací internetu v roce 2004, kdy ji Jakub Dvorský dokončil jako ročníkovou práci na pražské VŠUP, v ateliéru legendární postavy českého animovaného filmu minulých let prof. Jiřího Barty.

Flash se stal nejdřív jen nástrojem komerčních webových designérů, kteří ho používali nejen pro vizuálně atraktivnější zpracování, ale také pro tvorbu jednoduchých 2D her, které měly jednak čistě reklamní charakter, jednak lákaly návštěvníky, aby se na stránky obsahující hry častěji vraceli.

Když se objevil Samorost na internetu, během několika dní přilákal desetitisíce hráčů a způsobil zhroucení serveru, na kterém byl umístěn. Snad všechny internetové magazíny zabývající se herní komunitou, ale také nekomerčními experimentálními projekty či herní teorií, ho označily za nejlepší flashovou hru na síti. Na mnoha stránkách se stává hrou týdne či měsíce, objevuje se ve výběrech nejlepších internetových her a nakonec je nominován i na prestižní cenu Webby Award 2004.

Dvorského metoda spočívala v kombinaci klasické animace s interaktivními flashovými prvky. Základem byly makrodetaily kusů stromů a kamenů, které upravoval ve Photoshopu a výsledné bitmapy importoval do Flashe. Podařilo se mu tak vytvořit „přírodní“ atmosféru, naprosto ojedinělou poetiku, kterou se odlišil od desítek jiných flashovek, které se spokojily s chladnou, „designovou“ poetikou samotného Flashe.

S Flasem se internetové stránky změnilly ve vizuálně přitažlivá, divoce barevná místa, kde už návštěvníci nehledali jen informace a čistá data, ale také něco pro relaxaci a zábavu. Podařilo se mu tak vytvořit „přírodní“ atmosféru, naprosto ojedinělou poetiku,

kerou se odlišil od desítek jiných flashovek, které se spokojily s chladnou, „designovou“ poetikou samotného Flashe. Hra je určena primárně pro internet, cílem Jakuba Dvorského je poskytnout osvěžení lidem, kteří tráví svůj čas v šedivém a technokratickém světě kanceláří a počítačů.

Díky hře se člověk ocitá ve virtuálním světě přírodnin, mechů, samorostů, starých plechovek a jiného sympatického „haraburdí“. Vizuální požitek doplňuje relaxační hudba, která doprovází zvukově jednotlivé činy, například člověk zaktivuje starý kohoutek, který se otočí a zavrzá. Logickou dedukcí prochází takto celou hrou, klikajíc na aktivní objekty. Atmosféra a hudební podbarvení je proměnlivé, jednou se ocitáme v dutinách samorostů, jindy v tmavém podzemí, kde kape voda. Je to dá se říci i taková surrealistická představa autora. Díky tomu nás vytrhává z všedního světa rušného velkoměsta a civilizace a v tomto přírodním světě plníme jednotlivé úkoly, které samy logicky vyvstanou z předešlého děje.

Animace je výborná. I když jsme v umělém virtuálním světě, tak takový pocit rozhodně nemáme. Všude jsou kolem nás přírodniny. Byly nejdříve vyfoceny, posléze upraveny ve Photoshopu, proto si zachovávají přírodní charakter. Některé fotografie nejsou dokonce ani příliš upraveny počítačem. Rozeznáváme jednotlivé materiály kořenu, kůry, mechu atd. Chorož, který se vznášá v prostoru v podobě vesmírné lodi ožívá blikajícími okénky a zvuky.

\*

1. PETR, V. Karel Teige: Film. In *TEORIE FOTOGRAFIE : Výběr z teoretických textů k dějinám fotografie*. [online]. Opava: Slezská univerzita v Opavě Filozoficko-přírodovědecká fakulta Institut tvůrčí fotografie, 2003 [cit. 2007-01-25]. Dostupné na WWW: <<http://www.itf.cz/studenti/citanka.pdf>>str.9
2. BOUDELAIRE, CH. In *TEORIE FOTOGRAFIE : Výběr z teoretických textů k dějinám fotografie*. [online]. Opava: Slezská univerzita v Opavě Filozoficko-přírodovědecká fakulta Institut tvůrčí fotografie, 2003 [cit. 2007-01-25]. Dostupné na WWW: <<http://www.itf.cz/studenti/citanka.pdf>>str. 6
3. PETR, V. Karel Teige: Film. In *TEORIE FOTOGRAFIE : Výběr z teoretických textů k dějinám fotografie*. [online]. Opava: Slezská univerzita v Opavě Filozoficko-přírodovědecká fakulta Institut tvůrčí fotografie, 2003 [cit. 2007-01-25]. Dostupné na WWW: <<http://www.itf.cz/studenti/citanka.pdf>>str.9
4. KESNER, L. *Vizuální teorie : současné angloamerické myšlení o výtvarných dilech*. 2. rozš. vyd. Jinočany : H&H, 2005 ISBN 80-7319-054-0, kapitola David Freeberg, s. 185
5. *Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy : příspěvky přednesené na Prvním sjezdu českých historiků umění*. Praha: Argo, 2004 ISBN 80-7203-624-6, Milena slavická s.38
6. PACHMANOVA, M. Pod dekou. [online]. Praha : 2000 [cit. 2007-01-26. ] Dostupné na WWW: <<http://www.lomova.com>>
7. LAHODA, V. *České umění 1900-1990*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1990. Eurytmie duše, Lenka Bydžovská ISBN 80-7010-057-5
8. LE QUESNE, L. *Other Times – současné britské umění*. Umělec [online]. 2004, č.2 [cit. 2006-12-10]. Dostupné na WWW: <<http://www.divus.cz/umelec/cz>> s.1
9. Úryvek z úvodního slova z vernisáže od Jana Kříže. *Ateliér*, 2002, roč. 15, č.6, s.5
10. Tamtéž, s.5
11. VLADÍKOVÁ, S. *Imprese*. Praha : Galerie Rudolfinum, 2005. s. 3 ISBN 80-86443-07-8
12. Tamtéž, s.3
13. Tamtéž, s.3

## 5. Řeka Jizera

Pro svou praktickou část jsem se rozhodla přiblížit si vzpomínky z místa, na které jezdím v průběhu šesti let. Nebývám tu často, ani pravidelně, ale přesto ve mně po odjezdu zanechává silný a dlouhodobý dojem. Je to takové polozapomenuté místo v Jizerských horách u řeky Jizery, nad Dolním Kořenovem. Údolí řeky leží už vysoko a tak je zde více rozevřené a světlé. V létě zde takřka celý den praží slunce, není to tedy studené, tmavé,



64. Ráno na Jizeře, vlastní fotografie, 2000, kinofilm

porostlý mechem lišejníkem, půda je všude rašelínová. Jediný průchod proti proudu k prameni, a to je i beztak obtížné, je možné jen podél řeky se buď brodit nebo skákat po obrovských kamenech, které jsou pro řeku typické. Jsou nádherné, porostlé opět mechem, trávou, když jsou tak těžké, že s nimi běžně rozvodněná řeka nepohne. V nich se tvoří zajímavé útvary zvané „hrnce“, kdy písek a kamínky po léta postupně vyhlubují jamky a jámy.

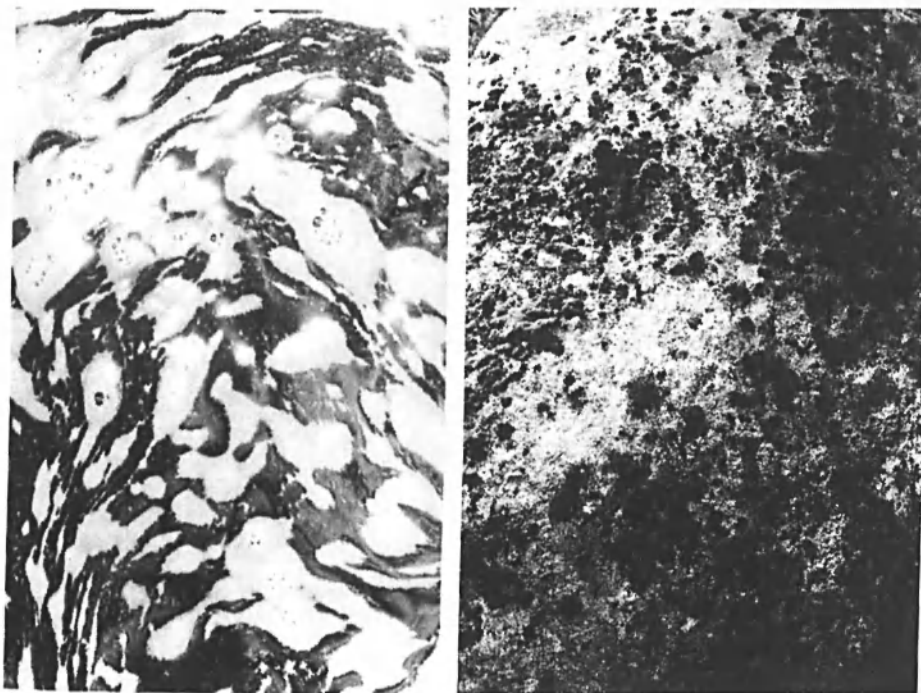
Proti proudu o pár kilometrů výše stávala kdysi sklárna, z ní zbyly jen trosky, dnes bujně porostlé okolní vegetací, místo tak připomíná hororový film o zkáze, jak známe z dnešních filmů. Bývalou továrnu připomínají nesčetné barevné valouny skla, malých korálků, které se dají najít i dnes na každém kroku v písku v řece.

Je to jedno z nejkldnějších a zároveň nejtajuplnějších zákoutí v pohoří, kterému se vyhýbá i turistické značení. Nefunguje tu jediný mobilní operátor. Jen slyšíte šum vody, bubláni v dutinách mezi kameny. Voda je nádherně čirá (také se zamýšlí o stavbě přehrady na pitnou vodu, což by místo, které popisují zmizelo), díky rašelině je zlatě hnědá, hlubších tůních je temná až dočerna. Její barva se razantně mění podle hloubky vody. Na první pohled připomíná řeka zkrátka barvu piva i s pěnou. Chuchvalce bílé pěny, což jsou bakterie, které vodu čistí v peřejích, se točí na hladině, takže i člověku bez fantazie připomíná řeka pivo.

vlhké a hluboko zařízlé údolí, které je pro Jizerské hory a Krkonoše typické. Od tohoto místa, kam chodíme až k prameni začíná řeka tvořit přírodní hranici mezi Českou republikou a Polskem dlouhou zhruba 15 kilometrů. Rozprostírají se zde největší pustiny, které v této oblasti severních Čech existují. Jsou bažinaté, rašelinné, neprostupné a bez cest. Okolí řeky Jizery má typickou flóru vysokohorského lesa, který se blíže k prameni mění jen v louky a rašeliniště.

V místě, kam chodíme okolní les už připomíná spíše prales,

S tmavou barvou vody kontrastují světlé kameny, které mě nejvíce inspirovaly v mé výtvarné části diplomové práce. Jejich tvar je díky vodě zakulacený, i ty největší balvany, které se snad už stovky let nehýbou jsou oblé. V místech, kde voda právě neteče jsou porostlé mechem, trávou a vzácnými skalničkami. Podél břehu na kraji lesa se daří borůvčí, které je obsypané borůvkami po celé léto. Prostě nádhera.



65. *Detaily zpěněné vody a kamene porostlým mechem. Foceno v roce 2000.*

Na tomto místě jsem byla poprvé před sedmi lety. Měla jsem s sebou fotoaparát Practicu a zdokumentovala jsem řeku pár fotkami. Nyní, když jsem tu byla naposled vlastním už digitální fotoaparát, takže dokumentace byla důslednější. Příroda se nezměnila, jen velká voda hýbla pár menšími kameny, jiné byly naplavené klády a klacky, jinak vše zůstalo neměnné. Pro mě však plyne čas rychleji.

## 5.1 Vlastní tvorba

Výstupem mé praktické části místa Jizery jsou tři okruhy: fotografie, malba olejem na základě fotografie a uvolněné vyjádření atmosféry tuší a barevnými inkousty.

### 5.1.1 Fotografie

Součástí výtvarné části jsou fotografie, které jsem pořídila v roce 2000 a potom o šest let později na podzim v roce 2006. Fotografie je pro mě nedílnou součástí umělecké tvorby už od 15 let. Dodnes fotografuji na kinofilm a sama si fotografie vyvolávám, což mi připadá na procesu fotografie pořád to nejkrásnější, moment kdy se na papíře v černé komoře začíná objevovat obraz. Vyvolávám více filmů z odstupů třeba několik měsíců a až teď v černé komoře konečně vidím výsledek na který jsem se těšila. Například, když jsem

nedávno vyvolávala fotografie z Malé fatry, tak prožívám tu samou šťastnou náladu a atmosféru ještě jednou doma po několika měsících.



66. Fotografie z Jizery 2000

I když dnes vlastním digitální fotoaparát, vyvolávání vlastních fotografií mě naučilo jednu důležitou věc: nefotím zbytečně a úplně vše. Kínofilm a proces vývoje je velice finančně a časově nákladný, tudíž když jsem v černé komoře nevyvolávám všechny fotky. Zbudou nudné kompozice bez zajímavých světelných podmínek a klasické dokumentační fotografie z cest. Později praxí jsem se naučila je nefotit z důvodu tohoto, že bych je stejně nevyvolala. Jednoduše řečeno už na ně není síla a nutná motivace.

Je pravda, že díky digitálnímu fotoaparátu můžu mačkat spoušť jak často chci, ale je nutné zálohovat množství nudných, turistických a dokumentačních fotografií z cest? Digitální fotoaparát mi umožňuje levně produkovat fotografie, čehož využívám, samozřejmě, že si některé objekty fotím za účelem dokumentace, což musí být jasný záměr, ale nefotím za každou cenu.

Proto v mé vlastní tvorbě má umělecká fotografie velké místo. Nejen že o ní píší ve své teoretické části, ale z velké části ovlivňuje i mou tvorbu a doporučila bych jí v dnešní době i do didaktické roviny.



67. Záznam z místa Jizery z roku 2000.

**Navštívení Jizery po šesti letech:**



*68. Fotografie z roku 2006*





69. Úprava digitálních fotografií ve Photoshopu

### 5.1.2 Malba

V malbě vycházím z fotografické kompozice, která je ovlivněná fotografií jako výřezu z celku. Tomuto problému věnuji v teoretické části celou kapitulu. Už impresionisté byli inspirováni v kompozici vznikem fotografie, která změnila dosavadní pohled na kompozici. Umístění objektu ve formátu začalo být netradičně mimo zlatý řez, například hlavní postavy nebyly malovány celé na plátně, nýbrž pokračovaly mimo rám obrazu a celkového děje.

Vybrala jsem si dvě fotografické kompozice, které jsem namalovala olejem na plátno.

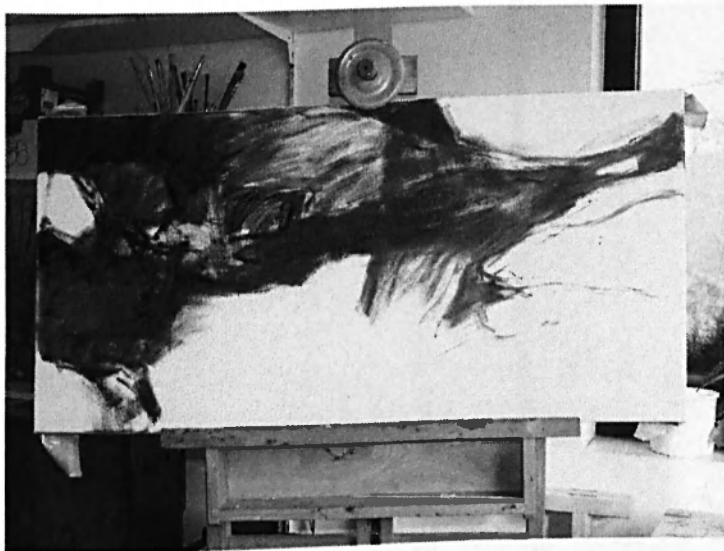


70. „Horizontální kompozice“, kterou umocňuje proud vody jako tmavý pruh uprostřed obrazu. Fotografie.



71. „Vertikální kompozici“ zvýrazňují odrazy stromů na vodě. Celková odlišná barevnost s předešlou kompozicí. Fotografie.

**Realizace:**

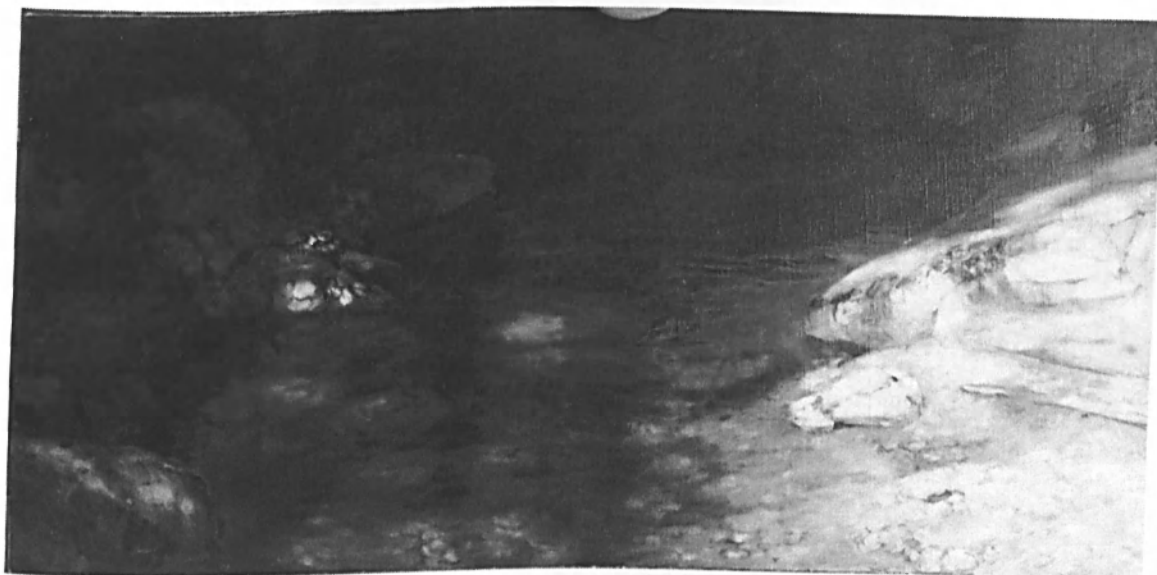
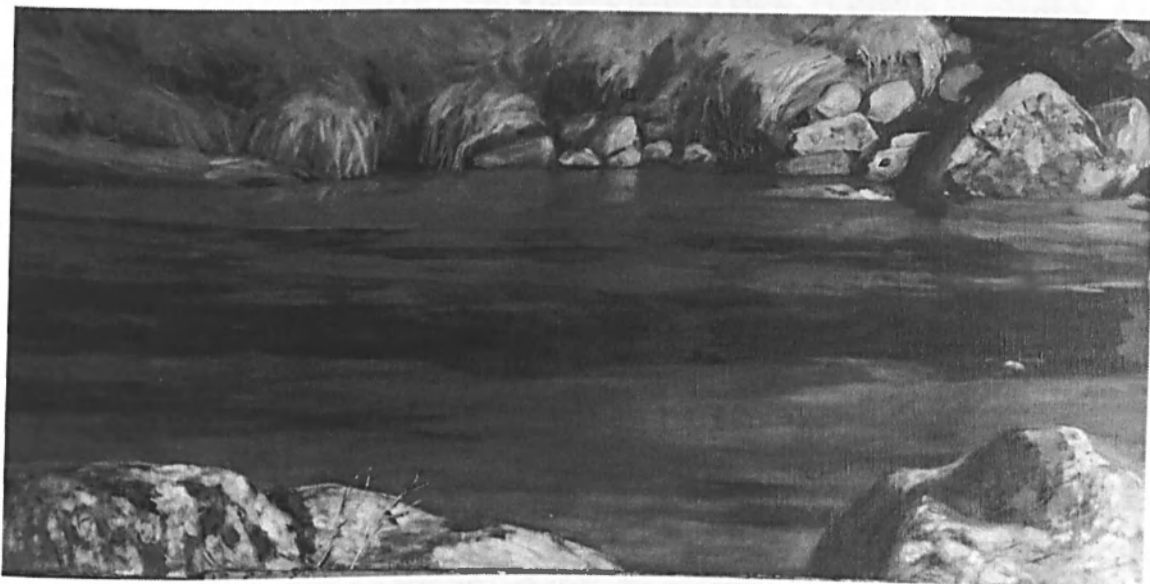


*Příklad vývoje malby Vertikální kompozice.*

*Olej na plátně 55x110cm*



Dokončené:

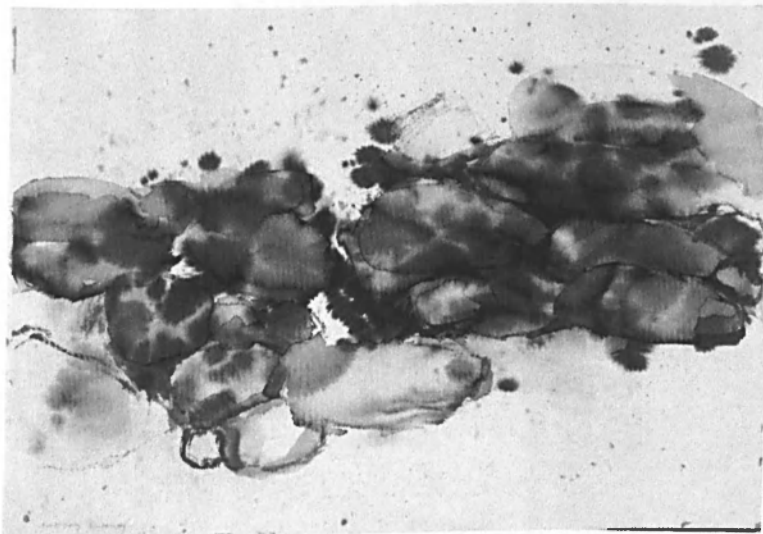


72.73. *Horizontální a Vertikální kompozice*, 2007, olej na plátně 55x110cm

### 5.1.3 Experimenty s tuší a inkoustem

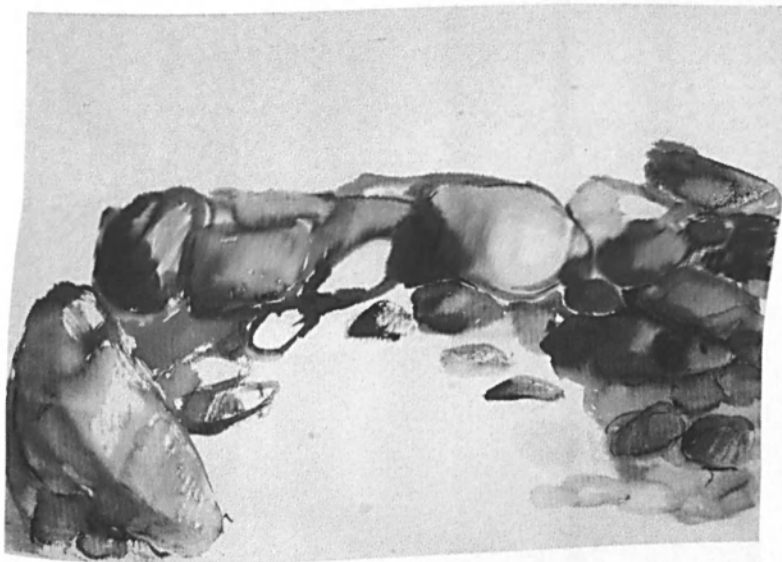
Přemýšlela jsem jakým způsobem vyjádřím náladu a atmosféru u řeky. Často jsem tam byla brzo ráno, což na ve mně zanechalo nejsilnější dojem. Voda má v létě jen deset stupňů a rána jsou tam mlhavá, vlhká a studená, přesto na dojem nejkrásnější. Tento mlhavý okamžik jsem chtěla nejvíce vyjádřit. Proto jsem se rozhodla pro vodovou techniku tuše, akvarelu a inkoustu. Nikdy jsem zrovna tyto rána neměla u sebe fotoaparát a tak atmosféra zůstává jen v mých vzpomínkách.

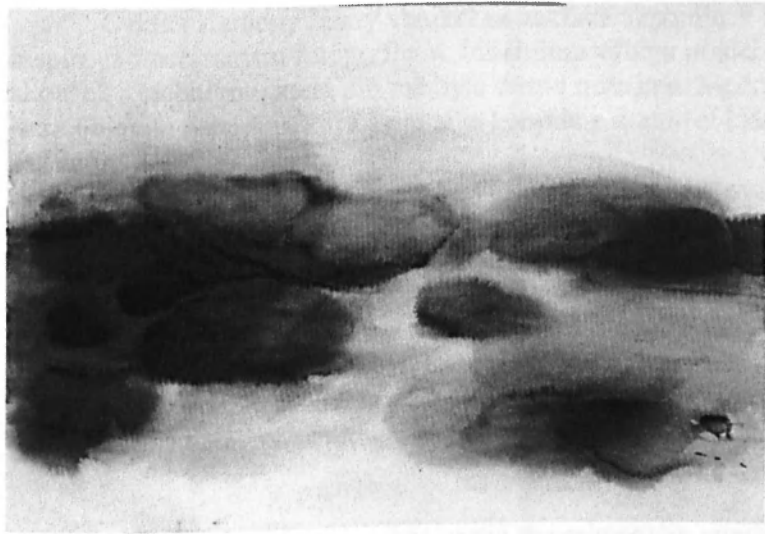
Mé malby jsou založené na částečné fantazii a vzpomínkách, částečně čerpám z fotografií a také z pár studijních maleb a kreseb přímo z místa. Fotografie mi pomáhá, abych se neodpoutala přirozené hmoty a plasticity kamene kamsi k nějakým rutinně nasázeným „bochánkům“. Je celkem těžké vyjádřit hmotný kámen, když má doopravdy oblé tvary a ještě touto hmotně „lehkou“ vodovou technikou.



**74. Kameny Jizery**

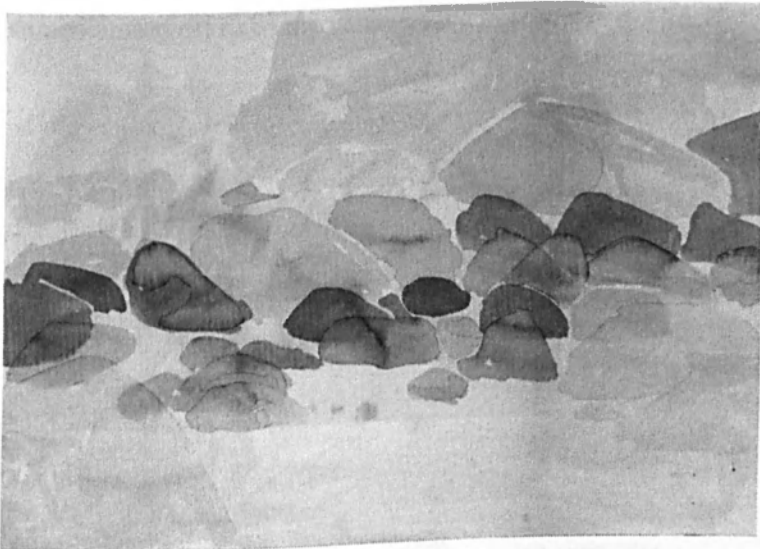
*Barevné inkousty - Ecoline  
akvarelový papír,  
70x100cm*





*Pokračování  
Kameny Jizery*

*Barevné inkousty - Ecoline  
akvarelový papír,  
70x100cm*

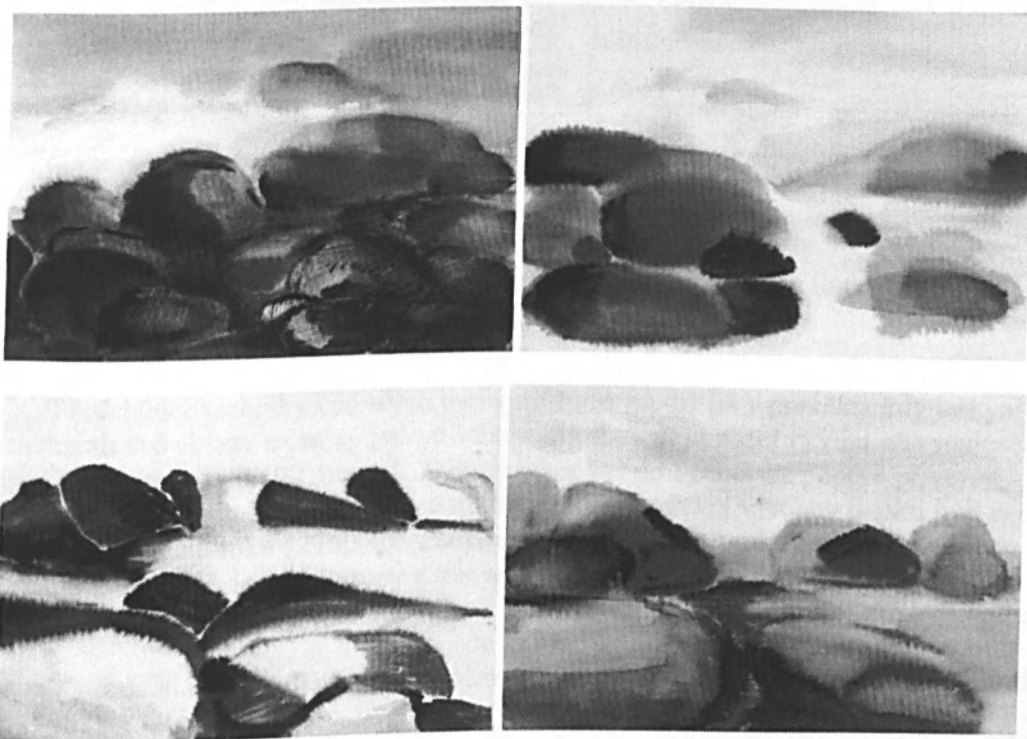


Cyklus Kameny Jizery vznikl na základě vzpomínek a dojmů z místa a částečně je inspirován pořízenými fotografiemi. Finálnímu výběru předcházela řada experimentů a zkoušek s technikou, která pro mě byla dosud neznámá. Možnost rozmyvatelného inkoustu jsem objevila náhodou, když jsem si je koupila v domnění klasické tuše, která je po zaschnutí dále nerozpustná.

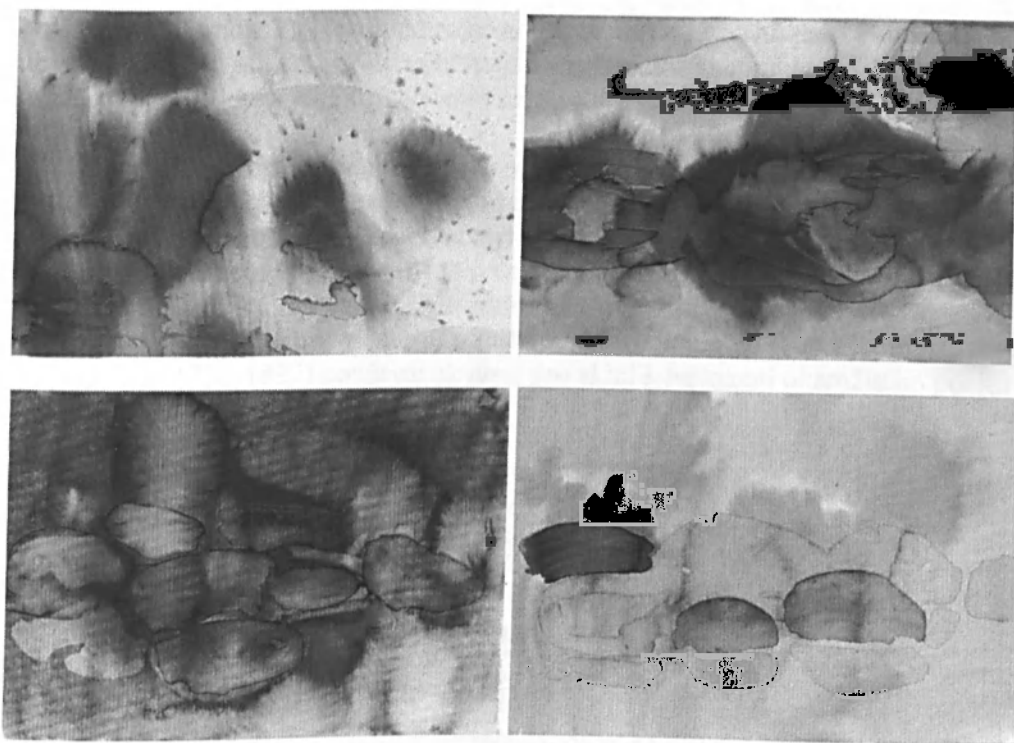
Ze začátku tvorby jsem chtěla výsledné obrazy malovat technikou akvarelu, ale barevné inkousty mi přišly jako velmi zajímavá technika, tudíž nakonec zvítězily. Nijak výrazně jsem se neinspirovala východním uměním, kde technika tuše a inkoustu vznikla. Tvořila jsem z vlastní potřeby, dosavadní zkušenosti a z evropské kulturní odkazu. V cyklu Kameny Jizery není východní filozofie a myšlenka. I když výsledek může více či méně vizuálně připomínat Čínu a Japonsko, inspirace je pouze v technice.

Barevně jsem se držela v odstínech, které jsou pro toto prostředí typické a harmonizují s barevnými fotografiemi a olejomalbou.

Díky dlouhodobým materiálovým experimentům vznikla řada studií, které samostatně tvoří další menší zajímavé kolekce:



75. Z cyklu *Kameny Jizery*, *inkoust a tuš*, (2006) *akvarelový papír*, 35x50 cm



76. Z cyklu *Kameny Jizery*, barevné inkousty, (2006) akvarelový papír, 20x35cm

## 5.2 Technika vodových barev

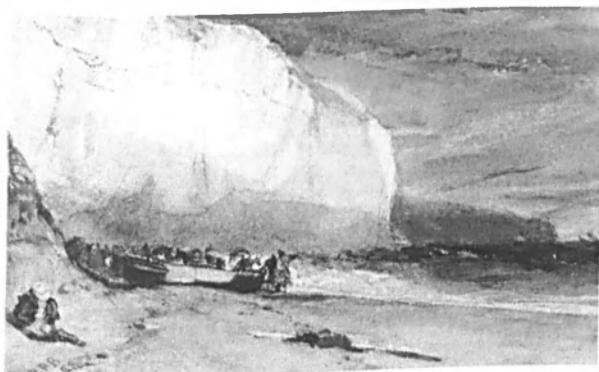
Předchůdce techniky vodových barev můžeme hledat již v pravěku, kdy jeskynní lidé malovali své obrazy na stěny jeskyní. Samotný akvarel se začal vyvíjet až vynálezem papíru Číňany krátce po 100 roce n.l. Dělaný papír byl do Španělska poprvé přivezen Maury ve 12 století a o 10 let později se rozšířil i do Itálie. První výrobní papíru byli v Itálii otevřeny kolem roku 1276 (např. Fabriano), ve Francii pak roku 1492. Následně se začal papír rozšiřovat do celé Evropy a tím se také začal pomalu vyvíjet akvarel. Samozřejmě se v této době ještě nedá mluvit o malbě, akvarel složil spíše jako koloristická technika.

V pozdější době používají malíři akvarel pro skici k dalším pracím, např. Raffaello Santi (1483 - 1520) či přímo využívaly akvarelu samotného např. Albrecht Dürer (1471 - 1528). V této době vzniká také první škola akvarelu v Evropě, vedená Hanse Bolem (1534 - 1593), který byl ovlivněn právě Dürerovými výtvy. V dalším období využívaly akvarel, nejčastěji kombinovaný s olejovými barvami i další slavní umělci, vedená (1599-1641), Thomas Gainsborough (1727-1788).

Velký rozmach techniky akvarelu přichází s tzv. Anglickou školou druhé poloviny 18 a počátku 19 století. Malíři v tomto období pozvedli akvarel na samostatné umění, ukázali sílu a jemnost tohoto media spolu s neobyčejnou bezprostředností, tak jak ho známe dnes. To, co se zdědilo jako pouhý zručný způsob zaznamenávání typografických výjevů, se v tvorbě Paula Sandbyho, posléze Thomase Girtina, J.M. Williama Turnera, Richarda Parka se Boningtona a Johna Constablea definitivně vymanilo z druhotné role přípravné či popisné techniky a stalo se svébytným výtvarným žánrem.

K průkopníkům, kteří na plno rozeznali možnosti akvarelu, patří Paul Sandby(1731-1809), jeho akvarely využívají transparentní i neprůhledné malířské metody a ne nadarmo je titulován jako britský otec akvarelu. Vytvořil skoro polovinu akvarelů té doby.

Dalšími významnými malíři tohoto období byli např. Thomas Girtin(1775-1802), dokázal s omezenou škálou barev vytvořit úchvatné scenérie krajin, metodou skici i precizního detailu, které si vždy zachovávají svěží vzhled. J.M.W. Turner Girtinův současník na svého kolegu navazuje, jeho techniku dále rozvíjí a experimentuje s barvami a vyškrobáním, díky tomu vznikají úchvatné akvarely krajin a staveb. J.R.Cozens (1752-1797) zas např. vytvářel monumentální scenérie s úžasnou atmosférou a jemností akvarelu. John Constable (1776-1837) používal akvarel pro skici k navození okamžitého pocitu a pro své pozdější olejové malby.



77. Parkes Bonington Bez názvu, 1828, akvarel



78. William Turner: Barva nastupuje 1819, akvarel, 22.5 x 28.6 cm

V 19 století dále věhlas tohoto už samostatného media dále rozvíjeli např. Richard Parkes Bonnington(1802-1828 výčet jmen by byl jistě úctyhodný, ale to už by bylo spíše pro encyklopedie....

Ve 20 století se akvarel dále rozvíjí a dostává do podvědomí stále širších mas. Ve 40 letech s nástupem většího využívání Airbrush a tiskem barevných časopisů se také stává oblíbeným mezi ilustrátory a v hojné míře je používán až dodnes.....

Malba vodovými barvami je náročná výtvarná disciplína – neodpouští chyby ani nápadné změny záměru v průběhu vzniku obrazu. Ve své průzračnosti přiznává divákovi případnou kresebnou kostru a každou další vrstvu barvy – rozprostírá před námi celý



79. Emil Nolde: Podvečer, 1908, akvarel. 26x48.5

příběh své realizace; o tom, kde začala a kde skončila, o způsobu zacházení se štětcem a o tvůrčí povaze autorova díla.

Neopomenou zmínit Emila Noldeho, který byl označován za největšího moderního akvarelistu. Pro mě inspirací co se týče techniky a barevnosti. Rostoucí dramatismus jeho obrazů a násilné vztahy mezi člověkem a přírodou vyjadřuje silou barvy a manimalizovaným důrazem na detail. V roce 1941 je vydán zákaz malovat a cokoliv vystavovat. V obavě, aby ho neprozradila vůně barev, namaluje až do roku



1944 přes sto malých akvarelů na zbytkovém japonském papíru. Nazývá je Nenamalované obrazy. Jejich asketická forma a sugestivní síla barvy je řadí k vrcholu jeho celoživotního díla.

V Praze v roce 2002 v Galerii Navrátil proběhla výstava Současného akvarelu, která potom putovala po galeriích České republiky. Společným jmenovatelem je jakýsi odklon směrem dovnitř, do čitelně introspektivní polohy. Zdá se, že niternější povaha akvarelu vybízí u většiny autorů k mapování osobní „topografie“ a mezilidského terénu, k meditativnímu hledání pod povrchními vrstvami světa, až z toho vyvstává sumarizující tvůrčí „zpověď“. Světelně-barevná metafyzika je zde proto důležitým těžištěm poselství děl. Poukazuje na kaleidoskopická propojení nadosobní energie, zakleté v přírodním dění tušeného univerzálního organismu. Výrazně figurují biomorfni a antropologické motivy klíčení, růstu a zákonitého zániku, umocněné možná samotnou fyzickou přítomností životadárné vody na papíře.

Podstatný je moment proudění času v podobě průhledného vrstvení jednoho motivu na druhý, ve tvarech rozostřených. Smývá se hranice mezi realitou a iluzí, fyzické a virtuální stojí tvář v tvář. Papír (od nepaměti symbolická schránka lidského vědomí v proudě neúprosných převratů) se dokonce stává dějištěm jakési pohybové akce, která má své vymezené trvání.



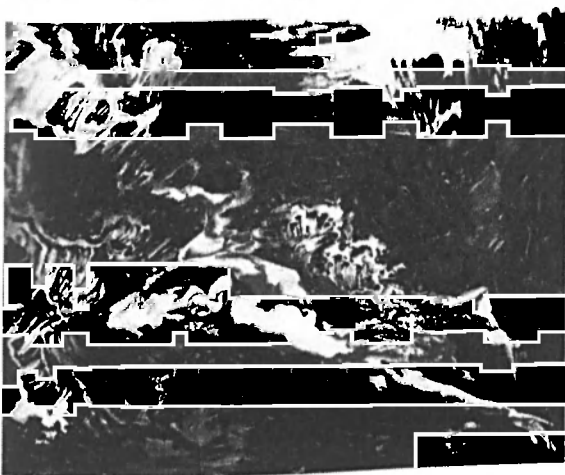
80. Richard Konvička, *Neznámá zóna, tuš a akryl, 2002, 70x50cm*

### Čínské tušové malířství

Vizuální inspirace pouze v rovině techniky

#### Wang Jinsong

Je vedoucím umělcem generace, která se prosadila po roce 1989. V jeho tvorbě je nejvíce



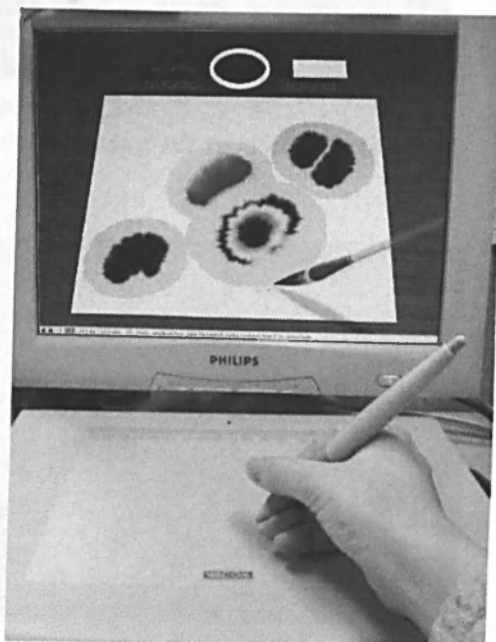
zastoupena malba tuší – pro zpracování současných témat rád volí „tradiční“ techniku. Malba tuší je v čínské kultuře proslulá a má dlouholetou tradici. Skutečnost, že je pokládána za intelektuální výtvarnou techniku, ji však zakonzervovala do nehybného stavu, zdálo se, že není možné, aby se dále vyvíjela a rozšiřovala do nových podob. Právě to ji do jisté míry vytěsnilo z kolektivní historické paměti a odsunulo na okraj zájmu. Díla Wang Ťin-sunga znovu otevírají prostor pro zkoumání této tradice a estetického systému a zároveň malbu

81. Wang Jinsong, *Nová cesta do hlubin oceánu č.5, tuš*

tuší inovují a mění. Používáním nových motivů a témat ji umělec vymaňuje z elitářské izolace a publiku navrácí sílu jejího estetického prožitku a tvorby.

Tradice čínského malířství sahají do 7. století. Vyvíjelo se v několika směrech, zasáhly ho vlivy japonského a evropského malířství. Přesto si zachovalo svůj osobitý ráz. Obrazy vyjadřovaly myšlenku, procítění určité situace. Často byly doplněny kaligrafickou básní. Podle toho autor vybral i svou pečeť - její otisk červenou barvou nebyl pouhým podpisem pod dílo. Umělci vnímali své povolání jako poslání a žili velice skromně. Malovalo se na svitky, rýžový papír, hedvábí. Motivy se objevovaly i na keramice, porcelánu a vějířích.

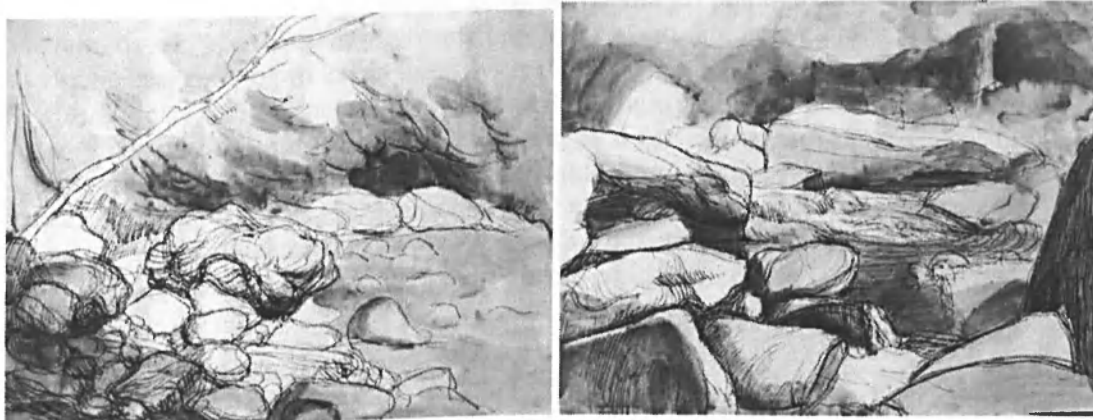
Od konce 19. století do zhruba 60. let 20. století malířství postupně opouštělo tradiční duchovní přístupy, zobrazovalo realitu a nyní dokonce přechází k abstrakci.



82. Digitální malba

### 5.3 Ideové skici:

Nakonec doplním pro představu vývoj myšlenky a techniky



83. Staré kresby kamenů na Jizeře, rok 2000, tuš, papír 30x40cm  
Podle kreseb byly v průběhu studia na fakultě malovány obrazy, ale ty jsou bohužel ztraceny.



84. Studie z místa řeky Jizery 2006, akvarel, inkoust, akvarelový papír 21x30cm

## 6. Didaktika

Pro didaktickou část pojem „imprese – vizuální dojem“ skýtá širokou možnost témat ve výuce. Všeobecně se dá říci, že by měl divák při pohledu na dílo v sobě mít určitý vizuální dojem vždy. Pojem impresie, který je obsahem diplomové práce platí tedy zjednodušeně řečeno pro každé téma.

Více se v mé práci orientuji na ztvárnění krajiny, ve které jednotlivými příklady ukazují posun vizuálního vnímání. Je logické, že si častěji vybírám ke srovnání krajinu, kterou proslavil především směr impresionismu a který odstartoval další vývoj moderního umění. Především v krajinách vnímáme silný vizuální dojem podpořený atmosférou.

Proto i v didaktické části bych žákům a studentům nabídla témata, která se krajiny týkají a která celkově konfrontují s moji vlastní praktickou částí.

### 6.1 Proměny přírody

Mým cílem je na základě osobního kontaktu s přírodou pozitivně ovlivnit vztah žáků k životnímu prostředí a krajiny. Více si všímat jednotlivých krás proměn přírody během ročních období i proměn atmosféry v rámci jednoho dne. Do jaké míry a jak trvale a hluboce bude jejich vztah k přírodě pozitivně ovlivněn, však ukáže jen čas a jejich vlastní jednání.

Jednotlivé řady nápadů jsem zařadila do tří okruhových témat:

Proměny počasí

Proměny lesa

Proměny řeky

#### 6.1.1 Proměny počasí:



85. Emil Nolde: *Blata s mraky, akvarel*

Jednalo by se například o výtvarnou řadu, která by rozvíjela poznávání výtvarného jazyka, experimentace s technikami, barvami a netradičními nástroji. Myslím si, že věková skupina dětí není v tomto případě omezená. U starších dětí kolem 12 a 13 let by bylo cílem uvolnit malířskou techniku zařazením výtvarných her a menších malířských etud. A u mladší věkové skupiny by s drobnými motivačními úpravami a menší časovou náročností mohla řada také fungovat.

Tyto jednotlivé náměty se nejvíce odrážejí v mých experimentech s akvarelovým papírem a barevnými tušemi. Já osobně jsem malovala zahraničními inkousty, které jsou pro většinu škol cenově nedostupné. Ale je levnější alternativa – klasické plnicí inkousty do per. Je ovšem malá barevná škála, která by se dala vyřešit předem namícháním lepších odstínů smícháním jednotlivých

barev. Výraznou jedovatou modrou lze ztlumit školní černou tuší. V tak malém množství neovlivní charakteristickou rozmyvatelnost inkoustu a přitom nám vzniknou další možnosti barevné škály.

**Barvy ročního období:** kontrasty barev jednotlivých ročních období – jaro, léto, podzim, zima. Čtvrtku rozdělit na čtyři políčka a do každého zařadit svoji charakteristickou barevnost pro určité roční období, technika akvarelu nebo tempery, zapíjení barev. Umělci: E. Nolde

**Mraky jako poutníci z dálky,** tvarově rozmanité - bouřkové mraky, bílí beránci, mlhovina; Tisk z koláže, Trhaná hrana v kontrastu stříhané, krabatění, experimentování J. Kolář, J. Šíma

**Tvoření bouřkových mraků**\_vyjádření pohybu a růstu temných mraků naplněných vodou; napětí před bouřkou, gestická malba, lití barvy na papír, práce ve skupinách J. Pollock

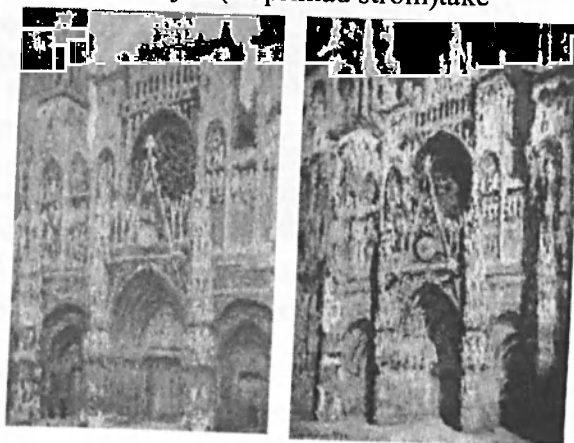
**Pára z lesa** po dešti kdy se chuchvalce mlhy válí po svazích kopců po letním dešti, hra s jemnými barevnými nuancemi, kontrast s předešlým úkolem J. Olitski

**Záznam ročního počasí** z okna školy v intervalu vždy jednoho měsíce. Ovšem pokud je vhodný výhled do krajiny, dvora školy, či na jakýkoliv ročně proměnlivý objekt. Ne vždy je učebna situována s dobrým výhledem, ale setkala jsem se s nimi.

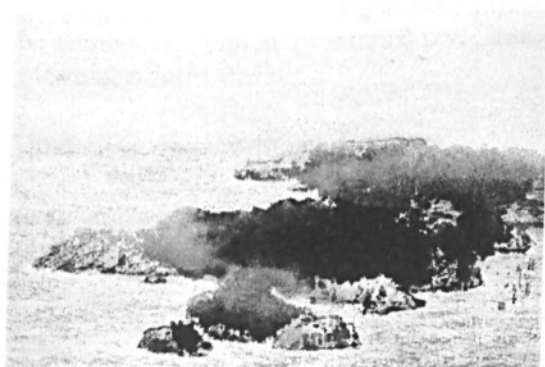
**Záznam krátkodobého počasí**\_ varianta kratšího úkolu. Například stačí jen pár hodin, 3-4 a v průběhu letního či jarního období nakreslit například v blízkosti školy proměnu stromů, atmosféry, světla a stínů. Lze i tento objekt( například strom)také pravidelně fotit(při větru, mlze, dešti, slunci), může být například domácím projektem, pokud by měl žák zájem. Výsledkem by byl cyklus obrazů, fotek, které mohou být i následně graficky upravené a které by charakterizovaly časovou proměnu jednoho objektu – plynutí času.C. Monet

**Proměny stínů** a jejich záznam, který vrhá předmět – židle, květiny na oknech, tedy jakýkoliv předmět, výběr bych nechala na žácích.

**Technika tuše a inkoustu** seznámení s čínskou technikou používání tuše, kaligrafie, zapíjení do mokrého papíru; kombinace rozmyvatelného inkoustu po zaschnutí s klasickou černou tuší, která se po zaschnutí už dále nerozpíví.



86. Claude Monet: Katedrály v Ruenu, 1892, 100x65 cm



87. Poslouchání říčních vln, inkoust, 44x66cm

## 6.1.2 Proměny řeky

Náměty se tematicky dotýkají mé praktické části. Výtvarné techniky jsou mnohem rozmanitější, než v předešlém tématickém okruhu, který se více zaměřil na záznam proměny atmosféry jako jevu inklinující k lehkým a vzdušným technikám akvarelu a inkoustu. Téma proměny řeky se váže k Jizeře, k místu, které mě oslovilo a provází mou praktickou část myšlenkově.

**Pramen** jako symbol nového života, vznikání, technika pastelů, nebo přírodního uhlu, V. Boštík

**Linie v krajině** řeka se vlní v krajině jako stuha, vybírá si cestu, vznik meandrů. Výtvarným problémem je linie. Technika – provázek či trhaný papír; linie v prostoru ve třídě, vymezení prostoru vlastních meandrů, skupinová práce. Umělci: J. Steklík, A. Šimotová

**Proudění** : silný proud horské řeky, nebo naopak jemné víry v tůních – smysl plynutí času. Výstupem bude například výtvarná akce – škrob s vodou v kádi + pigment; hladina se posype pigmentem a například špejlí se vytvoří zajímavé obrazce na hladině vlivem proudění.

Umělci: V. Kokolia, J. Pollock

**Bublající bystřina**: čirý bublající horský potok, voda skáče po kamenech. Zachytit rytmus bublajícího potoka a náhlých změn. Inspirací může být fotografie. Výtvarná technika - postupně odrývaný linoryt

Umělci: P. Picasso, M. Cihlář

**Kontrasty klidné hladiny u jezu a vodopádu** před jezem je voda klidná, tichá a líná, najednou nastane zlom voda se bouří, vaří a hučí. Výtvarným problémem je kontrast klidné a neklidné plochy. Kontrast ztvárnit uhlím na velkém formátu balicího papíru, akční a gestická malba

Umělci: H. Hartung, G. Mathieu

**Říční eroze**: síla vody, vymílání, odnášení zeminy. Modelování z hlíny – dutiny a žlábků; skupinová práce

Umělci: B. Hepworthová, J. Róna

**Slepé rameno**: stojatá voda je plná života, který se v ní postupně množí. Pro barevnou inspiraci nechat ve sklenici stát vodu, která po čase zaroste řasami. Malba temperami; asambláž

**Obří hrnce**: obří hrnce se tvoří na kamenech (vzrostlá skála) se kterými žádná povodeň nehne. Vlivem času se díky písku a malým kamínkům při proudění řeky vytvoří na kamenech vymleté prohlubně tzv. „hrnce“. Je zde myšlenka času, který neustále plyne. Modelace dutin z hlíny.

Umělci: B. Hepworthová, Brancusi

**Páchnoucí stoka ve městech** čistý potok se snadno ve velkých městech promění v tekoucí smetiště, jako je například potok Botič u Průhonice

Volný přepis barevných ploch, asambláž, tempera nebo balakryl s pískem, větvičkami, igelitem – vznik textury.

Umělci: D. Spocri, K. Schwitters



88. Ukázka jevu tzv. „hrnců“ na malých kamenech.

**Rozvodněná řeka** ničí vše co jí do cesty přijde, neohlíží se, není milosrdná; voda život nejen dává, ale i bere. Vyjádření destrukce - papíru, hlíny. S použitím nástroje či pouze rukou.

Umělci: M. Grygar, L. Fontana

### 6.1.3 Proměny lesa:

Les jako část krajiny se nejčastěji objevuje u jednotlivých umělců v teoretické práci jako příklad silného vizuálního dojmu. Les je impozantním námětem pro vyjádření světla, atmosféry, limít, barev a tvarů. Ve fotografiích pracovala s lesem jako námětem například Jitka Hanzlová v cyklu Les.



89.90. Ukázka přístupů ke ztvárnění tématu Lesa. Vlevo fotografie Jitky Hanzlové, Audience 2002 a vpravo od Petra Pastrňáka z cyklu Lesy, akryl na plátně. 95 na 120 cm, 2004

Cílem je dozvědět se něco více o lese, jeho funkci a využití z hlediska člověka; seznámit se dřevem jako materiálem, prohloubit pozitivní emoční vztah k životnímu prostředí; prohloubení estetického vnímání a citění kontaktem s přírodninami.

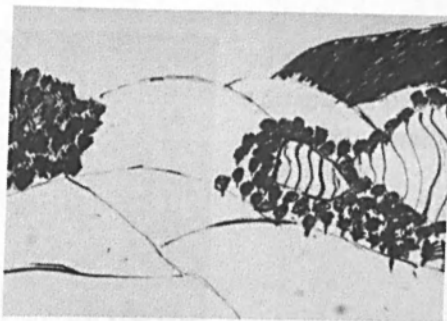
Jednotlivé náměty nabízí hru s výtvarným řádem, liniemi, tvary, světlem, prostorem; dále možnost práce s fotkou, a land-artu v přírodě.

**Vycházka do přírody** Vždy se najde blízkosti školy alespoň městský park, příkladem je pražská Stromovka, Petřín nebo Šárecké údolí atd.

- sbírání frotáží, které mohou později žáci využít jako podklad pro další výtvarné ztvárnění

- sbírání přírodnin, které později poslouží jako vodítko ať už jako do zátiší, či volný přepis struktury

- land-art : pokud to umožňuje vhodné okolí; přizpůsobit se momentálnímu prostředí, práce ve skupinách



91. Malba podle skic z plenéru, 11 let, ZŠ Na Liše

- malba v plenéru: skica k dalším výstupům

- focení digitálními fotoaparáty: (pokud někteří žáci vlastní, či pokud je vybavením výtvarných učeben, nebo bych mohla jeden starší digitální fotoaparát poskytnout); pozdější digitální úprava fotografií

Malba, kresba podle skic z plenéru, nebo frotáží individuální rozvíjení svých skic, frotáží, přepis zvětšené struktury na větší formát

Otisky netradičním nástrojem, který si donesou z procházky nebo i případně později přinesou z domova. Podmínkou by bylo, aby byl nástroj přírodního materiálu – kůra, listy, tráva, větvičky. Nabízí se nesčetně variací s barvou, zásahů do otisků, fantazie dokreslování, nebo klasický černobílý kontrastní výsledek; neomezený je i formát

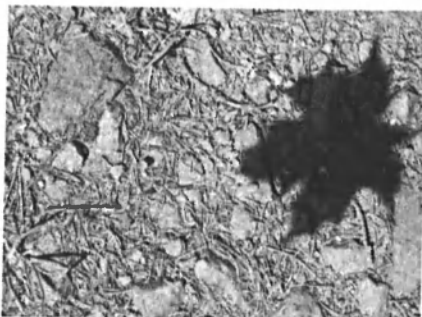
- otisky je možno v různých modifikacích převést do grafických technik – linoryt a papíroryt

Otisky krajiny malba přírodními pigmenty – hlinou, uhlíkem, trávou



92. Hana Babyrádová:  
Bez názvu(2003),  
haptická malba,  
pigmenty země, plátno  
90x70 cm

Světlo a stíny v lese fotografie z vycházky do přírody, možnost pozdějších úprav v grafických programech, malba podle fotografie atd.



93. Ukázka práce  
fotkou od žáků  
z plenéru. ZUŠ  
Na Liše

Linie v lese – například kmeny stromů, tráva a sluk větví vytvářejí nesčetně variací na linie. Typy linií: jemná tráva, kmeny stromů, křivolaké větve stromů; linoryt, papíroryt, vlastní fotografie



94. Ukázka práce  
s fotkou od žáků  
z plenéru. Zadáním  
byly linie  
v lese. ZUŠ Na Liše



**Podoby dřeva** instalace z klacků, polínek, pilin a dalších výrobků ze dřeva: tužky, sirky, špejle atd. Kontrast různého zpracování jednoho materiálu – dřeva. Umělci: instalace Jiřího Beránka

**Strom a jeho stavba** : Struktura dřeva. Příčný a podélný řez. Přepis struktury uhlím, tužkou, perokresbou. Kresba podle fotografie.

**Přírodní pochody** záznam dechu a výdechu, proudění mízy

**Růst a zánik** – symbolismus, V. Boštík, Jiří Beránek

**Uvadání květiny**. listu

**Poznávání papíru jako výtvarného prostředku:**

nasbírat a přinést do školy co nejvíce druhů papíru – hedvábný papír, čtvrtka, balící papír, novinový, lesklý časopisový, kartóny od krabice různého druhu atd. Vytvořit objekt, či instalaci na základě materiálové různorodosti a barevných kontrastech. Námětem může být například strom, nebo tráva – přírodní objekty z vycházky.

**Recyklace** papíru, experimenty s obaly od vajec – modelování s kašovitě hmoty, kaširovaná plastika, výroba ručního papíru s přírodninami, s trávou, květy atd.

**Návrh plakátu na ochranu lesa** vytvoření návrhů, základní informace o výtvarné stránce plakátů, stručně nejznámější představitel historie i současnost; rozpal písma – technika koláže, linorytu, gumotisk, inspirace kniha Poselství z ulice



95. Jiří Beránek, *Proměna*, 2006, *dřevo*



96. *Strom a jeho stavba* – příklad fotografie žáku z plenéru, 13. let, ZŠ Na Líše

## Barevné proměny

**Proměny nálady a pocity:** Povahová typologie člověka: vyjádřit barvou

- vztek, zlost - člověk choleric
- smutek, melancholie – melancholik
- radost, spokojenost, otevřenost – sangvinik
- lenost- flegmatik

**Barva vůně:** jasmín, pomeranč, terpentýn

**Barevná harmonie:** záznam hudební skladby, kontrast jednotlivých hudebních stylů

## 6.2 Dotazník:

Dotazník byl dán žákům ZŠ Na líše. Věkové rozpětí bylo od 10 – 14. let. Vymyslet dotazník, který se týká impresie, čili vizuálního dojmu, nebyl snadný. Abych získala od žáků konkrétní odpovědi na takto všeobecný pojem, musela jsem jít na význam otázek oklikou.

Celkově jsem chtěla zjistit, jaký mají žáci postoj k současnému umění, která díla je oslovují a jestli rozlišují či vnímají kolem sebe kýč. Kýč je totiž zvláštní představitel silně

dojmového díla. Vizualnost kýchce pro diváka musí být jasná, bez druhého složitějšího významu, aby věc – dílo jasně a ihned identifikoval. Z tohoto důvodu je kýchce také většinou zástupcem realistického zobrazování. Proto otázce kýchce předcházela otázka, která zjišťovala, jestli mají raději realistické zobrazování, či abstrakci.

1. Který obraz tě, co si celkově vzpomeneš, nejvíce oslovil a proč?
2. Všeobecně na tebe více zapůsobí realistická malba( zátiší, krajina, lidé..) nebo abstrakce? Prosím zdůvodni.
3. Co je podle tebe kýchce a co není? Vyjmenuj příklady podle tebe.
4. Jakou uměleckou techniku ve výtvarné výchově máš nejraději?
5. Máš rád/a současné umění?

#### Vyhodnocení:

1. Který obraz tě, co si celkově vzpomeneš, nejvíce oslovil a proč?

Záměrně jsem otázku zúžila pouze na obraz. V teoretické části se věnuji hlavně zástupcům dvojrozměrného umění, na kterém se lépe demonstruje posun a proměna vizuality v umění.

Překvapil mě široký záběr stylů a slohů, kteří žáci vyjmenovali. Dvakrát se objevil Alfons Mucha, kterého jsem u takové věkové skupiny nečekala. Možná právě proto, že dívky ve věku 14 let inklinují k dekorativnosti. Dalším dvakrát uvedeným autorem byl Gustav Klimt a opět dekorativní obrazy. Objevil se ale i Leonardo da Vinci – Dáma s hranostajem, kdy žákyni zaujal obraz svou elegancí. Obrazy, o kterých zatím bylo psáno spojuje určitá estetická krása. I da Vinciho Dáma s hranostajem se vymyká ve srovnání s jinými autorovými díly. Dáma je vskutku elegantní, hranostaj má nádhernou srst a kompozice je ladně dynamická.

Mladší desetileté dívky většinou neuváděly díla slavných malířů, ale vzpomněly si jen na svá výtvarná díla, která se jim podle nich v poslední době povedla. Jen výjimečně se objevil V. van Gogh a jeho slavné Slunečnice a jednou byl uveden E. Filla a tanečnice.

Proč žáky oslovily tyto obrazy zdůvodňovali například tím, že byly zajímavě namalovány, nebo je něčím zajímavým oslovily. Toto bylo asi nejčastějším důvodem, nedokázali popsat, proč konkrétně, „ale něco z něj( z obrazu) zářilo“. Popsat vizuální dojem bylo složité.

2. Všeobecně na tebe více zapůsobí realistická malba( zátiší, krajina, lidé..) nebo abstrakce? Prosím zdůvodni.

Jak jsem už zmiňovala tuto spornou otázku jsem dala záměrně, abych zjistila, jak vnímají figurativní umění oproti nefigurativnímu. U starších čtrnáctiletých dívek převažovala jasně abstrakce a naopak u mladších desetiletých dívek převažovalo realistické zobrazování. Což mě ovšem nepřekvapilo. Zdůvodňovaly svůj názor tím, že je realita pro diváka přirozenější, více říká, či dokonce, že má větší smysl a hned se pozná, co chtěl malíř namalovat.

Přirozeně s věkem stoupla větší míra imaginace a záliba ve fantaziích. Naopak zdůvodnění proč je abstrakce zajímavější byly opačné tím, že je podle jedné dívky zajímavé, když se hned na první pohled nepozná, co chtěl malíř namalovat a nutí to člověka přemýšlet. Žáky zajímají více zobrazování jejich vlastních pocitů, osobní a momentální rozpoložení, kdy se v tomto věku rychle střídá nálada. Zároveň dochází i ke

vlastní kritičnosti realistického ztvárnění, kdy vidí chyby a nedokonalosti ve svých dílech, ale zároveň neumějí představeného výsledku dosáhnout.

3. Co je podle tebe kýč a co není? Vyjmenuj příklady podle tebe.

Líbila se mi jedna výstižná odpověď: „Kýč je věc životu nepotřebná, ale zároveň bez kýčů by byl život nezajímavý.“ Byl by nezajímavý proto, že by tu nebyla možnost srovnání a vynikání kvalitních uměleckých děl. Nejčastěji si žáci spojovali kýč se suvenýrem nebo s kýčovitou hračkou. Je to logické, jelikož se s takovým druhem kýče už v životě setkali. Další kritizovanou oblastí byly televizní reklamy, které už podle výzkumu, který jsem nedávno četla vnímají kriticky i ti nejmenší děti. Samozřejmě kritizují reklamy, které se jich týkají výrobkem.

Zajímavým postřehem byla jednou uvedená čínská restaurace, kdy nám východní vkus přijde mnohdy velice takzvaně přeplácáný. Je to dáno kulturou. Číňané a Vietnamci, kteří restaurace provozují své prostory vyzdobují jimi kulturně neautentickými dekorativními předměty, které jsou k dostání na českém trhu. Tudiž výsledkem je kýč.

Potom následovaly individuální odpovědi, které pramenily z určité zkušenosti. Například bylo uvedeno, že kýčem je koláž a naopak kýčem není malba, kresba. Pravděpodobně se žákyně setkala s překombinovanou koláží, kterou jsem běžně vídala na praxích, kdy se děti snažili symbolicky do díla dát vše.

Věkovým rozdílem bylo, že mladší dívky uváděly za kýč převážně již zmíněné hračky-plyšáky, na rozdíl od starších, které uváděly příklady kýče z více vnějšího světa.

4. Jakou uměleckou techniku ve výtvarné výchově máš nejraději?

Nejčastější odpovědí byla kresba tužkou nebo uhlem. A převažovala u starších dívek. Když jsem byla na praxi, tak jsem zjistila tento fakt, že když měli starší děti možnost vybrat si techniku, většinou sáhli po kresbě tužkou. Úspěchem byl mnou vybojovaný uhel. Jakoby se v tomto věku báli více se odvázat a rozmáchnout se po papíře barvou. A nejvíce měli kresbu tužkou oblíbenou na ZŠ než na ZUŠ. Tužka umožňuje jít po detailech, což je typické pro děti v dospívání – začínají postavu očima, či jiným detailem. A je to také výsledek toho, že malují pouze v hodinách výtvarné výchovy na ZŠ, tudíž nejsou tak často vedeni odborným dohledem jako žáci, kteří navíc navštěvují ZUŠ, nebo celkově nejsou tolik tvořiví a nemají k výtvarnému umění vztah.

U mladších žákyň byly techniky rozmanité – malba, linoryt, kresba zátiší, sítotisk.

5. Máš rád/a současné umění?

Převažovala kladná odpověď, nejčastěji opět u starších žákyň. Záporná odpověď zazněla jen dvakrát. Většinou byla spojena s odpovědí u otázky č.2 a to, že mají rády realistické zobrazování. Současné umění si totiž automaticky spojují s abstrakcí.

Často byla i vyhýbavá odpověď ani i ne. Moje odpověď by byla pravděpodobně také takto neurčitá. Špatně jsem formulovala otázku, protože při této otázce jsem nic převratného nezjistila. Někdo má současné umění rád a někdo ne a někdo neví. Mohla jsem takový výsledek předpokládat. Nenapsala jsem do otázky dodatek, aby zdůvodnili odpověď. Přišlo mi to zbytečné a jasné, že napíšou proč. Ale nestalo se. Být otrávaným žákem, také budu stručná.

## 7. Závěr

Impresionismus vyšel z realismu 19. století. Pokročil však dále. Realismus byl materialistický; hmota, její hustota a všudypřítomnost byly jakousi konkrétní, bezděčnou hodnotou, odpovídající požadavkům vědy. Avšak smyslový vjem, který zachycovali impresionisté se lišil jak od hmoty tak od formy. Co znamenala podstata hmoty ve světle vědy? Vždyť oko postřehovalo jen světelné skvrny různých barev, odpovídající různé délce světelných vln. Impresionisté přestali intuitivně s hmotou počítat. Vyloučili tak z umění poslední jednotící prvek, který lidský duch, dychtící definovat věci, potřeboval, aby je mohl rozpoznat.

Impresionisté se hlásili k realismu, avšak přesto, že uskutečnili snad nejdědnější dosud známou vizi smyslového světa, zasadili realismu smrtelnou ránu. Přestali zobrazovat tvar i hmotu viditelných věcí, vše, co pro publikum tvořilo jejich totožnost, a snažili se co nejlépe reprodukovat zrakový dojem. Impresionismus dovršil realismus, ale zároveň ho také zničil. Jeho přičiněním západní svět poprvé připustil, že malířství může být také nerealistické. Tak uvolnil impresionismus bezděčně dráhu pro budoucí vývoje moderního umění.

Vznikaly nové akordy barev, vzájemně se prostupovaly a vytvářely okouzlující plátina. Výrazové exaltace, jež daly později vzniknout novým směrům, například fauvismu a expresionismu.

Dějiny umění v posledním čtvrtstoletí procházejí zásadní proměnou. Umění se postupně rozplývá ve vizuální a mediální kulturu. Zastánci mediálního umění říkají, že cíl mediálního umění se neliší od toho, co bylo vždy zodpovědností umění: zkoumat estetické, politické a individuální zprávy, jež se dotýkají lidí a pomáhají nám lépe chápat přítomnost. Ale zodpovědností mediálního umění by mělo být vytváření kritických rozhraní, jež by měly umožnit divákovi udržet si jistý odstup od veškerého rozruchu kolem virtuálních prostor a přitažlivých počítačových světů.

Na jednu stranu je tu povinnost zkoumat celý mediální potenciál této estetiky, která je mimochodem mnohem složitější než estetika uměleckého média. Na druhou stranu je důležité nenechat tento proces, tuto revoluci médií, aby zahltila diváka a vystavila jej nezprostředkovaným obrazům a interakcím.

Vizuální aktivita soudobého člověka je na jedné straně v mnoha ohledech efektivnější než u jeho předchůdců. Umožňuje mu orientovat se ve stále složitějším prostředí a působit na ně. Vyšší výkonnost a efektivita vidění, kterou musí osvědčovat nejen specialisté, ale i kterýkoliv občan-divák, je především výsledkem zkušenosti, že vidění se vyvíjí v interakci s druhy zobrazení a prezentování vizuální informace, jež si vytváříme.

Proto pro občany-diváky na konci 19. století nebylo impresionistické zobrazování čitelné. Pro ně byla tato forma jen změti barev a dotyků štětcem.

Obrazová média v průběhu 20. století se podílela a podílí na této transformaci vnímání.

V dnešní expanzi vizuality (všude kolem nás jsou billboardy, plakáty, reklamy, noviny a časopisy plné fotografií) běžný člověk má postupně těžší orientaci ve světě současného umění a tím o něj ztrácí postupně i pochopitelně zájem. Každý umělec chce být originální, přinášet stále na výtvarnou scénu něco nového, ať už je to cokoli a kolikrát za každou cenu, ale v této záplavě originality tím pádem nikdo nevyčnívá.

V mé práci jsem se pokusila zmapovat proměnu vizuality na příkladu konce 19. století a současnosti, tedy začátku 21. století, na základě pojmu imprese-vizuálního dojmu.

V praktické části jsem se věnovala fotografii, která zásadní měrou ovlivnila vývoj umění během 20. století a která se začala prosazovat na veřejnost a do umění v době impresionismu. Ovlivnila pohled na kompozici obrazů, což jsem demonstrovala v olejomalbách, které byly inspirovány fotografií. Inspirace byla hlavně kompozicí, jako výřezu z celku. Další významnou částí mé výtvarné části byly experimenty s tuší i inkousty. Cílem bylo vyjádření atmosféry vody, kamenů a celkového prostředí. Vyjádření niterného dojmu, který mám v sobě.

Samotná technika byla velice zajímavá, neustále objevná. Hlavní měrou jsem ovlivňovala výsledek já, ovšem částečně velký podíl spočíval v náhodě. Nikdy nelze přesně odhadnout jak se papír během práce vlivem namočení zkroutí a jakým směrem se vydají stopy rozpívaných inkoustů. Proto mi tato technika přišla velice zajímavá pro práci s dětmi.

I v didaktické části bych práci s fotografií určitě také doporučovala, protože díky digitálním fotoaparátům se tvorba fotografie stává levnou, snadnou a nezbytnou záležitostí, se kterou by se žáci seznámili.

## 8. Použitá literatura

- BALEKA, Jan. *Výtvarné umění : výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)* Praha :  
BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, N. *Krajina v českém umění 17.-20. století.* Praha : Národní  
galerie v Praze, 2005. ISBN 80-7035-300-7
- BRUCE, B. *Velcí impresionisté.* Praha : Grafoprint-Neubert, 1997. ISBN 80-85785-49-8
- GAFF, J. *Svět umění XX. století.* Praha : Albatros, 2003. ISBN 80-00-01179-4
- JOYES, C. *Claude Monet – Life at Giverny.* London : Thames and Hudson, 1985.  
ISBN: 0-500-2739-0
- KENDALL, R. *Monet vlastní rukou : obrazy, kresby, pastely, dopisy.* Praha : BB art, 2005  
ISBN 80-7341-676-X
- KESNER, L. *Muzeum umění v digitální době : vnímání obrazů a prožitky umění v soudobé  
společnosti.* Praha : Agro, 2000. ISBN 80-7035-155-1
- KESNER, L. *Vizuální teorie : současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech. 2.  
rozš.vyd.* Jinočany : H&H, 2005 ISBN 80-7319-054-0
- KNÍŽÁK, M.; VALOCH, J.; VLČEK, T. *Nejmladší : přehledka výtvarného umění  
nejmladší generace z let 1995-2003.* Praha : Národní galerie v Praze, 2003.  
ISBN 80-7035-199-5
- KRSEK, I. *Claude Monet.* Praha: Odeon, 1982.
- KULKA, T. *Umění a falzum : monismus a dualismus v estetice.* Praha: Academia, 2004 .  
ISBN 80-200-0954-X
- KULKA, T. *Umění a kýč.* Vyd. 2., rozš. Praha: Torst, 2000. ISBN 80-7215-128-2
- LAHODA, V. *České umění 1900-1990.* Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1990.  
ISBN 80-7010-057-5
- ORLÍKOVÁ, J.; HLAVÁČKOVÁ, M. *Antonín Slaviček : 1870-1910.* Praha : Galerie hl.  
m. Prahy, 2004. ISBN 80-86010-74-0
- PIJOAN, J. *Dějiny umění ; [Díl] 10.* Praha: Euromedia Group, 2000.  
ISBN 80-242-0218-2 . - ISBN 80-7176-764-6 (soubor):
- PIJOAN, J. *Dějiny umění ; [Díl] 12* Praha: Euromedia Group, 2000.  
ISBN 80-242-0218-2 . - ISBN 80-7176-764-6 (soubor):
- SAGNER-DUCHTING, K. *Claude Monet und die Moderne.* München : Kunsthalle der  
Hypo-Kulturstiftung , 2002. ISBN 3-7913-2614-7
- TOMĚŠ, J. *Antonín Slaviček.* Praha: Odeon, 1966.

VLADÍKOVÁ, S. *Imprese*. Praha : Galerie Rudolfinum, 2005. ISBN 80-86443-07-8  
100+1 uměleckých děl z dvacátého století. *Katalog Českého muzea výtvarného umění*.

Praha : Dům u Černé Matky Boží, 2000. ISBN 80-7056-087-8

*International biennale of contemporary art : A second signy*. Praha : NG , 2005.

ISBN 80-7035-301-5

*Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy : příspěvky přednesené na*

*Prvním sjezdu českých historiků umění* . Praha: Argo, 2004 ISBN 80-7203-624-6

*Larousse*. Díl 4. Umění nové doby. Praha : Odeon, 1974.

*Claude Monet*. Alpress, 2004. London. ISBN 80-7218-465-2

*Sbírka Würth : velká jména evropského umění našeho století*. Praha : Národní galerie v

Praze ISBN 80-7035-205-1

## Časopisy

DRURY, R. Současný akvarel. *Ateliér*, 2003, roč. 16. č.3, s.1

DUHAJSKÝ, J. Zvláštní síla okamžiku. *Ateliér*, 2005, roč.18, č. 25-26, s.1/16

DURET, T. Claude Monet a impresionism. *Volné směry*, 1907, roč. XI, s.345- 349

GAJDOŠOVÁ, M. V rozhobore s karjinou. *Ateliér*, 2004, roč. 17, č.21, s.1

HOROVÁ, A. Antonín Slavíček. *Ateliér*, 2004, roč.17, č.9, s.1

HOROVÁ, A. Imprese. *Ateliér*, 2005, roč.18, č. 25-26, s.1/16

JANÁS, R. Současná malba. *Art&Antiques*, 2006, říjen, s.107-115. ISSN 1213-8398

KESNER, L. Kritická teorie, „vědecké dějiny umění“ a prožitek díla. *Ateliér*, 2004, roč.17,  
č.21, s 2-3.

KESNER, L. Virtuální světy obrazů a metamorfózy vidění. *Ateliér*, 2001, roč. 14, č.9, s.2.

LINDAUROVÁ, L. Imprese v Rudolfinu. *Art&Antiques*, 2005, listopad, s. 80-81. ISSN  
1213-8398

MALÁ, M. Antonín Slavíček. *Ateliér*, 2004, roč.17, č.9, s. 16.

MALÁ, O. Perfect Tense – Malba dnes. *Ateliér*, 2003, roč.16, č. 25-26, s.1/16

MARKOVÁ, S. Jitka Hanzlová: V lese hledám i svou minulost. *Ateliér*, 2005, roč.18, č.  
19, s. 2

MORICE, CH. O moderních podmínkách krásy. *Volné směry*, 1907, roč. XI, s. 351-387

PAVLÍKOVÁ, R. Krása pro ni není tabu. *Ateliér*, roč. 18, 2005, č. 19, s. 2

PROCHÁZKA, M. Kanibalismus dějin umění. *Ateliér*, 2003, roč. 16, č.6, s.9

RAKUŠANOVÁ, M. Reinkarnace, nebo z mrtvýchvstání? *Ateliér*, 2003, roč.16, č. 25-26, s.1/16

ŠTEFKOVÁ, Z. Obraz těla. *Ateliér*, 2003, roč.16, č. 25-26, s.1/16

ŠTEFKOVÁ, Z. Nejmladší. *Ateliér*, roč.16, 2003, č. 22, s.1

*Druhý pohled, Mezinárodní bienále současného umění 2005. Ateliér*, 2005, roč.18, č.16-17. s.1-7

*Prague Biennale 2.*, *Ateliér*, 2005, č. 14-15. s. 1-5, 8-9

### Elektronické dokumenty

LE QUESNE, L. *Other Times – současné britské umění*. Umělec [online]. 2004, č.2 [cit. 2006-12-10]. Dostupné na WWW: <<http://www.divus.cz/umelec/cz>>

SCHURICHT, S. *Virtuální umění – aura digitálního*. Umělec [online]. 2004, č.1 [cit. 2006-12-02]. Dostupné na WWW: <<http://www.divus.cz/umelec/cz>>

ŠALDA, F.X. *Impresionismus: jeho rozvoj, výsledky i dědicové*. Pokroková revue [online]. III, 1907-08 [cit. 2007-01-05]. Dostupné na WWW: <<http://www.volny.cz/d-fridrich/literatura.htm>>

ŠALDA, F.X. *Antonín Slaviček*. Novina [online]. III, 1910 [cit. 2007-01-05]. Dostupné na WWW: <<http://www.volny.cz/d-fridrich/literatura.htm>>

ARNHIEM, R. *Dvoji autenticita fotografického média*. Listy o fotografii [online]. 2000, č. 3 [cit. 2006-12-02]. Dostupné na WWW: <<http://www.itf.cz/studenti/citanka.pdf>>

MUSIL, R. *Snesitelný půvab buržoazie 30.6.-30.9.2006*. Galerie české pojišťovny [online]. [cit. 2007-02-16]. Dostupné na WWW: <[http://www.galeriecpoj.cz/archiv\\_vyst.html](http://www.galeriecpoj.cz/archiv_vyst.html)>

LINDAUROVÁ, L. *Petr Pastrňák 13.10.-26.11.2006*. Galerie české pojišťovny [online]. [cit. 2007-02-16]. Dostupné na WWW: <[http://www.galeriecpoj.cz/archiv\\_vyst.html](http://www.galeriecpoj.cz/archiv_vyst.html)>

TICHÁ, J. *Ivana Lomová Dokud nás smrt nerozdělí 16.9-30.10.2005*. Galerie české pojišťovny [online]. [cit. 2007-02-16]. Dostupné na WWW: <[http://www.galeriecpoj.cz/archiv\\_vyst.html](http://www.galeriecpoj.cz/archiv_vyst.html)>

*TEORIE FOTOGRAFIE* : Výběr z teoretických textů k dějinám fotografie. [online]. Opava: Slezská univerzita v Opavě Filozoficko-přírodovědecká fakulta Institut tvůrčí fotografie, 2003 [cit. 2007-01-25]. Dostupné na WWW: <<http://www.itf.cz/studenti/citanka.pdf>>

BOUDELAIRE, CH. In *TEORIE FOTOGRAFIE* : Výběr z teoretických textů k dějinám fotografie. [online]. Opava: Slezská univerzita v Opavě Filozoficko-přírodovědecká fakulta Institut tvůrčí fotografie, 2003 [cit. 2007-01-25]. Dostupné na WWW: <<http://www.itf.cz/studenti/citanka.pdf>>



*Zahrada Giverny* [online]. Francie. [cit. 2006-11-21]. Dostupné na WWW:  
<<http://giverny.org>>

*Claude Monet, galerie* [online]. US & Canada. [cit. 2006-12-10]. Dostupné na WWW:  
<<http://www.artsender.com/gallery/monet.asp>>

*The Claude Monet and Giverny Directory* [online]. Francie. [cit. 2006-12-06]. Dostupné na WWW:<<http://www.interagir.com>>

#### **Výběr výstav k tématu:**

#### **KŘIČTE ÚSTA! Předpoklady expresionismu**

29.11.2006 – 1.4. 2007, Galerie hlavního města Prahy

#### **V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880 – 1914**

15. listopadu 2006 - 18. února 2007, Praha, Obecní dům

#### **Hory, skály, kameny**

13.12. 2006 - 4. 2. 2007, Praha, České muzeum výtvarného umění

#### **Akné – současná česká malba ze sbírky Richarda Adama**

5.10.-30.12.2006, Praha, Galerie Rudolfinum

#### **Imprese**

12.10.2005 – 8.1.2006, Praha, Galerie Rudolfinum

#### **Exprese**

20. 4. 2005 - 12. 6. 2005, Praha, České muzeum výtvarného umění

#### **Prague Biennale 2005**

Květen 2005, Praha, NG, Veletržní palác

#### **Zima**

15.12.2004 - 20.2.2005, Praha, České muzeum výtvarného umění

#### **Skála v Rudolfinu**

14.10.2004 – 2.1.2005, Praha, České muzeum výtvarného umění

#### **Antonín Slavíček**

17.3 – 5.9 2004, Galerie hlavního města Prahy

#### **Other Times - Současné britské umění / Contemporary British Art/**

23. 4. - 22. 8. 2004 Dům U Kamenného zvonu

#### **Perfect Tense - Malba dnes**

19. 12. 2003 -14. 3. 2004, Jízdárna Pražského hradu

#### **Nejmladší**

27.6. 2003 – 4.1.2004, Praha, NG, Veletržní palác

#### **Krajinou duše Antonína Hudečka**

19. 2. 2003 - 21.4. 2003, Praha, České muzeum výtvarného umění

#### **Krajina v českém umění 17. - 20. století**

Stálá expozice NG, Palác Kinských

#### **Nejmladší**

27.6. 2003 – 4.1.2004, Praha, NG, Veletržní palác

## Seznam obrázků:

1. Atmosféra na Jizeře, 2006, fotografie, vlastní archiv
2. William Turner: Šarlatový západ slunce 1830-1840, akvarel 13,4;18,9cm
3. Claude Monet: Imprese, východ slunce, olej na plátně, 1873;48 na 63cm
4. Kacušika Hokusai :Chlapec pozoruje horu Fudži
5. Claude Monet: Antibes, 1888, olej na plátně 65 x92 cm
6. Kacušika Hokusai - Hodogaya na cestě Tókaidó, 1830
7. Claude Monet: Topoly 1891, olej na plátně 92 x 73 cm
8. Antonín Slavíček: Chrám sv. Víta, náčrt,1908, olej na plátně, 62 52cm
9. Claude Monet: Rouenská katedrála v plném světle, 1894; olej na plátně
10. Ukázka stylu malby. Vlevo malba A. Slavíčka: Zahradní zed' 1901, detail  
Vpravo malba C. Moneta: Japonský most, detail, 1923-25
11. Monet ve svém ateliéru kol. roku 1920
12. Beauford Delaney, Untitled, 1965
13. Claude Monet: Japonský most, 1923-25, Oil on canvas, 89 x 116 cm The Minneapolis Institute of Arts
14. Milton Resnick: Bez názvu, 1964,
15. Milton Resnick před svým rozměrným plátnem olej na plátně, 109.2 × 96.5cm
16. Claude Monet :Lekniny 1920, olej na plátně, 200x600cm
17. Jules Olitski: Instantní Loveland 1968, akryl na plátně 294x 645 cm
18. Kolekce s názvem Imprese, fotografie
19. Lynn Gertenbach, olej na plátně
20. Claude Monet: Rameno Sieny poblíž Giverny za rozbřesku, 1897, 81x92 cm.
21. Will Cotton: Giverny flan pond, 2003, olej na plátně, 60,70 palců
22. Expozice výtvarného umění, Jubilejní výstava 189, fotografie
23. Příklad současné expozice: Jan Stolín, Im Geist,(V duchu) 2003, nová média
24. Edvard Munch, Křik,1893, tempera, pastel, lepenka 91x74 cm
25. Jiří Černický, Křik, 1896, akryl, plátno, 154x170cm
26. Claude Monet: Na nábreží v Trouville, 1870, 38 x 46,5 cm
27. Robert Adamson a David Octavius Hill, 1843-1847, Edinburg
28. Claude Monet – Boats in the port of Honfleur, 1866
29. Claude Monet: 4x olej na plátně
30. Josef Sudek: Kolín, 1924
31. Lynn Hershman - Digital Venus 2005, fotografie
32. Gerhard Richter: Infantka na stole, olej na plátně,1965,40,40cm
33. Isabelle Krieg: Nevýřízený (Unerledigt),instalace na Národním Bienále v Praze 2005
34. Portrét Jaroslavy, 1930; Portrét Jaroslavy 1930, olej na plátně, 82 krát 65 cm
35. Gerhard Richter: woman descending the Staircase, 1965, olej, 2m,129cm
36. Gerhard Richter: Betty,1988, olej na plátně, 100 na 60cm
37. Ivana Lomová: Pod dekou, olej, plátno,150 krát 120 cm
38. Ivana Lomová: Noc, olej na plátně 80 krát 45, 2002-2003
39. Francis Picabia: Dámy a bull-dog 1942, olej na plátně
40. Kurt Kauter: Gary Grant, 2001
41. Jan Preisler, Koupání 1915, olej, lepenka, 30,24,5 cm
42. Martin Mainer: Modří jeleni, 1990, akryl, plátno, 140, 162 cm.
43. Jaroslav Panuška, Noční krajina 1900
44. Antonín Strážek: K.H.Mácha 1989
45. George Shaw: Valentýnský den,2004, olej na plátně
46. George Shaw: Popeleční středa -12.5. – 10. 6. 2005, olej na plátně

47. Tacita Dean: Bubble house, 1999, Kajmanské ostrovy, fotografie
48. Dee Ferris: Anglie, 2004 olej na plátně 183.321cm
49. Mariele Neudecker , Jiný den, 2000, 2dvd projekce
50. Annelies Štrba: Nyima 197,2001, digitální fotografie, 2003
51. Annelies Štrba: Nyima 173, digitální fotografie, 2003
52. Jitka Hanzlová: Hlásíci se světlo 2004;fotografie
53. Jitka Hanzlová: Chůze kapradin 2003;fotografie
54. Jitka Hanzlová: Sněhová bouře 2000, fotografie
55. Veronika Holcová z cyklu Území, akryl na plátně, 2005
56. Petr Pastrňák: Prael, akryl na plátně, 2001 100x80 cm
57. Petr Pastrňák: V lese akryl na plátně, 100 cm na 70 cm, 2004
58. Roman Trabura: Žluté moře, akryl na plátně, 2005.
59. Roman Trabura: Jungle, z cyklu Schwarzwald 2002
60. Dee Ferris: Presenting snowdroplane, 2003
61. Vyduté zrcadlo, vlastní fotografie výstavy Imprese, 2005
62. Ivana Lomová: Červená čtenářka; Mraky; Chicago, olej na plátně 2003
63. Jakub Dvorský: Samorost 2004 <http://www.samorost.net/samorost1/>
64. Ráno na Jizeře, vlastní fotografie, 2000, kinofilm
65. Detaily zpěněné vody a kamene porostlým mechem. Foceno v roce 2000,fotografie
66. Fotografie z Jizery 2000, vlastní fotografie
67. Záznam z místa Jizery z roku 2000, vlastní fotografie
68. Fotografie z roku 2006, vlastní fotografie
69. Úprava vlastních digitálních fotografií ve Photoshopu
70. Horizontální kompozice, fotografie
71. Vertikální kompozice, fotografie
72. Horizontální kompozice, 2007,olej na plátně 55x110cm
73. Vertikální kompozice, 2007,olej na plátně 55x110cm
74. Kameny Jizery, Barevné inkousty - Ecoline akvarelový papír, 70x100cm
75. Z cyklu Kameny Jizery, inkoust a tuš, (2006) akvarelový papír, 35x50 cm
76. Z cyklu Kameny Jizery, barevné inkousty, (2006) akvarelový papír, 20x35cm
77. Parkes Bonington Bez názvu,1828, akvarel
78. William Turner: Barva nastupuje, 1819, akvarel, 22.5 x 28.6 cm
79. Emil Nolde: Podvečer, 1908, akvarel, 26x48,5
80. Richard Konvička, Neznámá zóna, tuš a akryl,2002,70x50cm
81. Wang Jinsong, Nová cesta do hlubin oceánu č.5, tuš
82. Digitální malba
83. 2x Kresby kamenů na Jizeře,rok 2000,tuš, papír 30x40cm
84. 4x Studie řeky Jizery 2006, akvarel, inkoust, akvarelový papír 21x30cm
85. Emil Nolde: Blata s mraky, akvarel
86. Claude Monet: Katedrály v Ruenu, 1892, 100x65 cm
87. Poslouchání říčních vln, inkoust, 44x66cm, Japonsko
88. Ukázka jevu tzv.„hrnců“na malých kamenech
89. Jitky Hanzlová, Audience 2002, fotografie
90. Petr Pastrňák Z cyklu Lesy, akryl na plátně, 95 na 120 cm, 2004
91. Malba podle skic z plenéru, 11 let,tuš, ZŠ Na Líše
92. Hana Babyrádová: Bez názvu(2003), haptická malba, pigmenty země, plátno 90x70 cm
93. Ukázka práce fotkou od žáků z plenéru. ZUŠ Na Líše
- 94.Ukázka práce s fotkou od žáků z plenéru. Zadáním byly linie v lese.ZUŠ Na Líše
95. Jiří Beránek, Proměna, 2006, dřevo
96. Žáci ZŠ na Líše: Podoby dřeva, fotografie z plenéru, 2006

## 9. Kopie zadání DP

Univerzita Karlova v Praze  
Katedra výtvarné výchovy

Pedagogická fakulta  
Studijní rok: 2004/05

### ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

PRO (jméno a příjmení, u provdaných i divci)... Kateřina Langrová.....

obor studia: jednooborové studium učitelství Vv      typ studia: prezenční

adresa: ... Konstantinova 1497, Praha 4..... tel.: 723315280 E-mail: .....

V souladu s §11 Studijního a zkušebního řádu UK v Praze – Pedagogické fakulty  
zadávám Vám diplomovou práci na téma

Imprese. Východiska a možnosti jejího využití v současném umění.....

Pokyny pro zpracování:

V těsném souladu jednotlivých částí práce – teoretické, výtvarné a didaktické – zkoumat kořeny a nové možnosti imprese v souladu s proměnami chápání podstaty vizuality. Výtvarnou část můžete pojmout jako cyklus obrazů zaměřených na světlo, barvu a atmosféru. Předcházet by mělo hledání konkrétního tématu kresebné a malířské skici a černobílé fotografie a celkové experimentování v rámci tématu. V teoretické části vycházejte z čisté zrakovosti impresionismu v bezprostředním okamžiku a nových možností, které postupně nabízel proces kvalitativních proměn chápání vizuality. Při didaktické části vycházejte z obou částí předcházejících – s důrazem na dynamiku procesu proměn nejen vizuality samotné ale technických možností jejího výtvarného vyjádření s využitím bohaté škály materiálů i postupů.

Rozsah textu (NS): asi 50 normostran

Rozsah výtvarných prací: vyplýne z potrieb v průběhu výtvarné části práce

Seznam odborné literatury:

- Monet a moderna, Mnichov 2002, katalog  
I.F. Walther: Impresionismus. Taschen, Slovart : Praha 2003  
Proměny krajiny ve 20.století. Trino :Praha, 1998, katalog  
J.Krsek:Monet, Odeon : Praha, 1982  
J.Sůva, M.Klouda: Obrazy mé krajiny. Nakladatelsví Kruh : Praha, 1984  
Antonín Slaviček, Galerie HI.m.Prahy: Praha 2004-11-08  
P. Francastel: Umění a společnost, Principal a Barrister : Brno 2003  
Lamač: Myšlenky moderních malířů, 4. vyd. Odeon : Praha 1989  
Dějiny českého výtvarného umění IV/1,2, Academia : Praha 1999

Vedoucí diplomové práce:PhDr J.Bláha... Podpis

Konzultant - ka:...Doc.ak.mal. Jiří Kornatovský....

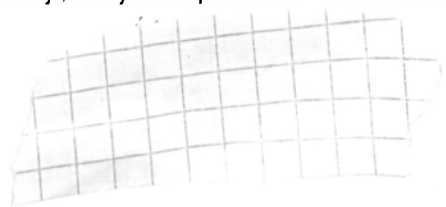
Datum zadání diplomové práce: 8. 11. 2004.....

Termín odevzdání diplomové práce: duben 2006.....

V Praze dne 2004

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

Potvrzuji, že jsem převzal—a zadání diplomové práce:



7. 12. 2004  
.....  
datum