

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

Pedagogická fakulta

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2017

Daniela Jelínková



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

Sedící muž

Sitting Man

Vypracovala: Bc. Daniela Jelínková

Vedoucí práce: doc. Lenka Vojtová Vilhelmová, ak. mal.

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne.....

.....

Podpis studentky

Poděkování

Chtěla bych poděkovat své vedoucí práce paní doc. Lence Vojtové Vilhelmové, ak. mal. za odborné vedení a za přínosné rady. Dále bych chtěla poděkovat své rodině a svému manželovi za psychickou podporu.

Abstrakt

Diplomová práce pod názvem *Sedící muž* se skládá ze dvou částí, teoretické a praktické. Teoretická část se bude zabývat barvou: z umělecko-estetického, fyzikálně-optického a fyziologicko-psychologického hlediska. Cílem praktické části je vypracovat soubor maleb různými malířskými technikami s námětem sedícího muže, za využití poznatků získaných z teoretické části. Hlavní inspirační zdroj pro realizaci maleb bude čerpán u vybraných malířů, kteří se zabývali figurálním námětem.

Klíčová slova

Barva, sedící muž, chromatický prostor.

Formát bibliografické citace práce

JELÍNKOVÁ, Daniela. *Sedící muž*. České Budějovice, 2017. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce: doc. Lenka Vojtová Vilhelmová, ak. mal.

Abstract

This Master Thesis called *Sedící muž (Sitting Man)* consists of two parts: theoretical and practical. Theoretical part deals with the color from the various points of view – from aspects of art and aesthetics, physics and optics and of physiology and psychology. The aim of the Practical part is to make a set of paintings depicting a sitting man by using different painting techniques, and by using the knowledge gained from the theoretical part. The main source of inspiration for the creation of the paintings is selected artists who have dealt with figural motif.

Key words

Color, Sitting Man, Chromaticity Space.

Obsah

Úvod.....	8
I. Teoretická část.....	10
1 Barva z pohledu malíře a teoretika.....	11
1.1 Barevný vjem versus malířská hmota.....	11
1.2 Jantzenovo dělení hodnot barvy.....	12
1.3 Pojetí barvy z hlediska její funkce v obraze.....	14
1.4 Témbrové a tonální pojetí barev.....	15
1.5 Barva a jiné výrazové prostředky obrazu.....	17
1.5.1 Vztah barvy a linie.....	17
1.5.2 Vztah barvy a obrazového světla.....	20
1.5.3 Vztah barvy k plastičnosti předmětů.....	22
1.5.4 Vztah barvy a obrazového prostoru.....	23
1.6 Vzájemná působnost barev v obrazové kompozici.....	24
2 Vnímání barev a jejich účinky na lidskou psychiku.....	29
2.1 Podstata barevnosti světa z fyzikálně-optického hlediska.....	29
2.1.1 Průřez historií fyzikálního pohledu na barvu a světlo.....	29
2.1.2 Oko jako nástroj pro vnímání barev.....	35
2.1.3 Mísení barevných světél.....	37
2.2 Barvy a jak na nás působí.....	38
2.2.1 Obsahy, hodnoty a významy barev.....	39
2.2.2 Symbolické účinky barev.....	44
3 Figurální námět v dílech vybraných umělců.....	47
3.1 Paul Cézanne a jeho „modulace“ barev.....	47
3.2 Georges Seurat a jeho vědecký přístup k tvorbě.....	49
3.3 Alberto Giacometti jako malíř.....	50
3.4 Georg Baselitz a jeho obrazy „vzhůru nohama“.....	53
II. Praktická část.....	55
1 Motivace a příprava koncepce.....	56
2 Realizace a výtvarné pojetí.....	58
3 Technologie celé práce.....	60

Závěr.....	62
Seznam použitých zdrojů.....	64
Seznam příloh.....	67
Přílohy.....	68
Zdroje příloh.....	79

Úvod

Diplomová práce pod názvem *Sedící muž* vystihuje svým pojmenováním výtvarné figurální téma, kterým se budeme zabývat v praktické části, jež se stane předmětem zkoumání.

Praktická část bude řešit téma sedící figury v chromatickém prostoru. Proto se teoretická část bude zabývat fenoménem barvy z mnoha pohledů, z umělecko-estetického, fyzikálně-optického a fyziologicko-psychologického hlediska.

Praktická část bude respektovat poznatky ohledně barevné kvality, tím je myšlena vlastnost barvy, která je určena barevným tónem, světlostí, čistotou a sytostí.

První část teoretické práce seznámí čtenáře s barvou z umělecko-estetického hlediska. Podíváme se na to, jakých hodnot může barva nabývat a jaké může mít funkce v obraze. Popíšeme vztah barvy k jiným výrazovým prostředkům a vzájemnou působnost barvy v obrazové kompozici.

Důležité otázky budou zaměřeny na fyzikálně-optické vlastnosti barev. V této části nahlédneme do historického vývoje fyzikálního pohledu na barvu a světlo. Budeme se zabývat optikou oka a jeho vnímání barev. Na základě nových poznatků se pokusíme odpovědět na otázky týkající se barevnosti světa.

V následujících stránkách textu shrneme obecné teze z fyziologicko-psychologického pohledu, avšak pouze v obecné a stručné rovině. Prozkoumáme působnost barev na lidskou psychiku. Zaměříme se na symboliku barev. Zmíníme emotivní význam barev, preferenci barev, barevné asociace a další důležité složky, které ovlivňují to, jak na nás barvy působí.

Důležitým tématem pro přiblížení naší problematiky jsou vybraní umělci, kteří se zabývali figurálním námětem a své postavy usazovali do chromatického prostoru, tedy do barevného prostoru. Právě tuto tematiku přidělíme poslední kapitole teoretické části. Využijeme nabytých poznatků a plynule přejdeme do praktické části, protože u malířů figurálních námětů budeme čerpat hlavní inspiraci pro realizaci maleb.

K vypracování této práce budeme využívat převážně literaturu od významného českého teoretika barvy a výtvarného pedagoga Jaroslava Brožka, publikaci *Obrazy a barva*. Budeme čerpat obecné znalosti z knihy *Svět barev* od Petry Pleskotové a z literatury českého filmového teoretika Ludvíka Barana s názvem *Barva v umění, kultuře a společnosti*. Text, který se věnuje vztahu barvy a obrazového prostoru, budeme konfrontovat s myšlenkami

renesančního umělce Leonarda da Vinciho, které jsme převzali z knihy *Úvahy o malířství*, kterou přeložil F. Topinka. Projdeme zajímavými tezemi italského estetika a kritika umění Gilla Dorflese, které nalezneme v publikaci *Proměny umění*. Pro kapitolu, která se bude zabývat průřezem historie fyzikálního pohledu na barvu a světlo, jsme jako odbornou literaturu vybrali knihu od českého fyzika a pedagoga Vladimíra Malíška *Historie fyziky*. V kapitole, která se zmiňuje o možných účincích barvy na lidskou psychiku, budeme využívat mimo jiné knihu *O duchovnosti v umění* od malíře a teoretika umění ruského původu Wassila Kandinského, dále literaturu od německého básníka Johanna Wolfganga von Goetha *Smyslově-morální účinek barev* a knihu pod názvem *Dějiny krásy* od italského estetika, filozofa, sémiologa a spisovatele Umberta Eca.

Velkou inspirací pro tuto diplomovou práci zvláště pro její praktickou tvorbu se stane tvorba Paula Cézanna. Některé jeho myšlenky budou v této práci citovány a převzaty mimo jiné z knihy českého výtvarného kritika a historika umění Miroslava Lamače *Myšlenky moderních malířů: od Cézanna po Dalího*.

I. Teoretická část

1 Barva z pohledu malíře a teoretika

Malíř nahlíží na barvu hned z několika obecných hledisek, z hlediska barevné proporce, symetrie, asymetrie, harmonie, akcentu, kontrastu a rytmu, které využívá pro tvorbu barevné kompozice. Než umělec začne vytvářet své dílo, musí si rozmyslet jakou barevnost zvolit. Při volbě barevnosti přemítá nad souhrou barev a jejich kontrastech v obrazové kompozici. Dále malíř volí, podle svého uměleckého rukopisu a záměru, jakou hustotu a sytost barevné hmoty použije. Umělec má nespočet možností, jak pracovat s barevností obrazu. Což se budeme snažit v první části teoretické práce objasnit. Proto se mimo jiné budeme v této kapitole zabývat hodnotou barvy, funkcí barvy v obraze a vztahem barvy k jiným výrazovým prostředkům obrazu. Na tato témata se podíváme i z pohledu teoretiků, například německého historika umění Hanse Jantzena, švýcarského malíře a teoretika Johannese Ittena nebo italského estetika a kritika umění Gilla Dorflese.

1.1 Barevný vjem versus malířská hmota

Nejprve si definujme, co to vlastně je barva a jak tento pojem můžeme chápat. Abychom předešli zbytečným nedorozuměním, měli bychom si určit, v jakém významu budeme tento termín používat v následujících kapitolách.

Přední český historik umění Jan Baleka popisuje barvu jako: „*jev fyzikálně-optický, chemický, fyziologicko-psychologický, estetický aj., přeneseně též barvivo (pigment) a barevná hmota (např. barevná pasta), připravená z barviva, pojidla ad. složek. Fyzikálně-opticky je světelným paprskem určité vlnové délky (podle vlnové a fotonové teorie), chemicky je určována barvivem z přírodních organických (živočišných, rostlinných) nebo anorganických (nerostných) zdrojů, či syntetické výroby. Fyziologicko-psychologicky je jevem vázaným na předmětovou kvalitu věcí a smyslový zážitek, esteticky je jevem shrnujícím objektivní vlastnosti a subjektivní činitele při procesu vjemu a významovém zhodnocení.*“¹

Jan Baleka popisuje barvu jako konkrétní jev, na který lze nahlížet z různých hledisek, podle jednotlivých vědních disciplín.² Můžeme také říci, že barva je určitý vjem, který můžeme vnímat zrakovým aparátem díky odraženému světlu od daného tělesa do oka a konkrétnímu chemickému složení daného předmětu. Zrakovým ústrojím to ale nekončí. Informace o konkrétní barvě

¹BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. 1. vyd. Praha: Academia, 1997, s. 42.

²[Srov.] tamtéž, s. 42.

předmětu vstupuje do mozku, který tuto informaci dále zpracovává. Proto nám může konkrétní barevný vjem vyvolat v mysli určité asociované představy a další jevy s barvou spojené, kterými se ještě budeme zabývat.

Jan Baleka také popisuje barvu jako barevnou hmotu.³ Na barvu tedy můžeme nahlížet jako na určitý zrakový vjem nebo na barevnou pastu, kterou si malíř buď sám připraví nebo vymáčkne z tuby. Každý malíř zachází s barevnou hmotou svébytně a vytváří si tak svůj vlastní originální rukopis. Záleží na umělcově záměru nebo na požadavcích své doby, jak bude pracovat s barevnou pastou, jestli své dílo postaví na husté pastózní malbě nebo naopak bude pracovat formou lavírování či jinými technikami. Malíř může na své podložce barvu precizně rozetřít tak, že divák na hotovém díle nerozezná jednotlivé tahy štětce. Nebo naopak může být umělcovým úmyslem ponechat tahy štětce zřetelné a jimi tak zdůraznit požadovaný účinek díla na diváka.

Rukopis, kterým malíř pracuje s jemnými a pečlivými tahy štětcem, se nazývá splývavý. Protiklad k tomuto způsobu tvorby je rukopis dělený, který si zakládá na výrazných tazích štětce, čímž prozrazuje postup a způsob malířovy tvorby.⁴

Rukopis splývavý můžeme vidět v tvorbě většiny renesančních mistrů, například Raffaela Santi. Rukopis dělený poskytuje osobitý výraz jak tvorbě barokního malíře Rembrandta van Rijna, tak postimpresionistického umělce Vincenta van Gogha.

I když je barevná pasta a s tím spojený rukopis velmi důležitá pro práci malíře, tak po zbytek této práce se budeme zabývat především barvou jakožto jevem estetickým, fyzikálně-optickým a fyziologicko-psychologickým. Téma barvy jako chemického jevu v naší práci víceméně vynecháme, i když se ho nepatrně dotkneme.

V rámci této práce budeme pojem barva používat především ve smyslu barevného vjemu.

1.2 Jantzenovo dělení hodnot barvy

Malíři nikdy není lhostejné, jaké barvy použije v jednotlivých pasážích svého obrazu, jakou barvu budou mít jednotlivé zobrazené předměty, neboť si je vědom toho, že každá barva nabývá konkrétních vjemových kvalit, díky kterým se barva stává silným komunikačním nástrojem. To vede umělce k tomu,

3[Srov.] BALEKA. *Výtvarné umění: výkladový slovník*, s. 42.

4[Srov.] BROŽEK, Jaroslav. *Obrazy a barva*. 1. vyd. Ústí nad Labem: Pedagogická fakulta UJEP, 1993, s. 12. Skripta.

že při své tvorbě přemítá mimo jiné nad vlastnostmi a funkcemi barvy. Proto se nyní podíváme, jakých hodnot může barva nabývat a jak lze takové hodnoty barvy kategorizovat.

Jeden z příkladů dělení hodnot barvy nabízí německý historik umění Hans Jantzen, který rozlišuje zobrazovací a vlastní hodnoty barvy. Mezi zobrazovací hodnoty barvy patří ty, které udávají vlastnosti zobrazeného barevného předmětu. Určují jeho látkovost a barevnost. Díky těmto hodnotám barvy rozpoznáváme, zda je předmět například hrubý, hladký, suchý, mokrý, osvětlený nebo ve stínu. Vlastní hodnoty barvy už nejsou závislé na zobrazeném předmětu, váží se pouze k samotné barvě. Jedná se o hodnoty, které jsou spíše pocitového charakteru, jako jsou teplo, chlad, živost, jednotvárnost nebo pestrost.⁵

Vlastní hodnoty barvy se dají vystihnout jako účinky barev na lidskou psychiku. Dokážeme říci, které barvy na nás působí vesele a které smutně. Určíme, které barvy preferujeme a kterým se raději vyhýbáme a podobně.⁶

Působností barev na lidskou psychiku se budeme zabývat v obecné rovině v jedné z nadcházejících kapitol.

Vlastní a zobrazovací hodnoty barev stojí na obraze vždy společně, nikdy nejsou od sebe odděleny. Na vysvětlenou uveďme příklad. Představme si například světle modrý džbán. Modrá barva nám znázorňuje hladký povrch džbánu a udává jeho barevnost, ale zároveň v nás vyvolává různé pocity, například chlad. Také nám může připomínat letní oblohu. Avšak pocity, které v nás jednotlivé barvy evokují, bývají ryze individuální.

Jako příklad umělců, kteří kladli důraz na vlastní hodnoty barvy, avšak bez potlačení jejich zobrazovacích hodnot, můžeme uvést některé malíře druhé poloviny 19. a počátku 20. století. Máme na mysli Édouarda Maneta, Clauda Moneta, Paula Cézanna nebo také Vincenta van Gogha a Edvarda Muncha. Dále Henri Matisse pracoval s čistou barvou a dal zazářit barevnému výrazu, což prezentuje jeho řada *Modrých aktů*.

Ve 20. století ruský malíř Wassily Kandinsky a německý malíř Paul Klee upřednostňovali vlastní výraz barvy a snažili se omezit zobrazovací funkci barev. Paul Klee ztvárňoval své vnitřní představy a dojmy, přičemž využíval vlastních hodnot barvy. Wassily Kandinsky zdůrazňoval především ty vlastní hodnoty barvy, které jsou symbolického a synestetického charakteru.

Pro porovnání s Jantzenovým dělením hodnot barvy jen zmíníme, že anglický historik umění Herbert Read kategorizuje hodnoty barvy na heraldické,

5[Srov.] BARAN, Ludvík. *Barva v umění, kultuře a společnosti*. 1. vyd. Praha: SPN, 1978, s. 191.

6[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 14-15.

harmonické a čistého užití.⁷

Malíř podle svého uměleckého záměru využívá barevných hodnot, z nichž některé nechá zaznít více, jiné méně. Právě to, jakým hodnotám barvy dává malíř přednost, udává barvě také její funkci v obraze, čímž se nyní budeme zabývat.

1.3 Pojetí barvy z hlediska její funkce v obraze

Na funkci barvy v obraze se dá nahlížet jako na úlohu, kterou ji malíř ve svém malířském díle přikládá. Velkou roli v tom, jakou roli malíř udělí barvě v obraze, hraje zejména jeho tvůrčí osobnost, což především zahrnuje jeho výtvarné zaměření a umělecké smýšlení.

Švýcarský malíř a teoretik Johannes Itten pojmenovává tři základní obrazové funkce barvy, funkci impresivní, expresivní a promyšlenou konstruktivní.⁸

Impresivní nebo také zobrazovací funkce barvy je založena na opticky smyslovém vztahu malíře k reálnému světu. Pomocí barev zobrazuje, vyjadřuje a charakterizuje pozorovatelný vnější svět.⁹ Tento vnější svět je důkladně pozorován a prostudován umělcovými smysly a to především zrakem. Právě díky zrakovému aparátu může umělec vnímat různou barevnost, kterou ovlivňuje proměnlivost osvětlení. Bude-li umělec v plenéru, barevnost vnějšího světa bude prakticky neustále proměnlivá. Zároveň si umělec uvědomuje, jak na sebe navzájem působí jednotlivá barevná světla podle zákonů fyziky a nezapomíná ani na zákonitosti světla a stínu. V tomto případě umělec využívá zobrazovací hodnoty barvy, viz předchozí kapitola. Jako příklad si můžeme uvést tvorbu holandského malíře Vermeera van Delfta.

Mezi funkcí barvy impresivní a expresivní je velký rozdíl. Expresivní či výrazová funkce si už neklade za úkol vypovídat o viděném a hmatatelném světě. Barva se zde stává nositelkou určitého symbolického významu nebo je odrazem duševního či citového stavu.¹⁰ Je tedy zřejmé, že umělec v tomto případě musí zacházet s barvou odlišným způsobem nežli u impresivní funkce barvy. Citová působnost barvy bývá často podpořena použitím výrazné barevné nadsázky. V některých případech umělec zcela změní barevnost zachycovaného objektu. Tento způsob práce s barvou uplatňuje například Bohumil Kubišta ve svém díle *Kavárna*, kde maluje obličej postavy modře, fialově a žlutozeleně. V tomto případě chce umělec dosáhnout emocionálního účinku barvy, a proto

7[Srov.] BARAN. *Barva v umění, kultuře a společnosti*, s. 191.

8[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 17.

9[Srov.] tamtéž, s. 17.

10[Srov.] tamtéž, s. 17.

užívá nečekané až šokující barevnosti z pohledu diváka.

O konstruktivní jinak řečeno stavebné funkci barvy hovoříme tehdy, jeli obraz vystaven konstruktivně s bedlivým rozmyslem malíře. Malíř promýšlí, jaké barvy ponese popředí a pozadí obrazu, jaké barvy umístí vedle sebe nebo jakou barvou nejvíce zaplní svůj obraz. Přičemž za pomoci těchto konstrukčních prvků malířova díla definuje barevnou kompozici obrazu.

Tuto funkci barvy lze vidět v promyšlené barevné výstavbě uměleckého díla, která zahrnuje tvorbu objemů a prostoru v obraze, vyjádření obrazového světla, cílený výběr barev tak, aby měly požadovaný účinek na diváka a další důležité faktory pro výstavbu obrazu.¹¹

Konstruktivní funkci barvy lze vidět v dílech Paula Signace a Georse Seurata, zakladatelů neoimpresionismu. Český výtvarný kritik a historik umění Miroslav Lamač popisuje barevnou skvrnu neoimpresionistů jako „*svébytný stavebný element obrazu.*“¹²

Stejně jako zobrazovací a vlastní hodnoty barev tak i funkce barev v obraze můžeme pozorovat společně v jednom uměleckém díle, nikdy totiž nejsou od sebe definitivně odděleny. I když malíř vybere a upřednostní většinou jen jednu ze zmíněných funkcí barev v obraze a na ní vybuduje svůj obraz, tak nikdy plně nezapře ostatní funkce barvy. Ukažme si to na příkladu již zmíněného Kubišova obrazu *Kavárna*, kde převládá funkce barvy expresivní. Barva zde nejen vypovídá o pocitově vnímané atmosféře kavárny, ale také je využita jako chytře promyšlený stavební prvek obrazu. Kubišta zde mimo jiné využívá teplotních kontrastů pro budování obrazového prostoru.

Malíř tedy při práci na své malbě bere v úvahu zobrazovací, výrazovou nebo stavebnou funkci barvy. Nyní se podíváme na další pojetí barev, které je také z části založené na tom, jakou úlohu barvě přisuzují jednotliví umělci.

1.4 Témbrové a tonální pojetí barev

Italský estetik a kritik umění Gillo Dorfles nahlíží na barvu z hlediska toho, jakým způsobem s ní pracují různí malíři. Na tomto základě rozlišuje tonální a témbrovou barevnost. Své dělení vysvětluje pomocí historického vývoje přístupu k barvám.

Období mezi 16. a 19. stoletím v západní kulturní oblasti považuje za období typické pro tonální chromatismus, kde nejde o zdůraznění jednotlivých

¹¹[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 18- 19.

¹²LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů: od Cézanna po Dalího*. 4. přeprac. vyd. Praha: Odeon, 1989, s. 18- 19. Klub čtenářů, sv. 617.

barev, ale o jejich společnou harmonii a splynutí. Jednotlivé barevné prvky obrazu postrádají své individuální rysy a získávají obecnou povahu, malba se pak vyznačuje určitou atmosférou, tedy tónem. Jde spíše o celkovou atmosféru díla než o vypíchnutí jednotlivé barvy. Tato atmosférickost, a její snaha o plasticitu a šerosvit, zamezovala vyjádření se ryze chromaticky.¹³

Začátek tohoto tonálního pojetí malby uspíšil objev renesanční perspektivy a snaha o realistické zachycení skutečnosti. Prostorové obrazy potřebovaly podpořit barevností, která by svými stíny a světly odrážela atmosféru vnějšího světa. Chromatický výběr byl tedy určen barevností přírody, nikoli barevností fantazie. Příkladem tonální barevnosti může být temnosvitná tvorba italského malíře 17. století Caravaggia.

Dále se Gillo Dorfles zmiňuje o důležitosti fauvistů, a dalších po nich nastupujících uměleckých směrech, díky nimž se zobrazovací funkce obrazu odsunula do pozadí a barva v obraze nabyla nemalé důležitosti. Barva se tak stává hlavním činitelem obrazu. Jak vyplývá z předchozího textu, chromatický témbriismus se snaží o čistotu jednotlivých barevných prvků obrazu. Pro barevnou výstavbu obrazu není důležitá pouze barevná stupnice, ale i určitá podstata barvy, typ použitého materiálu, jeho zrnitost, hustota a další vlastnosti, které Dorfles nazývá témbrovým charakterem barvy.¹⁴

O čistou neboli témbrovou barevnost se začali zajímat převážně fauvisté. Významnou úlohu zde hrál Henri Matisse, který se již neřídil zákony modelace světlem a stínem. Jeho paleta zářila témbrovou stupnicí barev. Nicméně nutno podotknout, že nebyli prvními, kdo se začali zajímat o čistotu barevných tónů. Jedněmi z prvních byli Édouard Manet, Paul Gauguin či Vincent van Gogh, jak jsme již zmínili v předešlé kapitole.

Navzdory této proměně přístupu k barvě se někteří umělci navracejí k tonalismu. Například, analytičtí kubisté se ve svých počátcích opět přiklonili k temným, hnědavým a šedým tónům, jež je vedly až k šerosvitnému podání malby. Tento přístup k barvě můžeme vidět v kubistické tvorbě Georse Braqua, konkrétně v olejomalbě *Přístav* z roku 1909. Tonální chromatismus také využíval ve své malířské tvorbě Alberto Giacometti, jemuž věnujeme část textu v závěru teoretické práce.

Rozdělení pojetí barvy na témbrové a tonální koresponduje s dělením malířských postupů na malbu valérovou a koloristickou.

Valérová malba využívá lomených barevných tónů a jejich světelnou gradaci, jak můžeme doložit například obrazy Leonarda da Vinciho. Oproti tomu

13[Srov.] DORFLES, Gillo. *Proměny umění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1976, s. 67- 68.

14[Srov.] tamtéž, s. 68- 69.

je koloristická malba, například v díle André Deraina, typická svými nelomenými, čistými a sytými barvami.¹⁵

1.5 Barva a jiné výrazové prostředky obrazu

Barva, linie, světlo, objem a prostor společně utváří umělecký artefakt. Obraz nikdy není namalován pouze za pomoci jednoho výrazového prostředku. A tak záleží na malíři, kterému výrazovému prostředku obrazu dá větší důležitost, který nechá více vyniknout a zazářit. Rozhodování umělce ovlivňuje samozřejmě také doba, ve které žije. Proto při posuzování vztahu barvy k jiným výrazovým prostředkům malby přihlídneme k umělecko-dějinným souvislostem. Avšak z umělecko-historického vývoje vybereme pouze důležité momenty pro naši tematiku, převážně období změn a zvrátů v přístupu k barvě.

1.5.1 Vztah barvy a linie

Linie je velmi důležitý výrazový prostředek obrazu. V historii se vztah barvy a linie měnil. Jednou byla linie přednější než barva a jindy zas barva předčila kresbu. Avšak byla i období, kdy byly oba tyto výrazové prostředky pokládány za rovnocenné a od sebe neoddělitelné. Paul Cézanne tento vztah barvy a linie vyjádřil takto: „*Nelze oddělovat kresbu od barvy. To je, jako byste chtěli myslet beze slov. Stejně jako se maluje, tak se i kreslí. Čím je harmoničtější malba, tím je přesnější kresba. Dosáhne-li barva nejvyššího bohatství, je forma nejpřesnější.*“¹⁶ Proporce mezi barvou a kresbou byly často dány slohovými požadavky daného období, ale také rozdílným názorem uměleckých škol nebo osobností a uměleckým postojem jednotlivých malířů. Historický vývoj vztahu linie a barvy úzce souvisí s celkovým přístupem k barvě.

Ve středověku byla barva spoutána ve tvaru určeným obrysovou konturou, jak je možno pozorovat už od ravenkých mozaik až po vitraje gotických katedrál. Avšak toto funkční nadřazení linie nad barvou nezamezilo plnému uplatnění výrazových možností barvy, emocionálních účinků a symbolických významů.¹⁷ Dá se říci, že u mozaik a vitrají je funkční nadřazení linie nad barvou dán spíše jejich technikou.

Avšak od 12. století se umění vitrají stává velmi významným prvkem architektury a později redukuje výskyt nástěnné malby na minimum. Katedrála

¹⁵[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 10.

¹⁶BROŽEK, Jaroslav. *Výtvarná výchova a barva*. 1. vyd. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 2003, s. 54. Acta Universitatis Purkynianae.

¹⁷[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 20.

v Chartres z 13. století se svými 160 okenními otvory vyplněnými barevnými vitrajemi je toho příkladem.¹⁸

Ze středověku se dochovali i některé nástěnné malby, například v kostele svatého Jiří v Oberzellu na ostrově Reichenau z let okolo 980 (viz Přílohy I., obr. 1) nebo románské fresky z 11. století z kostela Saint-Savin-sur-Gartempe.¹⁹ Příklady těchto nástěnných maleb také ukazují, že malíři využívali obrysové kontury a že i přesto si barvy zachovaly své výrazové možnosti.

Teprve v renesanci, kdy převažovala zobrazovací funkce umění nad ostatními funkcemi, se kresba stala zcela středem zájmu a barva byla odsunuta do pozadí. Linie nebyla pouze nositelkou tvaru zobrazených věcí ale i přesnosti, přehlednosti, popisné věrnosti a výstižnosti. Kresba sloužila jako věcný a racionální prostředek pro výstavbu obrazu. Barva byla pouze doplňkem, který měl zvyšovat a podporovat iluzi zobrazení skutečnosti.²⁰

Již v pozdní renesanci se v benátské škole, proslavené například Tizianem a Giorgionem, objevila potřeba rozšířit obsah obrazu o náladu, o citovou náplň a o duchovní hodnoty. Tento nový obsah obrazu jim pomáhala vyjádřit právě barva. Benátské mistři jsou často nazýváni slavnými koloristy, protože jejich malířské mistrovství je založené na barvě víc, než je malířské umění jejich soupeřů z florentské školy, kde stále vítězila kresba nad barvou.²¹

Ve francouzském klasicistním baroku 17. století se na půdě pařížské akademie vedly spory o přednosti kresby či barvy ve výstavbě obrazu. Jednalo se o takzvané spory mezi „poussinovci a rubensovci“. Starší generace byla zastáncem nadřazenosti kresby, kterou dokládala malbou Raffaela a Poussina. Oproti tomu mladší generace poukazovala na relativní samostatnost barvy v díle Rubense. Byť se jednalo o ryze akademický spor teoretického rázu, byl předzvěstí blížící se změny ve výtvarném myšlení, jak ji prezentuje rokoko a následně malířství 19. století. V díle Antoina Watteaua vidíme založení rokokové malby na barvě, která svým způsobem inspirovala romantismus.²² Watteau se ve svém díle inspiroval opět Rubensem, což dokládá výběr jeho barev a volnost zpracování. Joseph Mallord William Turner, anglický malíř romantismu, byl svou prací s barvou inspirací pro impresionisty. Barva podle něj byla výrazem určitého duševního hnutí.²³ V jeho dílech je vidět naprostá převaha barvy nad linií.

I přes snahu již zmíněných umělců pozdvihnout barvu v obraze stále

18[Srov.] CHÂTELET, Albert a Bernard Philippe GROSLIER. *Světové dějiny umění: malířství, sochařství, architektura, užité umění*. 2. české vyd., upr., v Ottově nakl. 1. Praha: Ottovo nakladatelství, 2004, s. 288, 295 a 305.

19[Srov.] tamtéž, s. 271 a 279.

20[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 6 a 20- 21.

21[Srov.] tamtéž, s. 6- 7.

22[Srov.] tamtéž, s. 7.

23[Srov.] CHÂTELET a GROSLIER. *Světové dějiny umění*, s. 437 a 460.

panuje na přelomu 18. a 19. století malířský klasicismus, který byl prezentován konzervativními malířskými akademiemi. Klasicistní estetika byla založena na kresbě a linii. Avšak v průběhu 19. století se vztah k barvě měnil a ke konci století se již barva stala středem zájmu, zvláště u malířů barbizonské školy, u impresionistů a také například u malířů van Gogha a Gauguina. Impresionisté pracovali s čistou barvou v malých skvrnách.²⁴

Významným dílem pro dějiny umění se stal obraz *Imprese, Východ slunce* z roku 1872 od francouzského malíře Clauda Moneta. Podle tohoto obrazu byl nazván celý malířský směr, impresionismus. Avšak pojmenování této umělecké skupiny bylo nejprve míněno hanlivě.

Původně hanlivý název skupiny impresionistů, měl vyjadřovat posměvačnou poznámku někdejšího kritika, že si daní malíři myslí, že jim stačí k vytvoření malby pouze *imprese* neboli dojem určitého momentu.²⁵

Postimpresionisté se inspirovali čistým barevným tónem impresionistů, ale barvu nanášeli v sytých plochách. Barva si tak vydobyla své místo v obraze jako svéprávný a samostatný výtvarný prvek. Barva tak už není závislá na kresbě. Ve 20. století rozmach barvy dále pokračuje. Objevují se díla, která jsou postavena zcela na barvě. Určitými malířskými průkopníky jsou například Robert Delaunay a František Kupka, jejichž díla jsou zaměřena na vztahy čistých barev. Čistá, sytá a zářivá barevnost je typická i pro díla Victora Vasarelyho, zástupce takzvaného optical art.²⁶

Častokrát v historii byla kresba považována za racionální stavební prvek obrazu, který se snažil věrně zachytit skutečnost. Oproti tomu měla barva působit na diváka pouze svými emočními a citovými hodnotami. Francouzský filozof 18. století Denis Diderot byl taktéž tohoto názoru: „*Kresba dodává jsoucnům tvar, barva jim dává život.*“²⁷ Později se ony prisuzované rozdíly ve výrazových schopnostech barvy a kresby setřely. Kresba nabyla emoční a expresivní výrazové náplně. Barva získala schopnost tvořit objemy a prostor. Závěrem jen shrňme, že barva i linie jsou hlavní výrazové prostředky obrazu a že jen záleží na malíři, jak s těmito výrazovými prostředky zachází, jak si je přizpůsobuje svému záměru a podle toho dá přednost buď jednomu či druhému.

24[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 8- 9.

25[Srov.] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. 2. české vyd., rev. a rozš., v Mladé frontě a Argu 1. Praha: Mladá fronta a Argo, 1997, s. 519.

26[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 8- 9.

27PLESKOTOVÁ, Petra. *Svět barev*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1987, s. 128.

1.5.2 Vztah barvy a obrazového světla

Jaroslav Brožek rozděluje z hlediska historie obrazové světlo na dva hlavní druhy, osvětlovací a vlastní.

Středověk se vyznačuje oblibou vlastního obrazového světla, kdy plocha syté barvy v obraze byla sama o sobě nositelkou světla.²⁸

Italský filozof a estetik Umberto Eco zmiňuje, že středověcí malíři vytvářeli své miniatury v nedostatečně osvětlených šerých místnostech a přesto jsou jejich iluminace plné světla. Oné zvláštní luminozity docílili pomocí čistých nelomených barev. Malíři nepoužívali odstínů barev, jejich světlo nezařovalo vyobrazený motiv zvnějšku a nehalilo do stínu. Světlo bylo obsažené přímo v barvě a z ní vyzařovalo. Když se podíváme na středověké miniatury, působí na nás, jako by vyobrazené předměty byly samy o sobě původcem světla. Jako příklad „prosvětlené“ miniatury můžeme uvést nejen umě provedené *Přebohaté hodinky vévody z Berry* od bratrů z Limburka, ale i mozarabské miniatury vrcholného středověku, které se vyznačují výraznými kontrasty žluté, červené a modré, nebo ottonské iluminace, které nás upoutají svým vztahem zářivého zlata s chladnými barvami.²⁹

Středověcí malíři nebyli zaměřeni na napodobování skutečnosti, ale spíše na symbolické ztvárnění náboženských výjevů, přičemž využívali tradičních symbolů. Porovnejme iluminaci *Zvěstování* ze švábského rukopisu evangeliáře z roku 1150 a vitraj *Zvěstování* z katedrály v Chartres také z pol. 12. stol.³⁰ Na obou dvou uměleckých artefaktech vidíme stejnou symbolickou gestikulaci postav.

Právě pro tuto symbolickou funkci umění byla barva nezastupitelná svým tónem, „světelností“ a materiálností. Co se týče materiálu, byla dáována přednost takovým barevným hmotám, které zaručovaly barevnou stálost. Jednalo se například o smalty, skla a drahokamy mozaik, barevné vitraje a zlato, které se nanášelo na pozadí obrazů a tak prozářilo celý obraz. Barva a světlo měly ve středověkém malířství stejně důležitou úlohu. Umění vitrají je tomu příkladem svým barevným světlem.³¹

Nejen iluminace a vitraje jsou plné obrazového světla, i když u nich je to nejvíce patrné, ale také nástěnné malby. Opět se musíme zmínit o nástěnných malbách z kostela svatého Jiří v Oberzellu na ostrově Reichenau (viz Přílohy I., obr. 1), kde i přes léty omšelé barvy, můžeme obdivovat svítivě žlutou

28[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 22.

29[Srov.] ECO, Umberto (ed.). *Dějiny krásy*. 1. vyd. Praha: Argo, 2005, s. 99- 100.

30[Srov.] GOMBRICH. *Příběh umění*, s. 180- 183.

31[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 22.

a kontrastní červenou na modrém pozadí.

Od renesance až po první záchvěvy impresionismu mělo světlo funkci osvětlovací. Jedná se o světlo, které vychází z konkrétního zdroje a osvětluje předměty na obraze a tím vystihuje jejich tvar, prostorovost a látkovost.³² Nasvícením předmětů vznikal vlastní i vržený stín, který byl ztvárněn obyčejným ztmavením vlastní barvy předmětu, což můžeme vidět u šerosvitných maleb.³³

Leonardo da Vinci radí malířům, jak zacházet s barvou zobrazenou na světle a ve stínu: „*Vidíme-li tedy, že krása barev se nám zjevuje světlem, dlužno usuzovati, že tam, kde je více světla, tam se vidí více pravý odstín barvy osvětlené a kde je více tmy, barva se vidí zahalená oním stínem. Tedy ty, malíři, pamatuj na to, abys ukazoval pravost barev v takové části osvětlené.*“³⁴

Zaujetí osvětlovacím světlem je patrné u barokních luministů, kteří si pohrávali se světelnými efekty způsobenými různými umělými i přírodními zdroji. Oblibou v zobrazování efektů přírodního osvětlení jsou typičtí barbizonští, jejich zaujetí atmosférickými jevy již mířilo k poznání, že přirozené světlo slunečních paprsků není bílé. Impresionisté a pointilisté využívali objevů fyzikální optiky, které jim byly nápomocny ve vyjádření samotného světla. Pomocí čistých a nelomených barev nanášených ve skvrnách zobrazovali chvějivé atmosférické světlo. Příkladem velmi dobře vystižené barevnosti slunečního světla jsou Monetovy *Katedrály* malované v různou denní dobu. Obrazové světlo osvětlovací tak bylo plně potlačeno. Světlo samo bylo ve středu pozornosti umělců a tudíž tématem, námětem, ba i dokonce obsahem vyobrazení. Vlastní světlo barvy opět plně zazářilo v tvorbě postimpresionistů v jejich čistých barevných plochách.³⁵

Nedá se říci, že by existovaly pouze dva druhy obrazového světla, a tak kromě již zmíněných si uvedme příklad dalšího způsobu utváření obrazového světla v závislosti na barvě. Máme na mysli světlo, které lze vypočítat v tvorbě Rembrandta van Rijna. Světlo v jeho obrazech je autonomní bez určitého zdroje či se zdrojem v podobě vyobrazené figury. Světlo z obrazu až vyzařuje, což způsobuje temnosvit, založený na výrazném kontrastu zlatavě žlutého světla a tmavě hnědého stínu.³⁶

32[Srov.] BROŽEK. *Výtvarná výchova a barva*, s. 44.

33[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 22- 23.

34VINCI, Leonardo. *Úvahy o malířství*. 1. vyd. Překlad F. TOPINKA. Praha: Gryf, 1994, s. 38.

35[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 22- 23.

36[Srov.] tamtéž, s. 23.

1.5.3 Vztah barvy k plastičnosti předmětů

Objemem a plastičností předmětů se zabývali se zálibou například malíři renesance, což můžeme doložit tvorbou italského renesančního umělce Michelangela Buonarroti. Jak již bylo předesláno, ztmavením nebo zesvětlením vlastní barvy předmětu, pomocí přidání bílé nebo černé, dosahovali kýžené plasticity. Způsob vytváření objemu za pomoci světla a stínu neboli šerosvitu vycházel z výše zmiňované osvětlovací funkce obrazového světla.

Vlastní barva předmětu je na zobrazeném tělese viděna v polostínu. Tam, kde je předmět nejvíce nasvícen, je přimíchána bílá. Čím je větší stín, tím je více přidávána černá barva. Touto technikou, které se říká modelace za pomoci vlastní barvy předmětu, vyjadřuje nejen renesanční malíř plasticitu předmětu. V tomto případě je světlo a stín nadřazeno barvě.³⁷

Ještě počátkem 19. století básník Johann Wolfgang von Goethe vyzdvihuje šerosvit jako důležitý prostředek k vyjádření plasticity předmětu. Píše: „*Umělec snáže vyřeší problém zobrazení, když bude nejprve uvažovat o šerosvitu nezávisle na barvách a seznámí se s ním v celém jeho rozsahu.*“³⁸

Teprve v polovině 19. století nastala viditelná změna v uměleckém názoru na světlo a stín a tím i na vztah barvy k plastičnosti zobrazených předmětů. Až zastánci impresionismu a pointilismu vzali v úvahu fyzikální objevy o barevném spektru, z nichž některé byly známy už od 17. století. Malíři se dále začali zajímat o teorii odrazu barevného světla a jeho míšení, čímž se zabývá fyzikální optika. Tyto poznatky využili ve své tvorbě a tak předměty na svých plátnech již nemodelovali stíny tvořenými šedí. Jejich stíny začaly být barevné, jak je možno shlédnout v cyklu obrazů *Kupky sena* od Clauda Moneta. Zajímavostí je, že už Leonardo da Vinci v hluboké renesanci si uvědomoval určitou barevnost vlastního stínu tělesa, v závislosti na odrazu barevného světla od sousedního předmětu. Uvádí: „*Povrch každého tělesa zastíněného přijímá něco z barvy svého protějšího předmětu.*“³⁹

V 19. století se malířům podařilo zrušit zákony renesanční tvorby objemu, potlačit vlastní barvu předmětu a celek obrazu tím zploštit.⁴⁰

Vývoj zobrazování plasticity předmětů však tímto neskončil. V dalších obdobích se opět začala tvořit racionálně za použití kontrastů a lineární perspektivy. S další možností vyjádřit objem přišel kubismus se svou

37[Srov.] BROŽEK. *Výtvarná výchova a barva*, s. 39.

38GOETHE, Johann Wolfgang von. *Smyslově-morální účinek barev*. 1. vyd. Překlad Jan DOSTAL. Hranice: Fabula, 2004, s. 63.

39VINCI. *Úvahy o malířství*, s. 39.

40[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 24.

vícepohledovostí.⁴¹ Zde ovšem v budování objemu barva nehrála zcela zásadní roli.

1.5.4 Vztah barvy a obrazového prostoru

Nejen renesanční lineární perspektiva nám může prohloubit prostor v obraze. Nejen linie, ale také barva je tvůrcem prostoru. Ať už máme na mysli vzdušnou perspektivu, hojně využívanou taktéž v renesanci, nebo používání barevných kontrastů, které můžeme vidět například v díle Henri Matisse. Samozřejmě nesmíme opomenout zmínit takzvanou „modulaci“ barev Paula Cézanna.

Podívejme se teď na atmosférickou perspektivu. Leonardo da Vinci píše: *„Mezi barvami stejné povahy ta se mění méně, která se pohybuje blíže k oku. Vysvětluje se tím, že vzduch, který leží mezi okem a viděnou věcí, pohlcuje poněkud onu věc. A bude-li vzduchu mezilehlého přemnoho, tož se věc viděná silně zbarví barvou vzduchu, když však bude vzduch slabounké vrstvy, bude předmět viděný málo pohlcován.“*⁴² Dále Leonardo vysvětluje, že čím je předmět dál od oka při pohledu do krajiny, tím musí být světlejší. Píše: *„Jsou přemnozí, kteří v otevřené krajině dělají postavy tím tmavší, čím jsou vzdálenější od oka, což je opak skutečnosti...“*⁴³

Pokud budeme chtít docílit prostoru pomocí barevné perspektivy, tak pouhé zesvětlení předmětů v dálce nám nepostačí. Leonardo dále radí: *„...uděláš prvou budovu v její vlastní barvě, budovu vzdálenější uděláš méně profilovanou a modřejší. A tu, kterou budeš chtít, aby byla předaleko, uděláš převelmi modrou...“*⁴⁴ Vzdušná perspektiva se tedy víceméně tvoří zesvětlováním vlastní barvy předmětu a dále přidáváním modré barvy, v závislosti vzdálenosti tělesa od oka.

Vyjádření prostoru pomocí lineární a vzdušné perspektivy přetrvávalo dlouhá staletí. Změna nastala opět až v 19. století. Nastupující změně přispívalo impresionistické myšlení a postupné potlačování prostorovosti obrazu. Změna vyvrcholila v díle Paula Cézanna. Cézanne se snažil najít způsoby jak docílit prostorovosti bez použití doposud známých principů tvorby prostoru a objemu. Umělcův názor je zcela vyhraněný: *„Neexistují linie, neexistuje modelace, jsou pouze kontrasty. Avšak kontrasty, to není černá a bílá, ale barevné vztahy. Modelace není nic jiného než správné vztahy mezi barevnými tóny. Jsou-li všechny*

41[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 24.

42VINCI. *Úvahy o malířství*, s. 41.

43Tamtéž, s. 44.

44Tamtéž, s. 52.

*správně vyjádřeny, vzniká modelace zcela samovolně.*⁴⁵ Cézanne používal barevných kontrastů, kladl vedle sebe teplé a studené barvy a tím tak vytvářel obrazový prostor a objemy těles. Tomuto způsobu modelace prostoru pomocí barevných vztahů se takzvaně říká modulace.

Po Cézannovi s kontrasty barev pracovali představitelé malířského směru fauvismu, mezi nimiž byl Henri Matisse, André Derain, Raoul Dufy a Georges Braque. Po vzoru impresionismu využívali čistých barev. Dojem obrazového prostoru stavěli na barevných vztazích, převážně kontrastech modré, žluté a červené.⁴⁶

1.6 Vzájemná působnost barev v obrazové kompozici

Barevnou kompozici obrazu vytvářejí různorodé vztahy mezi jednotlivými barvami a jejich kvalitami, čímž je myšlen barevný tón, světlost, sytost a čistota. Vztah jedné barvy k druhé je charakterizován jejich vzájemnými rozdíly a kontrasty.

Jan Baleka popisuje barevnou kompozici jako: *„záměrné využití smyslových vlastností barev a jejich vzájemných vztahů k barevné harmonii, barevné symetrii, barevné asymetrii, barevnému rytmu apod.“*⁴⁷ Barevnou harmonií míní to, když jsou protikladné barevné tóny v jednotě, jejichž rozdíly jsou umírněny, například jemnými valéry. Barevnou symetrií myslí rovnoměrné rozmístění barev v obrazové kompozici, asymetrií opak. Barevným rytmem je označeno promyšlené střídání nejen konkrétních barevných tónů, ale i ostatních barevných kvalit.⁴⁸ Barevná kompozice může být také určena barevnou proporcí, kterou Baleka vysvětluje jako *„poměr daný kvantitativními a kvalitativními vztahy mezi barvami.“*⁴⁹

Samozejmě nemůžeme opomenout, že kompozici barev také tvoří kontrasty mezi barvami, kterými se dále budeme zabývat.

Než se pustíme do definování jednotlivých druhů kontrastů barev, jak je popisují jednotliví teoretici, tak si připomeňme, jaké jsou primární, sekundární a komplementární barvy. Jako primární neboli základní barvy označujeme žlutou, modrou a červenou. Jejich mícháním získáváme barvy sekundární neboli podvojně, oranžovou, fialovou a zelenou. Komplementární nebo také doplňkové barvy můžeme definovat jako dvojici barev, z nichž jedna

45LAMAČ. *Myšlenky moderních malířů*, s. 32.

46[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 25.

47BALEKA. *Výtvarné umění: výkladový slovník*, s. 38.

48[Srov.] tamtéž, s. 38- 39.

49Tamtéž, s. 38.

je základní a druhá je barvou sekundární, avšak tvořenou ze zbylých dvou primárních barev. Například žlutá je komplementární k fialové, která se vytvoří smícháním modré a červené. Dvojic doplňkových barev, vyvozených vždy z dvou protilehlých barev zobrazených ve spektrálním kruhu, existuje nekonečná řada řešení.

Fyziologové a psychologové zjistili, že při vnímání barev vznikají v našem percepčním aparátu specifické jevy, jedná se o indukci a takzvaný paobraz. Když se upřeně po delší dobu zadíváme na nějaký jednoduchý barevný obrazec a poté odvrátíme pohled na čistou neutrální plochu, tak se nám po chvíli jakoby před zraky objeví stejný obrazec, ale v kontrastní barvě, doplňkové k barvě výchozího podnětu. Tomuto jevu se říká paobraz. Lepšího vjemu docílíme tehdy, pokud zafixujeme náš zrak, umístěním tečky doprostřed pozorovaného barevného vzoru.⁵⁰

K indukci barev dochází tehdy, pokud soustředěně sledujeme dvě sousední barvy najednou. Během delší zrakové fixace na barevný podnět vzniká jev, kdy sousedící barvy jedna druhou navzájem pozměňují, protože každá barva má tu vlastnost vyvolávat kolem sebe svojí komplementární barvu.⁵¹ Kupříkladu, když vedle sebe položíme žlutou a modrou, tak modrá se bude snažit vyvolat na žluté ploše oranžovou a žlutá bude indukovat na modré ploše fialovou, která je její barvou opačnou.

Indukcí barev se v 1. polovině 19. století zabýval francouzský chemik Michel Eugène Chevreul ve své knize s překvapivě dlouhým názvem: *O zákonu simultánního kontrastu barev a seskupování barevných předmětů nahlížených podle tohoto zákona v jeho sepětí s malířstvím, goblény, beauvaiskými goblény nábytkovými, koberci, mozaikou, barevnými vitrážemi, tiskem látek, tiskařstvím, miniaturami, dekorací budov, odíváním a hortikulturou*.⁵² Chevreul použil pro typ kontrastu barev, ve své knize popisovaný, název „simultánní“, což znamená současný. Chtěl tím zdůraznit, že tento jev probíhá současně zároveň s vnímáním a ukázat tak na rozdíl tohoto jevu a paobrazu, který vzniká až následně.⁵³

Johannes Itten popsal sedm druhů kontrastů barev a to barevný, světlostní, teplotní, komplementární, simultánní, kvalitativní a kvantitativní kontrast. Přičemž své poznatky zpracoval na základě učení svého mistra německého malíře Adolfa Hölzela.⁵⁴

Barevný nebo také elementární kontrast vypovídá o vztahu základních

50[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 26.

51[Srov.] tamtéž, s. 26.

52[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 146.

53[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 27.

54[Srov.] BARAN. *Barva v umění, kultuře a společnosti*, s. 192.

čistých nelomených barev. Malíř využívá kontrastu modré, červené a žluté barvy, které někdy doplňuje zelenou, černou nebo bílou. Elementární kontrast můžeme najít na středověkých vitrajích, v lidovém umění nebo také v dílech moderních malířů.⁵⁵ Příkladem je tvorba nizozemského malíře Pieta Mondriana, která se vyznačuje využíváním elementárního kontrastu, zvýrazněného silnými černými liniemi.

Ittenův termín barevný kontrast by mohl být zavádějící, proto je vhodnější pojmenování elementární kontrast. Jan Baleka barevný kontrast popisuje jako: „*nadřazení barev ve spektru protilehlých (např. modré a oranžové), které se tak stávají hlavními barvami malby, vůči nimž jsou ostatní barvy podřízeny jako vedlejší.*“⁵⁶

Světlostní kontrast může být považován za kontrast rozdílně nasycených tónů barev bílou nebo černou.⁵⁷ Také bývá popisován jako kontrast dvou barev, z nichž jedna je specifická výraznou světlostí a druhá se naopak vyznačuje nejnižší hodnotou světlosti. Jako příklad uveďme dvojici barev, žlutou a fialovou nebo zelenožlutou a červenofialovou.⁵⁸

Nejvyššího světlostního kontrastu samozřejmě docílíme položením vedle sebe achromatických barev, tedy bílé a černé. Což je základ černobílé grafiky. Světlostního kontrastu nejvíce využívala renesance a baroko, jako šerosvit a temnosvit. Kontrast světla a tmy byl pro renesanční a barokní malíře důležitým prvkem pro vyjádření objemů a prostoru. Barokní umělec si s tímto kontrastem pohrával i v duchovním měřítku, kdy světlo bylo vlastností křesťanského Boha. Nerovnoměrné rozložení světlých a tmavých ploch dodávalo obrazu dynamiku, která je typická pro tvorbu italského malíře Caravaggia.

Dalším kontrastem je teplotní kontrast, který je založený na protikladu teplých a studených barev. Mezi teplé barvy řadíme převážně červenou a žlutou, k studeným barvám patří především zelená a modrá. Teplotní kontrast můžeme pozorovat v rámci atmosférické perspektivy, kde se předměty vzdálenější od oka odívaly barvami studenějšími a v popředí zůstávaly v teplých tónech. S kontrastem studených a teplých barev s oblibou pracovali impresionisté. Claude Monet ve svých obrazech často používal teplotního kontrastu, jak je možno vidět i v cyklu obrazů věnovanému západnímu průčelí gotické katedrály v Rouenu. V některých z těchto obrazů převládá více studených odstínů a jiné jsou laděny více do teplých barev, protože se umělec pokoušel vystihnout rozdílnou barvu přírodního světla v různou denní dobu.

55[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 149- 150.

56BALEKA. *Výtvarné umění: výkladový slovník*, s. 38

57[Srov.] BARAN. *Barva v umění, kultuře a společnosti*, s. 192.

58[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 27.

Komplementární kontrast je založen na barvách k sobě navzájem nejvíce protikladných, jedná se tedy snad o nejvýraznější kontrast. Český malíř Bohumil Kubišta ve svém obraze *Kavárna*, který jsme již zmiňovali v souvislosti s obrazovými funkcemi barev, používá nejen teplotního ale také komplementárního kontrastu, viz žlutavý stolek, o který se opírá muž ve fialových tónech.

Jestliže jsou komplementární barvy dobře vybrány, tak se navzájem podporují a tím zvyšují svůj účinek. Oproti tomu, smícháme-li tuto dvojici doplňkových barev, vytvoříme neutrální šedou a tak zrušíme jejich barevnou kvalitu.⁵⁹

Na rozdíl od komplementárního kontrastu je simultánní kontrast založen na nepřesně zvolených doplňkových dvojicích barev, například oranžová a zelená. Takovéto použití barev v našem vnímání způsobuje jev, který jsme již popsali jako indukci barev, kdy každá barva má tu vlastnost indukovat na ploše sousední barvy barvu k sobě doplňkovou. Tento nekonečný boj mezi sousedními téměř komplementárními barvami na nás působí dojmem nestability, neklidu, až určitého pohybu, kmitání či vibrace. Proto také Jaroslav Brožek tento kontrast nazývá kontrastem kinetickým. Tato vibrace barev vyhovovala umělcům op-artu. Simultánní kontrast dodával výraz neklidu i obrazům Vincenta van Gogha.⁶⁰

Kvalitativní neboli sytostní kontrast vzniká tehdy, pokud malíř použije čistých nelomených barev vedle lomených barev, které jsou smíšené s černou nebo s bílou. Kvalitou barvy je zde míněna míra její nasycenosti a čistoty.⁶¹ Na Chardinových obrazech si můžeme povšimnout, jak lomené barvy zapříčiňují, že barva, která je o trochu více nasycenější, vypadá vedle nich čistě a sytě.⁶² Tento jev můžeme také pozorovat v tvorbě holandského malíře Rembrandta van Rijna. Na jeho obraze *Návrat marnotratného syna* vidíme dva muže v červených pláštích. V záplavě lomených barev vnímáme červenou barvu těchto pláštů výrazně sytou a zářivou.

Posledním ze sedmi Ittenových kontrastů je kvantitativní neboli proporční kontrast.⁶³ Tento kontrast nastává tehdy, pokud se malíř rozhodne některého barevného tónu umístit na obraz jen velmi malé množství oproti ostatním barvám. Většinou tato barva bývá velmi zářivá a nápadná.

Malá výrazná ploška barvy se může stát takzvaným barevným akcentem, který na obraze může mít funkci oživující, konstruktivní nebo dokonce může

59[Srov.] BARAN. *Barva v umění, kultuře a společnosti*, s. 194.

60[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 28- 29.

61[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 155.

62[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 29.

63[Srov.] tamtéž, s. 29.

sloužit jako barevná dominanta obrazu, která odkazuje k hlavnímu motivu uměleckého díla. Pokud je barevný akcent správně zvolen, daří se mu odpoutat pozornost od méně sympatických částí obrazu. Avšak většinou, když je barevný akcent použit nepříliš správně, poutá pozornost velmi nevhodně. Výrazněji přitahuje pohled diváka teplý barevný tón akcentu, než studený. Barvy výrazné až dráždivé je lepší nanášet v co nejmenších ploškách, aby barevný akcent nepůsobil příliš rušivě.⁶⁴

Vedle kontrastů založených na rozdílech mezi barvami a jejich kvalitami existuje tonální kontrast, který vyjadřuje rozdíl v sytosti a světlosti pouze jednoho barevného tónu.

Kontrasty jsou jedním z důležitých stavebních prvků obrazu. V malířském díle můžeme většinou vyzorovat více druhů kontrastů barev najednou. Toto tvrzení můžeme demonstrovat například na Mondrianově *Kompozici 1928*, kde nás na první pohled upoutá velký červený obdélník v pravém horním rohu a bílý obdélník v levém dolním rohu. Oba obdélníky společně s dvěma velkými šedými plochami, s malým modrým obdélníkem a s malým žlutým a šedým proužkem po levé straně tvoří kompozici založenou na elementárním kontrastu, posíleném černými obrysovými liniemi. Díky nepatrnému žlutému proužku můžeme na tomto obraze sledovat i proporční kontrast.

64[Srov.] BARAN. *Barva v umění, kultuře a společnosti*, s. 196.

2 Vnímání barev a jejich účinky na lidskou psychiku

V této kapitole nás čekají dva důležité pohledy na barvu, fyzikálně-optický a fyziologicko-psychologický. Nejprve se budeme zabývat tím, jaká je podstata barevnosti světa, proč vůbec vnímáme svět kolem nás barevný. V další části popíšeme v obecné rovině účinky barev na lidskou psychiku.

2.1 Podstata barevnosti světa z fyzikálně-optického hlediska

Nyní se podíváme na podstatu barevnosti světa z hlediska fyzikálně-optických vlastností barev. Ve stručnosti se zaměříme na historický vývoj pohledu fyziků na barvu a světlo. Část textu neopomeneme věnovat lidskému oku, jakožto důležitému prostředku pro vnímání barev. V poslední části této kapitoly vysvětlíme mísení barevných světél.

2.1.1 Průřez historií fyzikálního pohledu na barvu a světlo

V předchozí kapitole jsme již naznačili, že v umělecko-dějinném vývoji lze nalézt umělce, kteří se zajímali o fyzikální objevy ohledně světla a barevného spektra. Jen připomeňme, že se převážně jednalo o malíře z řad impresionistů a pointilistů, neboť žili v době velkých změn v oblasti fyzikálních názorů na světlo. Nyní se tedy podíváme na to, jak se měnil pohled fyziků na světlo a barvu průřezem historií.

Než se pustíme do samotné historie je důležité konstatovat, že bez světla není barev. Z fyzikálního hlediska barvy předmětů a i samotné předměty, které nás obklopují, jsou viditelné díky světlu. Vědci se dlouhá staletí snažili přijít na to, co je to světlo, z čeho se skládá a jak se chová.

Nedá se říci, kdo se první zabýval teorií světla, ale jsou zmínky o Indických filozofických školách, které se zabývaly touto teorií, už z 6.- 5. stol. před Kristem. Indická škola Vaisheshika tvrdila, že světelné paprsky jsou proud atomů.⁶⁵ V antickém Řecku v 5.- 4. stol. před Kristem se vyskytovaly dvě teorie. Řecký filozof Démokritos zastával názor, že světlo je proud částic a že každý viditelný předmět vysílá tyto částice. Naopak o něco mladší Aristotelés byl jiného názoru. Tvrdil, že se světlo šíří jako vlnění. Aristotelés také postřehl, že světlo

65[Srov.] ANDERL, Jan. *Historický vývoj pohledu na podstatu světla* [online]. České Budějovice, 2007, [cit. 2017-02-21]. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra pedagogiky a psychologie. Vedoucí práce: Mgr. Petr Bartoš. Dostupné z: file:///home/cd/Sta%C5%BEen%C3%A9/Historicky_vyvoj_pohledu_na_podstatu_svetla.pdf

a barva spolu nějakým způsobem souvisí. Prohlásil, že barevnost předmětů je viděna pouze ve světle.⁶⁶

Arab Al-Hajsam jinak nazývaný Alhazen, žijící kolem roku 1000, se zabýval experimenty s odrazem a lomem světla. Všechny své poznatky shrnul ve spisu, zabývajícím se optikou. O přibližně 250 let později bylo jeho dílo přeloženo do latiny a tak mohlo ovlivnit evropskou optiku.⁶⁷ Již ke svým pokusům používal přístroj, který byl později nazvaný camera obscura.

Nyní se přesuneme až do 17. století, kdy na scénu fyzikálního světa přišel jeden z nejvýznamnějších vědců, Isaac Newton. Nejprve, než se zaměříme na Newtonovi objevy, tak se podíváme na to, co jeho objevům předcházelo a jaké teorie byly vyřčeny ve stejné době, kdy prováděl své experimenty.

Nizozemec Willebrord Snellius objevil v roce 1620 zákon lomu světla, který je znám jako Snellův zákon. Jeho objev byl však pouze experimentální a tak zákon lomu v roce 1649 vysvětlil teoreticky René Descartes, který zároveň objasnil, jak vzniká duha. Vznikem duhy se zabýval i český fyzik a lékař Jan Marcus Marci, který v roce 1648 napsal spis *Thaumantias – O duze nebeské a o povaze, původu a příčinách jejích zjevných barev*. Marcus v něm mimo jiné popisuje disperzi světla (viz Přílohy I., obr. 2), čímž předběhl Newtona o 18 let. Marcus tvrdí, že světelný paprsek, který dopadá pod daným úhlem na rozmezí dvou prostředí, se dělí na jednotlivá barevná světla podle rozdílného úhlu lomu.⁶⁸

Dánský vědec Erasmus Bartholinus popsal v roce 1669 dvojlom světla ve vápenci, kdy se světelný paprsek rozdělí na dva, neboť se jeden lomí podle zákonů lomu a druhý nikoli. Tento jev vysvětlil roku 1678 Holanďan Christiaan Huygens díky své vlnové teorii světla. Ještě před Huygensem se světlem jako vlnovým pohybem zabýval Angličan Robert Hooke, ale Huygens tuto teorii propracoval hlouběji.⁶⁹

V roce 1666 Isaac Newton definoval disperzi světla. Také popsal rozklad světla a jeho syntézu.⁷⁰ Své poznatky z oblasti fyzikální optiky poznamenal ve svém díle *Optika čili Traktát o odrazech, lomech, ohybech a barvách světla*. Vysvětluje v něm, že světlo je proud částic, neboli korpuskulí. Dal tak vzniknout nové teorii světla a to korpuskulární.⁷¹ Tento svůj spis vydal až v roce 1704, aby nemusel svůj názor obhajovat před Hookeem, který byl již po smrti. Newton sám ale nikdy zcela nezatratil vlnovou teorii světla, byť jeho následovníci se plně

66[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 16- 17.

67[Srov.] MALÍŠEK, Vladimír. *Historie fyziky*. Olomouc: Krajský pedagogický ústav Ostrava, pracoviště Olomouc, 1990, s. 34. Na pomoc pedagogickým pracovníkům Severomoravského kraje.

68[Srov.] tamtéž, s. 42 a 81.

69[Srov.] tamtéž, s. 42.

70[Srov.] tamtéž, s. 44.

71[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 18.

vyhranili pro korpuskulární teorii.⁷²

Spor, který začal už mezi Démokritem a Aristotelem v antickém Řecku, mezi vlnovou teorií a korpuskulární teorií světla neskončil ani Newtonem. Ani jedna z teorií plně nevysvětluje veškeré vlastnosti a chování světla.

Korpuskulární teorie například nedokáže vysvětlit jev, který Ital Francesco Maria Grimaldi nazval difrakce světla. Jedná se o jev, kdy se světelný paprsek ohýbá okolo drobných překážek, kterým se jednoduše řečeno vyhne a dál pokračuje přímočaře předchozím směrem. Tento jev lze vysvětlit spíše vlnovou teorií. V tomto případě bychom mohli přirovnat světlo k vlnkám na vodě. Velký kámen neoběhnou, ale rozdělí se, tak se za kamenem vytvoří klidné místo. Avšak malým kamínkům se vlnky vyhnou a pokračují dál.⁷³

I přes některé nesrovnalosti byla stále většinově uznávána korpuskulární teorie světla, neboť osobnost Isaaca Newtona se stala ve světě fyziků autoritou, obzvláště v Anglii, místa Newtonova působení. Málokdo si dovolil popřít Newtonovu teorii a to i po jeho smrti.

Teprve až na přelomu 18. a 19. století přišel Angličan Thomas Young s experimentem, kterým se zasadil o vlnovou teorii světla. Young vzal neprůsvitnou překážku, do které udělal dva velmi úzké otvory, kterými nechal procházet světlo. Na stínítku vznikla tmavá a světlá místa, o kterých Young řekl, že to jsou místa, kde se kříží světelné vlny. V některých místech křížení se vlny vzájemně ruší a v jiných se zesiluje jejich intenzita. Tomuto jevu se říká interference.⁷⁴

Younga o čtrnáct let později podpořil Francouz Augustin Jean Fresnel, který mistrně matematicky zdůvodnil vlnovou teorii světla. Přičemž pracoval s předpokladem, že se světlo šíří éterem jako příčné vlnění. Byť Fresnel pomocí doplněné vlnové teorie o interferenci a poznatek příčného vlnění objasnil veškeré ve své době známé jevy z oblasti optiky, nastal problém s myšleným éterem, který byl potřebný pro danou teorii. Jestli má být světlo vlnění, tak musí něčím chvát. Jako třeba vlnky na vodní hladině hýbou částicemi vody, řečeno zjednodušeně.⁷⁵ Za předpokladu, že světlo je charakteru příčného vlnění, které se může vyskytovat pouze v látkách pevného skupenství, by myšlený éter musel být převelice řídký a současně pevný. Což je absurdní.⁷⁶

V polovině 19. století vědci dokázali pomocí nových metod, že se světlo pohybuje ve vodě pomaleji než ve vzduchu, čímž opět podpořili vlnovou teorii.

72[Srov.] MALÍŠEK. *Historie fyziky*, s. 44.

73[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 19- 20.

74[Srov.] tamtéž, s. 20- 21.

75[Srov.] tamtéž, s. 21.

76[Srov.] MALÍŠEK. *Historie fyziky*, s. 49.

Jedním z důležitých prostředků pro zkoumání slunečního spektra se stala difrakční mřížka, kterou sestrojil Němec Joseph von Fraunhofer.⁷⁷ Difrakční mřížka bývá kovová nebo skleněná deska, která je poseta nezměrným množstvím tenkých souběžných vrypů. I v dnešní době se využívá ke zkoumání a měření jednotlivých barev.⁷⁸

Spor mezi vlnovou a korpuskulární teorií stále není vyřešen, i když Fresnel tvrdě vybojoval prozatímní vítězství vlnové teorie.

Na přicházející změnu ve fyzikální optice poukázal Angličan Michael Faraday tím, že naznačil existující spojitost mezi světlem a magnetismem.⁷⁹ Tím se dále zabýval skotský fyzik James Clerk Maxwell, který v šedesátých letech 19. století popíše světlo jako elektromagnetický vzruch. K tomuto závěru dojde díky tomu, že vypracuje teorii elektromagnetického pole. Studium vlastností elektřiny a magnetismu ho přivedlo k myšlence, že jevy, jako jsou magnetismus a světlo, mají stejnou podstatu. Maxwell tedy nazývá světlo elektromagnetickým vzruchem, které se musí pohybovat polem v rámci zákonů elektromagnetických. Svou teorií spolehlivě objasnil veškeré optické jevy. Ať už se jedná o zákon odrazu, lomu, přímočarého pohybu světla nebo o ohyb, disperzi a interferenci světla.⁸⁰ Později Maxwellovu teorii experimentálně podložil Němec Heinrich Hertz.⁸¹

Maxwellova teorie o elektromagnetické podstatě světla nepotřebovala myšlený éter. Neboť elektromagnetické pole můžeme nalézt kolem každého elektricky nabitého tělesa pokaždé, bez jakékoli závislosti na existenci éteru. Změny v elektromagnetickém poli, způsobené pohybem elektrického náboje, zapříčiní vznik elektromagnetického vlnění. Už nebylo nutné vymýšlet nějaké hmotné prostředí pro šíření vln, jako to potřebovali předchozí mechanické teorie. Avšak důkazy o neexistenci éteru podal až v roce 1887 Američan Albert Abraham Michelson tím, že se snažil měřit rychlost světla v éteru, ve kterém podle hypotéz mělo mít světlo pomalejší rychlost než ve vakuu. Přičemž zjistil, že se světlo šíří v obou prostředí stejně rychle.⁸²

Podle námi prozatím zmíněných fyzikálních teorií je barva elektromagnetické vlnění o konkrétní vlnové délce. Ve slunečním spektru nenajdeme rovnoměrně rozložené barvy. Víme, že modré a žluté je nejméně a že největší část spektra zabírá červená. Můžeme si toho všimnout i tehdy, když sledujeme duhu v přírodě, kde je červená s oranžovou opravdu výrazná.

77[Srov.] MALÍŠEK. *Historie fyziky*, s. 49.

78[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 14.

79[Srov.] MALÍŠEK. *Historie fyziky*, s. 50.

80[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 22.

81[Srov.] MALÍŠEK. *Historie fyziky*, s. 57.

82[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 22- 23.

Na jedné straně slunečního spektra leží červená barva s vlnovou délkou okolo 700 nanometrů a na druhé straně se nachází fialová barva, která má vlnovou délku v rozmezí přibližně od 360 do 430 nanometrů. Viditelná část spektra se tedy pohybuje v rozsahu od 360 do 760 nanometrů. Nejen světlo je elektromagnetické vlnění. Vedle červeného světla se nachází infračervené záření, kterému se také říká tepelné. Ještě větší vlnovou délku než infračervené světlo mají rádiové vlny, které objevil Hertz. Kratší vlnovou délku než fialové světlo má ultrafialové záření, které má vliv na opálení kůže. Ještě o něco menší vlnovou délku má rentgenové záření, které se využívá ve zdravotnictví. Dále následuje gama záření, které je radioaktivní. Poslední elektromagnetické vlnění s nejkratší délkou vln je záhadné kosmické záření.⁸³

Maxwellovou teorií stále není definitivně vyřešena otázka ohledně podstaty světla, i když udělal významný krok k jejímu zodpovězení. Nově objevené vlastnosti světla opět zkomplikovali veškeré snahy o vysvětlení světelné podstaty. Tak se dostáváme na přelom 19. a 20. století, kdy se na vědecké scéně objevuje německý fyzik Albert Einstein.

Heinrich Hertz při svých experimentech objevil novou vlastnost světla, fotoelektrický jev neboli fotoefekt. Pozoroval, že některé elektromagnetické vlnění uvolňuje elektrony z povrchu kovů. Všiml si, že jev nastává pouze u záření s kratší vlnovou délkou. Fialové světlo vcelku dobře uvolňovalo fotoelektrony z kovů, ale červené světlo už nikoli.⁸⁴ V roce 1902 Phillip von Lenard prostudoval zákonitosti tohoto efektu a zjistil, že energie uvolněných fotoelektronů není závislá na intenzitě ale na frekvenci světla.⁸⁵

Byť byly popsány zákonitosti fotoelektrického jevu, tak ale pro ně nebylo vysvětlení. Pořád zůstávala otázka, jak může vlnění vyrazit elektron.

S vysvětlením přišel v roce 1905 jeden z nejvýznamnějších fyziků Albert Einstein. Einstein využil myšlenku německého fyzika Maxe Plancka o kvantování energie. Rozvinul ji v hypotézu o kvantové povaze světla, která je zároveň teorií korpuskulární. Einstein označil korpuskule za fotony. Světlo se tedy šíří jako proud fotonů, čímž objasnil fotoelektrický jev.⁸⁶ Foton lze považovat za kvantum elektromagnetického záření. Částicovou neboli korpuskulární povahu fotonu přesvědčivě experimentálně podložil až Američan Arthur Holly Compton v roce 1922.⁸⁷

83[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 23.

84[Srov.] tamtéž, s. 25.

85[Srov.] BUREŠ, Jiří. Philipp Eduard Anton von Lenard. *ConVERTER* [online]. 2002 [cit. 2017-02-10]. Dostupné z: <http://www.converter.cz/fyzici/lenard.htm>

86[Srov.] MALÍŠEK. *Historie fyziky*, s. 64.

87[Srov.] REICHL, Jaroslav a Martin VŠETIČKA. Foton. *Encyklopedie fyziky* [online]. 2008-11-02 [cit. 2017-02-10]. Dostupné z: <http://fyzika.jreichl.com/main.article/view/726-foton>

Einsteinova teorie a Comptonův experiment opět ukazují na částicovou povahu světla. Zůstává otázka, zda jsou tím vyvráceny všechny předchozí teorie. Maxwelllova teorie elektromagnetického vlnění přece dokázala vysvětlit všechny optické jevy, ovšem kromě fotoefektu. Stále tedy není vyřešeno, zda je světlo vlnového nebo částicového charakteru.

Pokud považujeme světlo za proud částic, tak nelze objasnit jeho ohyb neboli difrakci na dvou štěrbinách, při kterém pozorujeme interferenci světla, o které jsme již psali v rámci Youngova experimentu. Jak je nám logicky známé, tak částice může proniknout pouze jednou dírkou. Tudíž druhý otvor nemůže nikterak ovlivnit průběh pokusu. Přesto při tomto experimentu pozorujeme, že vliv má. Když zastíníme jeden otvor, tak se nám změní obrazec na stínítku.⁸⁸ A přece existuje možné vysvětlení.

Představme si, že světelné vlnění vzniká tehdy, když se pohybuje velmi mnoho fotonů zároveň, obdobně jako je tomu u vlnění kapalin nebo plynů. Díky této hypotéze byly prováděny experimenty, kdy byla překážka s dvěma štěrbinami osvětlována velmi slaboukým zářením exponovaným na dlouhý čas. Tak otvory procházel jeden foton za druhým. Každý foton pak vytvořil pouze jeden malý černý bod v místě náhodného dopadu na fotografickou desku, která byla dána místo stínítka. Postupem času bylo možné na fotografické desce sledovat stejný obrazec, který vzniká při průchodu vlny dvěma otvory současně, jak bylo popsáno u interference světla. Dále bylo možné vyzorovat, že některá místa světlocitlivé desky zčernala více a některá méně, podle četnosti dopadu fotonů. Zdánlivá nahodilost dopadu byla definována charakteristickým chováním vlny při ohybu na dvou úzkých otvorech.⁸⁹

Za těchto okolností je nezbytné připustit, že foton je vlnové i částicové podstaty. Jedna či druhá charakteristika fotonu se nám ukáže podle povahy pokusu, který se světlem provádíme. Sledujeme-li ohyb světla na štěrbinách, pozorujeme jeho vlnové chování. Víme, že u fotoelektrického jevu posuzujeme chování fotonu podle jeho částicové povahy. Tomuto rozporuplnému jevu se říká korpuskulárně vlnový dualismus. Přičemž experimenty prokázaly, že čím je kratší vlnová délka elektromagnetického vlnění, tím se světlo chová více jako proud částic.⁹⁰

Vědci nakonec museli přistoupit na myšlenku, že se světlo v některých případech chová jako proud částic a v jiných jako vlnění. Prozatím, než badatelé opět objeví něco nového, je spor mezi vlnovou a částicovou teorií světla ukončen, přijutím onoho světelného dualismu.

88[Srov.] REICHL a VŠETIČKA. Foton. *Encyklopedie fyziky* [online]. 2008-11-02 [cit. 2017-02-10].

89[Srov.] tamtéž.

90[Srov.] tamtéž.

2.1.2 Oko jako nástroj pro vnímání barev

Oko, jako jeden ze smyslových orgánů, je důležité pro přenos informací z vnějšího prostředí do mozku, který informace dále zpracovává. Nejen světlo ale i oko je tedy důležité pro vnímání barev. Světlo, které se odráží od okolních předmětů, je zachycováno lidským okem, které by se díky svému složení dalo nazývat optickým přístrojem.

Odražené světelné paprsky vcházejí do oka zornicí a dále jsou lámány skrz čočku. Poté paprsek dopadne na sítnici, kde se nachází fotoreceptory, které světelný podnět promění na elektrický impuls. Tento impuls putuje zrakovým nervem do zrakové části mozku. Oční svaly, které obepínají oční bulvu, zajišťují její pohyb.⁹¹

Nyní se podíváme na složení oka detailněji (viz Přílohy I., obr. 3). První, čeho si všimneme při pohledu do zrcadla, je oválná duhovka, která nám určuje barevnost oka. Uprostřed duhovky se nachází kruhový otvor, který se nazývá zornice. Duhovka je tvořena kruhovými svalovými vlákny a proto má zornice možnost se stahovat či rozpínat. Zornice takto reaguje na světelné podmínky stejně jako clona fotoaparátu. Velkou část oka vyplňuje rosolovitá průhledná hmota, které se říká sklivce. Ten je obalen silnou vazivovou vrstvou, sklérou, která v přední části oční bulvy přechází do průhledné rohovky, jež překlenuje duhovku i se zornicí. Přední část skléry, rohovku a vnitřní stranu víček pokrývá spojivka, což je tenká sliznice. Slzná tekutina, která je vylučována slznými žlázami pod horním víčkem blíže vnějšího koutku oka, zvlhčuje spojivku. Pomocí mrkání je tato tekutina roztírána, aby odstranila jemné prachové nečistoty, které vniknou do oka.⁹²

Mezi duhovkou a sklivcem se nachází čočka, která soustřeďuje paprsky světla vstupující do oka tak, aby se na sítnici zobrazil právě viděný předmět. Čočka je upevněná přes čočková vlákna na ciliární těleso. Kruhová skupina ciliárních svalů umožňuje změnu zakřivení čočky a tím může regulovat lom světla. V ciliárním tělese se také tvoří vodnatelná tekutina, která určuje nitrooční tlak. Ten je za normálních podmínek stabilní, protože tvorba a úbytek této tekutiny je regulován. V nejhlubší části oka je umístěná sítnice, na níž lze najít fotoreceptory, které se dělí na tyčinky a čípky. Tyto sensorické buňky umožňují příjem světelných signálů a jejich předání do zrakové kůry nervovým systémem. Místu v zadní části oka, odkud vede zrakový nerv, se říká slepá skvrna.⁹³

Každý druh fotoreceptoru se specializuje na vnímání něčeho jiného.

91[Srov.] *Anatomický atlas: [orgány, systémy, struktury]*. 1. vyd. Překlad Zuzana STLOUKALOVÁ. Praha: Svojtka & Co., 2012, s. 168.

92[Srov.] tamtéž, s. 168.

93[Srov.] tamtéž, s. 168- 169.

Tyčinky jsou citlivé na rozdíly jasů a na stíny. Čípky umožňují vnímat barevnost předmětů. Na sítnici nejsou senzorické buňky rozprostřené rovnoměrně. Například v místě nejostřejšího vidění, které se nazývá žlutá skvrna, se vyskytuje velké množství čípků. V šeru, kdy pozorované předměty ztrácejí svou barevnost, čípky postrádají svého významu. V těchto chvílích spíše rozpoznáváme dané předměty díky rozdílu tmavosti stínů, což způsobují již zmiňované tyčinky, které se nachází v bezprostřední blízkosti žluté skvrny, kde je jejich větší koncentrace. Proto předměty zahalené tmou vnímáme nejlépe, když na ně přímo nezaostřujeme.⁹⁴

Oko podle paprskové optiky lze nazývat spojnou optickou soustavou, která může měnit ohniskovou vzdálenost. Obraz předmětů, který oko vytváří na sítnici, je zmenšený, převrácený a skutečný (viz Přílohy I., obr. 4). Tento zrakový počitek je následně korigován až ve zrakové kůře mozkové. Díky akomodaci, přizpůsobivosti, oka můžeme viděné předměty zaostřovat. Čím je objekt blíže k oku, tím více se oko přizpůsobuje větším zakřivením optických ploch čočky tak, aby obraz vždy dopadl na sítnici. Když se snažíme zaostřit na předmět, který je velmi blízko oka, je akomodace oka maximální, což je pro oko namáhavé a tak se brzy unaví.⁹⁵

Další vlastností oka kromě akomodace je adaptace na světelné podmínky, která se projevuje zužováním nebo roztahováním zornice a také prostřednictvím změn fotoreceptorů v sítnici. Je zajímavé, že se oko ze tmy na světlo přizpůsobí mnohem rychleji, než když se snažíme rozkoukat ve tmě.⁹⁶

Nyní víme, z čeho se takové oko skládá a jaké funkce mají jednotlivé jeho části. Dozvěděli jsme se, že fotoreceptory konkrétně čípky umožňují barevné vidění. Zatím jsme se ale nezabývali tím, jak takové čípky fungují, respektive, na jaké barvy světla jsou citlivé.

Hermann Grassmann popisuje, že lidské oko dokáže rozlišit pouze tři druhy změn či rozdílů při barevném vnímání. Má na mysli barevný tón, sytost a jas neboli světlost. V případě, kdy rozpoznáváme jednotlivé barvy a označujeme je výrazy červená, modrá, žlutá a podobně, tak se jedná o barevný tón, který je určen konkrétní vlnovou délkou světla. Lidské oko umí rozeznat přibližně 180 tónů barev. Přičemž nejvíce tónů je schopno rozpoznat červených, neboť k jejich rozlišení stačí změna délky vln pouze o 7 nanometrů, oproti jiným částem spektra, kde je k rozeznání jednotlivých tónů zapotřebí změna až o 48 nanometrů. Světlost barev je určena tím, jak moc v nás daný barevný vjem

94[Srov.] *Anatomický atlas*, s. 169.

95[Srov.] LEPIŠ, Oldřich a Zdeněk KUPKA. *Fyzika pro gymnázia: optika*. 2. vyd. Praha: Prometheus, 1995, s. 79- 81. Učebnice pro střední školy.

96[Srov.] *Anatomický atlas*, s. 169.

vyvolává pocit příbuznosti s bílým světlem. Také jednotlivé barevné tóny se od sebe liší světlostí a jasem. Lidské oko rozlišuje až 300 odstínů šedi. Jak je nám známo, tak je sytost barvy definována čistotou tónu. Lidské oko nedokáže rozlišit stejné množství stupňů sytosti v jednotlivých barevných tónech. Nejméně stupňů rozezná ve žluté a nejvíce v červené.⁹⁷

Thomas Young vyřkl teorii, že v oku musí existovat pouze tři druhy receptorů přesněji čípků, z nichž každý je citlivý na vjem konkrétní barvy. Pro svou teorii určil tři základní barvy modrá, zelená a červená, kterými by se v oku namíchaly všechny ostatní barvy. Youngovu teorii dále rozvinul Němec Hermann von Helmholtz, který zjistil, že jednotlivé receptory nejeví pokaždé známky reakce pouze na jednu ze základních barev. Například, abychom dosáhly žlutého počítka, jsou podrážděny receptory citlivé na červenou a zelenou a nepatrně receptor citlivý na modrou. Počitek bílé barvy vzniká tehdy, pokud jsou podrážděny všechny tři receptory současně a stejně intenzivně. Důkaz pro Youngovu-Helmholtzovu teorii podal až chemik George Wald, který laboratorně objevil tři druhy čípků, podle třech rozdílných fotocitlivých pigmentů v nichž obsažených. Potvrdil existenci tří druhů čípků citlivých na červené, zelené a modré světlo.⁹⁸

Tyto fyziologicko-optické teorie, podložené chemickými výzkumy, ukazují, že mezi základní barvy patří zelená, červená a modrá, přesněji tmavě modrá. Z malířovy palety ale známe jinou trojici základních barev, mezi nimiž se nachází žlutá místo zelené. Nabízí se otázka, jak může vzniknout žlutá smícháním zelené a červené. Je třeba mít na mysli, že se jedná o míchání barevných světél a ne barevných malířských hmot.

2.1.3 Mísení barevných světél

Jsou nám známy dva druhy mísení barevných světél, subtraktivní a aditivní.

Aditivní mísení barev (viz Přílohy I., obr. 5) se řídí zákonem sčítání barev světla.⁹⁹ Aditivní mísení pozorujeme tehdy, pokud k jednomu barevnému světlu přidáme druhé a vznikne jiné barevné světlo, které je mnohem světlejší a jasnější. Když necháme zazářit všechny tři základní barvy světla, tak uvidíme bílé světlo. Což můžeme dokázat tím, že provedeme Newtonův experiment s disperzí světla na jednotlivé barvy a opětovného složení na bílé světlo. Nebo můžeme vyzkoušet pokus, kdy na dětskou hračku zvanou „káča“ z vrchu

97[Srov.] BARAN. *Barva v umění, kultuře a společnosti*, s. 25- 26.

98[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 82- 84.

99[Srov.] tamtéž, s. 30.

namalujeme spektrální barevný kruh. Pokud tento kužel otočený špičkou dolů roztočíme, uvidíme místo barevného spektra bílou barvu. V tomto případě se jedná o subjektivní míšení, které vzniká až v percepčním aparátu člověka.

Barevnost předmětů kolem nás vnímáme díky subtrakci neboli odčítání barevných světél (viz Přílohy I., obr. 6). Například listy rostlin vidíme zelené, protože pohlcují červené a modré světlo, ale zelené paprsky jsou odráženy a tak mohou být zachyceny lidským okem jako vjem zelené barvy. Odečtením vlnových délek konkrétních barev světla vzniká vjem určité barvy. Žlutou barvu získáme odečtením vlnových délek patřících modré barvě, přičemž zelené a červené paprsky jsou odráženy nebo propouštěny.¹⁰⁰ Toto odrážení a pohlcování určitých částí světelného spektra způsobují molekuly látek, kterým se říká pigmenty. Barva tělesa vypadá tmavší, čím více světla předmět pohlcuje. Například asfalt, který pohlcuje téměř veškeré viditelné spektrum barev, se jeví černý. Subtraktivní míšení barev vysvětluje, jak je možné, že při smíchání třech základních barev získá malíř na paletě neurčitou tmavou barvu a ne bílou, jako u aditivního míšení barevných světél.¹⁰¹

Nyní tedy víme, že barva objektů je dána barvou odraženého světla nikoli pohlceného. Barevnost objektu ovlivňuje i spektrální složení přicházejícího světla, neboť v jednobarevném osvětlení je barevnost předmětů pozměněna oproti tomu, jak je vidíme v bílém světle. Barevný vjem tedy závisí na fyzikálních vlastnostech světla a chemickém složení předmětu. Dále víme, že velkou měrou viděná barva předmětu závisí na vnímání pozorovatele, na zachycení světelného paprsku okem a jeho dalším zpracování v mozku. Tento fakt ukazuje na myšlenku, že vnímání barev je subjektivní záležitostí, toho se ostatně dotkneme i v nadcházejícím textu.

2.2 Barvy a jak na nás působí

V této části textu se zaměříme na to, jaké může mít barva účinky na lidskou psychiku. Podíváme se tedy na vlastní hodnotu barvy, o které jsme se již zmiňovali v první kapitole. Naznačíme, co vše hraje roli v působnosti barev na člověka. Nejprve se budeme věnovat barevné asociaci a synestézii. Dále se krátce zastavíme u emotivního obsahu barev a jejich preferencích. Poté velmi stručně popíšeme symboliku barev, kde pouze shrneme symbolické významy jednotlivých barev a ve zkratce je porovnáme mezi jednotlivými kulturami. Nebudeme projíždět celým historickým vývojem těchto barevných účinků, pouze

100[Srov.] BARAN. *Barva v umění, kultuře a společnosti*, s. 27.

101[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 30- 31.

některé zajímavé části historických proměn vypíchneme.

2.2.1 Obsahy, hodnoty a významy barev

Ludvík Baran výstižně shrnuje: „*Barva je nositelem významu, obsahu, nositelem hodnot duchovních a symbolických, nositelem citových stavů, bezprostředním zdrojem radosti a potěšení, je nositelem výtvarných hodnot.*“¹⁰² Barva díky těmto všem svým vlastnostem může zapůsobit na člověka hlouběji a oslovit jeho nitro.

Wassily Kandinsky rozlišuje dva způsoby účinků barvy na člověka, fyzický a psychický. Pod fyzickým účinkem má na mysli zrakový zážitek. Jedná se pouze o smyslový prožitek, jako když pocítujeme chuť v ústech nebo dotek prsty. Tento účinek může zůstat pouze na povrchu a rychle vymizet jako pocity fyzické nebo může proniknout hlouběji až do duše. Vjem konkrétní barvy v nás může vyvolat hlubší pocity, jež mohou být spojeny s nějakým zážitkem a tak se nám mohou vrýt do paměti. To se pak jedná o účinek psychický.¹⁰³

Na čem všem je založen tento psychický účinek barev dobře shrnul psycholog Jiří Kulka: „*Psychologická působnost barvy je založena na psychofyziologických reakcích smyslových orgánů, na emotivním obsahu barev, na barevném symbolismu a v neposlední řadě na zkušenostech, které člověk s barvou má.*“¹⁰⁴

To co se odehrává v psychice člověka, nelze zkoumat odděleně od fyziologických reakcí lidského těla. Člověk je celistvá a provázaná bytost. Fyziologickými reakcemi zrakového aparátu jsme se již zabývali, tak to v této kapitole už nebudeme dále rozebírat, ale raději se zaměříme na další důležité faktory, které ovlivňují ony účinky barev na lidskou psychiku. Budeme mluvit o asociacích a synestézii barev, o barevných preferencích a symbolismu.

Když se podíváme na nějakou konkrétní barvu, tak v nás může evokovat předměty, pro něž je typický právě tento odstín barvy. Například u světla modré si ihned vybavíme blankytně modré nebe za letního odpoledne. Konkrétní barevný tón v nás může také vyvolat zážitky, které se nám ve spojitosti s touto barvou zaryly do paměti. Jsou to předchozí zkušenosti s danou barvou, které v nás asociují nespočet představ. Proto se ve spojitosti s těmito účinky barev mluví o barevných asociacích.

¹⁰²BARAN. *Barva v umění, kultuře a společnosti*, s. 190.

¹⁰³[Srov.] KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti v umění*. 2. vyd., nezměn. Překlad Anita PELÁNOVÁ. Praha: Triáda, 2009, s. 45- 46. Delfín (Triáda), sv. 15.

¹⁰⁴KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. 2. vyd., přeprac. a dopl., v Grada Publishing 1. Praha: Grada, 2008, s. 250. Psyche (Grada).

Asociace poskytují vjemům barev hojně emocionální obsahy a barvě tak přidělují patřičné psychické významy. Samozřejmě je rozdíl v tom, když se s červenou barvou spojí zážitek nějakého neštěstí a červená tak bude připomínat onu bolest nebo když se někomu červená barva pojí s představou teplého ohně, vlčích máků a dalších příjemných prožitků. Asociace mohou být ryze subjektivní nebo se mohou blížit k objektivnější platnosti. Nemálo lidí si k zelené barvě asociuje trávu.¹⁰⁵

Někdy se spojitost zážitku s barvou nebo barvy se zážitkem stává neobyčejně silná. U některých asociovaných vazeb si už ani nevzpomeneme, jak vznikly. Spisovatel a básník John Ruskin se zmiňuje o tom, že pokaždé, když někde uslyšel jméno Grant, mu vytanula na mysl hnědá barva spojená s hořkou chutí. Odpověď na zapomenutou příčinu této asociace mu podala jeho matka. Připomněla mu, že ho v dětství léčil doktor Grant často hnědým sirupem s hořkou chutí.¹⁰⁶

Ne všechny představy a pocity vyvolané barevným vjemem jsou způsobeny nějakou předchozí zkušeností. Tudiž nejsou vysvětlitelné zákonem asociace. Máme zde na mysli synestetické jevy. Synestézie je právě jeden z těch jevů, při němž hrají velkou roli smyslové orgány se svými psychofyziologickými reakcemi.

Synestézií rozumíme to, když je podrážděním jednoho ze smyslových orgánů souběžně ovlivněn i další smyslový orgán, který ale není jistým podnětem adekvátně drážděn.¹⁰⁷ Proto se o synestézii mluví jako o takzvaném souznění smyslů. Nejčastěji synestézie vzniká mezi sluchem a zrakem. Existují lidé, kteří při poslechu jednotlivých hudebních tónů, dokáží určit jakou mají barvu nebo k barvě přiřadit konkrétní tón nebo zvuk určitého hudebního nástroje. Příkladem může být ruský malíř a teoretik umění Wassily Kandinsky.

Kandinsky přirovnává jednotlivé barvy a jejich odstíny k různým hudebním nástrojům. Například světle modrou přirovnává ke zvuku flétny. Tmavě modrá pro něj zní jako tóny čela. S ještě tmavšími odstíny přechází modrá do zvuků basy. Vůbec nejtmaší tóny modré jsou hluboké jako hlas varhan.¹⁰⁸

I když synestézie může nastat i mezi jinými smyslovými orgány, tak někteří autoři nazývají synestézii jako barevné slyšení. O synestetické jevy se zajímala řada psychologů a shledala, že synestézie mezi zrakem a sluchem nastává poměrně často. Bylo zjištěno, že při působení některých barev nám

105[Srov.] BROŽEK, Jaroslav. Psychologické účinky barev. In: Kolektiv autorů. *Světlo a barva: barevnost prostředí*. 1. vyd. Ústí nad Labem: Dům techniky ČSVTS Praha, 1980, s. 88.

106[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 102.

107[Srov.] BROŽEK. Psychologické účinky barev. In: Kolektiv autorů. *Světlo a barva*, s. 89.

108[Srov.] KANDINSKY. *O duchovnosti v umění*, s. 73.

připadá souběžně vnímaný zvukový podnět hlasitější nebo naopak slabější. Například, když náš zrak vystavíme zvýšenému podráždění zelenou barvou, budeme zvukový vjem vnímat tlumenější, než je ve skutečnosti. Také bylo experimentálně prokázáno, že při současném poslechu vysokých pronikavých tónů hudby se vnímané barvy zdají být světlejší, při hlubokých tónech naopak tmavší.¹⁰⁹

Wassily Kandinsky se dokonce domnívá, že můžeme barvy slyšet velmi přesně. Podle něj by nikdo nepřihradil ke světle žluté barvě hluboké tóny basových kláves piana. Kraplak tmavý, odstín tmavě červené, by prý nikdo nepřirovnal k sopránu.¹¹⁰

Vypadá to, že by se dalo k vysokým tenkým a pronikavým tónům přiřadit světlé zářivé barvy a k hlubokým dunivým zvukům tmavé těžké odstíny barev.

Jevy, jako jsou asociace a synestézie, nám umožňují rozlišovat barvy podle jejich teplotního charakteru na studené a teplé, dále na těžké a lehké nebo na pocitově suché a vlhké. Barvy studené nám připadají lehké, naopak teplé barvy působí těžce. Oranžově žlutá může vypadat suše, modrozelená zas vlhce.¹¹¹

Básník Johann Wolfgang von Goethe rozděluje barvy do dvou skupin, na kladné a záporné, podle toho, jak dokáží citově naladit naše vnitřní prožívání. Teplé barvy, jasnou červenou, oranžovou a žlutou, označuje za kladné. Neboť nás ladí do živé čilosti až snaživosti. Modrou, fialovou a modrofialovou pokládá za záporné, protože v nás vyvolávají neklidné a toužebné pocity.¹¹²

Goethe zde naráží na další vlastnost barvy a to emocionální. Barvy v nás dokáží vyvolat různé pocity a emoce. Například nás barva může těšit nebo nás může dráždit až odpuzovat. Některé barvy nás vyloženě nutí si k nim vytvořit jednoznačný postoj, libosti a nelibosti. Tím už se ale dostáváme k dalším barevným účinkům.

Zvláštěností je, že Goethe považuje studenou modrou barvu za barevný tón vzbuzující neklid, i když je obecně známo, že studené barvy spíše diváka zklidňují. Pro naše tvrzení, zde raději uvedme výstupy dvou výzkumů, které poukazují na možné fyziologické reakce lidského organismu na barevné světlo. Mohly by tak být odůvodněním toho, proč nám připadají některé barvy uklidňujícím dojmem a některé nás dráždí.

Němec Heinrich Frieling zjistil, že než se barevné světlo dotkne sítnice může způsobit podráždění vegetativního nervstva a tím tak vyvolat drobné fyziologické reakce organismu, jako je například zvýšený nebo snížený krevní

109[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 93- 94.

110[Srov.] KANDINSKY. *O duchovnosti v umění*, s. 48.

111[Srov.] BROŽEK. Psychologické účinky barev. In: Kolektiv autorů. *Světlo a barva*, s. 90.

112[Srov.] GOETHE. *Smyslově-morální účinek barev*, s. 36- 37 a 41.

tlak, puls nebo dech.¹¹³ H. Wohlfarth během svých experimentů v roce 1981, kdy různě barevným světlem ozařoval během výuky těžce postižené žáky a jejich učitele, zjistil, že při modrém osvětlení se vegetativní funkce organismu utlumily. Například i nevidomým dětem klesl krevní tlak.¹¹⁴ Nejen modrá, ale i ostatní studené odstíny barev zapříčiňují zklidnění tělesných funkcí.¹¹⁵

Tyto výzkumy dávají za pravdu tvrzení, že studené barevné osvětlení zklidňuje. Ještě se, ale vraťme ke Goethovi.

Goethe však své tvrzení dále ještě upřesňuje. Píše, že při sledování modré barvy pocítujeme dva protiklady, dráždivost a zároveň právě onen klid. Dále vysvětluje, že plocha modré barvy na nás působí, jako by se od nás vzdalovala a k sobě přitahovala.¹¹⁶

Goethe si povšiml, že modrá barva v sobě skrývá určitý citový rozpor. Na jedné straně je to klid, který je dán fyziologickými reakcemi lidského těla, a na straně druhé se jedná o určitý neklid, který je způsoben vlastností modré barvy přitahovat nás do svých dálek. Jako náš pohled přitahují vzdálené modravé vrcholky kopců a hor.

Pro malíře Paula Gauguina je barva zahalena tajemstvím, neboť je záhadou, proč ta která barva způsobuje ty které emoce. Čehož malíř využívá k tomu, aby si mohl barvy užívat v jistém smyslu tajemně. Gauguin se dívá na barvu jako na zdroj pocitů, které jsou součástí její tajemné podstaty.¹¹⁷

I když Gauguin neznal námi zmiňované výzkumy v oblasti fyziologie, které se nějakým způsobem snažily vyřešit otázku účinků barev na člověka, tak mu ale musíme dát za pravdu, že ne všechno je objasněné. Fyziologické reakce organismu ovlivňují lidskou psychiku a tudíž i emoce, ale ne vše tím lze vysvětlit.

To jak vnímáme jednotlivé barvy a připisujeme si k nim různé citové složky nezáleží jen na našich asociacích a synestézii nebo na fyziologických reakcích našeho těla na barevné světlo, ale také na tom, kterým barvám dáváme přednost, kterým se vyhýbáme nebo ke kterým zaujímáme neutrální postoj. Proto zde máme pojem preference barev.

Barevné preference jsou velmi individuální. Velký vliv na výběr preferovaných barev má mimo jiné věk a pohlaví osob.¹¹⁸ Max Lüscher zjistil, že

113[Srov.] BROŽEK. Psychologické účinky barev. In: Kolektiv autorů. *Světlo a barva*, s. 91.

114[Srov.] WOHLFARTH, H. *Colour and Light Effects on Students' Achievement: Behavior and Physiology*. [online]. Edmonton: Alberta Education, 1986 [cit. 2017-02-21]. Dostupné z: <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED272312.pdf>

115[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 100.

116[Srov.] GOETHE. *Smyslově-morální účinek barev*, s. 41- 42.

117[Srov.] MANGUEL, Alberto. *Čtení obrazů: o čem přemýšlíme, když se díváme na umění?*. 1. vyd. Brno: Host, 2008, s. 43.

118[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 15.

u dospělých osob převládá preference modré barvy, druhá v řadě je hned červená a poté zelená. Nejméně preferované jsou šedá, černá a na posledním místě hnědá barva. Švýcarský psycholog Max Pfister díky svému barevnému pyramidovému testu došel k obdobným výsledkům jako Lüscher. Akorát za nejméně oblíbenou označil šedou a ne hnědou.¹¹⁹

Max Lüscher zkoumal vztah charakteru člověka s jím preferovanými barvami, přičemž vycházel ze základních významů barevných tónů. Modrou považoval za symbol potřeby klidu. V rámci Lüscherových pokusů si ji vybírali lidé, kteří byli spíše pasivní. Zelenou označoval jako touhu po sebezáchově. Upřednostňovali ji lidé vyrovnaní a důvěřiví. Tmavě modrozelené dávali přednost sebejistí a sebevědomí lidé. Červenou popsal jako potřebu aktivního a úspěšného života. Červená charakterizovala energické a cílevědomé osobnosti. Červenooranžová byla typická pro impulzivní, agresivní a tvořivé lidi. Žlutou preferovali lidé s mnohostrannými zájmy. Fialová se stala volbou pro kompromisní, diplomatické a zdrženlivé osoby. Lidé, kterým chyběl elán v životě, měli v oblibě hnědou barvu. Černá se ukázala být preferovanou barvou pro nekompromisní a přísné lidi. Opatrní lidé na první místo umístili šedou.¹²⁰

Žel, námi velmi stručně popsané výsledky experimentů Maxe Lüschera nemohou dostatečně přesvědčit čtenáře o serióznosti jeho výzkumů.

Podle Lüscherova barevného testu byl vytvořen jiný a rozšířenější. Nepracuje už jen s osmi barevnými odstíny, ale s pětadvaceti tóny barev, z nichž vyšetřovaný sestavuje velké množství kombinací.¹²¹

Pro určení preference barev je velmi důležité pracovat s jemnými nuancemi barevných odstínů, zvláště pokud chceme podle toho poznávat osobnostní charakter jedince. Někomu se velmi líbí konkrétní odstín modré, avšak jiný odstín téže barvy už méně nebo vůbec.

Prozatím jsme se dozvěděli, že barva odráží ve svém obsahu naše zkušenosti s ní samotnou a tak se stává zdrojem pocitů a představ, které jsou mimo jiné ovlivněné i naším pocitem libosti či nelibosti vůči daným barvám. Synesteticky ji můžeme přirovnávat ke zvukům hudebních nástrojů nebo o ní smýšlet jako o voňavé barvě a podobně. Pokud chceme porozumět obsahu konkrétní barvy, nelze brát v potaz jen naše subjektivní pocity a asociace. Existují obsahy, hodnoty a významy barev, které jsou společné pro větší skupinu lidí, pro určitý národ či kulturu. Máme zde na mysli symboliku barev, která je podmíněna historií dané kultury.

119[Srov.] BROŽEK. Psychologické účinky barev. In: Kolektiv autorů. *Světlo a barva*, s. 91- 92.

120[Srov.] BARAN. *Barva v umění, kultuře a společnosti*, s. 37- 38.

121[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 115.

2.2.2 Symbolické účinky barev

Symbolické účinky barev jsou definovány zkušenostmi a dohodou konkrétní sociální skupiny. V jednotlivých kulturních oblastech měly barvy rozdílné jinotajné neboli symbolické významy. Barva se tak stávala nositelem abstraktních pojmů.¹²² Symbolický význam se vyvíjel a měnil průběhem staletími a přitom některé významy zůstaly stejné nebo alespoň podobné.

I když v každé kultuře se najdou odlišnosti v symbolickém výkladu barev, tak je až ku podivu, kolik barevných významů mají jednotlivé národy společného.¹²³

Červená barva získala symboliku životní síly díky tomu, že připomíná krev a oheň. Sošky Venuši byly potírány červeným okrem, kde červená navíc symbolizovala plodnost. Ze stejného důvodu potírali staří Egypťané stromy a dobytek. V pozdějších dobách se symbolický význam červené barvy pozměnil na lásku a vášeň. Opět můžeme najít shodu i v rozdílných kulturách. Například řecký bůžek lásky Erós je oděn červeným pláštěm. Také se červená barva pojí s indickou bohyní lásky a krásy Lakšmí. I v křesťanském světě karmínová červeň symbolizuje lásku, ale pozměněním odstínu červené na purpurovou se mění symbolický význam až drasticky, z lásky na mučednictví.¹²⁴

Zajímavostí je, že v symbolice barev nese každá barva v sobě určitý protiklad. V některých případech má být nositelkou kladného významu, v jiných má poukazovat na něco záporného. Červená je kromě lásky také symbolem válek a krveprolití.¹²⁵

Symbolický význam zelené barvy byl opět shodný v různých náboženstvích a kultech. Zelená znamenala život, mládí, znovuzrození a naději nového jara. Zelenou barvu připisovali Venuši, italské bohyni jara. Aztékové se svými mrtvými panovníky pohřbívali kámen chalchihuitl, který svou zelenou barvou symbolizoval znovuzrození. Egypťané zas do mumifikovaných těl ukládali pro stejnou symboliku zelený smaragd ve tvaru brouka skarabea. Také zelená nebyla vždy symbolem kladným, někdy se stávala barvou zlých duchů.¹²⁶

Symbolika modré barvy se odvozuje od vody, vzduchu a modré dálavy nebe. V různých náboženských kultech mají bohové modrou barvu. Například Amón, egyptský bůh, je znázorňován v modré barvě. K aztéckému bohu stvořiteli patří modrá. Indičtí bohové jsou typičtí pro svou modrou pleť. V období gotiky byla Panna Marie oděna modrým pláštěm. Svou zápornou stránku ukazuje

122[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 15.

123[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 105.

124[Srov.] tamtéž, s. 105.

125[Srov.] tamtéž, s. 105.

126[Srov.] tamtéž, s. 106- 107.

modrá v barvě měsíčního svitu, která náleží tajuplným mocnostem.¹²⁷

Začátkem středověku modrá a zelená barva však ztrácela svou cenu a význam, neboť tyto barvy byly k vidění na obrazech či oděvech pouze vybledlé a bez výrazu, bylo tomu tak nejspíše proto, že bylo nesnadné vyrobit zářivé barevné tóny. Dvanáctým stoletím nastal zlom ve významu modré barvy, začaly se jí připisovat vznešené symboly. Velký význam měla ve vitrajích katedrál, kde symbolizovala nebeské světlo.¹²⁸ Díky tomuto průlomům v technologii barvířství začala být modrá oblíbenou barvou oděvu šlechticů a později i králů. Koncem středověku se už modrý oděv králů rozšířil téměř po celé Evropě. Tak vznikla proslulá královská modř.¹²⁹

Zlatavá žluť se pojí se sluneční září, proto se jí připisují významy božského světla, moudrosti a života. Zlatá žluť se stejně jako modrá často přisuzuje bohům. V dřívějších dobách v asijských kulturách nesla žlutá barva symbol moci. Čínský císař nosil žlutý oděv. Žlutá je také barva hojnosti a naplněného života, ale současně vyjadřuje zkázu a přicházející smrt. V křesťanské symbolice zlatě žlutá barva symbolizuje dokonalost splnutí lidské duše s Bohem, ale zároveň upozorňuje na odpadnutí od víry. Proto se žlutá stala barvou kacířů. Ve středověku museli chodit ve žlutém oděvu lidé na pokraji společnosti, jako třeba prostitutky. Také nacisté se inspirovali středověkými nařízeními a symbolikou žluté barvy, označili Židy žlutým znamením hanby, Davidovou hvězdou.¹³⁰

Goethe zdůrazňuje, že pokud se čistá zářivá zlatavá žluť něčím znečistí a ztratí svůj lesk, tak z ušlechtilé barvy cti vznikne barva hanby a ošklivosti.¹³¹ Což může být vysvětlením, proč ve většině případech okouzující žlutá barva získala tak výrazně záporný symbolický význam a stala se barvou lidí na okraji společnosti.

Bílá barva symbolizuje ctnost, čistotu, cudnost a nevinnost. V dnešní době nosí nevěsty bílé svatební šaty snad v každé kultuře. Bílá je také barvou radosti z počátku života. Avšak mnohdy vyjadřuje i jeho konec, který ale ukazuje na příchod něčeho nového. V asijských kulturách, kde lidé věří na reinkarnaci neboli převtělování, se bílý oděv nosí na pohřby. Pohřební rubáš býval bílý i v ostatních kulturách.¹³²

Wassily Kandinsky přirovnává bílou barvu k pauzám v hudební skladbě, kde ono veliké ticho neznamena úplný definitivní konec, ale symbolizuje

127[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 107.

128[Srov.] ECO. *Dějiny krásy*, s. 121- 123.

129[Srov.] PASTOUREAU, Michel. *Modrá: dějiny jedné barvy*. 1. vyd. Praha: Argo, 2013, s. 63- 64.

130[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 107- 109.

131[Srov.] GOETHE. *Smyslově-morální účinek barev*, s. 38- 39.

132[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 109.

pomlku, která v sobě skýtá nové možnosti.¹³³

U černé barvy převažuje spíše negativní symbolický význam, neboť vyjadřuje smutek, zánik až smrt. Černá se pojí s temnou magií, se zlem a s násilím. Černá se pojila se Satanem a s hříchem. Černé oblečení bylo typické pro inkvizitory a piráty. I fašisté nosili černé košile.¹³⁴ Ve středověku se na některých územích pojila černá barva s rytíři, kteří se snažili utajit svou totožnost. V některých obdobích se však jednalo i o barvu královskou.¹³⁵ Černá barva měla i svou kladnou stránku. Ve středověku se stala barvou křesťanských mnichů a zůstala jim do dnes. Stala se pro ně symbolem jejich pokorného a skromného života v odříkání se světských požitků.¹³⁶

Kandinsky černou barvu popisuje jako nicotu, která je mrtvá a bez jakékoli naděje na proměnu, jako když dozní hudební skladba.¹³⁷

Díky symbolickému významu získává barva také vlastnost komunikativní. Umělec může na svém obraze využít nějakou konkrétní symbolickou barevnost a divák se tak může lépe dovtípit, co tím autor myslel.

Na obraze Vermeera van Delfta s názvem *U kuplířky* ukazuje žlutý šat ženy na způsob, jak získala ony peníze, které si právě přepočítává.¹³⁸

133[Srov.] KANDINSKY. *O duchovnosti v umění*, s. 76.

134[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 109.

135[Srov.] ECO. *Dějiny krásy*, s. 123.

136[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 110- 111.

137[Srov.] KANDINSKY. *O duchovnosti v umění*, s. 76.

138[Srov.] PLESKOTOVÁ. *Svět barev*, s. 109.

3 Figurální námět v dílech vybraných umělců

V této kapitole se podíváme na čtyři vybrané malíře, kteří se ve své tvorbě zabývali figurálním námětem. Při výběru těchto umělců také hrál roli jejich průlomový přístup k barvě.

3.1 Paul Cézanne a jeho „modulace“ barev

Francouzského malíře Paula Cézanna, který je často nazýván otcem moderního malířství, nešlo v našem výběru vynechat. Tento průkopník modernismu se stal inspirací pro malíře první poloviny 20. století.

Paul Cézanne se narodil 19. ledna 1839 v Aix-en-Provence. I když nejprve studoval právo, tak později nastoupil do školy výtvarných umění Académie Suisse. Zemřel 22. října 1906 v Aix na zápal plic, neboť se nachladil při tvorbě v plenéru.¹³⁹

Umělcova tvorba lze rozdělit do čtyř období, na rané mezi léty 1839 a 1874, impresionistické trvajícím do roku 1886, období zralého věku končícím rokem 1897 a období pozdního díla.¹⁴⁰ Do raného období spadá *Podobizna Louise-Augusta Cézanna, malířova otce*. Impresionistické období zahrnuje obraz *Paní Cézannová v červené lenošce*. Z období zralého věku jsou známé obrazy *Hráčů karet* a malby *Hory Sainte-Victoire*, která mu zůstala předlohou i v dalším období.

Tvorba Paula Cézanna je někdy zařazována do impresionismu a jindy do postimpresionismu. Matoucím se stává to, že Cézanne patří do stejné generace jako impresionisté. S impresionisty ho spojovalo nejen přátelství s Monetem, Pissarrem a Renoirem, ale také se účastnil dvou jejich výstav, v letech 1874 a 1877.¹⁴¹

Cézanne ve své tvorbě částečně vycházel z impresionismu. Používal taktéž čistou barvu a barevnou skvrnu. Snaha impresionistů zachytit prchavý vjem okamžiku ale nebyl malířův cíl. Umělec se snažil vyjádřit trvalou podstatu věcí.¹⁴²

Cézannovým cílem bylo spojit nový, svěží, impresionistický způsob vnímání reality s pevným řádem výstavby obrazu starých mistrů. Jak jsme se již

139[Srov.] Cézanne: 1839-1906. 1. vyd. Přelklad Eva KRÍSTKOVÁ. Praha: Knižní klub, 2013, s. 5- 7 a 246.

140[Srov.] CÉZANNE, Paul a Richard KENDALL (ed.). Cézanne vlastní rukou: kresby, obrazy, spisy. 1. vyd. Překlad Zdeněk HLAVÁČEK a Václav VITÁK. Praha: BB/art, 2005, s. 10- 19.

141[Srov.] CHÂTELET a GROSLIER. Světové dějiny umění, s. 488.

142[Srov.] BROŽEK. Obrazy a barva, s. 53.

zmínili, tak i pro Cézanna je základním prvkem malby barevná skvrna vycházející z prožitku viděného modelu. Avšak malíř objevuje novou schopnost těchto barevných skvrn tvořit objemy a vyjádřit prostor. Takzvanou „modulací“ barev vytvořil plasticitu i bez použití temnosvitu. Pomohl navrátit barevnou skvrnu k objemu.¹⁴³ Kromě modelace světlem a stínem nenajdeme v Cézannově díle také vzdušnou perspektivu. Místo těchto postupů k vytvoření prostorovosti využíval kontrastu a „modulace“. Na obraze se pak objevovaly skvrny teplých a světlých barev vedle studených a tmavých.¹⁴⁴ Takovéto budování prostoru nejlépe demonstrujeme na obraze *Hora Sainte-Victoire, pohled od Lauves* z let 1902- 1904 (viz Přílohy I., obr. 7).

Cézannovo úsilí spočívalo v docílení hloubky prostoru bez ztráty zářivosti barevných tónů a v docílení řádu v rozvržení obrazu, aniž by ztratil hloubku. Jediné, na čem mu nezáleželo, byla „správnost“ kresby. Příroda pro něj stále zůstávala jako předloha, ale nebylo pro něj důležité, když ji podle svého uměleckého záměru v nějakém nepodstatném detailu pokříví. To můžeme vidět na obraze *Zátiší* z let 1879 až 1882, kde je namalovaná mírně deformovaná mísa s ovocem. Nezajímala ho lineární perspektiva, která měla umělcům pomoci vybudovat iluzi obrazového prostoru. Cézanne nechtěl budovat iluzi, ale spíše ztvárnit pocit prostoru, přičemž zjistil, že k tomu nepotřebuje tradiční umění kresby. Tím se stal příkladem pro moderní malíře.¹⁴⁵

Cézanne svou usilovnou tvorbou položil základní otázky pro své následovníky, jak řešit vztah barvy, prostoru a tvaru.

Z figurální tvorby Paula Cézanna je velmi známý obraz *Hráči karet* z roku 1892, kde můžeme vidět, že se Cézanne nevzdal achromatické černé, kterou impresionisté odmítali. Další dílo ze Cézannova uměleckého portfolia jsme vybrali olejomalbu *Žena v modrém* z let 1902 až 1906 (viz Přílohy I., obr. 8), kde je vyobrazena žena v studeně modro-zelených šatech opírající se o stůl, na kterém převládají teplé tóny. V pozadí se pak objevují hnědé a okrové barvy, díky nimž postava vystupuje do popředí. Můžeme zde pozorovat využití teplotního kontrastu a to především v obličeji zobrazené ženy, kde jsou stíny vyjádřeny studenými modrými tóny. Cézanne zde klade barvy ve větších plochách a jednotlivé tvary zjednodušuje. Například květiny na ženě klobouku jsou namalovány tak velkoryse, že až vypadají jako segment z umělcových krajin. Dále si můžeme povšimnout tmavé linie, která napomáhá vyjádření tvarů.

Pro Cézanna byly barvy nemálo důležité, jak dokládají umělcova vlastní slova: „*Příroda není povrch, ale hloubka. A barvy jsou výrazem této hloubky*

143[Srov.] LAMAČ. *Myšlenky moderních malířů*, s. 25.

144[Srov.] BROŽEK. *Obrazy a barva*, s. 53.

145[Srov.] GOMBRICH. *Příběh umění*, s. 543- 544.

na povrchu – stoupají ze základů světa.¹⁴⁶ V jeho dílech je vidět práce s barevnými kontrasty a snaha o vytvoření prostoru a objemu pomocí barevných vztahů.

3.2 Georges Seurat a jeho vědecký přístup k tvorbě

Francouzský malíř Georges-Pierre Seurat se narodil 2. prosince roku 1859. Malbu studoval na École des Beaux-Art a poté u Ingresova žáka Henriho Lehmana, kde se učil tím, že kopíroval díla od J. A. D. Ingrese a dalších klasiků. Velmi se zajímal o teoretická díla, která pojednávaly o barvě, optice a estetice. Zejména ho zaujal spis o simultánním kontrastu od Michela Eugèna Chevreula. Školy zanechal poté, co navštívil v roce 1879 čtvrtou výstavu impresionistů, kde na něj zapůsobila díla umělců Pissarra, Degase a Moneta.¹⁴⁷

V roce 1884 vystavil na umělecké výstavě v Paříži, obvykle nazývané Salón, své dnes velmi známé dílo *Koupání, Asnières*, které bylo ale odmítnuto. Avšak ještě v témže roce vystavil tento obraz na nově vzniklém Salónu nezávislých. Zúčastnili se ho umělci, kteří byli taktéž na Pařížském salónu odmítnuti. V roce 1886 se účastnil osmé tedy poslední výstavy impresionistů, na které byla ke shlédnutí mimo jiné díla Degase, Camille Pissarra, Berthe Morisotové a Mary Casattové. Tato výstava nastartovala zájem o nově vznikající neoimpresionismus. Ve stejném roce Seurat odhalil na Salónu nezávislých jeden ze svých nejslavnějších obrazů *Nedělní odpoledne na ostrově Grande Jatte* (viz Přílohy I., obr. 10).¹⁴⁸

Georges Seurat žil velmi krátce, zemřel 29. března 1891, pravděpodobně na hnisavou angínu.¹⁴⁹

Dílo Georsege Seurata se vyznačuje klasickou čistotou, přísností, uměřeností, logikou a hledáním. Jeho tvůrčí hledání bylo velmi poznamenáno svou dobou, kdy věda pronikala i do oblastí, kam dříve tolik nezasahovala. Snažil se uvést v soulad pravdy umění s pravdami, které platí v oblasti vědy. Seurat se proto velmi zajímal o poslední vědecké objevy a nové filozofické teorie.¹⁵⁰

Chevreulův zákon simultánního kontrastu umělce inspiroval k tvorbě pomocí čistých základních barev, které kladl vedle sebe jako malé body. Při pohledu z odstupů se barevné tečky opticky smíchají a tak výsledný obraz

146LAMAČ. *Myšlenky moderních malířů*, s. 23.

147[Srov.] CHASTEL, André a Fiorella MINERVINO (ed.). *Georges Seurat: souborné malířské dílo*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1982, s. 84. Světové umění, sv. 78.

148[Srov.] tamtéž, s. 84- 85.

149[Srov.] tamtéž, s. 85.

150[Srov.] tamtéž, s. 5-8 a 86.

vznikne až v oku diváka.¹⁵¹ Tato technika se nazývá pointilismus nebo také divizionismus.

Seurat se seznámil s cílem impresionistů a využil jej pro vytvoření soustavy přísných zásad, která mu pomohla překonat ono prchavé vnímání skutečnosti a nabízela pevný základ pro empirický způsob malby. Zásady, které Seurat vyvodil z pozdního impresionismu, měly změnit podle jeho mínění romantický impresionismus k vědeckému. V osmdesátých letech procházel impresionismus krizí a tak vznikala potřeba určité trvalosti, o kterou se pokoušel nejen Seurat. Možná proto je Seurat považován za reformátora impresionismu, jak tvrdili někdejší výtvarní kritici, jako byl například Félix Fénéon, který přišel s novým termínem „Néo-Impressionisme“.¹⁵²

Seurat své výsledné malby pečlivě připravoval množstvím skic. Obdivuhodné jsou jeho kresebné figurální skici, které vypadají, jako by byly vytvořeny stejnou technikou jako jeho malby, tedy množstvím malých čárek. Nemálo studijních kreseb a barevných skic vytvořil pro obraz *Nedělní odpoledne na ostrově Grande Jatte* z let 1884 až 1886, například kresbu *Sedící žena se slunečníkem* z let 1884 až 1885 (viz Přílohy I., obr. 11) nebo *Olejovou skicu pro „La Grande Jatte“* z roku 1884 (viz Přílohy I., obr. 9). Jeho barevné studie vypadají uvolněně až impresionisticky, avšak jsou pouhými pečlivě promyšlenými přípravnými skicami. Dílo *Nedělní odpoledne na ostrově Grande Jatte* (viz Přílohy I., obr. 10) je Seuratovým vrcholným dílem, ve kterém můžeme obdivovat veškeré zákonitosti jeho pečlivé práce, které jsme již výše popsali. Vidíme studené barvy vedle teplých a využívání komplementárního kontrastu, červený deštník na zeleném pozadí. Vlastní barvu předmětu vytváří velkým množstvím drobných teček různých čistých nelomených barev, například ve stinné části trávy nalezneme kromě zelených i modré a červené tečky.

3.3 Alberto Giacometti jako malíř

Švýcarský sochař, malíř, kreslíř a grafik Alberto Giacometti se narodil 10. října roku 1901 v Borgonovo, které se nachází v italské části Švýcarska. Giacometti byl veden k výtvarným činnostem už od dětských let, neboť jeho otec Giovanni patřil mezi uznávané postimpresionistické malíře.¹⁵³ Již v roce 1913 namaloval své první obrazy, olejomalbu zátiší s jablky a krajinu akvarelem. Jen o rok později vytvořil své první busty, portréty svých bratrů Diega a Bruna. Raná

151[Srov.] CHÂTELET a GROSLIER. *Světové dějiny umění*, s. 499.

152[Srov.] CHASTEL a MINERVINO (ed.). *Georges Seurat*, s 5-8 a 85- 86.

153[Srov.] GIACOMETTI, Alberto a Stanislav KOLÍBAL (ed.). *Alberto Giacometti: Moje skutečnost*. 1. vyd. Praha: Arbor vitae, 1998, s. 121. De arte, sv. 3.

Giacomettiho malířská díla byla ovlivněna po vzoru svého otce tvorbou Paula Cézanna a Paula Gauguina, tvořil v duchu neoimpresionismu a někdy i ve fauvistickém stylu. Raná sochařská tvorba byla ovlivněna sochami Augusta Rodina, což můžeme vidět na první portrétní bustě umělcovy matky z roku 1916.¹⁵⁴

V roce 1919 nastupuje v Ženevě do Ecole des Beaux-Arts, Školy výtvarných umění, kde studuje malbu a kresbu, zároveň se věnuje sochařství v Ecole des Arts-et-Métiers, Škole uměleckých řemesel. V roce 1920 navštívil s otcem Benátské bienále, kde bylo možno shlédnout výtvarná díla od nejznámějších mistrů své doby. Giacometti se zde setkal mimo jiné s díly Paula Cézanna. V Benátkách ho především zaujaly malby od pozdně renesančního umělce Tintoretta a v Padově obdivoval fresky od předchůdce renesanční malby Giotta di Bondone.¹⁵⁵

V letech 1922 až 1925 navštěvuje Académie de la Grande-Chaumière v Paříži, kde studuje sochařství u Antoina Bourdella. Po roce 1925 se Giacometti přestává zabývat bezprostředním zobrazováním skutečnosti a inspiruje se kubistickou tvorbou Henriho Laurence a Jacquese Lipchitze.¹⁵⁶ Dále jsou jeho díla ovlivněna primitivním uměním, africkým a kykladským. Příkladem jsou sochařská díla *Žena-lžíce* a *Dvojice*.¹⁵⁷

Od roku 1930 začíná Giacomettiho období surrealistické tvorby, neboť se setkává se Salvadorem Dalím a André Bretonem. Poté se zúčastní několika surrealistických výstav. Do tohoto období umělcovi tvorby spadá několik děl s agresivními náměty, například *Žena s proříznutým hrdlem*.¹⁵⁸

Po válce v roce 1946 se mění umělcův sochařský výraz. Jeho plastiky postav jsou nyní útlejší a protáhlejší. V letech 1947 a 1948 vytvořil mimo jiné sochy s názvem *Muž ukazující prstem* a *Kráčející muž*.¹⁵⁹

Giacomettiho prostorová i plošná výtvarná tvorba je zaměřena převážně na figurální a portrétní problematiku. Celé postavy i samotné portréty protahuje a zužuje oproti skutečnosti, aby tak docílil svého výtvarného záměru. Nejvíce se s tím můžeme setkat v jeho sochařské tvorbě, například v *Diegově bustě* z roku 1957, která je při pohledu z en face úzká.

Změna výrazu v Giacomettiho sochařské tvorbě se odrazila i v malířských

154[Srov.] FLETCHER, Valerie J. at al. *Alberto Giacometti: 1901-1966*. 1. vyd. Washington, D.C.: Published for the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden by the Smithsonian Institution Press, c1988, s. 238.

155[Srov.] tamtéž, s. 238.

156[Srov.] GIACOMETTI a KOLÍBAL (ed.). *Alberto Giacometti*, s. 121- 122.

157[Srov.] FLETCHER at al. *Alberto Giacometti*, s. 238.

158[Srov.] GIACOMETTI a KOLÍBAL (ed.). *Alberto Giacometti*, s. 123.

159[Srov.] tamtéž, s. 125.

dílech. I v malbě je možno vidět protáhlé a štíhlé figury. Také se mění pojetí barevnosti obrazu. Umělec nyní volí barvy střídměji v duchu tonálního chromatismu, jak by to nazval italský kritik umění Gillo Dorfles. Porovnejme umělcův *Autoportrét* z roku 1921 (viz Přílohy I., obr. 12), který je svou barevností až fauvistický, a malbu s názvem *Sedící muž* z roku 1949 (viz Přílohy I., obr. 13). Malířský rukopis je u obou děl zcela rozdílný, že se nám až zdá, že tyto obrazy nevytvořil jeden malíř. Umělec si osvojil na svých malbách používání výrazné kresebné linky, kterou utváří námět obrazu na více méně jednobarevném podkladě.

Pro olejomalbu *Sedícího muže* z roku 1949 (viz Přílohy I., obr. 13) a *Diega sedícího ve studiu* z let 1949 až 1950 seděl umělci modelem jeho bratr Diego. Kompozicí sedícího muže s překříženýma nohama a s rukama v klíně, která je na obou dvou obrazech téměř totožná, se Giacometti nejspíš inspiroval portrétem *Ambroise Vollarda* od Paula Cézanna z roku 1899. Giacometti obdivoval Cézannovo umění. Ve svých uměleckých začátcích vytvářel kopie Cézannových děl a jiných mistrů.¹⁶⁰

Zajímavé jsou i ostatní Giacomettiho obrazové kompozice. Umělec povětšinou usazuje své figury na střed formátu obrazu a v některých případech své sedící postavy namaluje vcelku malé oproti velikosti formátu plátna a kolem nich vyobrazí prostředí místnosti, ve které se nachází. Jako příklad můžeme uvést obraz *Sedící ženy* z roku 1949 a portrét *Umělcovy matky* z roku 1950 (viz Přílohy I., obr. 14). Postavy se na těchto obrazech skoro až ztrácejí ve spleti linií, avšak centrální usazení figury okamžitě přitáhne divákův pohled. I přes onu spleť kreslířských tahů vnímáme prostor, tvary a objemy. Obraz v celkovém dojmu působí barevně velmi harmonicky a vyváženě.

Alberto Giacometti získal za svůj život několik ocenění a vystavoval nejen v evropských ale také v amerických muzeích a galeriích. V roce 1958 získává v New Yorku Guggenheimovu mezinárodní cenu. V roce 1961 je oceněn Velkou sochařskou cenou Carnegie v Pittsburku. O rok později na Benátském bienále dostává Velkou cenu za sochařství. Krátce před svou smrtí v roce 1965 získává v Paříži Velkou národní cenu za umění.¹⁶¹

Alberto Giacometti zemřel 11. ledna 1966 na srdeční slabost v nemocnici ve švýcarském Churu.¹⁶²

160[Srov.] FLETCHER at al. *Alberto Giacometti*, s. 21 a 146.

161[Srov.] GIACOMETTI a KOLÍBAL (ed.). *Alberto Giacometti*, s. 128- 129.

162[Srov.] tamtéž, s. 129.

3.4 Georg Baselitz a jeho obrazy „vzhůru nohama“

Německý malíř, grafik a sochař poválečné generace Georg Baselitz je známý především pro své obrazy figurální povahy, které maloval a vystavoval „hlavou dolů“.

Georg Baselitz, vlastním jménem Georg Kern, se narodil 23. ledna 1938 v městečku Deutschbaselitz ve východním Německu. V letech 1956 až 1957 studuje malbu v Hochschule für Bildende und Angewandte Kunst ve Východním Berlíně v ateliéru profesora Waltra Womacky. Poté se stěhuje do Západního Berlína, kde studuje malbu do roku 1964 v Hochschule für Bildende Künste pod vedením profesora Hann Triera. V roce 1977 se sám stává profesorem v Akademie der Bildenden Künste v Karlsruhe.¹⁶³ Mezi léty 1983 a 1988 a poté od roku 1992 do roku 2003 působí v Hochschule der Künste v Berlíně. V roce 1980 reprezentoval svou zemi na Benátském Bienále, kde vystavoval svou první sochu s názvem *Model pro sochu*.¹⁶⁴

Georg Baselitz se nejprve pohyboval v prostředí východního Německa, kde byl jako umění oficiálně uznáván pouze sociální realizmus. Když se přestěhoval do západního Německa, seznámil se s abstraktním uměním, který se v té době stával mezinárodním trendem. Ani s jedním z těchto směrů se Baselitz nespokojil. Inspirací pro něj byl německý expresionismus z předválečného období, který byl nacisty odsouzen. Ve své tvorbě naráží na německou politickou historii a zabývá se tím, co to znamená být Němcem a německým umělcem v poválečné době. Snažil se, aby německá poválečná společnost nezapomněla na násilí války, proto konfrontoval diváky s určitou ošklivostí témat ve svých dílech. Příkladem může být dílo *Velká noc v kanále*, které uveřejnil na své první sólo výstavě v roce 1963 v Berlínské galerii. Pro svůj provokativní, kontroverzní obsah bylo zabaveno policií.¹⁶⁵

V šedesátých letech minulého století, kdy se německá společnost měnila podle vzoru amerického konzumu Baselitzova tvorba znamenala protest a odmítnutí.¹⁶⁶

Do středu zájmu své malířské tvorby položil lidskou figuru. V jeho rané tvorbě nalezneme sérii maleb archetypálních postav hrdinů a partyzánů, kteří vypadali jako neohranbí obři v rozedraných šatech, například *Rebel* z roku 1965.

163[Srov.] GOHR, Siegfried. *Georg Baselitz: Druckgraphik: Prints: Estampes: 1963-1983*. 1. vyd. München: Prestel-Verlag, 1984, s. 171.

164[Srov.] ARTNET. Georg Baselitz. *Artnet* [online]. 2017 [cit. 2017-03-25]. Dostupné z: <http://www.artnet.com/artists/georg-baselitz/biography>

165[Srov.] THE ART STORY CONTRIBUTORS. Georg Baselitz Artist Overview and Analysis. *The Art Story: Modern Art Insight* [online]. 2017 [2017-03-15]. Dostupné z: <http://www.theartstory.org/artist-baselitz-georg.htm>

166[Srov.] tamtéž.

Od roku 1969 začal své obrazy malovat a vystavovat „hlavou dolů“. První obraz otočený „vzhůru nohama“ nebyl figurálního námětu, ale jednalo se o malbu *Strom na hlavě*.¹⁶⁷

Jako příklad Baselitzovy figurální tvorby si uvedeme dvě malby. Nejdříve se podíváme na dílo *Bez názvu, 25. X. 2002* (viz Přílohy I., obr. 15), na kterém jsou vyobrazeny dvě postavy hlavou dolů, muž a žena. Obraz je vytvořen kombinovanou technikou, akvarele, tuše a perokresby. Bílé postavy, jejichž tvary jsou vyjádřeny černou kresebnou linkou, se odráží na tmavém podkladě, vytvořeném rozmývanou černou tuší. Barva, které dal umělec na tomto obraze zaznít, je modrý akvarel na skrovném oblečení postav. Modrá barva zde vytváří takzvanou melodickou harmonii, tedy sólo jedné barvy na tonalizovaném pozadí.

Dalším vybraným obrazem je olejomalba *So me he bo lo* z roku 2013 (viz Přílohy I., obr. 16), kde opět můžeme pozorovat dvě postavy, které jsou taktéž nekonvenčně otočeny vzhůru nohama. Dílo je namalováno na bílém podkladě, který místy prosvítá. Postavy jsou ponechány světlé, ale v lomených barvách šedi, okru a běloby. Tvary figur jsou definovány kresebnými tahy štětcem, avšak oproti předchozímu námi zmiňovanému dílu jsou tyto linie mnohem expresivnější. Pozadí rezonuje červenými razantními tahy štětcem. Červená barva jen podtrhuje provokativní obsah obrazu. Dílo ukazuje z boku dvě nahé mužské postavy, které stojí za sebou a z toho jeden má ruce položené na ramenu toho druhého.

Baselitzova tvorba se vyznačuje výraznými barvami, energickými tahy štětcem, začleněním archetypů do námětů a provokativními tématy, které se odkazují k politické historii své země.¹⁶⁸ Baselitz také ve své tvorbě využívá komplementárního a tonálního kontrastu.

Baselitzova tvorba byla inspirací pro vznik neo-expressionistické malby v Německu v roce 1970. O deset let později se jeho umělecký vliv rozšířil nejen do ostatních evropských států ale také do Spojených států, kde se stal povzbuzením pro umělce, kteří tíhly k podobnému stylu tvorby.¹⁶⁹

167[Srov.] THE ART STORY CONTRIBUTORS. Georg Baselitz Artist Overview and Analysis. *The Art Story: Modern Art Insight* [online]. 2017 [2017-03-15].

168[Srov.] ARTNET. Georg Baselitz. *Artnet* [online]. 2017 [cit. 2017-03-25]. Dostupné z: <http://www.artnet.com/artists/georg-baselitz/>

169[Srov.] THE ART STORY CONTRIBUTORS. Georg Baselitz Artist Overview and Analysis. *The Art Story: Modern Art Insight* [online]. 2017 [2017-03-15].

II. Praktická část

1 Motivace a příprava koncepce

Praktická část této diplomové práce obsahuje cyklus tří maleb a soubor kresebných a malířských skic na téma sedící muž. Toto figurální téma je zpracováno na základě inspiračních zdrojů, které jsou čerpány u vybraných umělců, Paula Cézanna, Georgese Seurata, Alberta Giacomettiho a Georga Baselitze. Téma mé diplomové práce začalo vznikat už v ateliérech aktu, malby a kresby, kde jsem měla možnost se seznámit s figurální tematikou. Již při psaní bakalářské práce jsem se zabývala tématem, který je s touto problematikou úzce spjatý. Pracovala jsem na malířském autoportrétu. Víme totiž, že portrétní tvorba nemusí vždy znamenat pouze zachycení obličejové části, nýbrž se také může jednat o vyobrazení půlfigury nebo celé figury.

Postupně jsem si připravovala kresebné realizace, tedy náčrty a skici (viz Přílohy II., obr. 1- 11). V rámci kresebných skic jsem se snažila nalézt správnou polohu figury, která by byla přirozenou pózou pro sedící model. Postavu jsem usazovala do rozličných poloh, ležérně sedící pózu (viz Přílohy II., obr. 1, 2, 4), různé sedící polohy s opřenou hlavou o ruku (viz Přílohy II., obr. 3, 7, 11) nebo postavu se založenýma rukama (viz Přílohy II., obr. 8) či s rukama v klíně (viz Přílohy II., obr. 5). Na figury jsem nahlížela z různých úhlů pohledu, převážně z tříčtvrtečního. Při řešení vhodné polohy postavy jsem vycházela nejenom ze Cézannova obrazu *Kuřák*, kde je možno vidět sedícího muže opřeného o stůl podpírající si rukou hlavu. V této poloze působí zcela přirozeně. Poté jsem se inspirovala polohami sedících postav Alberta Giacomettiho (viz Přílohy I., obr. 13, 14), které jsou zachycené z en face s rukama volně položenýma v klíně. Kresebné skici mi napomáhali k prostudování anatomie lidské figury v daných polohách.

Další otázkou byla kompozice a usazení figury do formátu obrazu. Přemýšlela jsem, zda zaplnit figurou celou plochu obrazu nebo zda nakreslit postavu menší a využít to jako možnost pro vyjádření prostoru a nechat obraz takzvaně dýchat. S čímž souvisela i otázka, zda zachytit celou figuru nebo jen její větší část. Jako nejlepší řešení se nakonec nabízelo usadit figuru téměř na střed a nechat kolem ní prostor, čímž jsem se inspirovala kompozicemi Alberta Giacomettiho (viz Přílohy I., obr. 14). Pro studium lidské figury, jako takové, je záhodno věnovat figuře celý formát podložky. Naopak pro vystižení charakteristiky modelu je příhodné umístit postavu do prostoru a tím zachytit i prostředí, ve kterém se nachází.

Před započatím práce jsem se domnívala, že skicové realizace postačí pouze v kresebné formě. Avšak jsem zjistila, že barevné skici jsou nezbytné

pro dosažení kýžených výsledků. Tím máme namysli soubor třech výsledných maleb, ve kterých by se měly objevit poznatky z teoretické části.

V malířských skicách (viz Přílohy II., obr. 12- 15) jsem nadále řešila otázku správné polohy modelu. Přibyla ale ještě další otázka a to ohledně celkové barevnosti a ztvárnění pozadí. První barevnou skicu (viz Přílohy II., obr. 12) jsem zkoušela namalovat ve střídme barevnosti hnědavých a okrových tónů, přičemž v jednotlivých pasážích obrazu jsem využívala tonálního kontrastu, tedy zesvětlování a ztmavování jedné barvy. V dalších skicách (viz Přílohy II., obr. 14- 15) jsem pro stínování a vystižení tvarů figury použila modrou barvu, po vzoru Cézannově.

Další problematika se týkala barevnosti pozadí. Řešila jsem, zda namalovat pozadí v odlišné barevnosti než je barevnost sedící figury nebo stejné. Zamýšlela jsem se nad tím, jaké barvy použít pro vytvoření pozadí takovým způsobem, aby se v něm figura neztrácela a zároveň s ním korespondovala. Například v barevné skice číslo tři (viz Přílohy II., obr. 14) jsem figuru namalovala v převážně modrých odstínech, přičemž okolní prostor figury byl vyjádřen v hnědavých odstínech bez použití modré. Na této skice můžeme vidět, že barevnost pozadí nebyla vhodně zvolena, neboť zachycená figura působí jakoby byla vyňata z kontextu obrazového prostoru.

Dalším poznatkem z tvorby barevných skic je, že nabyté teoretické znalosti o barvě se mohou, ale nemusí, stát v malířské práci brzdou. Neboť získané poznatky z teoretické části práce nás vybízejí k důkladně promyšlené volbě barevnosti, což může vést k vychýlení z dosavadní tvorby.

2 Realizace a výtvarné pojetí

Motivem sedícího muže se v umělecké historii zabýval ne jeden malíř. Tento motiv je mnohdy součástí portrétní tvorby. Připomeňme si například dílo holandského barokního malíře Rembrandta van Rijna, v jehož portrétní malbě můžeme zhlédnout i motiv sedícího muže. Inspirací pro motiv sedícího muže byly v našem případě malby od vybraných umělců, především od Paula Cézanna a Alberta Giacomettiho.

Realizace třech výsledných maleb vznikala prakticky současně. První dvě malby jsem si rozpracovala najednou, protože jsem se snažila vysledovat, jak bude působit černá a pak modrá barva jako vyjádření stínů v obraze. V první malbě (viz Přílohy II., obr. 16) jsem pro vyjádření stínů použila modrou barvu a v druhém obraze (viz Přílohy II., obr. 17) achromatickou černou. Třetí obraz (viz Přílohy II., obr. 18) vznikl vzápětí po dokončení prvních dvou.

V rámci skicových realizací jsem řešila jakou zvolit polohu sedícího muže a jeho umístění do formátu. Pro finální malby jsem vybrala pózu přirozeně sedícího muže na židli se založenýma rukama. Na model jsem nahlížela téměř ze en face. U prvního obrazu jsem ale model otočila více z tříčtvrtečního pohledu. Postavu jsem umístila téměř na střed obrazu, avšak posunutou k dolnímu okraji a více vpravo, aby před obličejem figury bylo více prostoru. Prostředí, ve kterém se figura nacházela, bylo nutno abstrahovat, aby nepůsobilo rušivým dojmem. Dále jsem při tvorbě malířských skic řešila barevnost pozadí, nakonec jsem usoudila, že barevnost pozadí bude závislá na barvách figury. To znamená, že barevnost pozadí bude souviset s barevností figury.

Barevnost první malby je laděna do studených odstínů modré barvy. Modrou barvu doprovází žlutá, která zde také působí studeně. Studenost této barevnosti obrazu vyvažují teplé odstíny okru a karmínové červeně, která je použita jen decentně a místy je lomena modrou barvou do studenějších tónů. V této malbě je tedy využito teplotního kontrastu. Též můžeme pozorovat tonálního kontrastu modré barvy, který posloužil k vystižení spodní části postavy. Pro zvýraznění tvarů figury sedícího muže byla zde využita modrá linie, kterou jsem se inspirovala Paulem Cézannem.

Celková barevnost druhé malby je sjednocena použitím černé barvy, kterou můžeme pozorovat v abstrahovaném pozadí i v popředí obrazu. Stíny na figuře jsou tvořeny lomenými barvami, tedy barvami zahalenými v šedi. Světlá místa obrazu jsou vyplněna čistými barvami a v nejsvětlejších částech jsou ponechány bílá místa podložky. Položením lomených a nelomených tedy čistých barev vedle sebe vzniká sytostní kontrast. V této malbě jsem se

inspirovala černou linií Alberta Giacomettiho a Georga Baselitze, avšak jsem si ji přizpůsobila vlastnímu rukopisu.

Pokud porovnáme požití modré a černé barvy v těchto dvou prvních malbách, tak dojdeme ke zjištění, že černá barva na druhé malbě nepůsobí tak studeně jako modrá barva na prvním obraze. Avšak pokud achromatická černá lomí ostatní barvy, tak jim ubírá jejich zářivost. Dále můžeme vypořádat, že vedle lomených barev vypadají barvy méně lomené, jako by byly čisté bez příměsi achromatických barev, viz sytostní kontrast.

Barevnost poslední malby je poněkud výraznější a projasněnější než u předchozích maleb. Svou barevností může připomínat Giacomettiho *Autoportrét* z raného fauvistického období (viz Přílohy I., obr. 12), díky použití fialové a žluté barvy. Můžeme zde nalézt komplementární a teplotní kontrast. Stíny jsou tvořeny odstíny studené modré barvy a o stupeň teplejšími tóny fialové. Osvětlená místa jsou vyjádřena mimo jiné jejich doplňkovými barvami, tedy odstíny teplé žluté a okrové.

3 Technologie celé práce

Pro kresebnou realizaci jsem zvolila techniku kresby přírodním uhlím na papírovou podložku ve formátu A3 až A1. Pro skicový materiál je vhodný přírodní uhlí, protože podporuje uvolněnost kresby a napomáhá omezit popisnost zobrazení. Vybrala jsem ho také proto, že je vhodný k mému rukopisu a dobře se mi s ním pracuje, což jsem měla možnost zjistit už v rámci kresebné přípravy bakalářské práce. Nicméně jsem jednu z prvních skic vytvořila rudkou. Tato kresba mě opět utvrdila v pokračování v práci s uhlím, neboť technika kresby rudkou mě vtáhla do nežádoucí popisnosti. Výrazné detaily kresby mohou totiž odvádět pozornost od vnímání sedící figury jako celku.

Barevné skici a výsledné malby jsou vytvořeny vodou ředitelnými technikami, které umožňují transparentnost barev. Na veškerý malířský skicový materiál a výsledné obrazy byla použita technika akvarelu. Přičemž na poslední malbu byl využit akvarel společně s temperovými barvami.

Jako podložky byly vybrány akvarelové papíry s gramáží, tedy s plošnou hmotností papíru, 250 a 300. Pro skicový materiál byl zvolen formát podložky A2. Výsledné malby byly namalovány na podložku o velikosti 70 x 100 centimetrů.

Jen krátce připomeňme historii akvarelu. Historie akvarelové techniky je úzce spjata s historickým vývojem výroby papíru. Dá se říci, že technika akvarelu začala vznikat až po příchodu papíru v takové formě, v jaké ho známe dnes, což bylo kolem roku 100 našeho letopočtu v Číně. Později se tento vynález dostal díky Maurům do Španělska a tak se kolem dvanáctého století začal šířit do celé Evropy. Jedním z významných předchůdců akvarelové tvorby byl například německý grafik a malíř Albecht Dürer, který žil na přelomu 15. a 16. století. Ve své akvarelové tvorbě se soustředil především na studie přírodnin. Anglický malíř první poloviny 19. století Joseph Mallord William Turner vyzdvihl akvarel jako svébytnou techniku. Akvarel již v jeho tvorbě nebyl používán jen pro skicové účely, jako tomu bývalo v předešlých dobách.

Výsledné malby jsou vytvořeny akvarelovou technikou v duchu francouzského akvarelu, což znamená, že budujeme obraz přímo s vybíranými odstíny, které jsou předem namíchané na paletě. Posléze jsou na podložku kladeny v podstatě technikou alla prima, tedy bez podmalby a barevného vrstvení. Právě proto si malíř musí u tohoto způsobu malby důkladně promyslet, jaký odstín barvy nanese na dané konkrétní místo. Francouzský akvarel oproti anglickému akvarelu jsem zvolila proto, že technika anglického akvarelu je příliš zdlouhavá. V této technice se jednotlivých odstínů docílí postupným kladením

lazurních vrstev, přičemž je zapotřebí každou vrstvu nechat důkladně zaschnout.

Jako další důvod, proč jsem si vybrala techniku francouzského akvarelu, se nabízí to, že se lépe hodí pro dělený rukopis, který využívám pro zachycení figury. Dělený rukopis se vyznačuje znatelnými až výraznými tahy štětce, díky nimž může divák rozpoznat způsob tvorby výtvarníka. K vytvoření pozadí malby bylo využito převážně splývavého rukopisu, abychom docílili prohloubení obrazového prostoru. To znamená, že v pozadí nejsou znatelné tahy štětce.

Nutno podotknout, že jsem nepracovala výhradně v duchu francouzského akvarelu, neboť jsem v některých místech obrazu, převážně v obličejové části postavy, kladla více transparentních vrstev přes sebe.

Závěr

Cílem diplomové práce bylo získat co nejvíce poznatků o barvě, kterou se jako samostatným fenoménem zabývají vědecké obory, jako např. optika, fyzika, anatomie oka. Nelze ani opomenout estetickou a významovou rovinu problematiky barev, která byla předmětem mnoha myšlenkových úvah nejvýznamnějších výtvarných umělců. Především oni dali základy pro prakticko-výtvarnou část diplomové práce pod názvem *Sedící muž*. Figurální téma, kterým se zabývá řada umělců ve dvacátém i v dnešním století.

Konceptem praktické části bylo řešit figuru a chromatický prostor ve svém vzájemném vztahu, s vybranými malířskými technikami. Jednotlivé teze teoretiků a umělců vytvořily myšlenkový základ pro následující tvorbu. Celému procesu předcházelo období skic a barevných zkoušek na papírové bílé podložce, jež nejlépe vyhovuje výtvarnému záměru. Ověřovaly se tak různé přístupy jednotlivých malířů.

V rámci malířských realizací jsme využívali především ty poznatky, které se týkají barevných kontrastů, popsaných Johannesem Ittenem. Ve výsledných pracích můžeme vidět použití teplotního, komplementárního a sytostního kontrastu. Dále pak bylo využíváno tonálního kontrastu, neboli kontrastu jedné barvy.

Z hlediska řešení kompozice, usazení figury do formátu, celkové barevnosti obrazu a kresebné linie, se hlavním inspiračním zdrojem pro vytvoření finálních maleb stali vybraní umělci, jímž byli především Paul Cézanne a Alberto Giacometti, méně pak Georges Seurat a Georg Baselitz.

Přestože získané teoretické znalosti o barvě nám napomáhají v tvorbě, nesou sebou jistá úskalí. Tyto nabyté znalosti se mohou stát určitou brzdou v malířské tvorbě, neboť nás podněcují k důkladně promyšlené volbě barevnosti. S čímž souvisí i případná změna dosavadní tvorby.

Další problematikou praktické části byla malba akvarelovými technikami v duchu francouzského akvarelu, který vyžaduje důkladné promyšlení jednotlivých odstínů a tak se stává obtížnou technikou.

Problematika teoretické části se naskýtá v obsáhlosti daného tématu, tedy tématu fenoménu barev. Kvůli obsáhlosti tohoto tématu bylo náročné vybrat pouze podstatné poznatky a uvést je v obecné rovině do omezeného počtu stran této diplomové práce. Toto téma si zaslouží mnohem rozsáhlejší publikaci. Vždyť německý básník Johann Wolfgang von Goethe napsal několiksvazkové pojednání o barvě, které ale nazval pouhým *Nástinem nauky o barvách*, neboť si

byl vědom rozsáhlosti a složitosti neprobádané oblasti o teorii světla a barev.

Zajímavým obohacením práce byla kniha *O duchovnosti v umění* od malíře a teoretika umění ruského původu Wassila Kandinského a publikace *Smyslově-morální účinek barev* od Johanna Wolfganga von Goetha.

Z našeho hlediska byly cíle diplomové práce naplněny. Studium teoretických poznatků o barvě a inspirace malířskou tvorbou vybraných umělců se pro mne stala velkým přínosem.

Seznam použitých zdrojů

- Anatomický atlas: [orgány, systémy, struktury]*. 1. vyd. Překlad Zuzana STLOUKALOVÁ. Praha: Svojtka & Co., 2012, 440 s. ISBN 978-80-256-0739-8.
- BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. 1. vyd. Praha: Academia, 1997, 429 s. ISBN 978-80-200-1909-7.
- BARAN, Ludvík. *Barva v umění, kultuře a společnosti*. 1. vyd. Praha: SPN, 1978, 315 s. ISBN nevedeno.
- BROŽEK, Jaroslav. *Obrazy a barva*. 1. vyd. Ústí nad Labem: Pedagogická fakulta UJEP, 1993, 69 s. Skripta. ISBN 80-7044-060-0.
- BROŽEK, Jaroslav. Psychologické účinky barev. In: Kolektiv autorů. *Světlo a barva: barevnost prostředí*. 1. vyd. Ústí nad Labem: Dům techniky ČSVTS Praha, 1980, 174 s. ISBN nevedeno.
- BROŽEK, Jaroslav. *Výtvarná výchova a barva*. 1. vyd. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 2003, 180 s. Acta Universitatis Purkynianae. ISBN 80-7044-494-0.
- CÉZANNE, Paul a Richard KENDALL (ed.). *Cézanne vlastní rukou: kresby, obrazy, spisy*. 1. vyd. Překlad Zdeněk HLAVÁČEK a Václav VITÁK. Praha: BB/art, 2005, 228 s. ISBN 80-7341-574-7.
- Cézanne: 1839-1906*. 1. vyd. Překlad Eva KŘÍSTKOVÁ. Praha: Knižní klub, 2013, 256 s. ISBN 978-80-242-3825-8.
- DORFLES, Gillo. *Proměny umění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1976, 282 s. ISBN nevedeno.
- ECO, Umberto (ed.). *Dějiny krásy*. 1. vyd. Praha: Argo, 2005, 439 s. ISBN 80-7203-677-7.
- FLETCHER, Valerie J. at al. *Alberto Giacometti: 1901-1966*. 1. vyd. Washington, D.C.: Published for the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden by the Smithsonian Institution Press, c1988, 250 s. ISBN 0-87474-424-5.
- GIACOMETTI, Alberto a Stanislav KOLÍBAL (ed.). *Alberto Giacometti: Moje skutečnost*. 1. vyd. Praha: Arbor vitae, 1998, 132 s. De arte, sv. 3. ISBN 80-901964-8-9.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Smyslově-morální účinek barev*. 1. vyd. Překlad Jan DOSTAL. Hranice: Fabula, 2004, 103 s. ISBN 80-86600-13-0.
- GOHR, Siegfried. *Georg Baselitz: Druckgraphik: Prints: Estampes: 1963-1983*. 1. vyd. München: Prestel-Verlag, 1984, 172 s. ISBN 3-7913-0632-4.
- GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. 2. české vyd., rev. a rozš., v Mladé frontě a Argu

1. Praha: Mladá fronta a Argo, 1997, 683 s. ISBN 80-204-0685-9.
- CHASTEL, André a Fiorella MINERVINO (ed.). *Georges Seurat: souborné malířské dílo*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1982, 119 s. Světové umění, sv. 78. ISBN neuvedeno.
- CHÂTELET, Albert a Bernard Philippe GROSLIER. *Světové dějiny umění: malířství, sochařství, architektura, užité umění*. 2. české vyd., upr., v Ottově nakl. 1. Praha: Ottovo nakladatelství, 2004, 784 s. ISBN 80-7181-936-0.
- KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti v umění*. 2. vyd., nezměn. Překlad Anita PELÁNOVÁ. Praha: Triáda, 2009, 136 s. Delfin (Triáda), sv. 15. ISBN 978-80-87256-08-4.
- KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. 2. vyd., přeprac. a dopl., v Grada Publishing 1. Praha: Grada, 2008, 435 s. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7.
- LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů: od Cézanna po Dalího*. 4. přeprac. vyd. Praha: Odeon, 1989, 513 s. Klub čtenářů, sv. 617. ISBN 80-207-0087-0.
- LEPIL, Oldřich a Zdeněk KUPKA. *Fyzika pro gymnázia: optika*. 2. vyd. Praha: Prometheus, 1995, 167 s. Učebnice pro střední školy. ISBN 80-85849-71-2.
- MALÍŠEK, Vladimír. *Historie fyziky*. Olomouc: Krajský pedagogický ústav Ostrava, pracoviště Olomouc, 1990, 106 s. Na pomoc pedagogickým pracovníkům Severomoravského kraje. ISBN 80-900158-3-2.
- MANGUEL, Alberto. *Čtení obrazů: o čem přemýšlíme, když se díváme na umění?*. 1. vyd. Brno: Host, 2008, 348 s. ISBN 978-80-7294-274-9.
- PASTOUREAU, Michel. *Modrá: dějiny jedné barvy*. 1. vyd. Praha: Argo, 2013, 216 s. ISBN 978-90-257-0886-6.
- PLESKOTOVÁ, Petra. *Svět barev*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1987, 199 s. ISBN neuvedeno.
- VINCI, Leonardo da. *Úvahy o malířství*. 1. vyd. Překlad F. TOPINKA. Praha: Gryf, 1994, 149 s. ISBN 80-85829-06-1.

Elektronické zdroje:

- ANDERL, Jan. *Historický vývoj pohledu na podstatu světla* [online]. České Budějovice, 2007, [cit. 2016-05-21]. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra pedagogiky a psychologie. Vedoucí práce: Mgr. Petr Bartoš. Dostupné z: file:///home/cd/Sta%C5%BEen%C3%A9/Historicky_vyvoj_pohledu_na_podstatu_svetla.pdf
- ARTNET. Georg Baselitz. *Artnet* [online]. 2017 [cit. 2017-03-25]. Dostupné z: <http://www.artnet.com/artists/georg-baselitz/>

ARTNET. Georg Baselitz. *Artnet* [online]. 2017 [cit. 2017-03-25]. Dostupné z: <http://www.artnet.com/artists/georg-baselitz/biography>

BUREŠ, Jiří. Philipp Eduard Anton von Lenard. *ConVERTER* [online]. 2002 [cit. 2017-02-10]. Dostupné z: <http://www.converter.cz/fyzici/lenard.htm>

REICHL, Jaroslav a Martin VŠETIČKA. Foton. *Encyklopedie fyziky* [online]. 2008-11-02 [cit. 2017-02-10]. Dostupné z: <http://fyzika.jreichl.com/main.article/view/726-foton>

THE ART STORY CONTRIBUTORS. Georg Baselitz Artist Overview and Analysis. *The Art Story: Modern Art Insight* [online]. 2017 [2017-03-15]. Dostupné z: <http://www.theartstory.org/artist-baselitz-georg.htm>

WOHLFARTH, H. *Colour and Light Effects on Students' Achievement: Behavior and Physiology*. [online]. Edmonton: Alberta Education, 1986 [cit. 2017-02-21]. Dostupné z: <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED272312.pdf>

Seznam příloh

Přílohy I.	Obrazový materiál k teoretické části.....	68
Přílohy II.	Fotodokumentace praktické části.....	73

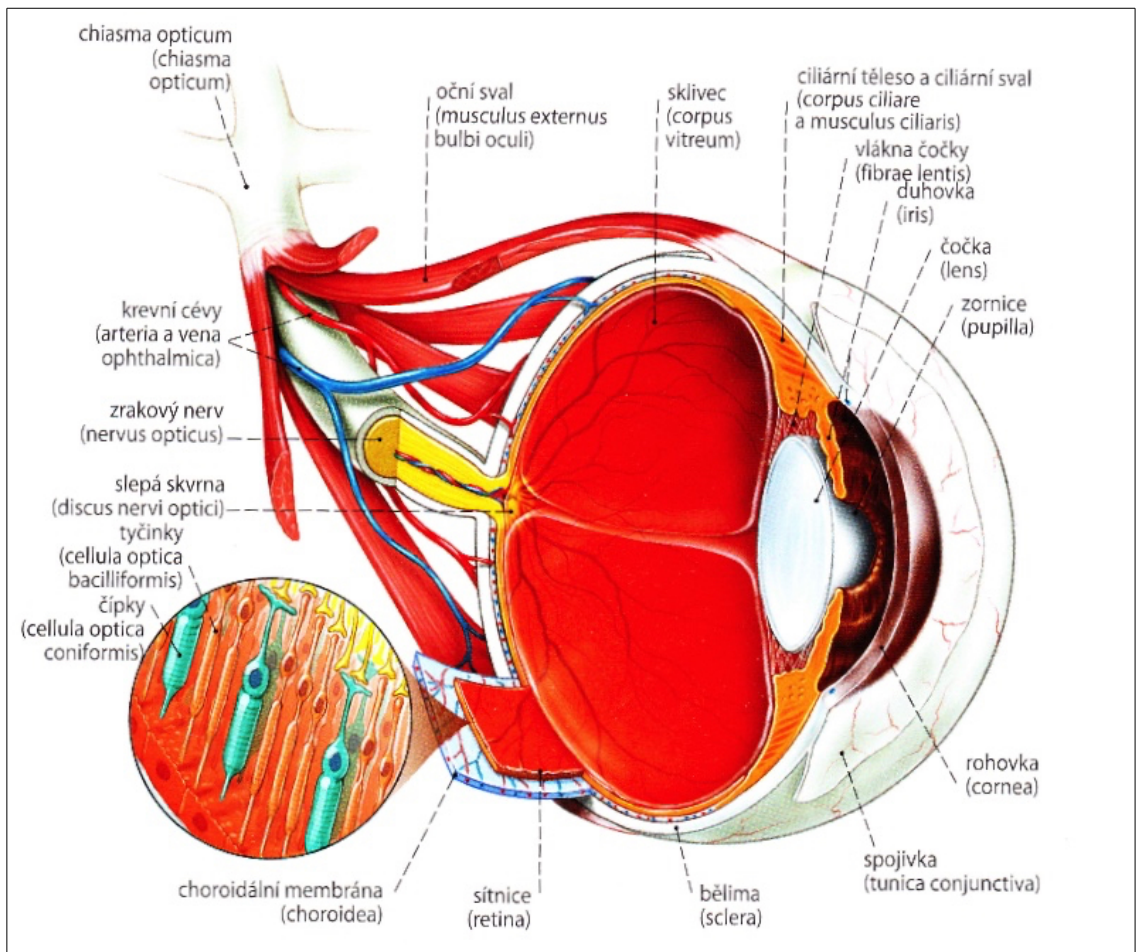
I. Obrazový materiál k teoretické části



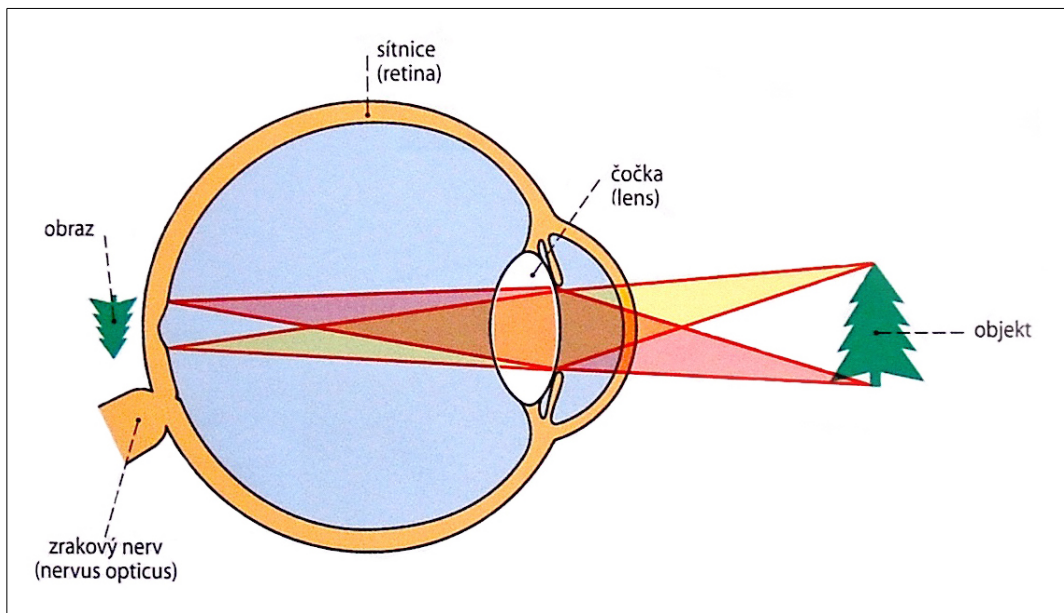
Obr. 1: *Zklidnění bouře na moři*, nástěnná malba z kostela svatého Jiří v Oberzellu na ostrově Reichenau.



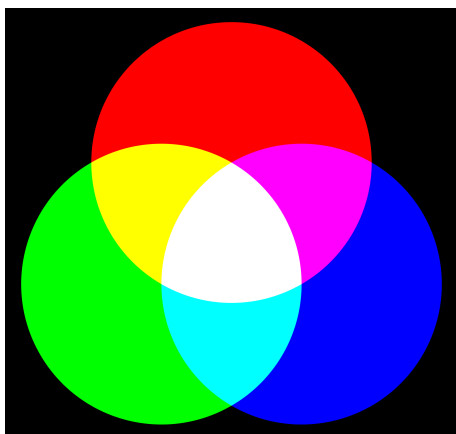
Obr. 2: Disperze světla na hranolu.



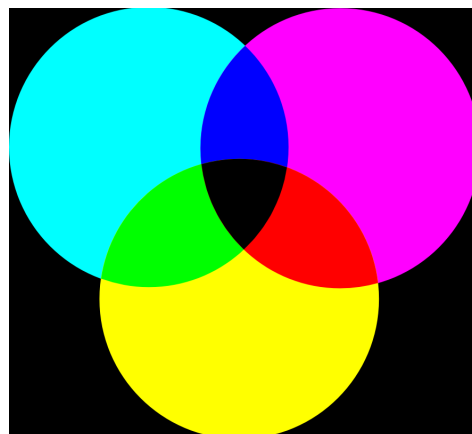
Obr. 3: Stavba oka.



Obr. 4: Lom světla v oku: zmenšený, převrácený a skutečný obraz na sítnici.



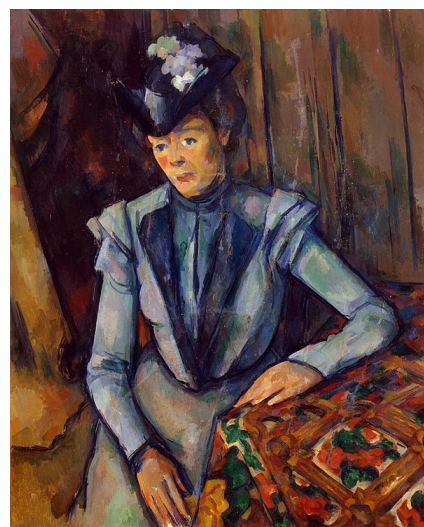
Obr. 5: Aditivní mísení barev.



Obr. 6: Subtraktivní mísení barev.



Obr. 7: *Hora Sainte-Victoire, pohled od Lauves.*



Obr. 8: *Žena v modrém.*



Obr. 9: *Olejová skica pro „La Grande Jatte.“*



Obr. 10 *Nedělní odpoledne na ostrově Grande Jatte.*



Obr. 11: *Sedící žena se slunečníkem.* Obr. 12: *Giacomettiho Autoportrét.*



Obr. 13: *Sedící muž.*



Obr. 14: *Umělcova matka.*



Obr. 15: *Bez názvu, 25. X. 2002*

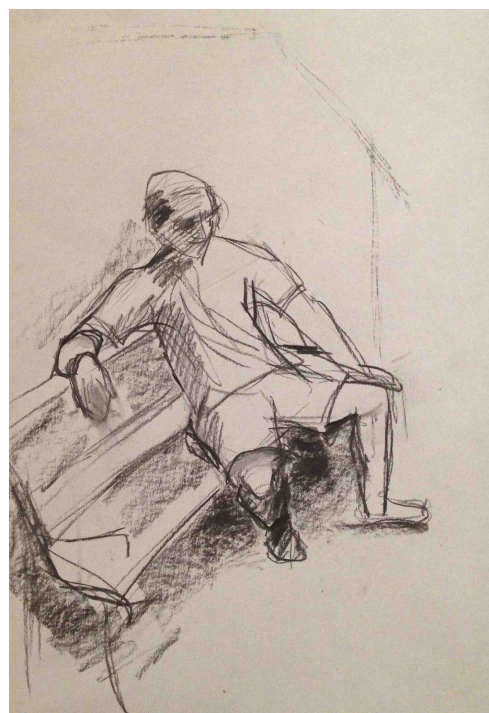


Obr. 16: *So me he bo lo.*

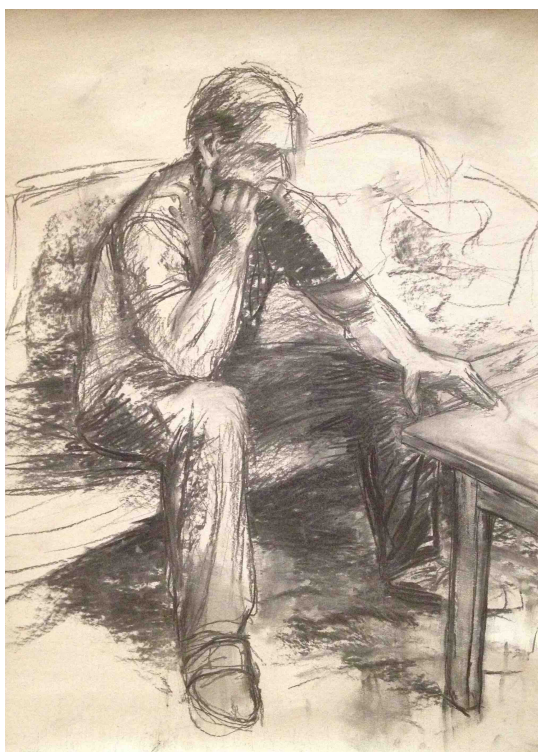
II. Fotodokumentace praktické části



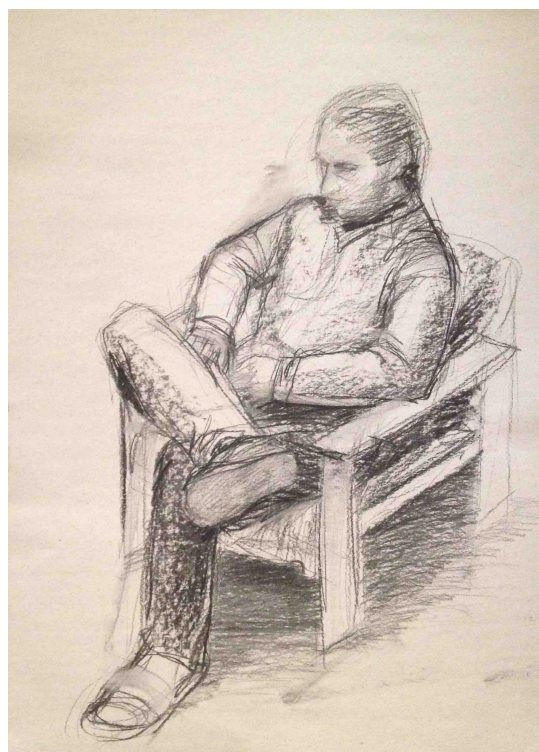
Obr. 1: Kresebná skica č. 1.



Obr. 2: Kresebná skica č. 2.



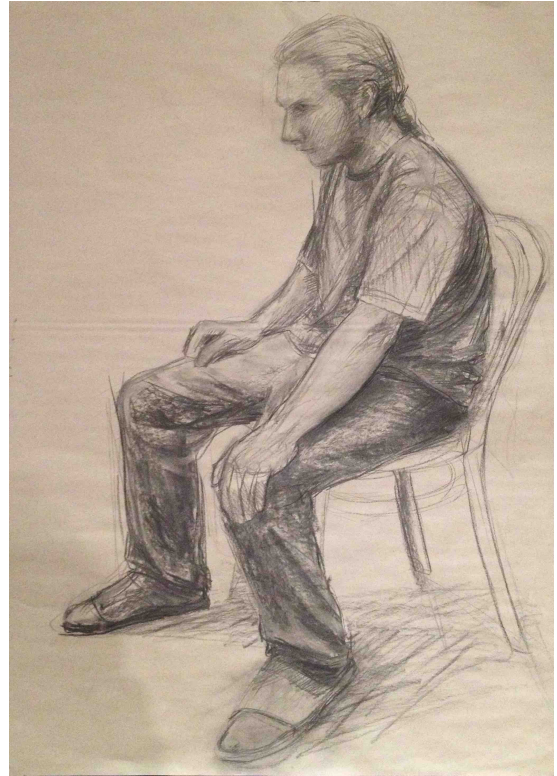
Obr. 3: Kresebná skica č. 3.



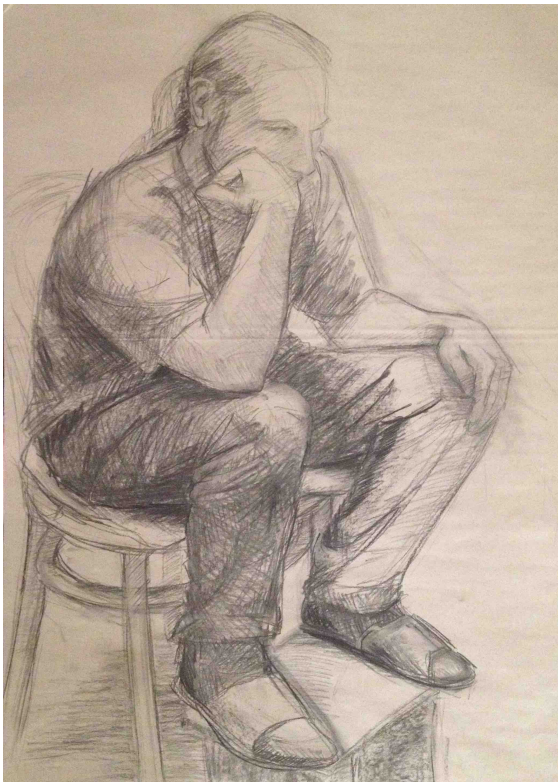
Obr. 4: Kresebná skica č. 4.



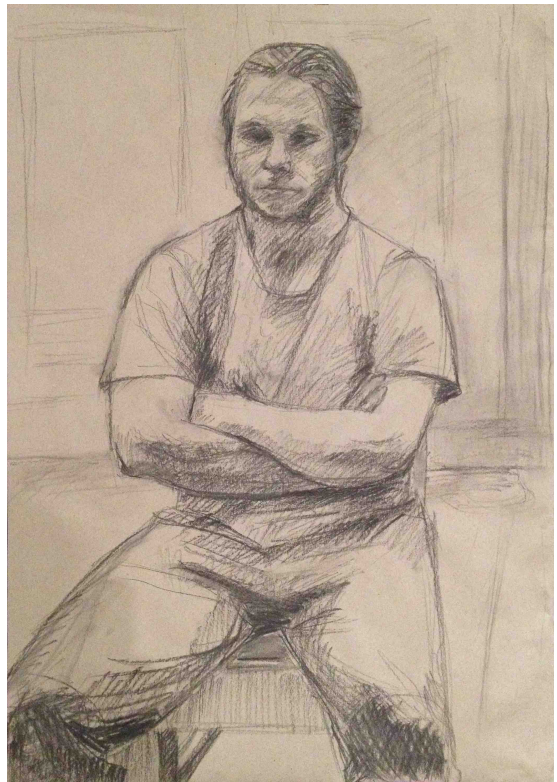
Obr. 5: Kresebná skica č. 5.



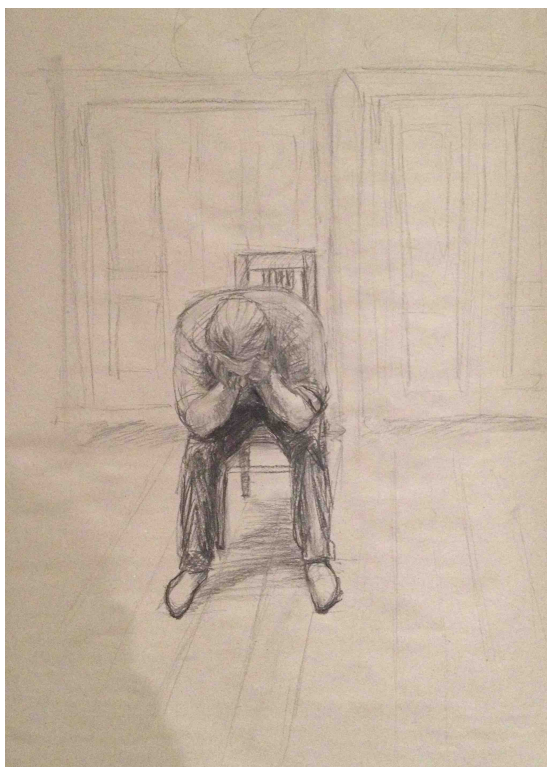
Obr. 6: Kresebná skica č. 6.



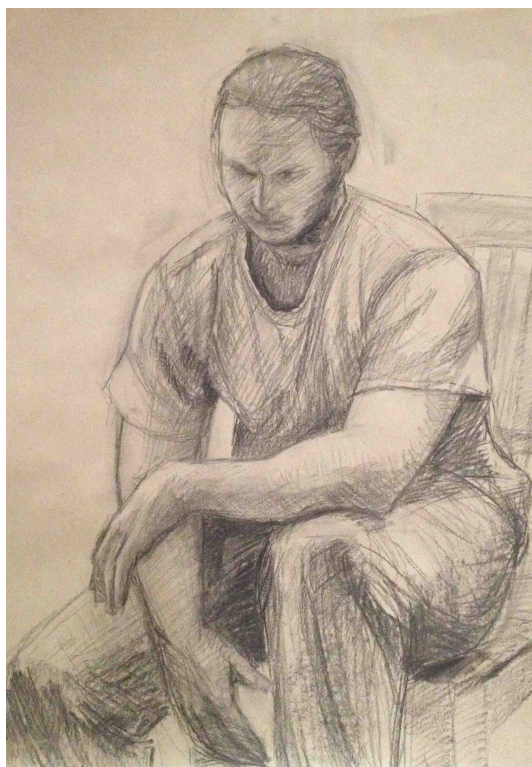
Obr. 7: Kresebná skica č. 7.



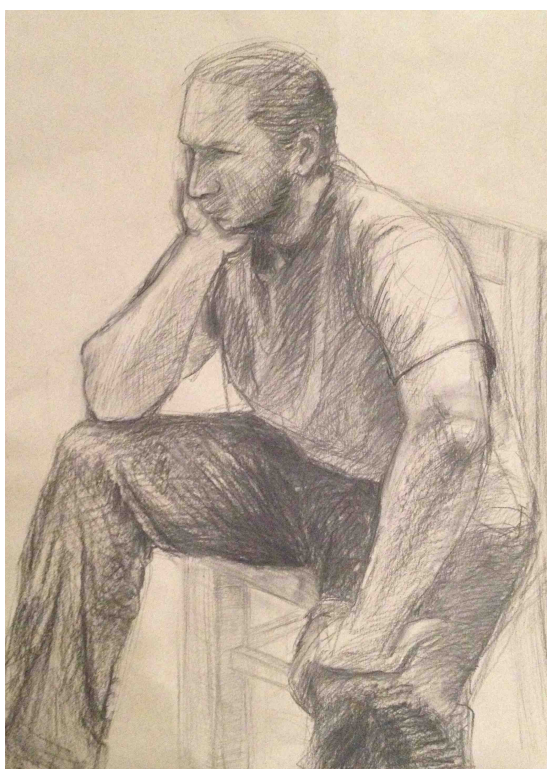
Obr. 8: Kresebná skica č. 8.



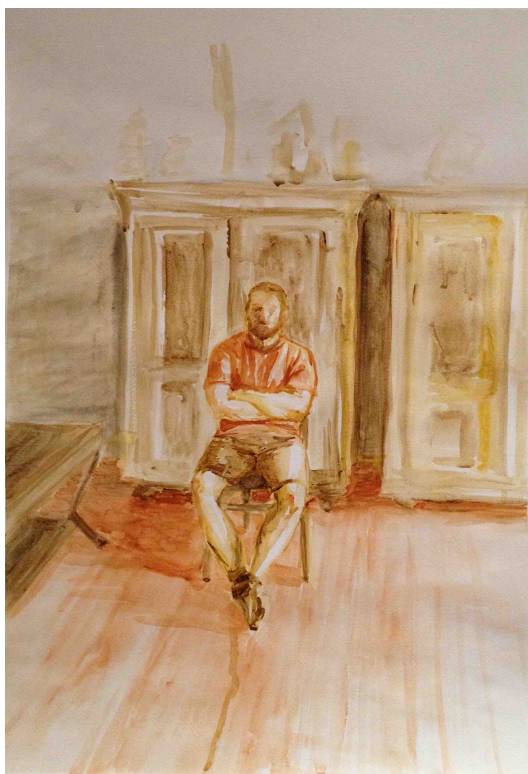
Obr. 9: Kresebná skica č. 9.



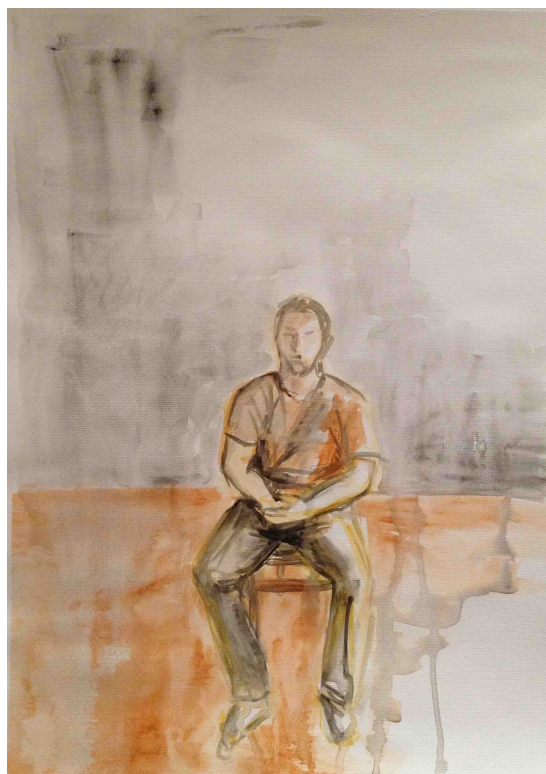
Obr. 10: Kresebná skica č. 10.



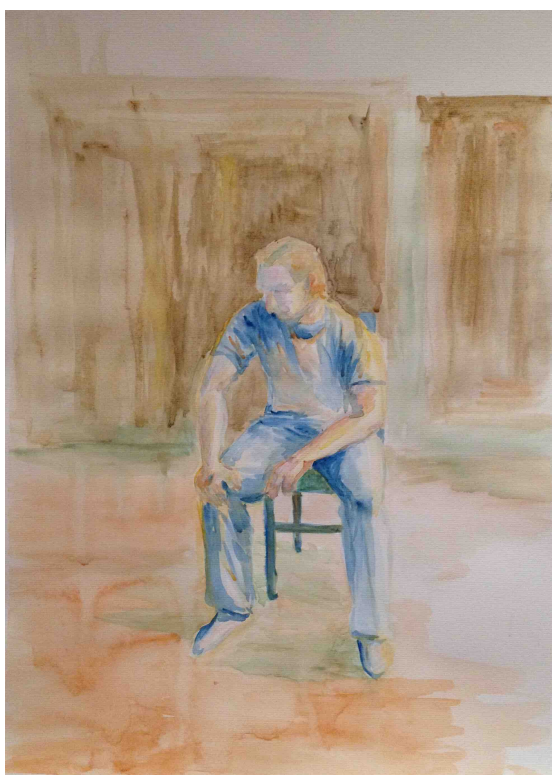
Obr. 11: Kresebná skica č. 11.



Obr. 12: Akvarelová skica č. 1.



Obr. 13: Akvarelová skica č. 2.



Obr. 14: Akvarelová skica č. 3.



Obr. 15: Akvarelová skica č. 4.



Obr. 16: Výsledná malba č. 1.



Obr. 17: Výsledná malba č. 2.



Obr. 18: Výsledná malba č. 3.

Zdroje příloh

Přílohy I.

Obr. 1: *Zklidnění bouře na moři*, nástěnná malba z kostela svatého Jiří v Oberzellu na ostrově Reichenau.

Zdroj: WIKIPEDIA. Ottonian art. *Wikipedia: The Free Encyclopedia* [online]. 2017-02-16 [cit. 2017-03-25]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Ottonian_art

Obr. 2: Disperze světla na hranolu.

Zdroj: HUSÁK, Jan. Soumrakové jevy. *Ursus.cz* [online]. 2011-01-21 [cit. 2017-02-23]. Dostupné z:

http://www.ursus.cz/pocasi/fotoatlas_pocasi/Soumrakove_jevy/Soumrakove_jevy.html

Obr. 3: Stavba oka.

Zdroj: *Anatomický atlas: [orgány, systémy, struktury]*. 1. vyd. Překlad Zuzana Stloukalová. Praha: Svojtka & Co., 2012, s. 168. ISBN 978-80-256-0739-8.

Obr. 4: Lom světla v oku: zmenšený, převrácený a skutečný obraz na sítnici.

Zdroj: *Anatomický atlas: [orgány, systémy, struktury]*. 1. vyd. Překlad Zuzana Stloukalová. Praha: Svojtka & Co., 2012, s. 169. ISBN 978-80-256-0739-8.

Obr. 5: Aditivní mísení barev.

Zdroj: RIEGEROVÁ, Kateřina. Barvy. *ICT web - co jsem se naučila* [online]. 2016-01-03 [cit. 2017-02-23]. Dostupné z:

<https://sites.google.com/site/ictwebcojsemse naucila/grafika/barvy>

Obr. 6: Subtraktivní mísení barev.

Zdroj: RIEGEROVÁ, Kateřina. Barvy. *ICT web - co jsem se naučila* [online]. 2016-01-03 [cit. 2017-02-23]. Dostupné z:

<https://sites.google.com/site/ictwebcojsemse naucila/grafika/barvy>

Obr. 7: *Hora Sainte-Victoire, pohled od Lauves*.

Zdroj: *Cézanne: 1839-1906*. 1. vyd. Překlad Eva KRÍSTKOVÁ. Praha: Knižní klub, 2013, s. 233. ISBN 978-80-242-3825-8.

Obr. 8: *Žena v modrém.*

Zdroj: Lady in Blue. *The state Hermitage Museum* [online]. 2017 [cit. 2017-03-25]. Dostupné z: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28727/?lng=>

Obr. 9: *Olejová skica pro „La Grande Jatte.“*

Zdroj: Seurat, Georges. *Art Institute Chicago* [online]. 2017 [cit. 2017-03-25]. Dostupné z: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/artist/Seurat%2C+Georges>

Obr. 10 *Nedělní odpoledne na ostrově Grande Jatte.*

Zdroj: Seurat, Georges. *Art Institute Chicago* [online]. 2017 [cit. 2017-03-25]. Dostupné z: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/artist/Seurat%2C+Georges>

Obr. 11: *Sedící žena se slunečníkem.*

Zdroj: Seurat, Georges. *Art Institute Chicago* [online]. 2017 [cit. 2017-03-25]. Dostupné z: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/artist/Seurat%2C+Georges>

Obr. 12: Giacomettiho *Autoportrét.*

Zdroj: FLETCHER, Valerie J. at al. *Alberto Giacometti: 1901-1966*. 1. vyd. Washington, D.C.: Published for the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden by the Smithsonian Institution Press, c1988, s. 68. ISBN 0-87474-424-5.

Obr. 13: *Sedící muž.*

Zdroj: FLETCHER, Valerie J. at al. *Alberto Giacometti: 1901-1966*. 1. vyd. Washington, D.C.: Published for the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden by the Smithsonian Institution Press, c1988, s. 144. ISBN 0-87474-424-5.

Obr. 14: *Umělcova matka.*

Zdroj: FLETCHER, Valerie J. at al. *Alberto Giacometti: 1901-1966*. 1. vyd. Washington, D.C.: Published for the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden by the Smithsonian Institution Press, c1988, s. 154. ISBN 0-87474-424-5.

Obr. 15: *Bez názvu, 25. X. 2002*

Zdroj: SCHRÖDER, Klaus Albrecht (ed.). *Pollock bis Baselitz*. Wien: Grasl Druck & Neue Medien, 2003. s. 121. ISBN 3854982755.

Obr. 16: *So me he bo lo*.

Zdroj: ARTNET. Gallery J. Chen. *Artnet* [online]. 2017 [cit. 2017-03-25].

Dostupné z : <http://www.artnet.com/artists/georg-baselitz/so-me-he-bo-lo-a-Avv74tq2Z7WC22eHhfcNhw2>