



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

Bakalářská práce

Barevný kontrast a jeho význam ve vizuální kultuře

Color contrast and its importance
in visual culture

Vypracovala: Tereza Masojídková
Vedoucí práce: doc. Lenka Vojtová Vilhelmová, ak. mal.

České Budějovice 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou 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 bakalářské 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

.....

Podpis studentky

Poděkování

Mé veliké poděkování patří paní docentce Lence Vojtové Vilhelmové, ak. mal., za její odborné vedení, cenné rady, ochotu a čas, který mi věnovala po celou dobu zpracovávání bakalářské práce. Dále bych chtěla poděkovat své rodině, které vděčím za neutuchající podporu. Děkuji svému bratru, Ing. Štěpánu Masojídkovi, za pomoc s formátováním a panu Mgr. Štěpánu Marešovi za provedení korektury této práce. V neposlední řadě děkuji ostatním členům Katedry výtvarné výchovy PF JU za vše, co mi během času společně stráveného v rámci výuky předali.

Abstrakt

Tato bakalářská práce se skládá ze dvou částí – teoretické a praktické tvůrčí. Předmětem teoretické části je význam barevného kontrastu ve vizuální kultuře, zejména ve volné umělecké tvorbě. Čtenáři jsou v této práci představeny písemné teze o barvách významných umělců 20. století. Praktická část čerpá z teoretických poznatků. Cílem praktické části je vlastní vizuální interpretace barevného kontrastu.

Klíčová slova: barevný kontrast, vizuální kultura, barevné kompozice, barevné vztahy, barevná harmonie, barevné systémy, Bauhaus, Vasilij Kandinskij, Paul Klee, Henri Matisse

Formát bibliografické citace práce

MASOJÍDKOVÁ, Tereza. *Barevný kontrast a jeho význam ve vizuální kultuře*. České Budějovice, 2023. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Vedoucí práce doc. Lenka Vojtová Vilhelmová, ak. mal.

Abstract

This thesis consists of two parts – theoretical and practical creative one. The subject of theoretical part is the significance of color contrast in visual culture, especially in free artistic creation. Written thesis about colors of important artists of the 20th century are introduced to the reader in this part. Practical part is based on theoretical knowledge. The goal of practical part is author's own visual interpretation of color contrast.

Keywords: color contrast, visual culture, color compositions, color relationships, color harmony, color systems, Bauhaus, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Henri Matisse

Obsah

Úvod	7
I. Teoretická část.....	9
1 Obecný úvod do problematiky kontrastů mezi barvami	10
1.1 Barva jako silný komunikační nástroj, barevné kontrasty a jejich význam	14
1.2 Barevné systémy - Chevreul, Ostwald, Munsell.....	19
1.3 Bauhaus, německá státní umělecká škola v letech 1919 - 1933.....	21
1.3.1 Práce s barvou u vybraných umělců působících v Bauhausu.....	24
1.3.2 Kandinskij a jeho malířský odkaz.....	26
1.3.3 Paul Klee a jeho teoretické úvahy o barvě.....	28
1.3.4 Henri Matisse o barvě	31
2 Barevný kontrast v užitém umění – v grafickém designu.....	34
2.1 Základní předpoklady při práci s barvou v designu	36
II. Praktická část	38
3 Vizuální interpretace barevného kontrastu.....	39
3.1 Malované plošné kompozice s uplatněním barevných kontrastů	40
Závěr	42
Seznam použité literatury.....	44
Seznam zdrojů a publikací z internetu	46
Seznam příloh.....	48
Zdroje příloh.....	73

Úvod

Tato bakalářská práce se skládá ze dvou částí – teoretické a praktické. Předmětem kvalifikační práce je význam barevného kontrastu ve vizuální kultuře. Teoretická část poskytuje náhled do problematiky barevných kontrastů, kterou se zabývá jak malířství, tak užité umění v rámci veřejného prostoru. Předmětem praktické části je vlastní vizuální interpretace barevného kontrastu navazující na teoretické poznatky.

V první kapitole je čtenář seznámen s barvou v rovině optické a umělecko-estetické. Dále jsou představeny barevné kontrasty, které se aplikují ve vizuální kultuře. Nacházíme je všude kolem sebe a především je zaznamenáváme v umění, v obrazech, v architektuře, ale i v sochařství. V souvislosti s barvou je zmíněn významný vědec Michel Eugène Chevreul, jenž během svého působení v barvírně Královské manufaktury gobelínů¹ popsal barevný kontrast, který interpretoval ve svém díle „O zákonu simultánního kontrastu barev“. Následující kapitoly shrnují nabyté poznatky od současných designérů, ale především od umělců, kteří působili v německé škole výtvarného umění Bauhaus. Další podkapitola vysvětluje barevný kontrast, předkládá jednotlivé druhy a využití. Podkapitola o barevných systémech představuje čtenáři tři vědce, jimiž jsou Chevreul,² Ostwald,³ Munsell,⁴ kteří svými poznatky o barevných zákonech přispěli k rozvoji umění.

Bauhaus, německá škola výtvarného umění, bylo místem působení několika významných umělců. Pro tuto kvalifikační práci byli zvoleni tři malíři světového významu. Jimi jsou Vasilij Kandinskij, předchůdce abstraktního expresionismu, Paul Klee, významný pedagog a výtvarný analytik Henri Matisse,

¹ Každý gobelín je tapiserie, nicméně každá tapiserie není gobelín. Tapiserie je jakékoliv dílo z textilu, tedy i textilní koláž, které může mít plastické prvky. Gobelín je hladký, přepisuje malbu a označuje zejména díla utkána v královských pařížských manufakturách Les Gobelins, které vznikly r. 1664 pod patronací krále Ludvíka XIV. Pouze díla, která vznikla v těchto manufakturách, se smí nazývat „Gobelíny“. *Gobelíny*. VŠB [online]. [Cit. 2023-2-3].

Dostupné z: <https://www.vsb.cz/magazin/cs/detail-novinky/?reportId=43113&linkBack=%2Fmagazin%2Fcs%2Fz-univerzity%2Findex.html>

² Michel Eugène Chevreul (1786 -1889) byl francouzský chemik a fyzik. Proslul výzkumem mastných kyselin. *Michel Eugène Chevreul*. Wikipedia [online]. [Cit. 2022-31-1].

Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Michel_Eug%C3%A8ne_Chevreul

³ Wilhelm Ostwald (1853 –1932) byl německý filozof a fyzikální chemik, nositel Nobelovy ceny za rok 1909. *Wilhelm Ostwald*. Wikipedie [online]. [Cit. 2022-31-1].

Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Ostwald

⁴ Albert Henry Munsell (1858 – 1918) byl americký malíř, učitel umění a vynálezce systému barev Munsell. *Albert Henry Munsell*. Wikipedia [online]. [Cit. 2022-31-1].

Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Albert_Henry_Munsell

představitel fauvismu. Barva v obraze byla hlavním předmětem jejich zkoumání. Vypracovali několik vzorníků a barevných zkoušek, čímž dali vzniknout nejen vlastním obrazům, ale i epochálním tezí, které mohou být od poloviny 20. století dodnes zdrojem inspirace a klíčem k pochopení významu barvy a jejího zastoupení ve vizuálním umění.

Druhá kapitola se zabývá uplatněním barevných kontrastů ve vizuální kultuře.⁵ V této kvalifikační práci je záběr zúžen pouze na grafický design, který je součástí užitého umění.

Studium barvy ve vizuální kultuře se netýká pouze kontrastů, ale rozkládá se na řadu dílčích úkolů spolu souvisejících. Nejvýraznějším sjednocujícím prvkem obrazu je kompozice.⁶ Komponovat není nic jiného než sjednocovat tyto prvky za účelem vytvoření výtvarného výrazu.⁷ To je úkol, který si autorka zvolila pro praktickou část této bakalářské práce – barevné kompozice, kdy je ústředním předmětem zkoumání kontrast, jenž vychází z teoretických tezí malířů a jejich praktických výtvarných příkladů.

Ke zmíněným druhům kontrastů v kapitole o barvě se vážou vizuální interpretace autorky v praktické části. Pro prožití praktické zkušenosti je nezbytná tvorba vlastních barevných vzorníků. Finální práce vznikla následkem studia teoretických poznatků o barevných kontrastech. Nastudovaný materiál byl aplikován do výtvarného výstupu autorky v podobě barevných kompozic.

Podstatnou složku kvalifikační práce tvoří obrazové přílohy, které čtenáři objasňují celou problematiku a zároveň přináší ukázky z tvorby zmiňovaných umělců. Přílohy se skládají jak z vizuálních příkladů vztahujících se k teoretické části, tak i z obrazů náležících k části praktické.

⁵ Vizuální kultura a vizuální studia vymezují nové pole pro studium kulturní konstrukce vizuálna nejen v umění, ale i v médiích a každodenním životě. Tento intenzivně a interdisciplinárně se rozvíjející směr zkoumá současné kulturní produkce, pojímá vizuální obraz nehledě na jeho uměleckou hodnotu či kulturní statut jako ohnisko procesů, kterými je vytvářen význam v kulturním kontextu. (...) Vizuální kultura je studována jako smyslová, afektivní oblast přinášející jiné formy poznání a vědění, zároveň zde ovšem zůstává politický rozměr analýzy, který do kulturní analýzy přináší sémiotické metody. *Vizuální kultura*. Časopis Cinepur [online]. [Cit. 2022-1-31]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=939>

⁶ Kompozice též skladba, ve struktuře výt. díla vzhledem k jeho celku, historicky podmíněné uspořádání jeho vizuálních částí podle významového, obsahového a funkčního záměru. *Kompozice*. BALEKA, Jan, *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*, Academia, Praha, 1997, s. 177.

⁷ [Srov.] HUYGHE, René. *Řeč obrazů ve světle psychologie umění*, Odeon, 1965, s. 61.

I. Teoretická část

1 Obecný úvod do problematiky kontrastů mezi barvami

Barevný kontrast je jev ležící ve fyzikálně optické rovině. Lze ho vědecky vysvětlit, protože je vázán světelným paprskem vlnové délky. Zároveň je vázán psychologicky na předmětovou kvalitu a smyslový zážitek, estetickým jevem shrnujícím objektivní vlastnosti.⁸

Problematika barevných vztahů je prezentována v odborných publikacích v rámci zákonů harmonie. Součástí těchto zákonů jsou i teorie o kontrastu mezi barvami. Přelomové teorie v této oblasti přinesli vědci Michel Eugène Chevreul, Wilhelm Ostwald a Albert Henry Munsell. Jejich teze, kterým je věnována samostatná kapitola, byly důležitými podklady umělcům pro práci s barvou. Chevreulův vliv na vizuální kulturu, umění a další vědy je epochální. Položil základy pro další a složitější kontrasty, jimiž se zabývala estetika. Výrazně ovlivnil impresionismus,⁹ kde se skladba barev zakládá především na simultánním a světelném kontrastu. Z impresionistických děl sice nevyzařuje odborná objektivita Chevreulových poznatků, avšak to se změnilo v dobách novoimpresionismu znovunastolením vědeckých přístupů a empirických objevů.¹⁰ Vědecké poznatky si malíři ve svých dílech osvojovali a prohlubovali. Znalosti o barvách se rozvíjely a malíři tak odhalili doposud netušené a nedefinované kontrasty barev.

Mezi umělce, kteří přímo reflektovali poznatky Chevreula, byli představitelé novoimpresionismu¹¹ Georges Seurat¹² a Paul Signac,¹³ (viz Přílohy I., obr. 1 a 2) přičemž využití čistých barev chromatického spektra bylo základním znakem jejich malířské tvorby.

⁸ [Srov.] BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika), Academia, Praha, 1997, s. 42.

⁹ Impresionismus (z. fr. dojem) v malířství, sochařství a grafice směr, který vznikl a nejplněji se rozvinul v poslední čtvrtině 19. století. (...) Autorem názvu je kritik L. Leroy, který jej odvodil 1847 z Monetova obrazu *Impression, le soleil levant* (Dojem, vycházející ze slunce). *Impresionismus*. BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika), Academia, Praha, 1997, s. 144.

¹⁰ [Srov.] HUYGHE, René, ed. Encyklopedie umění nové doby. Přeložila Hana STAŠKOVÁ. Praha: Odeon, 1974. Světové dějiny (Odeon), s. 206.

¹¹ Neoimpresionismus též novoimpresionismus, ve fr. malířství 80. let 19. stol. směr, silně podmíněný teorií, který byl logickým vyústěním impresionismu a zároveň i jeho protikladem a popřením. *Novoimpresionismus*. BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika), Academia, Praha, 1997, s. 239.

¹² Georges Seurat (1859 – 1891) byl francouzský postimpresionistický umělec. Vymyslel malířské techniky známé jako chromoluminarismus a pointilismus. *Georges Seurat*. Wikipedia [online].

[Cit. 2023-2-13]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Georges_Seurat

¹³ Paul Signac (1863 – 1935) byl francouzský malíř, patřící k nejvýznamnějším představitelům novoimpresionismu. Ve spolupráci s Georgesem Seuratem pomohl vyvinout pointilistický styl. *Paul Signac*. Wikipedia [online]. [Cit. 2023-2-13]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Signac

Výmarská škola Bauhaus a její představitelé byli právě těmi, kteří jako první převzali doposud známá fakta o barvách a sestavili je do jednoho uceleného rámce. Propojili volné umění s rovinou užitého umění, potažmo grafického designu. Soubor prací a umělecký odkaz, který po sobě Bauhaus zanechal, patrně nemá v Evropě obdoby. Bauhausem se dále podrobněji zabývá podkapitola s názvem 1.3.1. Práce s barvou vybraných umělců z Bauhausu.

Bauhaus je jakýmsi pomyslným bodem, od kterého se tato práce dále rozvíjí. To, co ale bylo před ním, je neméně důležité. Vše je nutné alespoň stručně zasadit do historického kontextu. Představa, že s řešením barevného kontrastu ve výtvarném díle se setkáme až v moderní době, by byla mylná. Popis problému barevných kontrastů není s ohledem na dějiny umění tak starý, ale jeho existence je spjatá s bytím barvy samotné. To už se dostáváme do prehistorie a starověku, jelikož tam se poprvé s barvou setkáváme.

Jelikož se jedná o obecný úvod a ne o konkrétní analýzu vývoje barvy v umělecko-estetické rovině, dovoluje si autorka vyjmenovat pouze pár milníků a osobností, které považuje za nedůležitější činitele vývoje celé problematiky chromatických kontrastů. Prvním větším příkladem, jenž se dotýká vizuální kultury a tématu této práce, jsou vitráže.¹⁴ Genezi těchto prosklených ploch sice připisujeme antickému Římu, ale charakteristické jsou pak především pro gotické katedrály.¹⁵

Umberto Eco¹⁶ ve svém literárním díle *Dějiny krásy* popisuje, jaký význam měla tvorba vitráží. Středověký člověk byl pronikajícím světlem do gotického chrámu povznesen k Bohu, proto mělo působení barevných oken i duchovní význam. Důležitější pro tuto kvalifikační práci je estetický význam vitráží. *„Středověk si hraje se základními barvami, s danými chromatickými zónami, které nepřejí odstínům a kombinuje je tak, aby světlo vznikalo ze souladu celku a vyzářovalo jakoby přímo z nich, nikoli aby na ně dopadalo zvenjšku, zatahovalo je do šerosvitů a vytěsňovalo barvu za hranice vyobrazení.“*¹⁷

¹⁴ [Srov.] Vitráž, též vitraj nebo vitrail je označením pro malbu na sklo nebo také vykládání oken malými kousky předem zbarveného skla. *Vitráž*. Wikipedie [online]. [Cit. 2023-2-1]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Vitr%C3%A1%C5%BE>

¹⁵ [Srov.] tamtéž.

¹⁶ Umberto Eco (1932 – 2016) byl italský sémiolog, medievista, estetik, filosof a spisovatel, jeden z nejvýznamnějších představitelů postmoderny 60. let 20. století. *Umberto Eco*. Wikipedie [online]. [Cit. 2023-1-31]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Umberto_Eco

¹⁷ ECO, Umberto, ed. *Dějiny krásy*. Přeložila Gabriela CHALUPSKÁ. Praha: Argo, 2005, s. 100.

Tato citace vede k uvědomění, že úmyslnou a cílenou prací s kontrasty barev se umělci zabývali už ve 13. století. Pokládání chromatických ploch v základních odstínech vedle sebe je typické pro elementární kontrast. Vyjmenováním druhů kontrastů a jejich popisu se autorka věnuje v podkapitole 1.1. Barva jako silný komunikační nástroj, barevné kontrasty a jejich význam.

K celé této široké problematice přispělo dílo od Johanna Wolfganga von Goetheho „Nauka o barvách“, které je dodnes opakovaně předkládáno ke studiu. Toto dílo vyplývalo z kritiky „Teorie barev“ Isaaca Newtona.¹⁸ Newton vykládal barvu jako lomení světla, to Goethe zpochybnil a přišel s vlastní teorií barev a vyváženým kruhem, ve kterém proti sobě postavil primární barvy.¹⁹ (Viz Přílohy I., obr. 3.) Hlavní rozdíl spočívá v tom, že Newton na barvu nahlížel jako vědec, kdežto Goethe jako umělec. Opticko-fyzikální vlastnosti barvy si uvědomoval, zároveň barvu pojímal jako estetický nástroj.

Optické vlastnosti barvy nelze změnit ani obejít. Další následování poznatků o barvách určuje vizuální podobu díla. V případech, kdy na základě vlastních preferencí malíř ve svém obraze více vyzdvihuje, nebo naopak potlačuje určité kontrasty, musí přijmout i novou vlastní problematiku, která v jeho díle vzniká. Každá doba v umění měla své postupy a specifika. Příkladem nového pojetí kontrastu je Vasilij Kandinskij, který se zabýval problémem barvy jako výrazového prostředku. Vazby čistých barev s konkrétními předměty byly najednou zrušeny nebo potlačeny právě proto, že abstraktní malíři zkoumali psychofyzické účinky barvy. Dle nich se barva nevyznačovala hmotnou fakticitou, ale i svou silně vyhraněnou existencí, jejíž účinky malíř vyjadřuje z části v měřitelných hodnotách.²⁰

V tomto momentě se barevné kontrasty komplikují. Užívá-li umělec barvy jako vyjádření vlastního vidění či cítění, odlišuje se pak nově užitá chromatika od původní skutečné podoby předmětu. „*Malíř nemaluje, aby předváděl, co vidí,*

¹⁸ Isaac Newton (1643 – 1727) byl anglický matematik, fyzik, astronom, alchymista, teolog a teolog (...). Byl klíčovou postavou filozofické revoluce známé jako osvícenství. (...) Newton postavil první praktický odrazový dalekohled a vyvinul propracovanou teorii barev založenou na pozorování, kdy hranol rozděluje bílé světlo na barvy viditelného spektra. Jeho práce o světle byla shromážděna v jeho vlivné knize *Opticks*, vydané v roce 1704. *Isaac Newton*. Wikipedia [online]. [Cit. 2023-2-1]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Isaac_Newton

¹⁹ BAREŠ, David. *Nauky o barvách v osvícenství a jejich vliv v umění avantgardy* [online]. Praha, 2011. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. prof. PhDr. Petr Wittlich, Csc [Cit. 2023-1-31]. Dostupné z: https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/48316/DPTX_2010_2__0_287327_0_109919.pdf?sequence=1&isAllowed=y

²⁰ [Srov.] MOHOLY – NAGY, László. *Od Materiálu k architektuře*. Praha: Triáda, 2002. Delfín (Triáda), s. 86.

*a protože to umí, ale protože ho viditelný svět nutí, aby uspokojil hlubokou potřebu ztvárnit své pojetí přírody.*²¹ Společně s touto barevnou změnou pak vznikají i odlišné kontrasty. Úkolem umělce je najít způsob vyjádření, které nebude popírat jeho autentický výtvarný jazyk, a zároveň zohlednit i další vlastnosti a zákony barev, jejichž obejití by mohlo nechtěně narušit celistvost díla.

Oproti středověkému malířství, kdy měla každá barva svou symboliku a pevně určené místo v obraze, přichází moderní umění, které sice taktéž respektuje barevné kontrasty, ale se zákony barev pracuje zcela jinak. *„Lidstvo se odpradávná snažilo objevit vzorec, podle něhož by bylo možné rozložit intuitivní výraz na jeho intelektem uchopitelné elementy. Neustále se vyhlašovaly nové kánony (...), jak v dané tvůrčí oblasti dosáhnout harmonie. Tyto předpisy dnes už nepůsobí tak důvěryhodně. Umění přece není možné mechanicky vyrábět podle přesně stanovených pravidel. Dnes už víme, že harmonie není otázkou správného estetického vzorce, ale důsledkem organické, svobodně se uplatňující funkčnosti organické podstaty každého fenoménu.*²² Tímto moderním uvažováním, které Moholy – Nagy²³ ve své knize „Od materiálu k architektuře“ publikuje, by se dala vysvětlit vizuální strana samotného moderního umění. Moderní malířství se vymezuje jen na své prostředky – na linie a barvy, ze kterých činí svůj cíl. Odpoutalo se od popisu fyzické reality.²⁴

Moderní umění bývalo nepochopeno a častokrát čelilo kritice, kdy bylo připodobňováno výtvarné tvorbě malých dětí. I dnes bývá moderní umění v očích diváka nepochopené, jelikož nejčastější emocí, kterou tento druh umění u neodborné veřejnosti vyvolá, je zmatek.²⁵ Toto možného nepochopení moderního umění by mohlo vysvětlit tvrzení Reného Huyghe:²⁶ *„Když z umění zmizely formalismus a konvence, stal se obraz komponující z linií a barev, které už nic nezobrazují ani nevyjadřují a uplatňují se jen samy o sobě. (...)*

²¹ COPPLESTONE, Trewin. Moderní umění, Paul Hamlyn Ltd, 1962, přeložila Marta Černá, 1965, s. 7.

²² MOHOLY – NAGY, László. Od Materiálu k architektuře. Praha: Triáda, 2002. Delfín (Triáda), s. 188.

²³ László Moholy-Nagy (1895 – 1946) byl maďarský malíř, fotograf a profesor školy Bauhaus. Spolu s exilovými maďarskými fotografy Brassaiem a André Kertészem byl významným avantgardním fotografem v Evropě. *László Moholy-Nagy*. Wikipedie [online]. [Cit. 2023-2-2].

Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/L%C3%A1szl%C3%B3_Moholy-Nagy

²⁴ HUYGHE, René, ed. Encyklopedie umění nové doby. Přeložila Hana STAŠKOVÁ. Praha: Odeon, 1974. Světové dějiny (Odeon), s. 262.

²⁵ [Srov.] COPPLESTONE, Trewin. Moderní umění, Paul Hamlyn Ltd, 1962, přeložila Marta Černá, 1965, s. 7.

²⁶ René Huyghe (1906 – 1997) byl francouzský historik a teoretik výtvarného umění. Jeho myšlení ovlivnili Henri Bergson a Daisaku Ikeda, zabýval se vlivem psychologie na vnímání uměleckého díla. *René Huyghe*. Wikipedie [online]. [Cit. 2023-2-2].

Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Huyghe

*Kandinskij předznačil cestu malířství lyrickému, bezprostřednímu, novoexpresionistickému.*²⁷

S rostoucím zájmem o problematice barev a tvarů, přicházely první Kandinského malířské pokusy.²⁸ I malíř Piet Mondrian²⁹ konstruoval své obrazy z čistých barev a jednoduchých prvků za účelem odrážet objektivní zákony vesmíru.³⁰ „Ať už si o této filosofii myslíme, co chceme, dovedeme si snadno představit rozpoložení, v němž se umělec zcela ponoří do problému a bude se snažit uvést do vzájemného vztahu několik tvarů a tónů. Je možné, že obraz, který neobsahuje nic jiného než dva čtverce, působil svému tvůrci více starostí, než jaké měl v minulosti umělec, který maloval madonu. Malíř madony totiž věděl, na co se má zaměřit. Jeho rádcem byla tradice a počet rozhodnutí, před nimiž stál, byl omezený. Abstraktní malíř se svými dvěma čtverci je v situaci méně záviděníhodné. Může je na plátně přemísťovat, vyzkoušet nekonečný počet možností a nikdy nebude vědět, kdy a kde má přestat.“³¹

Zde spatřujeme, že využití kontrastu ve vizuální kultuře přímo ovlivňuje harmonii barev a soulad všech částí v obrazový celek.

1.1 Barva jako silný komunikační nástroj, barevné kontrasty a jejich význam

*„Barva je vlastnost světla, přesto fyzika nemá klíč k rozluštění záhady barev. Prožitky chromatického prostoru jsou obestřeny tajemnými účinky a mají filozofický potenciál.“*³²

Jedním z nejsilnějších vizuálních stimulů je barva, která je silným komunikačním nástrojem. Její význam je vykládán do určité míry subjektivně, jelikož se odvíjí od vnímání očí a mozku. Mechanismus vnímání barev je

²⁷ HUYGHE, René, ed. Encyklopedie umění nové doby. Přeložila Hana STAŠKOVÁ. Praha: Odeon, 1974. Světové dějiny (Odeon), s. 315.

²⁸ [Srov.] GOMBRICH, Ernst Hans. Příběh umění, Odeon, 1992, s. 476.

²⁹ Piet Mondrian (1872 - 1944) byl nizozemský malíř, jeden ze zakladatelů abstraktního malířství vůdčí osobnost neoplasticismu. Radikálním zjednodušením kompozice a redukcí barev se snažil zachytit základní principy, jimž podléhá vše viditelné. *Piet Mondrian*. Google Arts and Culture [online]. [Cit. 2023-2-2]. Dostupné z: <https://artsandculture.google.com/entity/piet-mondrian/m0crnb5?hl=cs>

³⁰ [Srov.] GOMBRICH, Ernst Hans. Příběh umění, Odeon, 1992, s. 476.

³¹ GOMBRICH, Ernst Hans. Příběh umění, Odeon, 1992, s. 478.

³² HOLL, Steven. Paralaxa. Přeložila Alena VŠETEČKOVÁ. Brno: ERA Group, 2003, s. 140.

univerzální, přesto se ve výsledku častokrát liší svým působením na jednotlivce.³³

Barva je nositelem informace, ze které si divák odnáší smyslovou zkušenost, tvoří součást hmotné, smyslové a významové struktury díla. Míra schopnosti komunikace barvy s divákem je určována barevnou intenzitou a kvalitou, dotýká se proporce, symetrie a kontrastu.³⁴ Před tím, než se můžeme zabývat všemi komunikačními nástroji barvy, je třeba definovat barvy samotné. Na základě následujícího dělení můžeme pochopit nejen barevné vztahy, ale především barevné kontrasty, které jsou předmětem této kvalifikační práce.

Primární barvy, jiným slovem základní či nadřazené, jsou žlutá, červená a modrá. Míšením těchto barev, získáme barvy sekundární tak, jak definoval Chevreul. Žlutá v kombinaci s červenou vytvoří oranžovou. Červená v kombinaci s modrou fialovou. Modrá se žlutou zelenou. (Viz přílohy II. obr. 41.) Terciální barvy jsou výsledkem smíšení primární barvy a nejbližší sekundární barvy v barevném kruhu. Např. primární červená ve spojení se sekundární fialovou dá vzniknout terciální purpurové. Barevné odstíny byly popsány až v analýze Isaaca Newtona z roku 1667, který definoval barvy slunečního spektra. Prohlásil, že barvy jsou vlastnostmi světla a dal tak vzniknout „Nové teorii světla a barev“ (1672). Do té doby svět věřil Aristotelovi.³⁵ Poté přichází „Nauka o barvách“ (1808 – 1810) Johanna Wolfganga Goetheho, které se autorka věnuje v první kapitole. Goethe, který na Newtona navázal i přes to, že s jeho některými body nesouhlasil, ve své „Nauce o barvách“ seřadil barvy do šestidílného kruhu (viz Přílohy I., obr. 3). Další přesvědčení, ve kterém se Newton a Goethe lišili, bylo to, že dle Newtona spojení všech barev vyústí v bílou. Goethe zastával opačný názor, jelikož věděl, že míšením barev mezi sebou bílou nikdy nezíská.

Záměrné uplatnění určitých barev a jejich soustředění na jednom místě v obraze vytváří kontrast. Kontrast je označení pro onen vztah vznikající umístěním dvou a více barev vedle sebe. Výsledky barevného působení se odlišují podle druhu kontrastu. Kontrast funguje na principu výrazové

³³ [Srov.] SAMARA, Timothy. Grafický design: základní pravidla a způsoby jejich porušování. V Praze: Slovart, 2008, s. 83.

³⁴ [Srov.] BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika), Academia, Praha, 1997, s. 42.

³⁵ Aristotelés (384 – 322 př. n. l.) byl filosof vrcholného období řecké filosofie, nejvýznamnější žák Platonův a vychovatel Alexandra Makedonského. Jeho rozsáhlé encyklopedické dílo položilo základy mnoha věd. *Aristotelés*. Wikipedie [online]. [Cit 2023-2-2]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Aristotel%C3%A9s>

rozdílnosti, která je určována kvalitativní nebo kvantitativní rozdílností prvků. Autorka čtenáři předkládá základní druhy kontrastů, ke kterým se vážou obrazové přílohy. (Viz Přílohy II., obr 44.)

Elementární kontrast, jiným slovem základní, pracuje pouze se třemi primárními barvami, jimiž jsou červená, žlutá a modrá.

Komplementární kontrast je založený na doplňkových barvách. To jsou ty barvy, které leží v barevném spektru naproti sobě. Jedná se o kontrast, který lze nejlépe rozpoznat, protože je nejvýraznější. To je způsobeno vlastnostmi komplementárních barev, které mají tu schopnost vzájemně zesilovat sebe i druhou, podporovat se a doplňovat. Komplementární kontrast je ve dvou případech navíc doprovázen dalšími druhy kontrastů. Mezi fialovou a žlutou vzniká nejzřetelnější světlostní kontrast a mezi oranžovou a modrou vzniká kontrast teplotní. Kontrast mezi červenou a zelenou dominuje nad ostatními svými psychologickými účinky na diváka. Červená povzbuzuje k akci, zelená barva uklidňuje.

Světlostní kontrast využívá malíř při vyjádření plasticity a objemu. Tento kontrast lze snadno zpozorovat i v monochromatických odstínech. Jedná se o jediný kontrast, u kterého tolik nezáleží na barevnosti odstínu, jako spíše na jeho světlosti. Světlý odstín činí tmavý tmavším a naopak. Nejlépe tento kontrast vyniká v černobílých odstínech.

Teplotní kontrast využívá protikladu studených a teplých tónů. Studené jsou modré, fialové a zelené odstíny. Červené, oranžové a žluté jsou teplé. Rozdělení barev na teplé a studené závisí také na okolních barvách, se kterými vzniká srovnání.³⁶ Využití teplotního kontrastu za účelem vytvoření prostoru se nazývá „vzdušná perspektiva“, se kterou se setkáme už v renesanci. V pozadí studené odstíny podporují efekt vzdálenosti objektů, oproti tomu teplé odstíny umístěné v popředí objekty opticky přibližují.

Analogický kontrast vzniká, pokud dvě barvy, ležící v barevném spektru vedle sebe, umístíme do obrazu též jako sousední. Analogické barvy se od sebe

³⁶ [Srov.] SAMARA, Timothy. Grafický design: základní pravidla a působení jejich porušování. V Praze: Slovart, 2008, s. 90.

většinou dají rozeznat, jejich srovnání a položení vedle sebe může vyvolat znatelný teplotní rozdíl.³⁷

Tonální kontrast vzniká zesvětlováním a ztmavováním jedné barvy.

Sytostní kontrast, označován také jako kvalitativní, je určován podle čistoty a sytosti barevného tónu. Tento kontrast vzniká mezi čistými odstíny barvy a mezi těmi, do kterých byla přidána příměs jiné.

Kvantitativní, též proporční kontrast, vyjadřuje sílu působení a velikost zabarvené plochy oproti jiným plochám.

Simultánní kontrast, též **barevná indukce**, je označení pro jev, který nastává, když ta samá barva v kontextu s jinými barvami vytváří dojem odlišného odstínu. Barva zabarvuje vše kolem sebe. Barvy položené vedle sebe se nemění, přitom jedna druhou ovlivňuje. Je to optický klam, který vzniká interakcí mezi barvou a jejím prostředím.³⁸

Osobnosti z uměleckých oborů ve svých spisech doplnili estetický rozměr barvy, ze kterých lze čerpat. Autorka si nedovoluje slova vybraných osobností parafrázovat, proto přímo cituje. Vincent Van Gogh,³⁹ postimpresionista, známý především díky mistrovskému zacházení s kontrasty, o barvách řekl, že krásu zákonů barev spatřuje v tom, že nejsou vůbec libovolné.⁴⁰ Předem počítal s kritikou a antipatií druhých k jeho způsobu malby. Účinek kontrastů záměrně znásobil. *„Protože namísto abych přesně vyjadřoval, co mi ukazují oči, využívám barvu svévolněji, abych se vyjádřil silně.“*⁴¹ (Viz přílohy I., obrázek 4.)

Evelyn Kingová v encyklopedii Larousse „Umění nové doby“ i Jindřich Chalupecký⁴² ve své knize „Cestou necestou“ používají totožný termín, kterým je „barevná skvrna“. V úvodu encyklopedie „Umění nové doby“ se dočteme, že *„realismus, věrný vizuálním vjemům, vyvrcholil v impresionismus, který přísnou analýzou odstínů a barev redukoval realitu na optické dojmy, užívaje k tomuto*

³⁷ [Srov.] SAMARA, Timothy. Grafický design: základní pravidla a způsoby jejich porušování. V Praze: Slovart, 2008, s. 94.

³⁸ [Srov.] tamtéž, s. 95.

³⁹ Vincent van Gogh (1853 – 1890) byl holandský postimpresionistický malíř, který se posmrtně stal jednou z nejslavnějších a nejvlivnějších osobností umění. *Vincent van Gogh*. Wikipedia [online]. [Cit. 2023-2-2]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh

⁴⁰ [Srov.] PLESKOTOVÁ, Petra. Svět barev, Albatros, 1987, s. 146.

⁴¹ WALTHER, Ingo F. Vincent van Gogh 1853-1890: vize a skutečnost. Přeložil Arnošt LEŠKA. Köln: Benedikt Taschen, 1992, s. 20.

⁴² Jindřich Chalupecký (1910 – 1990) byl výtvarný a literární teoretik a kritik, esejista, historik umění a překladatel. *Jindřich Chalupecký*. Wikipedie [online]. [Cit. 2023-2-2]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jindřich_Chalupecký

účelu techniky dělených skvrn, prizmatické palety a doplňkových barev.⁴³ Chalupický řekl: „Skvrna pohltila linii a s ní zmizel člověk.“⁴⁴ Tento výrok by se dal považovat za obecnou charakteristiku abstraktního nefigurativního malířství. Barvy se stávají hlavním vjemem, který si divák z pohledu na obraz odnáší. Zaujímá-li barva na přelomu 19. a 20. století prvenství, lze tedy bez rušivých elementů hledat význam barevného kontrastu ve vizuální kultuře.

Zrak je předním smyslem, kterým vizuální kulturu vnímáme. Vnímání vizuální kultury člověkem je ale determinováno také sluchem. Josef Albers, umělecký pedagog, kterému je věnována pozornost v podkapitole o Bauhausu, je mimo jiné autorem názoru, že barva je komunikační nástroj. Svým dílem se snažil dokázat, že barva je ze všech médií v umění nejvíce relativní. Bylo prokázáno, že barva se vizuálně v očích diváka mění v závislosti na hudebním tónu, který během pozorování obrazu slyší.⁴⁵ Tento jev nazýváme „synestézií“⁴⁶ nebo také „barevným slyšením“. Albers často za doprovodu hudby tvořil. *„V hudebních skladbách, dokud slyšíme pouze jednotlivé tóny, neslyšíme hudbu. (...) Při psaní nemá znalost pravopisu nic společného s porozuměním poezie. Stejně tak faktická identifikace barev v rámci daného obrazu nemá nic společného s citlivým viděním, ani s pochopením barevného působení v malbě.“*⁴⁷

Tuto ukázkou z Albersovy knihy „Interaction of Color“ si autorka vykládá tak, že estetická kvalita díla není určena faktickými znalostmi umělce, nýbrž jeho schopností s nimi citlivě naložit. Když se malíř naučí barvou komunikovat, neměl by si vytvořit jeden univerzální vzorec, který by slepě aplikoval na všechny své obrazy. Sám by tak ochudil pestrost obrazové kultury a zároveň si znemožnil rozvoj svého vlastního výtvarného jazyka.

⁴³ HUYGHE, René, ed. Encyklopedie umění nové doby. Přeložila Hana STAŠKOVÁ. Praha: Odeon, 1974. Světové dějiny (Odeon), s. 10.

⁴⁴ CHALUPECKÝ, Jindřich. Cestou necestou, H&H, 1999, s. 83.

⁴⁵ [Srov.] ALBERS, Josef. Interaction of color: 50th anniversary edition. 4th ed. New Haven, Conn.: Yale University Press, c2013, s.71.

⁴⁶ Synestezie se vyskytuje v mnoha formách. Ve vztahu k barvám dochází ke spolusouznění smyslů podrážděním fotoreceptorů na sítnici lidského oka a současným podrážděním i jiných sýmslových orgánů. (...) Výsledkem propojení mezi zrakem a sluchem je, že barevný vjem může vznikat například při poslouchání hudby. Někteří lidé vnímají zvuky nebo znaky v podobě barev. DANNHOFEROVÁ, Jana. Velká kniha barev: Kompletní průvodce pro grafiky, fotografy a designéry, Computer Press, Brno 2012, s. 52.

⁴⁷ [Srov.] ALBERS, Josef. Interactio of color: 50th anniversary edition. 4th ed. New Haven, Conn.: Yale University Press, c2013, s. 4.

1.2 Barevné systémy - Chevreul, Ostwald, Munsell

Tato kapitola představuje chromatické systémy, které vypracovali vědci Michel Eugène Chevreul, Wilhelm Ostwald a Albert Henry Munsell. Porovnává je mezi sebou, zdůrazňuje rozdíly a spojitosti. Jejich vědecké práce jsou významné, protože jejich definice o barevných kontrastech jsou předmětem zájmů výtvarných umělců dodnes.

Michel Eugène Chevreul (1786 – 1889) byl francouzský chemik a profesor fyziky. V Paříži působil jako profesor organické chemie a zároveň vykonával funkci ředitele královské gobelínové⁴⁸ manufaktury. V důsledku této práce se potýkal s problémem, že vlivem okolních barev se současně mění původní barva. Jako první napsal, že z barev primárních můžeme vytvořit sekundární a jimi zase získáme barvy doplňkové. Chevreul za primární barvy považoval žlutou, červenou a modrou. Věřil, že stejnoměrným smíšením těchto odstínů získá černou. Jedná se ovšem o hypotézu, kterou nelze experimentem dokázat. Zatím nebyl objeven materiál, který by pouze v základních barvách v kombinaci s paprsky světla vytvořil černou. (Viz Přílohy I., obr. 5 a 6., Přílohy II. obr. 41.)

Komplementární kontrast byl už známý, ale Chevreul právě díky práci s barvou v manufaktuře odhalil existenci simultánního kontrastu. Tento jev studoval a vydal dílo s názvem „De la loi du contraste simultanée des couleurs“, které se stalo ve 20. století tématem knihy Josefa Albersa „Interaction of Color.“⁴⁹ Napsal, že každá barva zabarvuje vše kolem sebe. Barvy položené vedle sebe se nemění, přitom jedna druhou ovlivňuje. Řekl, že ke změně barvy stačí změna jejího pozadí.

Wilhelm Ostwald (1853 – 1932), narozen v Německu, celý život působil jako profesor fyzikální chemie. V roce 1909 mu byla udělena Nobelova cena za výzkum katalýzy. Až ve starším věku se začal zabývat teorií barev. Sám řekl, že práce s barvou byla natolik intenzivní, že si vyžádala celého člověka. Ostwald barvy rozdělil do dvou tříd, chromatické, neboli barevné, a achromatické, bezbarvé. Též je autorem tohoto termínu. V zásadě se jedná o rozdělení barev

⁴⁸ Každý gobelín je tapiserie, nicméně každá tapiserie není gobelín. Tapiserie je jakékoliv dílo z textilu, tedy i textilní koláž, které může mít plastické prvky. Gobelín je hladký, přepisuje malbu, a označuje zejména díla utkána v královských pařížských manufakturách Les Gobelins, které vznikly r. 1664 pod patronací krále Ludvíka XIV. Pouze díla, která vznikla v těchto manufakturách, se smí nazývat „Gobelíny“. *Gobelíny*. VŠB [online]. [Cit 2023-2-3]. Dostupné z: <https://www.vsb.cz/magazin/cs/detail-novinky/?reportId=43113&linkBack=%2Fmagazin%2Fcs%2Fz-univerzity%2Findex.html>

⁴⁹ [Srov.] KÜPPERS, Harald. *Frabenlehre ein Schnellkurs*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln, s. 49 - 50.

na nepestré a pestré. Žlutá, červená, modrá, zelená a odstíny vznikající mezi nimi, jsou chromatické. Barvy jako jsou bílá, šedá a černá, označuje Ostwald za achromatické.⁵⁰ Můžeme si všimnout, že rozdílnost oproti barevným systémům Munsella a Chevreula, je v počtu primárních barev. Ostwald definoval čtyři.

Vědeckými úvahami došel ke skladbě barev, jejichž uspořádání bylo systematické a jednoduché, přitom všestranně využitelné. Zabýval se také barevným vjemem, proto sestavil rovnici $v + w + s = 100$. „V“ představuje sytou barvu, „w“ je podíl bílé barvy a „s“ je podíl černé. Určil celkem 24 pestrých barev a každá z nich měla pevně přidělenou cifru sloužící pro identifikaci.⁵¹

Jak už víme, Goethův kruh byl rozdělen do šesti částí a vyroben za pomoci barevných pigmentů. Ostwaldův barevný kruh nese mnoho odlišností. Je osmidílný, složený z barevných světél, a jelikož jsou barvy očíslovány, vznikají nám nepatrně jiné komplementární dvojice.⁵² Zde studie barev v podání Ostwaldova neskončila, pokračovala ve vytvoření barevných trojúhelníků. Každá pestrá barva měla vlastní konstrukci. V jednom z vrcholů byla umístěna sytá barva, ve druhém vrcholu byla bílá a v posledním byla umístěna černá. (Viz Přílohy I., obr. 7.) *„Tyto trojúhelníky, získané pro všechny barvy kruhu, Ostwald sestavil okolo svíslé osy odstínů šedé do prostorového tělesa, které má tvar dvou kuželů spojených podstavami. Na kruhový obvod společné základny umístil barvy syté, do dvou vrcholů zasadil barvu bílou (horní vrchol) a černou (dolní vrchol). Na ose mezi těmito dvěma body se nachází stupnice šedých barev. Na horním plášti jsou umístěny světlé barvy, na dolním plášti barvy tmavé a uvnitř barvy lomené.“*⁵³ (Viz Přílohy I., obr. 8.)

Albert Henry Munsell (1858 – 1918), byl americký malíř známý především díky systému „Munsell“, který vytvořil. Jeho kniha „A Grammar of Color“ se zabývá řádem barev a vznikem barevných harmonií. Jeho hlavním cílem bylo najít nejjemnější nuanci mezi sousedními barvami tak, aby byl rozdíl stále viditelně patrný. Svůj barevný kruh rozdělil na deset částí, kde jsou barvy

⁵⁰ [Srov.] KÜPPERS, Harald. Frabenlehre ein Schnellkurs, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln, s. 56.

⁵¹ [Srov.] DANNHOFEROVÁ, Jana. Velká kniha barev: Kompletní průvodce pro grafiky, fotografy a designéry, Computer Press, Brno 2012, s. 139 - 142.

⁵² [Srov.] tamtéž, s. 140.

⁵³ DANNHOFEROVÁ, Jana. Velká kniha barev: Kompletní průvodce pro grafiky, fotografy a designéry, Computer Press, Brno 2012, s. 139 -142.

v kvantitativním pořadí s podmnožinami primárních barev za účelem vytvoření symetrického chromatického prostoru.⁵⁴

Munsellova práce byla inspirována Rungem⁵⁵, proto vznikl třetí rozměr, tedy koule. Původní systém barev byl dvourozměrný. Munsell pracoval se třemi základními atributy barvy. Byl to barevný tón, sytost a světlost. Pojmenoval pět barev, které považoval za primární: žlutou, červenou, purpurovou, modrou a zelenou. Mezi sekundárními a terciálními barvami nalezneme plynulé přechody. Barevné odstíny jsou vyjádřeny v hodnotách, přičemž stupnice začíná hodnotou nula. Munsell předpokládal, že se barvy liší svou intenzitou, proto výsledné trojrozměrné těleso není pravidelnou koulí, ale spíše tvarem, jež se kouli podobá.⁵⁶ (Viz Přílohy I., obr. 9.)

Odkaz, který po sobě Munsell zachoval, je nadčasový a významný pro současnou vizuální kulturu. *„Na podobných principech vznikaly standardy pro pojmenování a označování barev (např. vzorníky barev Pantone určené pro tisk, definice barevných prostorů CIE atd.).“*⁵⁷

1.3 Bauhaus, německá státní umělecká škola v letech 1919 - 1933

Škola Bauhaus převzala a zformulovala předcházející poznatky. Umělci, kteří zde působili jako pedagogové, propojili volné umění s rovinou užitého umění, včetně grafického designu. Proto uvedení do souvislostí je nezbytné čtenáři představit Bauhaus jako instituci a především vysvětlit celý koncept a smýšlení vybraných pedagogických a uměleckých osobností.

Tato státní umělecká škola, jejíž existence neměla příliš dlouhého trvání, dodnes ovlivňuje současné umění a významně se dotýká předmětné kultury.

⁵⁴ [Srov.] KÜPPERS, Harald. *Frabenlehre ain Schnellkurs*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln, s. 55 – 56.

⁵⁵ Philip Oto Runge (1777 – 1810) byl malíř a Goetheův současník. Vzájemně si vyměňovali myšlenky o teorii barev. Jako první přišel s prostorovým systémem. [Srov.] *Philip Oto Runge*. KÜPPERS, Harald. *Frabenlehre ein Schnellkurs*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln, s. 43 – 45.

⁵⁶ [Srov.] DANNHOFEROVÁ, Jana. *Velká kniha barev: Kompletní průvodce pro grafiky, fotografie a designéry*, Computer Press, Brno 2012, s. 137 – 138.

⁵⁷ DANNHOFEROVÁ, Jana. *Velká kniha barev: Kompletní průvodce pro grafiky, fotografie a designéry*, Computer Press, Brno 2012, s. 139.

Škola byla založena roku 1919 architektem Waltrem Gropiem,⁵⁸ který původní Vysokou školu výtvarných umění přejmenoval na Bauhaus a nechal dle svého návrhu novou budovu i postavit. Budova byla členěna na dílny, ve kterých probíhala teoretická i praktická výuka. Žáci byli vyučováni výtvarnému řemeslu, proto na závěr studia skládali závěrečné zkoušky a své učitele nazývali mistry.⁵⁹

S barvou se žáci setkali už na začátku studia při jednoletém základním výcviku, v tzv. přípravném kurzu, ve kterém mohli bez konkrétních cílů experimentovat s barvou, tvarem a materiály. Dle jejich individuální vhodnosti následovala praktická práce v dílnách a doprovodných disciplínách.⁶⁰

Vize zakladatele školy, a zároveň prvního ředitele, spočívala v jednotě umění v propojení s technikou. Jeho vedení bylo orientováno na průmysl, produktivitu, nikoliv na industrializaci. Jeho reformní pojetí pedagogického vedení bylo v souladu s avantgardní činností. Moderní smýšlení a působení Gropia umožnilo přijetí základních tezí umělců, jako byl Kandinskij nebo Klee.⁶¹ Devítileté období, kdy Gropius vykonával funkci ředitele, by se dalo rozdělit na dvě období, přičemž v tom prvním převažovala snaha o dosažení věcnosti, účelnosti a souladu výtvarného názoru s průmyslovou výrobou. Až ve druhém období mezi lety 1922 – 1925 byla pozornost zaměřena na problémy typovosti a sériovosti, přičemž se plně rozvinula výuka barevné teorie.⁶²

Bauhaus se snažil sjednotit umění, která byla dříve oddělena v akademiích, aby se dospělo k současným formám umění a architektury. Stejně jako v reformních hnutích, která předcházela Bauhausu, záleželo na tom, najít odpověď na industrializaci a její důsledky. Umělecká avantgarda, která se shromáždila v Bauhausu, se chtěla stát silou schopnou měnit společnost a doufala, že vytvoří moderní typ člověka a prostředí.⁶³ Prostředkem k dosažení této vize byly programy, které se týkaly plošné, prostorové a textilní činnosti.

⁵⁸ Walter Gropius (1883 – 196) architekt, narozený v Berlíně, který se svým kolegou A. Mayerem založil projekční kancelář a sestavili promyšlený program industrializace stavebnictví. Roku 1919 byl jmenován do výkonu funkce ředitele Saské školy umění, kterou přetvořil v Bauhaus. [Srov.] *Walter Gropius*. KUDĚLA, Jiří, Markéta SVOBODOVÁ a Miroslav ZELINSKÝ. Fenomén Bauhaus: příběh jedné školy. Praha: Grada, 2019, s. 56.

⁵⁹ [Srov.] BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika), Academia, Praha, 1997, s. 43.

⁶⁰ [Srov.] [https://www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/45_unterricht/ Bauhaus](https://www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/45_unterricht/) [online]. [Cit. 2023-2-17].

⁶¹ [Srov.] DROSTE, Magdalena. Bauhaus: 1919-1933: reforma a avantgarda. Vydání druhé. Přeložila Michaela VÁŇOVÁ. V Praze: Slovart, 2019, s. 7-10.

⁶² [Srov.] BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika), Academia, Praha, 1997, s. 43.

⁶³ [Srov.] [https://www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/44_idee/ Bauhaus](https://www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/44_idee/) [online]. [Cit. 2023-2-17].

Žáci si mohli vybrat z oborů jako kovoobrábění, truhlářství, keramika, typografie, nástěnná malba a tkaní.⁶⁴

Ačkoliv by se tamější filozofie dala označit za avantgardní, genderová politika avantgardní nebyla. Ženy byly pro Waltera Gropia spíše inspirací, než potencionálními kolegyněmi a podřízenými. Na doporučení pedagoga a malíře Ittena byla přijata Gertruda Grunowská,⁶⁵ čímž tvořila ne příliš dlouho trvající výjimku. Vedla tzv. „kurzy harmonizace“.⁶⁶ Její nástupkyně a později i vedoucí textilní dílny byla Gunta Stölzl.⁶⁷ (Viz Přílohy I. obr. 10) Ke stejnému oboru patřila manželka Josefa Alberse, Anni Albersová.^{68 69} Předměty vytvořené ženami byly vysoce estetické a přitom funkční (např. bytový textil, tapety, nádobí). Tento design sklidil největší úspěch v rámci celého díla Bauhausu.⁷⁰

V souvislosti s Bauhausem je vhodné zmínit nynější muzeum designu v Německu Vitra Design Museum.⁷¹ „Základ produkce tvoří vedle kolekce klasiků i edice avantgardních návrhů v jednotlivém či malosériovém provedení. Muzeum designu představuje průřez dějinami nábytkového designu a je v něm umístěna jedna z největších sbírek designu na celém světě.“⁷² Tato instituce se dále věnuje výzkumu a prezentaci současného designu v kontextu minulosti. Zkoumá vztah designu k architektuře a každodenní předmětné kultuře, čímž slouží jako významné edukační prostředí pro designéry z Evropy a zbytku světa.

⁶⁴ [Srov.] https://www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/44_idee/Bauhaus [online]. [Cit 2023-2-17].

⁶⁵ Gertruda Grunowská (1870 – 1944) byla německá hudebnice a pedagožka, která formulovala teorie o vztazích mezi zvukem, barvou a pohybem. Byla specialistkou na vokální pedagogiku. *Gertruda Grunowská*. Wikipedia [online]. [Cit 2023-3-20].

Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Gertrud_Grunow

⁶⁶ [Srov.] KUDĚLA, Jiří, Markéta SVOBODOVÁ a Miroslav ZELINSKÝ. Fenomén Bauhaus: příběh jedné školy. Praha: Grada, 2019, s. 41.

⁶⁷ Gunta Stölzl (1897 – 1983) byla německá textilní výtvarnice, která sehrála zásadní roli ve vývoji tkalcovské dílny školy Bauhaus, kde vytvořila obrovskou změnu. Přešla z individuálních obrazových prací k moderním průmyslovým vzorům. Byla jednou z mála učitelek v Bauhausu a první, která získala titul „mistryně“. *Gunta Stölzl*. Wikipedia [online]. [Cit. 2023-3-20].

Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Gunta_St%C3%B6lzl

⁶⁸ Anni Albersová (1899 – 1994) byla německá textilní výtvarnice a grafička, která se zasloužila o stírání hranic mezi tradičním řemeslem a uměním. *Anni Albers*. Wikipedia [online]. [Cit. 2023-3-20]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Anni_Albers

⁶⁹ [Srov.] https://www.metmuseum.org/toah/hd/bauh/hd_bauh.htm *Gunta Stölzl*. [Cit. 2023-2-17].

⁷⁰ [Srov.] KUDĚLA, Jiří, Markéta SVOBODOVÁ a Miroslav ZELINSKÝ. Fenomén Bauhaus: příběh jedné školy. Praha: Grada, 2019, s. 41.

⁷¹ <https://www.vitra.com/en-hu/about-vitra/campus/vitra-design-museum> *Vitra museum* [online]. [Cit 2023-2-17].

⁷² HAUFFE, Thomas. Design. Brno: Computer Press, 2004. Malá encyklopedie (Computer Press), s. 174.

1.3.1 Práce s barvou u vybraných umělců působících v Bauhausu

Práci s barevným kontrastem se na Bauhausu zabývali následující umělci: Adolf Hölzel, Paul Klee, László Moholy Nagy, Vasilij Kandinskij, Johannes Itten a Josef Albers. (Ke všem výše zmíněným se nacházejí obrazové ukázky z jejich tvorby v Příloze I.) K působení na Bauhaus bylo přizváno celkem devět umělců i z dalších uměleckých oborů než jen malířství, a každý rozvíjel svou oblast rozdílně. Spojovala je však orientace a redukce na základní barvy a formy návrhářské práce, což bylo jedním s hlavních pilířů Gropiovy koncepce výuky na Bauhausu vycházející z jeho touhy po nadčasových, barevných a proporčních zákonech.⁷³

Všechna výuka, včetně přípravného kurzu, byla ovlivněna Johannesem Ittenem. Ten místo toho, aby žáky přiměl ke kopírování modelů, jak bylo zvykem ve tradičních uměleckých akademiích, naopak povzbuzoval k tvorbě vlastních kreativních návrhů, založených na subjektivních vnímáních. V přípravném kurzu učil základy vlastností materiálů, složení a teorie barev. Po Ittenově odchodu se přípravný kurz rozdělil mezi László Moholy-Nagy a Josefa Alberse. Moholy-Nagy přesunul důraz z uměleckých otázek na technické a rozvinul cvičení na konstrukci, rovnováhu a materiály. Albers měl za úkol seznámit studenty s řemeslnými technikami a vhodným používáním nejdůležitějších materiálů. Nad rámec přípravného kurzu Paul Klee a Vasilij Kandinskij mimo jiné dohlíželi a doplňovali výuku teorie forem a barev.⁷⁴

Johannes Itten (1888 – 1967), byl švýcarský malíř se širokými uměleckými zájmy, působící jako pedagog v raném období Bauhausu. Vynikal svou opulentní zálibou v barevných škálách. Vlastní teorie barev vydal v knize „Kunst der Farbe“ (1961).⁷⁵ Byl ovlivněn Gotehem, což vedlo k vytvoření jeho vlastního dvanáctidílného kruhu. (Viz Přílohy I., obr. 11.) Byl vedoucím přípravného kurzu, kde žáky seznamoval s rytmem, formálními a světelnými kontrasty. Ty se staly určujícím formálním jazykem používaným ve výrobcích Bauhaus až do roku 1922.⁷⁶

⁷³ [Srov.] DROSTE, Magdalena. Bauhaus: 1919 -1933: reforma a avantgarda. Vydání druhé. Přeložila Michaela VÁŇOVÁ. V Praze: Slovart, 2019, s. 23 - 24.

⁷⁴ [Srov.] https://www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/45_unterricht/ Bauhaus [online]. [Cit. 2023-2-17].

⁷⁵ [Srov.] KUDĚLA, Jiří, Markéta SVOBODOVÁ a Miroslav ZELINSKÝ. Fenomén Bauhaus: příběh jedné školy. Praha: Grada, 2019, s. 60.

⁷⁶ [Srov.] https://www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/48_1919_1933/ Bauhaus [online]. [Cit. 2023-2-17].

Adolf Hölzel (1853 – 1934) byl malíř, litograf a teoretik umění. Je zařazován k prvním protagonistům abstrakce. Byl členem skupiny „Neue Dachau“, ve které umělci prosazovali zjednodušenou formu.⁷⁷ Hölzel v rámci Bauhausu a návrhové tvorby přispěl především svou prací se základními geometrickými, tvarovými a barevnými prvky. (Viz Přílohy I., obr. 12.) Barvou se dále zabýval Paul Klee, (1879 – 1940) který na škole vyučoval teorii umění, malbu na sklo, textil a kov.⁷⁸ Jeho práce s barvou je popsána v podkapitole, která je věnovaná právě tomu. László Moholy-Nagy (1895 – 1946) barvu propojoval s architekturou. (Práce s barvou viz Přílohy I., obr. 13). Kladl si za cíl prozkoumat prostorovou orientaci v roli zraku a hmatu. *„Všímal si proto vlastností jako například průsvitnosti a zkoumal i struktury a materiály. Moholy – Nagy byl nejflexibilnějším mistrem v Bauhausu. Umělecky nebyl vázán pouze na jedno médium.“*⁷⁹ Propojením barvy a architektury se též zabýval Ludwig Mies van der Rohe (1886 – 1969). Je znám jako třetí ředitel školy Bauhaus, ale především jako architekt se smyslem pro minimalismus a detail. Řekl, že „méně je více“, což dokonale charakterizuje jednoduché využití různých barevných kontrastů v budovách, které navrhl.

Vasilij Kandinskij vyučoval analytickou kresbu, teorii barvy a nástěnnou malbu.⁸⁰ Když byl jmenován jako pedagog do Bauhausu, byl považován nejen za malíře, ale i za předního teoretika avantgardy. (Viz Přílohy I., obr. 14.) Přenesl své teze a eseje „O duchovnosti v umění“ do školské praxe. *„Pracoval především s pojmem kompozice, ke které dochází dvojím způsobem: prostřednictvím barvy a formy, tedy tvaru předmětů. Pokud jde o barvy, vykládal jejich významy velmi muzicky až básnický.“*⁸¹

Josef Albers (1888 – 1976) na Bauhausu nezačal jako profesor, nýbrž jako žák, přestože byl vystudovaným malířem. Chtěl z vitráží, které jsou součástí architektury, vytvořit samostatné umělecké médium.⁸² Svě teze formuloval

⁷⁷ [Srov.] <https://www.muoz.cz/sbirky/obrazy-44/holzel-adolf-533/Bauhaus> [online]. [Cit. 2023-3-14].

⁷⁸ [Srov.] BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika), Academia, Praha, 1997, s. 43.

⁷⁹ DROSTE, Magdalena. Bauhaus: 1919-1933: reforma a avantgarda. Vydání druhé. Přeložila Michaela VÁŇOVÁ. V Praze: Slovart, 2019, s. 25.

⁸⁰ [Srov.] BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika), Academia, Praha, 1997, s. 44.

⁸¹ KUDĚLA, Jiří, Markéta SVOBODOVÁ a Miroslav ZELINSKÝ. Fenomén Bauhaus: příběh jedné školy. Praha: Grada, 2019, s. 69.

⁸² [Srov.] *Josef Albers*. Wikipedia [online]. [Cit. 2023-2-17]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Josef_Albers

v knize „Interaction of Color“ (Interakce barvy), ze které mimo jiné tato práce čerpá. (Viz Přílohy I., obr. 15.)

1.3.2 Kandinskij a jeho malířský odkaz

Vasilij Kandinskij (1866 - 1944) ve svých 30 letech opustil kariéru pedagoga v oblastech práva a ekonomiky a začal se plně věnovat malbě. Nelze snadno a přesně určit vznik nefigurativního umění. Kandinskij ale svým „Abstraktním akvarelem“ (1910) (viz Přílohy I., obr. 16) zařadil mezi první průkopníky abstrakce.⁸³ Jeho raná tvorba patří k abstraktnímu expresionismu, což je silně citový proud 50. a 60. let 20. století, kladoucí důraz na harmonii, barevnost, dynamičnost a výrazovost malířského projevu.⁸⁴

Společně s dalšími expresionisty založil v roce 1911 skupinu „Der blaue Reiter“, v překladu „Modrý jezdec“, která složila k propagaci teorií o abstraktním umění.⁸⁵ Představitelé této skupiny si stanovili i další cíle. Převládala snaha o znovuoobrození umění a tvořivého ducha a rozvíjení výrazových možností ve výtvarném umění. Der blaue Reiter sdružovala umělce, jejichž tvorba byla vědomá, racionální a podložená teoretickými úvahami o barvě.⁸⁶ *„Umělecky to byla snad nejvýraznější etapa jeho života, kdy ve svých „impresích“ (jak říkal „dojmů z vnější přírody“), „improvizacích“ (dojmů z „vnitřní přírody“) a „kompozicích“ ještě trval, v byt nepatrné míře, na předmětovosti, a přece už napomáhal samotnému pronikavému účinku vlastní hodnoty tvarů a barev.“⁸⁷*

Kandinského tvorba byla z velké části experimentální. Komponoval linie a barvu tak, jako by komponoval hudební skladbu. Z tónu zvuku vycházel i při výběru tónu barvy. Propojení těchto smyslových vjemů se nazývá synestezie. V almanachu Der blaue Reiter napsal „O duchovnu v umění“: *„Zápas tónů. Ztracená rovnováha, principie, pozbývající platnosti, nečekané údery na buben, zdánlivě bezcílné úsilí, zdánlivé prolomení náporu a vášně, roztříštěné řetězy a vazby, které poutaly mnohost v jedno, protiklady a pomlavy – to je naše*

⁸³ [Srov.] HUYGHE, René, ed. Encyklopedie umění nové doby. Přeložila Hana STAŠKOVÁ. Praha: Odeon, 1974. Světové dějiny (Odeon), s. 349.

⁸⁴ [Srov.] BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika), Academia, Praha, 1997, s. 8.

⁸⁵ GRAHAM – DIXON, Andrew. Příběh malířství: jak se dělalo umění. Přeložila Dina PODZIMKOVÁ, přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2021, s. 303.

⁸⁶ [Srov.] BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika), Academia, Praha, 1997, s. 49.

⁸⁷ WOLF, Norbert, GROSENICK, Uta, ed. Expresionismus. V Praze: Slovart, 2005, s. 52.

harmonie. Na bázi této harmonie spočívající kompozice je sestavování barevných a kresebných forem, které jako takové existují autonomně a které může vnitřní nutnost dirigovat tak, aby vznikl živý celek, který se nazývá obraz“.⁸⁸ Kandinskij věřil, že barva je síla, která přímo ovlivňuje duši. Do svých listů zaznamenal myšlenku: „Nemylte se, že obraz „nevnímáte“ jen očima. Vnímáte jej, aniž o tom víte, všemi pěti smysly. (...) Termín „forma“ neznamená v malířství jen barvu.“⁸⁹

Kandinského kompozice se skládají především z organických a nerealistických tvarů, které se vzájemně překrývají, místy však zůstávají čisté barevné plochy. Tímto uspořádáním docílil různého působení na lidské emoce. V letech 1922 až 1933, kdy vyučoval na škole Bauhaus, získaly jeho abstrakce geometričtější a preciznější podobu.⁹⁰ K tomu pochopitelně přispěl vliv tamější filozofie. V souvislosti s titulem kvalifikační práce nelze opomenout Kandinského způsob využití barevných kontrastů ve svých obrazech. S duchovním rozměrem barev nabývá i význam kontrastů. Černou a bílou Kandinskij uplatnil vedle sebe v obraze s názvem „Na bílé II.“ (Viz Přílohy I., obr. 17.) To znamená, že umístěním bílé vedle černé ani tak nezamýšlel světlostní kontrast, ale kontrast bílé jako vizuální podoby nekonečných možností života s černou symbolizující smrt.⁹¹

Kandinského práce v Bauhausu se zakládá i na určitém rozporu. Jeho výstřední romantický individualismus stál v kontrastu s funkčně orientovaným programem. I přes tento paradox koncepce výuky si udržel významnou pozici mezi ostatními mistry až do samého uzavření školy.⁹²

Malířský odkaz Kandinského přerůstá hmotné umění a upozorňuje na duchovní rovinu malby a kosmické zákony. Byl přesvědčený, že nastává nový věk, který překoná materiální svět. Duchovno mělo být prostředkem k dosažení symbiotických vztahů, které jsou v obraze zastoupeny nejen motivy, ale i skladbou čar, barev a kontrastů v harmonii, hudebností a synestézickým

⁸⁸ KANDINSKIJ, Vasilij. Několik kreseb, veršů a myšlenek Vasily Kandinského, vydalo Nakladatelství československých výtvarných umělců v Praze, 1966. s. 17.

⁸⁹ Tamtéž. s. 35.

⁹⁰ [Srov.] GRAHAM – DIXON, Andrew. Příběh malířství: jak se dělalo umění. Přeložila Dina PODZIMKOVÁ, přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2021, s. 303.

⁹¹ Wassily Kandinsky: 6 Minute Art History *Vasilij Kandinskij*. You Tube [online]. [Cit. 2023-2-22]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ZUfBl6ilGN0>

⁹² [Srov.] FIEDLER, Jeannine. Bauhaus, Könnemann, 2006 tandem Verlag GmbH, s. 256.

účinkem.⁹³ Předznačil cestu malířství, které je expresivní, lyrické a bezprostřední.⁹⁴ (Viz Přílohy I., obr. 18 a 19.)

1.3.3 Paul Klee a jeho teoretické úvahy o barvě

Paul Klee (1879 - 1940) v mládí po dlouhých úvahách dosáhl rozhodnutí, že největší pozornost bude věnovat malbě i přesto, že se od raného dětství zajímal o mnoho jiných uměleckých i vědeckých oborů. Měl totiž za to, že malířství zůstalo zaostalé oproti ostatním, a cítil potřebu ho vyzdvihnout a posunout kupředu.⁹⁵ Své poznatky a myšlenky, ke kterým docházel pomalu a systematicky, pečlivě zaznamenával do osobního Deníku. Tomu ovšem předcházely záznamy o jeho životě, jak společenském, tak milostném. *„Vítězí kritické zkoumání sebe sama. Záznamy emocí pozvolna mění v životní filosofii. Stále přesnější jsou i úvahy o cíli a prostředcích jeho umění. Chápe svůj úkol daleko dříve, než je schopen jej realizovat.“*⁹⁶

S řešením prvního, zásadního barevného problému při malbě na sklo mu pomohlo dílo Cézanna.⁹⁷ (Viz Přílohy I., obr. 20.) Jeho logikou využití barev, kterými budoval své obrazy, se nechal inspirovat. Podobně pracoval i s jinými zdroji inspirace. Kleeova tvorba byla ovlivněna Picassovými,⁹⁸ Braquovými⁹⁹ a Delaunayovými¹⁰⁰ obrazy. S pokorou přijímal jen to, co bylo v souladu s jeho vlastním pocitem a věděním tak, aby nebyl svět, co vytvářel, narušen cizími tezemi.¹⁰¹ To je zároveň jedním z důvodů, proč nemůžeme Kleeovu tvorbu zařadit to žádného výtvarného slohu a stylu. *„Picassova a Braquova logika je logikou*

⁹³ [Srov.] WOLF, Norbert, GROSENICK, Uta, ed. *Expresionismus*. V Praze: Slovart, 2005, s. 52.

⁹⁴ [Srov.] HUYGHE, René, ed. *Encyklopedie umění nové doby*. Přeložila Hana STAŠKOVÁ. Praha: Odeon, 1974. *Světové dějiny* (Odeon), s. 315.

⁹⁵ [Srov.] LAMAČ, Miroslav, Paul Klee, SNKLU, 1965. s. 7 - 8.

⁹⁶ LAMAČ, Miroslav, Paul Klee, SNKLU, 1965. s. 10.

⁹⁷ Paul Cézanne (1839 – 1906), označován za „otce moderního umění“ byl francouzský umělec a postimpresionistický malíř, jehož dílo ovlivnilo avantgardní umělecká hnutí počátku 20. století. *Paul Cézanne*. Wikipedia [online]. [Cit. 2022-31-1].

Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_C%C3%A9zanne

⁹⁸ Pablo Ruiz Picasso (1881 – 1973) byl španělský malíř a sochař. Jeho celé jméno je Pablo Diego José Picasso. Je jednou z nejvýznamnějších osobností umění 20. století. Společně s Georgesem Braquem je považován za zakladatele kubismu. *Pablo Picasso*. Google Arts and Culture [online]. [Cit. 2023-2-25]. Dostupné z: https://artsandculture.google.com/entity/pablo-picasso/m060_7

⁹⁹ Georges Braque (1882 – 1963) byl francouzský malíř a sochař. Společně s Pablem Picassem patří mezi zakladatele kubismu. Stal se jednou z největších osobností umění 20. století. (Georges Braque. Google Arts and Culture [online]. [Cit. 2023-2-25].

Dostupné z: <https://artsandculture.google.com/entity/georges-braque/m037f3?categoryId=artist>

¹⁰⁰ Robert Delaunay (1885 – 1941) byl francouzský kubistický malíř, představitel abstraktního malířství. *Robert Delaunay*. Google Arts and Culture [online]. [Cit. 2023-2-25].

Dostupné z: https://artsandculture.google.com/entity/robert-delaunay/m01x5k_?categoryId=artist

¹⁰¹ LAMAČ, Miroslav, Paul Klee, SNKLU, 1965., s. 13.

bdění. *Kleeva logika je logikou snů.*¹⁰² Klee našel novou syntézu ve svých akvarelech. Popsal to ve svém deníku: *„Přestávám nyní pracovat, barva vniká to tak hluboko a pozvolna do mne, cítím to a stávám se jistým bez pýle. Barva se mě zmocnila. (...) Já a barva jsme jedno. Jsem malíř.*“¹⁰³

V Mnichově roku 1920 proběhla výstava, která retrospektivně uvedla Kleeovu dosavadní tvorbu. Paul Klee byl písemně osloven Waltrem Gropiem,¹⁰⁴ který ho přizval ke spolupůsobení do Výmarského Bauhausu.¹⁰⁵ *„Jeho teorie se postupně stává jedním ze základů výuky na Bauhausu. Vyvinula se, jak píše, z nutnosti přemýšlet o tom, co jsem zatím dělal intuitivně. Klee bral své učitelské poslání velmi vážně.*“¹⁰⁶ Vydal první knížku nazvanou *Pädagogisches Skizzenbuch*, kterou následně rozšířil druhým svazkem vydaným pod názvem *Bauhausbücher*, kde nalezneme eseje patřící mezi základní teoretické studie o výtvarném umění vydaných ve dvacátých letech.¹⁰⁷

Knihy s názvem *Pedagogický náčrtník (Pädagogisches Skizzenbuch)* je rozdělena do čtyř okruhů. Studenti a čtenáři mají díky textu a obrazovým vysvětlivkám dospět k intuitivnímu a modernímu uvažování nad uměním a vzdát se sociálních a konvenčních konstruktů. První kapitola se zabývá linií a strukturou, druhá pojednává o bodě, horizontu a perspektivě. Klee čtenářům ukazuje, že za fyzickým světem je i svět metafyzický a duchovní. Třetí kapitola se zabývá gravitační křivkou. Na konci náčrtníku v kapitole III. stojí Kleeův výklad pohybu a barev. Pomocí vlastních schematických kreseb čtenáři ilustruje polohu šedého bodu a popisuje pozice komplementárních barev. Z textu lze vnímat jistou básnickost, kterou vysvětluje Kleeův celoživotní zájem o poezii. *„Přecházím k nekonečnému pohybu, kde se skutečný směr pohybu stává irelevantním, nejprve odstraním šipku. Tímto aktem se například teplota a chlad*

¹⁰² LAMAČ, Miroslav, Paul Klee, SNKLU, 1965., s. 18.

¹⁰³ LAMAČ, Miroslav, Paul Klee, SNKLU, 1965. s. 15, přejato z: *Tagerbücher von Paul Klee*, Du Mont Schauberg, Köln 1957

¹⁰⁴ Walter Gropius (1883 – 196) architekt, narozený v Berlíně, který se svým kolegou A. Mayerem založili projekční kancelář a sestavili promyšlený program industrializace stavebnictví. Roku 1919 byl jmenován do výkonu funkce ředitele Saské školy umění, kterou přetvořil v Bauhaus. *Walter Gropius*. [Srov.] KUDĚLA, Jiří, Markéta SVOBODOVÁ a Miroslav ZELINSKÝ. *Fenomén Bauhaus: příběh jedné školy*. Praha: Grada, 2019, s. 56.

¹⁰⁵ Bauhaus (Staatliches Bauhaus), něm. Státní umělecká škola působící 1919 – 1933 postupně ve Výmaru, Desavě a v Berlíně, její i způsob program výuky byl založen na myšlence jednoty všech umění, (...) *Bauhaus*. BALEKA, Jan, *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*, Academia, Praha, 1997

¹⁰⁶ LAMAČ, Miroslav, Paul Klee, SNKLU, 1965. s. 18.

¹⁰⁷ [Srov.] tamtéž, s. 18.

sjednocují. *Patos se mění v étos (ideální celek principů), který zahrnuje energii a protienergii.*¹⁰⁸ (Přílohy I., obr. 21.)

Zkoumáním akvarelových lazurních vrstev vedlo k myšlence, že barvy, které stojí v kruhu naproti sobě, mají v centru středovou šed. Šed lze též získat poměrově přesným smíšením sekundárních barev. Matematickými rozbory došel Klee k algebraickým rovnicím.¹⁰⁹ „*Modrá + fialová + žlutá + oranžová = (modrá + oranžová) + (žlutá + fialová) = šedá 65. (...) Klee si bystře všimnul, že například zelenou a oranžovou na barevném kruhu nelze spojit prostřednictvím průměru, linky vedoucí středem kružnice, ale jen sečnou. (...) Kleeův postup spočíval nejprve v analýze sekundárních barev. (...) Avšak žluté chyběla k neutralizaci komplementární barva fialová. Výchylka osy se ihned projevila v barevném přechodu, který nebude čistě šedý, ale šedožlutý. Klee se v další přednášce pokusil o vymezení primárních barev jejich diferencí na barevném kruhu. Došel k závěru, že ve své absolutní čistotě se všechny tři základní barvy vyskytují na obvodu kružnice jen jako tři body vzdálené od sebe v rovnoměrné vzdálenosti a vymezené úhlem 120°. Barevné přechody na kruhu nejsou jako v předchozím případě přechodem odněkud někam, ale neustálým pohybem.*“¹¹⁰ (Viz Přílohy I., obr. 22.)

Paul Klee dokázal využít své znalosti z geometrie, matematiky, biologie a botaniky a uplatnit je do své úvahy o barvě. „*Vytvořil jednu z nejpromyšlenějších teorií moderního umění, v níž spojil jemnou analýzu výrazových prostředků s intuitivním zřením podstaty vztahů člověka a světa.*“¹¹¹ (Přílohy I., obr. 23 – 27.)

První mladí mistři, kteří dokázali nejen Kleeovu teorii následovat a aplikovat, byli např. Josef Albers, Herbert Bayer¹¹² a Marcel Breuer.¹¹³ Ti byli od roku 1925 odpovědní za vedení dílen a vytváření učebních plánů. Týkalo se to nově vznikajících oborů jako „grafický design“ nebo „textilní průmysl.“ Moderní

¹⁰⁸ [Srov.] KLEE, Paul, Pädagogisches Skizzenbuch, MOHOLY-NAGY, Sibyl, Pedagogical Sketchbook, Frederick A. Praeger Publishers, 1953, s. 60.

¹⁰⁹ [Srov.] <https://www.davidbares.net/nauky-o-barvach/> *Nauky o barvách* [online]. [Cit. 2023-2-25].

¹¹⁰ <https://www.davidbares.net/nauky-o-barvach/> *Nauky o barvách* [online]. [Cit. 2023-2-25].

¹¹¹ LAMAČ, Miroslav, Paul Klee, SNKLU, 1965. s. 7.

¹¹² Herbert Bayer (1900 – 1985) byl rakouský a americký grafický designér, malíř, fotograf, sochař, umělecký ředitel, environmentální designér, designér interiérů a architekt. *Herbert Bayer*. Wikipedia [online]. [Cit. 2023-4-4]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Herbert_Bayer

¹¹³ Marcel Lajos Breuer (1902 – 1981) byl maďarský a americký modernistický architekt a návrhář nábytku. V Bauhausu navrhl židle Wassily Chair a Cesca Chair, které The New York Times označily za jednu z nejdůležitějších židlí 20. století. Breuer rozšířil sochařskou slovní zásobu, kterou vyvinul v truhlárně v Bauhausu, do osobní architektury, která z něj udělala jednoho z nejpopulárnějších světových architektů na vrcholu designu 20. století. *Marcel Lajos Breuer*. Wikipedia [online]. [Cit. 2023-4-4]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Breuer

Bauhaus byl až na Vasilije Kandinského „starými mistry“ do roku 1931 opuštěn.¹¹⁴

1.3.4 Henri Matisse o barvě

Henri Matisse (1869 - 1954) se zpočátku svého karierního života živil jako právník, ale už od dětství tušil, že umění se stane smyslem jeho bytí. Barevná paleta, kterou využíval, je především s červenou charakteristická pro malířský směr fauvismus, který vznikl na přelomu 19. a 20. století. V čele tohoto směru stál právě Matisse, jenž je považován za jeho zakladatele. Program fauvismu těží z teoretických a praktických poznatků barevných zrakových vjemů a rozkladu skvrn. Uplatňuje čistou barvu a skrze ni předává divákovi citovou hodnotu.¹¹⁵ (Viz Přílohy I., obr. 28 a 29.) *„Fauvisté byli důsledně obráceni ke skutečnosti, kterou pozorovali a intenzivně prožívali svým zrakem. (...) Zrakovou zkušenost oprošťovali od náhodnosti, jevovosti, momentnosti a proměňovali ji v obraz ovládaný barevnou zákonitostí a harmonií.“*¹¹⁶

Fauvismus je výsledkem intenzivní a dlouhodobé Matissovy práce s barvou. Z jeho malířských děl je patrný vliv francouzské secese a japonských dřevorytů. Pro Matisse jsou typické vymezené čisté barevné plochy, členěné lineárními obrysy. Barva nebyla prostředkem hledání nových forem, ale pouze vyjádřením vlastního vnímání.¹¹⁷ Přestože cílem nebylo vytvořit něco nového, něco nového vzniklo na základě sebezvoje malíře. *„Jeho ženské a mužské akty jsou namalovány širokými tahy štětce v kontrastní barevnosti. (...) Jednoduché studie jsou již zřetelně poznamenány úsilím o kresebnou a barevnou zkratku, která později určí Mattisův způsob malby vůbec.“*¹¹⁸ (Viz Přílohy I., obr. 30 – 33.)

Po roce 1904 bylo z Mattisových obrazů patrné, že barevná skvrna se stala samostatným stavebním prvkem. Přestože se jeho raná tvorba s neoimpresionismem protla, později opustil dosavadně využívané fyzikálně optické metody pointilistů, které shledal a označil za mechanické. Základem

¹¹⁴ [Srov.] DROSTE, Magdalena. Bauhaus: 1919-1933: reforma a avantgarda. Vydání druhé. Přeložil Michaela VÁŇOVÁ. V Praze: Slovart, 2019, s. 26.

¹¹⁵ [Srov.] BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika), Academia, Praha, 1997, s. 103.

¹¹⁶ BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika), Academia, Praha, 1997, s. 103.

¹¹⁷ [Srov.] FIALA, Vlastimil. Henri Matisse, Odeon, 1967, s. 6.

¹¹⁸ FIALA, Vlastimil. Henri Matisse, Odeon, 1967, s. 21.

obrazu se stala barva, rytmus a kontrast ploch, vytvářející linii a prostor. Ústup detailu dal prostor formám jednotlivých barev. Fauvismus je označován za revoluční čin moderního malířství. U jeho zrodu stál Matisse, Derain¹¹⁹ a Vlaminck,¹²⁰ (viz Přílohy I., obr. 34 a 35) které nespojil názorový systém, nýbrž racionální koncepce čisté chromatičnosti.¹²¹ Tato skupina se sice v počátku setkala s kritikou a odmítnutím, ale později začala být označována za první velké avantgardní hnutí.¹²²

Matisse své poznatky o barvě vydal pod názvem „Poznámky malíře“ v roce 1908. K jedné ze svých skic poznamenal: *„Charakter a působení barvy jsou určovány jejím umístěním mezi jinými barvami. Barva je vždy ve vztahu ke svému okolí, nikoliv nepůsobí sama o sobě. Také velikost barevné plochy je důležitá, i její umístění na obraze. Barva působí v kompozici docela jinak nahoře než dole, jinak vpravo, jinak vlevo. Modrá je dole těžká, nahoře lehká, žlutá se nahoře vznáší, dole vypadá uvězněná.“*¹²³ Sám se za teoretika nikdy nepovažoval, přestože rád diskutoval o estetice a umění. Rád přemýšlel o problémech, které se s jeho prací pojily, vysvětloval způsob svého vidění a vyjadřování a také ospravedlňoval své umělecké tendence. V jeho spisech není žádná didaktická složka ani snaha vyvrátit všeobecně platné teorie, přestože s některými nesouhlasil.¹²⁴

Ve svých tezích se nepokoušel fauvismus definovat. Řekl, že *„Fauvismus vznikl jakožto výsledek našeho tvrdošíjného odmítání falešných barev. Právě díky tomu jsme dosáhli mnohem silnějších výsledků, které stály za povšimnutí. Kromě toho nesmíme zapomínat na zářivost samotných odstínů“*.¹²⁵ Matisse ve svých obrazech nejčastěji uplatňuje komplementární a analogický kontrast dle paradigmatu Vincenta van Gogha.

Malíři si byli a jsou vědomi toho, že barvy nepůsobí izolovaně, ale vždy ve vztahu k druhé. Zákony barevné harmonie jsou sice platné a neměnné, to ale

¹¹⁹ André Derain (1880 – 1954) byl francouzský malíř, sochař a spoluzakladatel fauvismu. *André Derain*. Wikipedia [online]. [Cit. 2023-2-22].

Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Derain

¹²⁰ Maurice de Vlaminck (1876 – 1958) byl francouzský malíř. Spolu s André Derainem a Henri Matissem je považován za jednu z hlavních postav hnutí Fauve, skupiny moderních umělců, kteří byli v letech 1904 až 1908 jednotní v používání intenzivních barev. *Maurice de Vlaminck*. Wikipedia [online].

[Cit. 2023-2-22]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_de_Vlaminck

¹²¹ [Srov.] FIALA, Vlastimil. Henri Matisse, Odeon, 1967, s. 33 – 34.

¹²² [Srov.] GRAHAM – DIXON, Andrew. Příběh malířství: jak se dělalo umění. Přeložila Dina PODZIMKOVÁ, přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2021, s. 282.

¹²³ PLESKOTOVÁ, Petra. Svět barev, Albatros, 1987, s. 147.

¹²⁴ [Srov.] SELZ, Jean. Matisse, Mediatrans Praha, Svoboda, grafické závody Praha, LIT Liberec, s. 7.

¹²⁵ SELZ, Jean. Matisse, Mediatrans Praha, Svoboda, grafické závody Praha, LIT Liberec, s. 5.

neznaená, že práce s barevným kontrastem v podobě vypočítané rovnice přinese kvalitní umění.

2 Barevný kontrast v užitém umění – v grafickém designu

„Umění vzniklo v nejranějších fázích lidského vývoje jako specifická komunikativní praxe lidského bytí, která např. i do výtvarného umění vkládá nejen existencionální otázky, pochopení skutečnosti, ale také její smyslový prožitek.“¹²⁶ Užité umění je v intenzivnějším a častějším kontaktu s člověkem, jelikož do sebe zahrnuje předměty každodenního využití, ať už z oblasti techniky, průmyslu nebo médií. Artefakt užitého umění je vytvářen jak pro krásu, tak především pro účel. Úlohou barvy není pouze být vlastností předmětu. Barva je nositelem informace, významu a estetické hodnoty. Její účinek lze nejlépe zpozorovat na dílech z kategorie grafického designu. Pod ni zařazujeme např. plakáty, knihy, obalový materiál, částečně i módu a textil.

„Veškerý grafický design, při němž jsou vytvářeny obrazy – bez ohledu na prostředky, které jsou použity, či sledovaný záměr – se zaměřuje především na utváření formy... Pojem „forma“ zahrnuje veškeré tvary, čáry, textury, slova a obrázky.“¹²⁷ „Tvoření kompozičních částí tak, aby měly různé protikladné vlastnosti a aby spolu navzájem kontrastovaly, je při navrhování v designu základním předpokladem toho, aby vznikla dynamická a nápaditá kompozice. Pojem „kontrast“ se používá nejen jako označení pro specifické vztahy (světlo/tma, křivka/čára, pohyb/klid), ale také označuje povahu mezi objekty.“¹²⁸

Barevný kontrast v grafickém designu řeší několik problematik. Nejprve musí diváka upoutat, zajistit čitelnost, vyvolat zájem, udržet pozornost a zanechat dojem. To je veškerý potenciál barvy, který je umělcem ve vizuální kultuře možného dosáhnout, ale pouze za předpokladu správného a cílevědomého použití všech dalších obrazových prvků. Příkladem ovládnutí výrazového prostředku barvy v designu je Bauhaus. Tamější umělci vytvořili vlastní „typografii Bauhaus“ jako poznávací značku svých produktů. *„Všechny (knihy, plakáty) využívaly typických prvků, (...) bezpatkové písmo, nadměrná velikost číslic a horizontální či vertikální pruhy.“¹²⁹* Tyto pruhy měly funkci dekorativní, ale i systemizační, protože členily informace.¹³⁰ (Viz Příloha I., obr. 36.) Časopisy a plakáty vytvořené expresionistickými umělci se vyznačovaly

¹²⁶ BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika), Academia, Praha, 1997, s. 375.

¹²⁷ ŠAMARA, Timothy. Grafický design: základní pravidla a způsoby jejich porušování. V Praze: Slovart, 2008, s. 32.

¹²⁸ Tamtéž, s. 71.

¹²⁹ HOLLIS, Richard. Stručná historie grafického designu. V Praze: Rubato, 2014. Eseje (Rubato), s. 27.

¹³⁰ [Srov.] tamtéž, s. 27.

výraznými ilustracemi až s násilnými kontrasty, ke kterým bylo vždy zvoleno odpovídající písmo.¹³¹

Písmo je častým prvkem, který doprovází umění ve veřejném prostoru. Snadná orientace v něm je v dnešní době považována za samozřejmost bez předchozího uvědomění, že i to bylo dříve problematikou, o jejíž řešení se postaral umělec a barva. Jako vhodný příklad pro potvrzení tohoto tvrzení je orientační plán metra. Plány londýnského metra byly složité, protože se snažily zachytit reálné geografické rozmístění stanic. V roce 1933 Henry Beck¹³² vytvořil nové schematické plány, ve kterých využil symbolický a komunikační význam barvy. Mapy byly zjednodušené, tím pádem čitelnější, přičemž z nich dále vyplývaly prostorové relace.¹³³ (Viz Přílohy I., obr. 37.)

V souvislosti s barvou v současném designu si autorka dovoluje zmínit francouzského módního návrháře Jean-Charlese de Castelbajaca, (*1946) který se v rozhovoru pro uměleckou společnost Artnet.com dotkl tématu základních barev a jejich působení. Během své kariéry spolupracoval s významnými osobnostmi, např. s Andy Warholem,¹³⁴ jehož výtvarné dílo ovlivnilo návrhářskou tvorbu. Jean-Charles de Castelbajac komponuje jednotlivé módní kousky tak, aby jejich barvy mezi sebou vzájemně komunikovaly. Návrhář upřednostňuje jednoduchost a podstatu formy. Jako přímý příklad své filozofie o chromaticitě uvádí oděv, který vytvořil pro papeže v roce 1997, s pruhy a duhou, která je podle něj symbolem věčnosti. (Viz Přílohy I., obr. 38.) Se základními barvami v textilu pracuje už v 60. letech, protože odmítá nuance a lomené odstíny. Barevnou nuanci označuje za kompromis a tvrdí, že jedině čistý tón může být radikální a schopný vytvořit výrazný kontrast.¹³⁵

¹³¹ [Srov.] HOLLIS, Richard. Stručná historie grafického designu. V Praze: Rubato, 2014. Eseje (Rubato), s. 62.

¹³² Henry Beck (1903 – 1974) byl technický kreslíř, designér a návrhář. FIELL, Charlotte a Peter FIELL. Design 20. století. [Praha]: Slovart, c2003. Ikony

¹³³ [Srov.] FIELL, Charlotte a Peter FIELL. Design 20. století. [Praha]: Slovart, c2003. Ikony, s. 30.

¹³⁴ Andy Warhol (1928 – 1987) byl americký vizuální umělec, filmový režisér a producent, který byl vůdčí osobností hnutí vizuálního umění známého jako pop art. Jeho práce zkoumají vztah mezi uměleckým vyjádřením, reklamou a kulturou celebrit, která vzkvétala v 60. letech 20. století. Jeho tvorba se dotýkala řady médií, včetně malby, sítotisku, fotografie, filmu a sochařství. *Andy Warhol*. Wikipedia [online]. [Cit. 2023-3-11]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Andy_Warhol

¹³⁵ [Srov.] <https://news.artnet.com/art-world/jean-charles-de-castelbajac-maison-et-objet-2244610>

2.1 Základní předpoklady při práci s barvou v designu

„Grafik vstřebává koncept ve verbální podobě a dává mu vizuální formu, jež v nás pak vyvolává určitý dojem. Ten závisí na dovednostech a tvůrčí citlivosti designéra, s nimiž by měl být schopen zvolit adekvátní prostředky, jak nám něco sdělit.“¹³⁶

Výběr barev nemůže být bezmyšlenkovitý, jelikož kombinace barvy a produktu bude přímo ovlivňovat výsledné působení produktu. *„Barva má v sobě spoustu psychologických a emocionálních významů, které se u různých kulturních skupin a individualit mohou velmi lišit. Barva ovlivňuje vizuální hierarchii, čitelnost písma a také to, podle jakého principu si divák propojí dvě různé části designu, což někdy nazýváme barevné kódování.“¹³⁷* Divák pomocí barvy identifikuje, co vidí. Barva je společně s tvarem předmětu prvním určujícím aspektem. Pokud je obraz doplněn textem, vzniká další prostor pro práci s chromatikou, protože právě ta mění význam slov. Kontrastem umělec může podpořit celkový výraz svého díla, jelikož různé protikladné spojení barev může tlumit, anebo naopak zesilovat sdělení.¹³⁸ Např. slovo „ticho“ napsané černě na bílém pozadí bude vytvářet tvrdý kontrast a důraz. V případě, že by stejné slovo „ticho“ bylo napsáno světle šedou, autor dosáhne lepšího souladu obsahu a formy svého díla. (Viz Přílohy I., obr. 39).

Základní předpoklad pro práci s barvou v designu spočívá v porozumění chromatického spektra. Každý designér by měl mít nastudované barevné systémy a teze od vědců a umělců, které jsou autorkou představeny v první kapitole této práce. Barva je nástrojem umožňující přesné grafické vyjádření designéra. Kombinací tónů lze ovlivnit celkovou podobu díla, náladu a emoce. Správně zvolená barevná kompozice zajišťuje harmonii a srozumitelnost. Dominantní tón by měl korespondovat s hlavní informací a myšlenkou díla.

Designér si může vybrat vlastní sadu barev, která je pro něj charakteristická, zároveň je ale určujícím a společným prvkem jeho dílčích edicí a publikací. Kódování pomocí barev může v knihách či obsáhlejších katalogích zajistit dobrou orientaci, přehlednost a ucelenost. Barvy lze použít podle určité

¹³⁶ SAMARA, Timothy. Grafický design: základní pravidla a způsoby jejich porušování. V Praze: Slovart, 2008, s. 7.

¹³⁷ Tamtéž, s. 15.

¹³⁸ [Srov.] SAMARA, Timothy. Grafický design: základní pravidla a způsoby jejich porušování. V Praze: Slovart, 2008, s. 112.

logiky například tak, že budou designérem zvoleny jako zástupný vizuální kód prvku, který se opakuje. Sada barev může být laděna tak, aby tematicky korespondovala s fotografiemi, pokud jsou součástí díla.¹³⁹

Práce s fotografií je ve vizuální kultuře denně zastoupena. Fotografie je součástí časopisů, billboardů, knih, digitální sféry a dalších medií. „*Změna celkové barevnosti nebo vyvážení barev ovlivní pozorovatelův dojem z fotografie.*“¹⁴⁰ Úprava fotografií je běžnou praxí umělce. Změna kontrastu a barevnosti může mít na dílo zásadní vliv. Barevný filtr nebo jiná výrazná úprava mění přirozený lidský tón pleti, přičemž výsledek způsobuje nežádoucí efekt. Nazelenalý odstín vyvolává pocit choroby, modrý odstín zase „mrtvolný“ nádech.¹⁴¹

Barva se vždy musí přizpůsobit záměru designéra. V grafickém designu reflektuje značku a odpovídá za její zapamatovatelnost u široké veřejnosti. Psychologický význam barev stojí za více než 90% rozhodnutí nakupujících. Většina lidí při nákupu totiž jedná na základě vizuálních podnětů. **Modrá** barva má schopnost snižovat stres a vzbuzovat pocit odborné způsobilosti značky. **Červená** barva povzbuzuje k akci, přitahuje pozornost a vyvolává silné emoce. **Zelená** barva má ze všech nejvíce harmonický účinek, navozuje klid a podporuje důvěryhodnost a autentičnost značky. **Fialová** vede k zamyšlení, inspiraci a sebeuvědomění. Všeobecně je považována za luxusní. **Černá** barva v designu evokuje jednoduchost, ale i sílu a sofistikovanost. **Hnědá** vyzařuje stabilitu a oproti ostatním barvám působí nejvíce konzervativně. **Žlutá** přitahuje pozornost.¹⁴²

Podstatu barevných kombinací, barevné vztahy a jejich působení designér zpozoruje v barevných systémech a modelech, nejčastěji od Ittena a Munsella, které mu jsou při práci velmi nápomocné.¹⁴³

¹³⁹ [Srov.] SAMARA, Timothy. Grafický design: základní pravidla a způsoby jejich porušování. V Praze: Slovart, 2008, s.104 – 105.

¹⁴⁰ SAMARA, Timothy. Grafický design: základní pravidla a způsoby jejich porušování. V Praze: Slovart, 2008, s. 113.

¹⁴¹ [Srov.] SAMARA, Timothy. Grafický design: základní pravidla a způsoby jejich porušování. V Praze: Slovart, 2008, s. 113.

¹⁴² [Srov.] <https://valekpetr.com/cs/design-cs/barvy-v-brand-designu/> *Barvy v brand designu* [online]. [Cit. 2023-3-7].

¹⁴³ [Srov.] SAMARA, Timothy. Grafický design: základní pravidla a způsoby jejich porušování. V Praze: Slovart, 2008, s. 92.

II. Praktická část

3 Vizuální interpretace barevného kontrastu

Výchozí statí pro tvůrčí praktickou část kvalifikační práce byla podkapitola s názvem „Barva jako silný komunikační nástroj, barevné kontrasty a jejich význam.“ Autorka se v rámci vizuální interpretace barevného kontrastu nejprve seznámila se základními poznatky o barvě.

Praktická část navazuje na teoretické teze a vědeckou analýzu barev. Výtvarné zpracování kontrastů se skládá ze skicového materiálu s barevnými zkouškami, které ústí do finálních maleb, představeny jsou čtenáři v následující podkapitole. Pro lepší orientaci v souvislostech mezi textem a vizuálními příklady autorka uvádí seznam barevných zkoušek:

Barevná skica 1. - Obr. 40: Spektrální chromatický kruh

Barevná skica 2. - Obr. 41: Míchání barev vycházející z Chevreulových tezí

Barevná skica 3. - Obr. 42: Konstrukce barevného trojúhelníku dle Ostwalda

Barevná skica 4. - Obr. 43: Barevný systém na motivy Munsella

Barevná skica 5. - Obr. 44: Příklady jednotlivých druhů kontrastů

Jako materiál pro malbu byly zvoleny akrylové barvy a jako podložky světle žlutě tónované akvarelové papíry s vysokou gramáží. Autorka během práce využila mimo jiné syntetické štětce, příslušné ředidlo, rýsovací potřeby a další běžné pomůcky užívané ve výtvarné praxi.

Odrazovým můstkem bylo vytvoření spektrálního chromatického kruhu. (Viz Přílohy II., obr. 40.) Tento kruh je zpracován na motivy Chevreulových vědeckých tezí. První skica ilustruje uspořádání barev v kruhu, znázorňuje přechod odstínů a především zobrazuje vztahy mezi primárními, sekundárními a terciálními barvami. V této barevné zkoušce, stejně jako ve všech ostatních, jsou použity výhradně jen tři základní barvy, jimiž jsou žlutá, červená a modrá. Ve druhé skice s názvem „Míchání barev vycházející z Chevreulových tezí“ (viz Přílohy II., obr. 41), si autorka důkladněji ověřuje možnosti vzniku ostatních odstínů a jejich vzájemné kombinace.

Podobným způsobem byly nastudovány úvahy o barvě Ostwalda a Munsella. Ve třetí skice autorka interpretuje důmyslný chromatický systém v konstruovaném trojúhelníku, ve kterém jsou odstíny přesně pojmenovány a sestaveny do správného pořadí. (Viz Přílohy II., obr. 42.) Čtvrtá skica čtenáři

nabízí zjednodušenou interpretaci Munsellova barevného kruhu. (Viz Přílohy II., obr. 43.) Každá z Munesellových pěti základních barev nachází ve spektru jiné zastoupení, především co se týče šíře chromatické škály.

V poslední skice autorka předkládá čtenáři jednotlivé druhy kontrastů. Jako jediná skica z výše uvedených je zhotovena ve formátu A2 a je doplněna textem. (Viz Přílohy II., obr. 44.) Zároveň v tomto případě oproti předchozím obsahuje malířské zásahy bílou a černou akrylovou barvou.

3.1 Malované plošné kompozice s uplatněním barevných kontrastů

Finální malby s podtitulem „kompozice“ jsou vytvořeny v technice akrylu na žlutě tónovaných akvarelových papírech s vysokou gramáží, o formátech A3 a A2. Autorka vychází především z vlastní interpretace kontrastů barev. Inspiruje ji tvorba malíře Paula Kleea, přičemž následuje jeho geometrické kompozice, častokrát tvořené tvary s pevnými konturami a jasnými hranicemi.

Požadavky na závěrečný vizuál, které si autorka sama ve své práci kladla, byly jednoduchost a výraznost výtvarného sdělení s využitím kontrastů za cílem dosažení harmonie. Finální výtvarný výstup předcházelo studium teoretických poznatků o barvě. Autorčino hledání proporcí estetickejších kompozic je zřejmé z obrázku 45, v Přílohách II. Autorka si opět dovoluje čtenáři pro jasnější přehled uvést výčet kompozic:

Kompozice 1. - Obr. 46: **„Barevný přechod“**

Kompozice 2. - Obr. 47: **„Barevná klávesnice“**

Kompozice 3. - Obr. 48: **„Inspirace“**

Kompozice 4. - Obr. 49: **„Diagonála“**

Kompozice 5. - Obr. 45: **„Na rozhraní“**

V kompozici č. 1. s názvem „Barevný přechod“ (viz Přílohy II., obr. 46) jsou uplatněny pouze tři primární barvy. V geometrické síti čtverců lze zpozorovat výrazný chromatický kontrast a analogii, která vzniká mezi čtverci s rozdílnými odstíny, ležícími vedle sebe.

„Barevná klávesnice“ (viz Přílohy II., obr. 47) je název 2. barevné kompozice, která se skládá z pravidelných obdélníkových polí. V tomto

výtvarném výstupu jsou k primárním barvám přidány další dvě, černá a běloba. V prostředním pomyslném pruhu kláves zaznívá tón čisté barvy bez příměsí. Směrem doleva se barevná klávesa zesvětluje, naopak doprava se ztmavuje. Klávesy umístěné vedle sebe tedy vytvářejí kontrast sytostní, klávesy seřazené pod sebou vytvářejí kontrast analogický.

Podnětem k vytvoření malby „Inspirace“ (viz Přílohy II., obr. 48) byly ukázky z portfolia Josefa Albersa v knize „Interaction of Color“. Autorka se nechává inspirovat jak kompozicí, tak volbou barev, jelikož právě kombinace barev a jejich rozložení, které Albers volil, považuje autorka za neotřelé a ve své vlastní tvorbě s nimi doposud neměla výraznější zkušenost. V tomto případě nachází své uplatnění světlostní, sytostní, proporční a komplementární kontrast.

Malba „Diagonála“, (viz Přílohy II., obr. 49) jak už název vypovídá, zobrazuje kompozici, ve které úsečka protíná obdélníky a tím překlápí barvy v protipólu na analogické dvojice. Zároveň je zde využit sytostní kontrast a komplementární kontrast v lomených tónech.

Pro poslední kompozici „Na rozhraní“ (viz Přílohy II., obr. 50) byl jako v předchozím případě barevných zkoušek znovu zvolen větší formát A2. Důvodem bylo, že právě tato skladba barev je autorkou považována za nejvíce harmonickou ze všech, které navrhla. K volbě barev ji inspirovala tvorba současného italského malíře Francesca Clementa.¹⁴⁴ Celá kompozice je složena z vertikálních pruhů analogické pastelové chromatiky, kterou přerušují horizontálně umístěné obdélníky, jejichž barevnost vzhledem k vertikálním pruhům odpovídá definici komplementárního kontrastu.

¹⁴⁴ Francesco Clemente, (*1952), je italský malíř a kreslíř, jehož dramatická figurální obraznost byla hlavní složkou revitalizace italského umění od 80. let 20. století. Studium architektury nedokončil a začal se věnovat vizuálnímu umění. Jeho malba bývá označována za odvážnou, konfrontační a alegorickou. Barvy a prvky v obraze kombinuje poetickým a nejednoznačným způsobem. Spolupracoval také s dalšími umělci, jako jsou Jean-Michel Basquiat a Andy Warhol. [Srov.] *Francesco Clemente*. <https://www.britannica.com/biography/Francesco-Clemente> [Online]. [Cit. 2023-3-26].

Závěr

Bakalářská práce „Barevný kontrast a jeho význam ve vizuální kultuře“ se zabývá problematikou barevného kontrastu v malířství a designu. Tento předmět zájmu prostupuje celou bakalářskou prací. Předkládaná práce přibližuje čtenáři specifické vztahy barev v rámci chromatického spektra v kapitolách 1. Obecný úvod do problematiky kontrastů mezi barvami a 1.1. Barva jako silný komunikační nástroj, barevné kontrasty a jejich význam. Kvalifikační práce v teoretické části představuje stručný nástin základních předpokladů pro využívání barevného kontrastu, především z uměleckého hlediska.

Autorka zmiňuje vědce a významné osobnosti, kteří barvu zkoumali a popsali i barevný kontrast. Mezi ně patří Johann Wolfgang von Goethe, mnohostranný umělec a politik, jehož výtvarný přínos je citován dodnes. Dále Michel Eugène Chevreul, Wilhelm Ostwald a Albert Henry Munsell, jejichž odborné teze o chromatických systémech přispěly autorce k porozumění barevného kontrastu. Značná pozornost je autorkou upřena na Bauhaus, německou státní uměleckou školu, která společně s výraznými uměleckými osobnostmi pojímala barvu jako silný komunikační nástroj a předznamenala její vývoj a užití v designu a předmětné kultuře.

Podkapitoly 1.3.2. – 1.3.4. jsou věnovány tezí třech významných malířů, jimiž jsou Vasilij Kandinskij, Paul Klee a Henri Matisse. Tyto úvahy o barvě jsou pro autorku klíčové s ohledem na tvůrčí praktickou část. Druhá kapitola seznamuje čtenáře o uplatnění kontrastu v designu, zejména v grafické tvorbě.

Během procesu získávání informací o kontrastu autorce vyvstalo na zřetel mnoho dalších faktů, které je nezbytné v návaznosti na titul čtenáři osvětlit. V rámci stanoveného rozsahu stran je zapotřebí redukovat údaje o barvě a její četné atributy na úzké, byť dostatečně vypovídající minimum. Pro úplnost celé problematiky barevného kontrastu je čtenář odkazován na obrazové přílohy, které vše doplňují a jsou nepostradatelnou součástí celé práce.

V praktické části kvalifikační práce je autorka nejvíce inspirována osobitým způsobem malby Paula Kleea, což reflektuje ve svém výtvarném výstupu v podobě barevných kompozic, jejichž cílem bylo dosažení harmonie za pomoci využití barevných kontrastů. Tomu předcházelo prohloubení a osvojení znalostí o barvě, ke kterému došlo díky tvorbě rozmanitého skicového

materiálu. Celá práce je pro autorku přínosem, především díky propojení teoretické části s praktickou. Odnáší si, že barevný kontrast lze vědecky vyložit, ovšem jeho interpretace nemusí nutně spočívat v jeho přesné „tabulkové“ aplikaci.

Závěrem si dovoluje citovat malíře, Kazimira Maleviče,¹⁴⁵ který se vyjádřil o rozporném pojetí kontrastu mezi vědci a malíři: *„Tak docházíme k různým uměleckým normám. V důsledku těchto zákonů se malířství rozchází s vědeckou pravdou, přinejmenším v otázce doplňkových barev, věda ustavuje nový barevný pořádek, který se možná hodí – a ani to ne vždy – pro barevné vztahy, ale není v souladu s oblastí malířství. Barevný jev působí na malířův nervový systém, který reaguje přijetím nebo odmítnutím té či oné barvy, a může se stát, že právě na tomto místě, kde mají barvy navazovat „podle vědeckého zákona o doplňkových barvách“, může někdy dojít k nedodržení doplňkové barvy, a doplňkem se stává jiná barva, která ovšem nemůže představovat zákon pro jiné formy malířství. Při rozboru několika malířských směrů bylo zjištěno, že každý z nich má vlastní zákon doplňkových barev a odstínů. Rozborem nových malířských směrů získáváme rozsáhlý materiál pro jejich vědecky - malířské uchopení prostřednictvím utvoření příslušné teorie. Taková teorie se pak stává základem školy, jež vytváří vlastní nové formy výstavby malířských změn (...).“¹⁴⁶*

Na závěr autorka děkuje Janu Balekovi, českému teoretikovi a historikovi výtvarného umění, jehož literární dílo „Výtvarné umění – výkladový slovník“ bylo velmi nápomocné při zpracovávání této kvalifikační práce.

¹⁴⁵ Kazimír Severinovič Malevič (1879 -1935) byl sovětský ruský avantgardní umělec a teoretik umění, jehož průkopnická práce a psaní měly hluboký vliv na vývoj abstraktního umění ve 20. století. *Kazimír Malevič*. Wikipedia [online]. [Cit. 2023-3-26].

Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Malevich

¹⁴⁶ MALEVIČ, Kazimir Severinovič. *Reakční žonglérství: (suprematické zrcadlo): (texty k bezpředmětnosti)*. Praha: Brody, 1997, s. 108 – 109.

Seznam použité literatury

ALBERS, Josef. Interaction of color: 50th anniversary edition. 4th ed. New Haven, Conn.: Yale University Press, c2013. ISBN 9780300179354.

BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika), Academia, Praha, 1997, ISBN 978-80-200-1909-7.

DANNHOFEROVÁ, Jana. Velká kniha barev: Kompletní průvodce pro grafiky, fotografy a designéry, Computer Press, Brno 2012, ISBN 978-80-251-3785-8.

DROSTE, Magdalena. Bauhaus: 1919-1933 : reforma a avantgarda. Vydání druhé. Přeložil Michaela VÁŇOVÁ. V Praze: Slovart, 2019. ISBN isbn978-80-7529-880-5.

ECO, Umberto. ed. Dějiny krásy. Přeložila Gabriela CHALUPSKÁ. Praha: Argo, 2005. ISBN 80-7203-677-7.

FIALA, Vlastimil. Henri Matisse, Odeon, 1967.

FIEDLER, Jeannine. Bauhaus, Könemann, 2006 tandem Verlag GmbH, ISBN 13: 978-3-8331-1045-0.

FIELL, Charlotte a Peter FIELL. Design 20. století. [Praha]: Slovart, c2003. Ikony. ISBN 3-8228-2575-1.

HAUFFE, Thomas. Design. Brno: Computer Press, 2004. Malá encyklopedie (Computer Press). ISBN 802510284x.

HOLL, Steven. Paralaxa. Přeložila Alena VŠETEČKOVÁ. Brno: ERA Group, 2003. ISBN 80-86517-68-3.

HOLLIS, Richard. Stručná historie grafického designu. V Praze: Rubato, 2014. Eseje (Rubato). ISBN 978-80-87705-27-8.

GRAHAM – DIXON, Andrew. Příběh malířství: jak se dělalo umění. Přeložila Dina PODZIMKOVÁ, přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2021. ISBN 978-80-271-1348-4.

HUYGHE, René, ed. Encyklopedie umění nové doby. Přeložila Hana STAŠKOVÁ. Praha: Odeon, 1974. Světové dějiny (Odeon).

KANDINSKIJ, Vasilij. Několik kreseb, veršů a myšlenek Vasily Kandinského, vydalo Nakladatelství československých výtvarných umělců v Praze, 1966.

KLEE, Paul. Pädagogisches Skizzenbuch, MOHOLY-NAGY, Sibyl, Pedagogical Sketchbook, Frederick A. Praeger Publishers, 1953.

KUDĚLA, Jiří, Markéta SVOBODOVÁ a Miroslav ZELINSKÝ. Fenomén Bauhaus: příběh jedné školy. Praha: Grada, 2019. ISBN 978-80-271-2226-4.

LAMAČ, Miroslav. Paul Klee, SNKLU, 1965.

MALEVIČ, Kazimir Severinovič. Reakční žonglérství: (suprematické zrcadlo): (texty k bezpředmětnosti). Praha: Brody, 1997. ISBN 80-86112-04-7.

MOHOLY – NAGY, László. Od Materiálu k architektuře. Praha: Triáda, 2002. Delfín (Triáda). ISBN 80-86138-29-1.

PLESKOTOVÁ, Petra. Svět barev, Albatros, 1987.

SAMARA, Timothy. Grafický design: základní pravidla a způsoby jejich porušování. V Praze: Slovart, 2008. ISBN 9788073910303.

SELZ, Jean. Matisse, Mediatrans Praha, Svoboda, grafické závody Praha, LIT Liberec, ISBN: 80-7153-033-6.

WALTHER, Ingo F. Vincent van Gogh 1853-1890: vize a skutečnost. Přeložil Arnošt LEŠKA. Köln: Benedikt Taschen, 1992. ISBN 382289690x.

Seznam zdrojů a publikací z internetu

<https://www.vsb.cz/magazin/cs/detail-novinky/?reportId=43113&linkBack=%2Fmagazin%2Fcs%2Fz-univerzity%2Findex.html>

<http://cinepur.cz/article.php?article=939>

https://cs.wikipedia.org/wiki/Michel_Eug%C3%A8ne_Chevreul

https://cs.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Ostwald

https://en.wikipedia.org/wiki/Albert_Henry_Munsell

https://en.wikipedia.org/wiki/Georges_Seurat

https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Signac

<https://cs.wikipedia.org/wiki/Vitr%C3%A1%C5%BE>

https://cs.wikipedia.org/wiki/Umberto_Eco

https://en.wikipedia.org/wiki/Isaac_Newton

https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/48316/DPTX_2010_2__0_287327_0_109919.pdf?sequence=1&isAllowed=y

https://cs.wikipedia.org/wiki/L%C3%A1szl%C3%B3_Moholy-Nagy

https://cs.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Huyghe

<https://artsandculture.google.com/entity/piet-mondrian/m0crnb5?hl=cs>

<https://cs.wikipedia.org/wiki/Aristotel%C3%A9s>

https://en.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh

https://cs.wikipedia.org/wiki/Jind%C5%99ich_Chalupeck%C3%BD

https://www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/45_unterricht/

https://www.metmuseum.org/toah/hd/bauh/hd_bauh.htm

<https://www.vitra.com/en-hu/about-vitra/campus/vitra-design-museum>

https://en.wikipedia.org/wiki/Josef_Albers

https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_C%C3%A9zanne

https://artsandculture.google.com/entity/pablo-picasso/m060_7

https://artsandculture.google.com/entity/robert-delaunay/m01x5k_?categoryId=artist

https://en.wikipedia.org/wiki/Herbert_Bayer

https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Breuer

<https://www.davidbares.net/nauky-o-barvach/>

https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Derain

https://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_de_Vlaminck

<https://valekpetr.com/cs/design-cs/barvy-v-brand-designu/>

<https://www.youtube.com/watch?v=ZUfBl6iIGNo>

<https://news.artnet.com/art-world/jean-charles-de-castelbajac-maison-et-objet-2244610>

https://en.wikipedia.org/wiki/Andy_Warhol

<https://www.muo.cz/sbirky/obrazy--44/holzel-adolf--533/>

https://www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/44_idee/

https://en.wikipedia.org/wiki/Gertrud_Grunow

https://en.wikipedia.org/wiki/Gunta_St%C3%B6zl

https://en.wikipedia.org/wiki/Anni_Albers

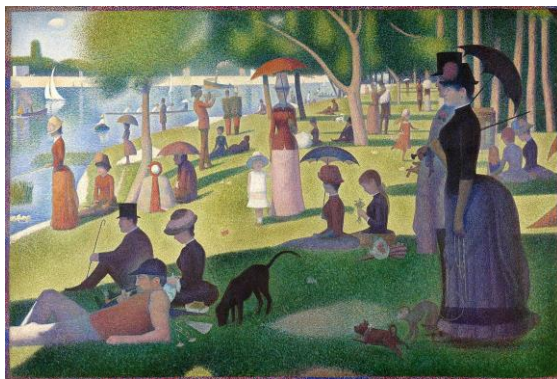
<https://www.britannica.com/biography/Francesco-Clemente>

https://en.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Malevich

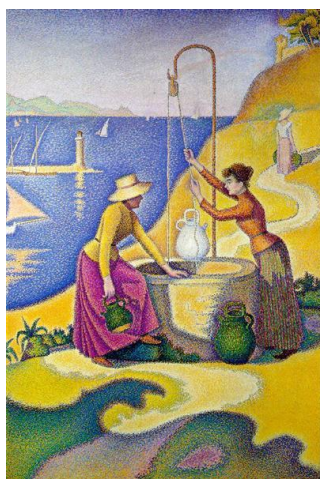
Seznam příloh

Přílohy I. Obrazový materiál teoretické části.....	49
Přílohy II. Fotodokumentace praktické části	62

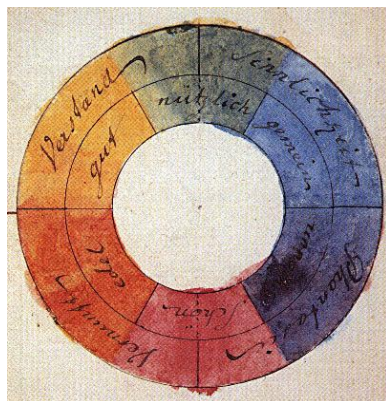
Přílohy I. Obrazový materiál teoretické části



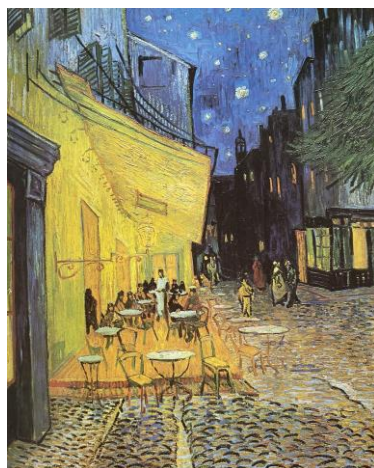
Obr. 1: Nedělní odpoledne na ostrově La Grande Jatte (1884 – 1866) - Georges Seurat



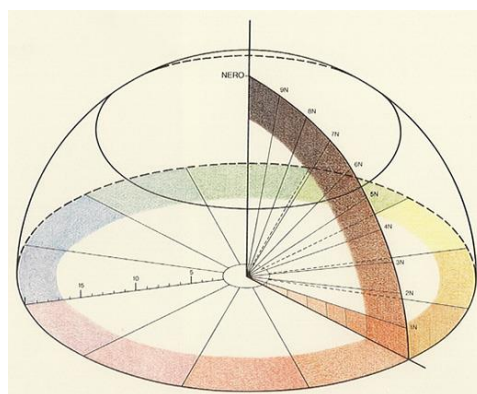
Obr. 2: Ženy u studny (1892) – Paul Signac



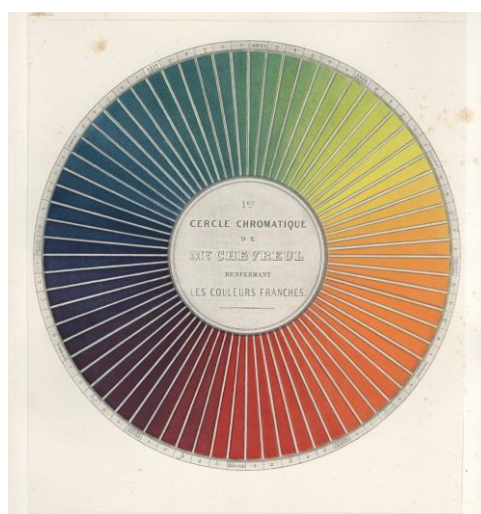
Obr. 3: Berevný kruh - Johann Johann Wolfgang von Goethe



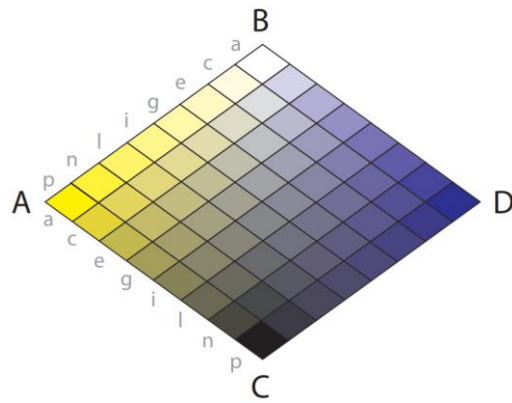
Obr. 4: V noci před kavárnou na Place du Forum v Arles (1888)
- Vincent van Gogh



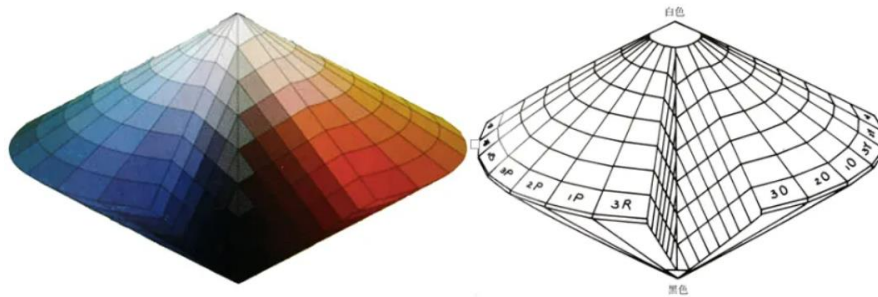
Obr. 5: Barevný systém (1839) – Michel Eugène Chevreul



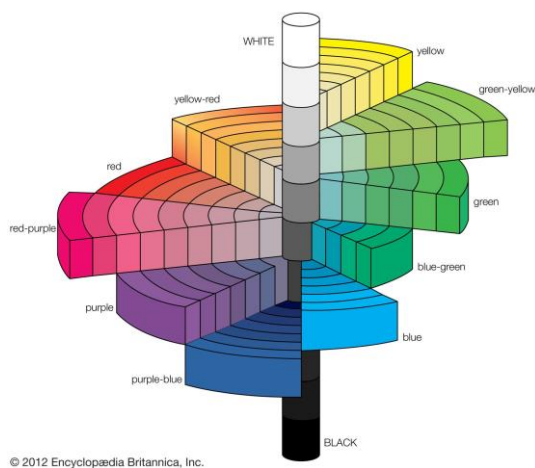
Obr. 6: Barevný systém (1839) – Michel Eugène Chevreul



Obr. 7: Barevný trojúhelník – Wilhelm Ostwald



Obr. 8: Barevný systém – Wilhelm Ostwald



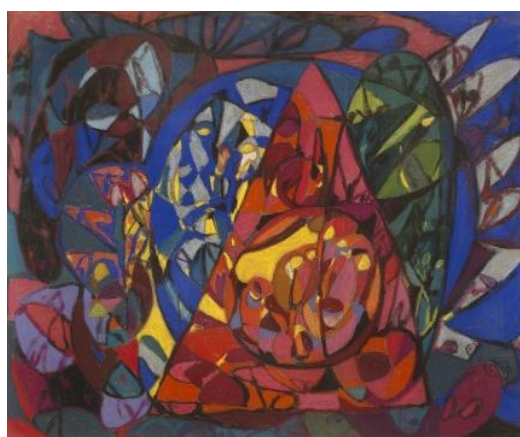
Obr. 9: Barevný systém - Albert Henry Munsell



Obr. 10: Červeno-zelená tapisérie (1927 – 1928) - Gunta Stölzl



Obr. 11: Barevný systém (1921) - Johannes Itten



Obr. 12: Adorace – Adolf Hölzel



Obr. 13: Am2 (1925) - László Moholy-Nagy



Obr. 14: Barevná studie (1913) - Vasilij Kandinskij



Obr. 15: Bez názvu – Josef Albers



Obr. 16: Abstraktní akvarel (1910) – Vasilij Kandinskij



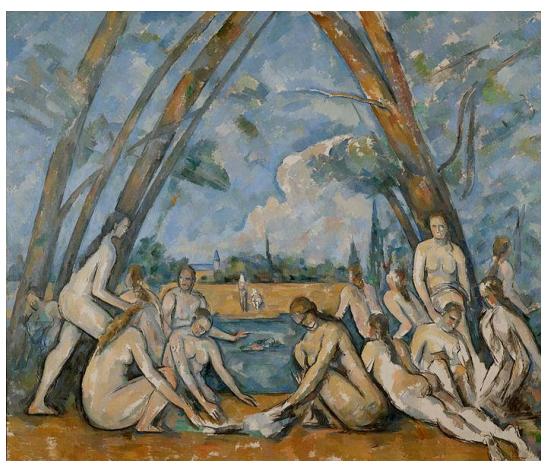
Obr. 17: Na bílé II. (1923) – Vasilij Kandinskij



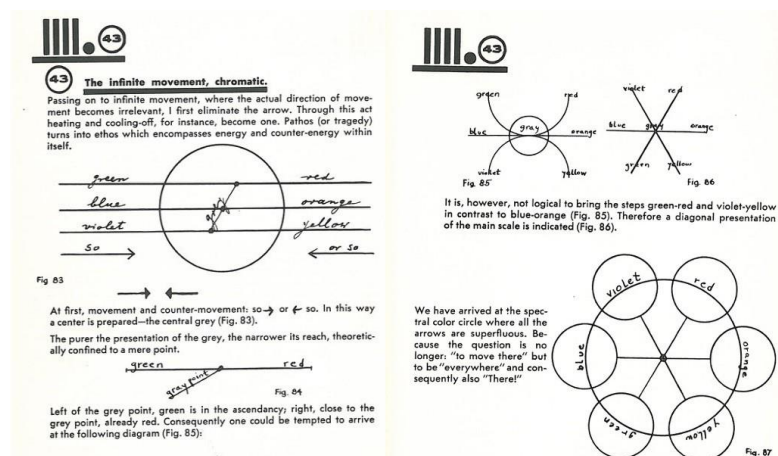
Obr. 18: Několik kruhů (1926) – Vasilij Kandinskij



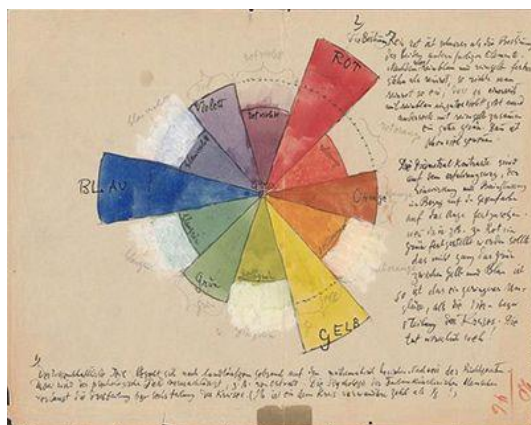
Obr. 19: Kompozice X (1939) – Vasilij Kandinskij



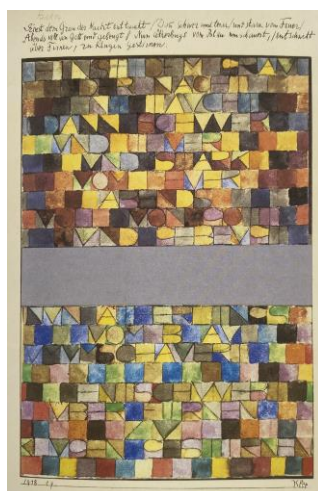
Obr. 20: Velké koupání – Paul Cézanne



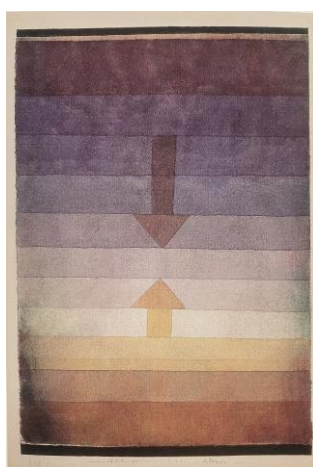
Obr. 21: Pedagogický náčrtník (1925) – Paul Klee



Obr. 22: Barevný kruh – Paul Klee



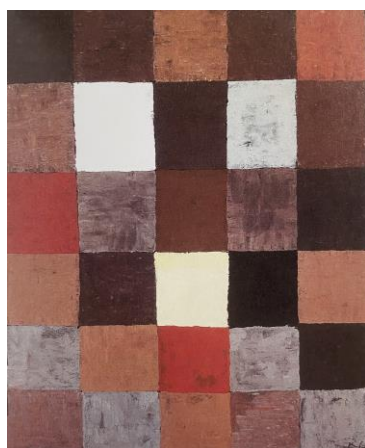
Obr. 23: Jednou se vynořil z šedi noci (1918) – Paul Klee



Obr. 24: Rozvodový večer (1922) – Paul Klee



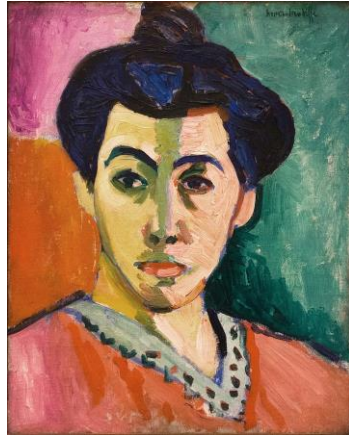
Obr. 25: Pomník v úrodném kraji (1929) – Paul Klee



Obr. 26: Barevná škála v šedi (1930) – Paul Klee



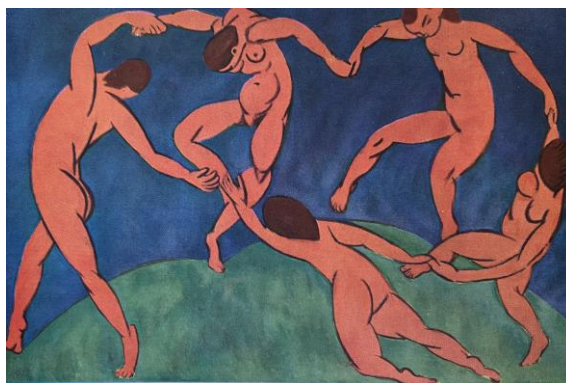
Obr. 27: Nová harmonie (1936) – Paul Klee



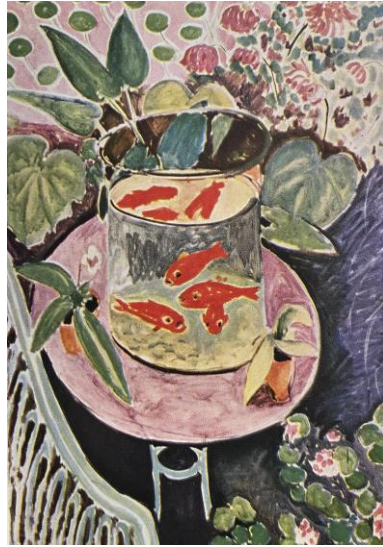
Obr. 28: Portrét se zeleným pruhem (1905) – Henri Matisse



Obr. 29: Po obědě, harmonie v červeném (1908) – Henri Matisse



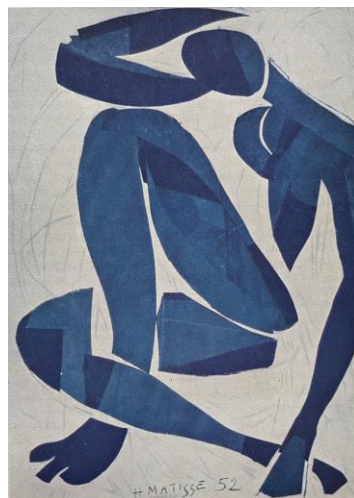
Obr. 30: Tanec (1910) – Henri Matisse



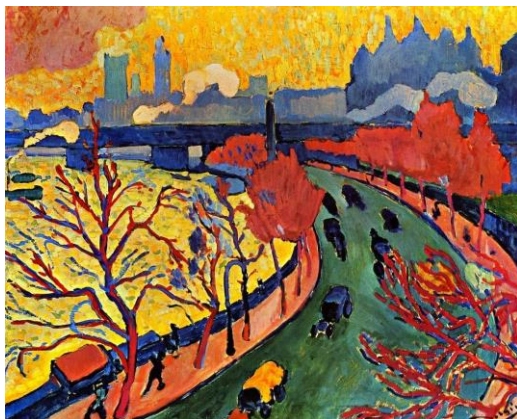
Obr. 31: Zlaté rybky (1911) – Henri Matisse



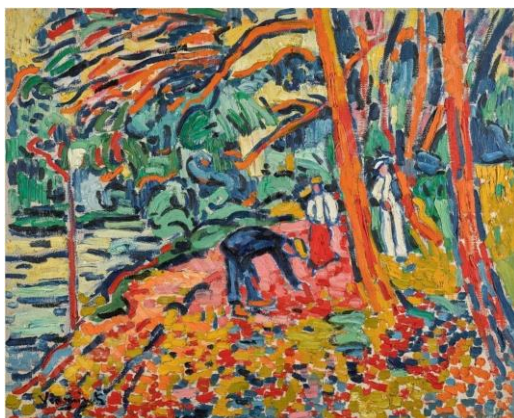
Obr. 32: Růžový akt (1935) – Henri Matisse



Obr. 33: Modrý akt (1952) – Henri Matisse



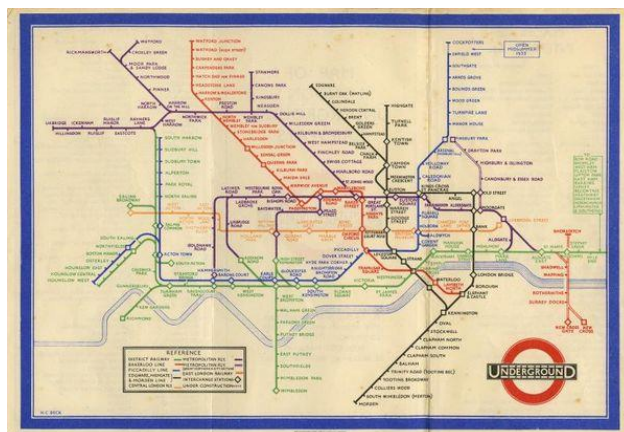
Obr. 34: Charing Cross bridge v Londýně (1906) – André Derain



Obr. 35: Krajina s mrtvým dřevem (1906) – Maurice de Vlaminck



Obr. 36: Plakát výstavy Bauhausu ve Výmaru 1923 - Joost Schmidt



Obr. 37: Mapa londýnského metra (1933) – Henry Beck



Obr. 38: Oděv pro papeže (1997) - Jean-Charles de Castelbajac

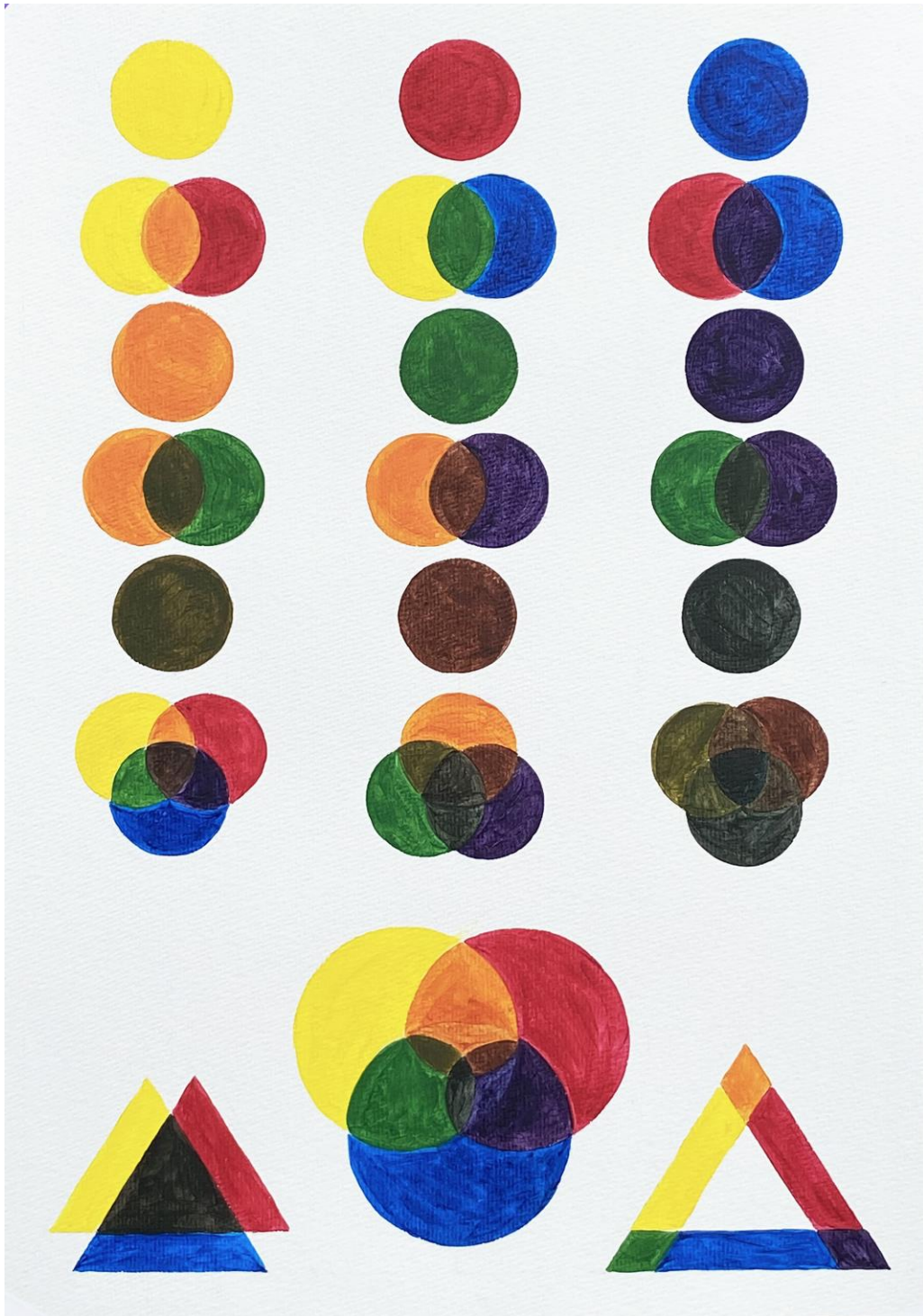


Obr. 39: Srovnání kontrastů v textu

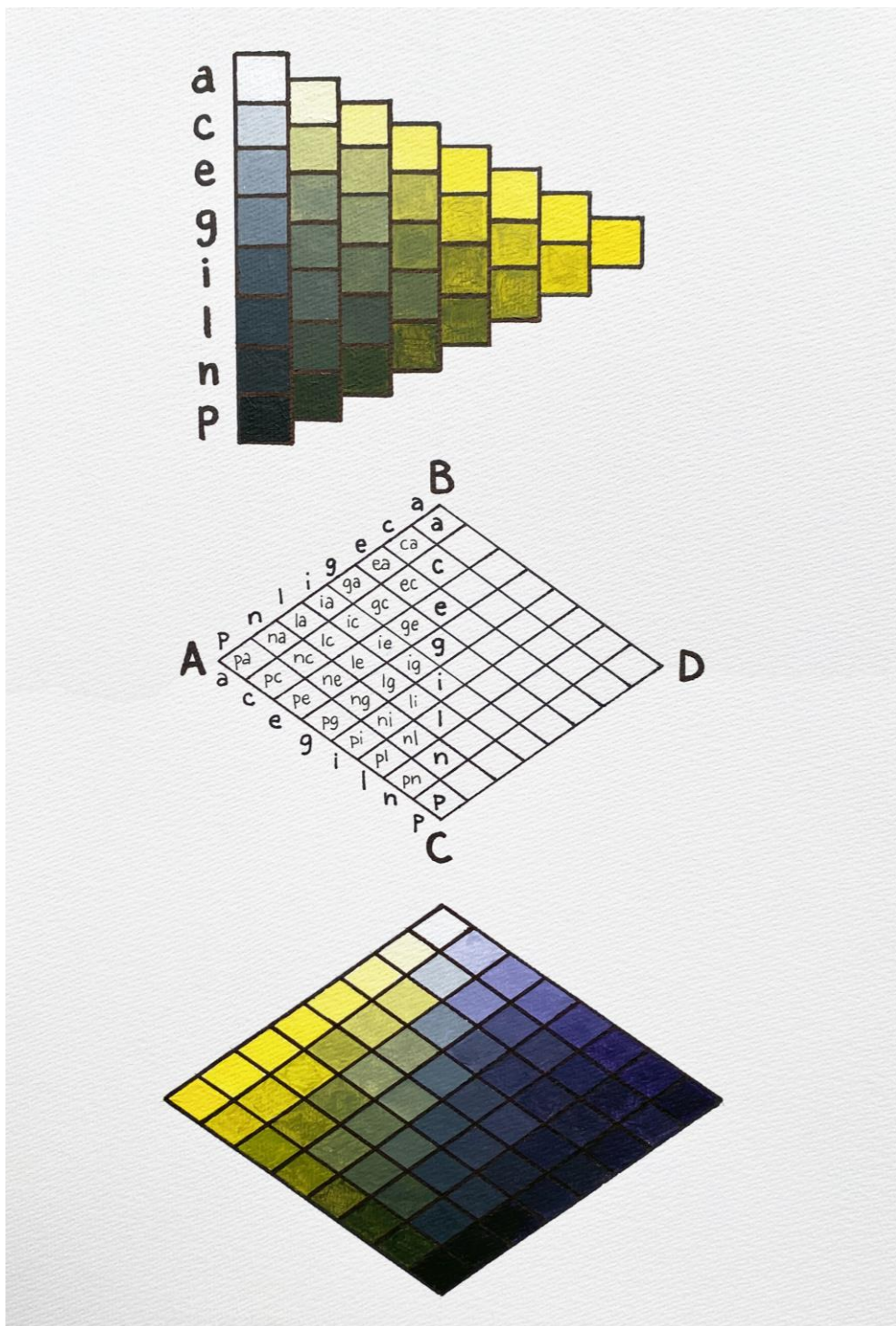
Přílohy II. Fotodokumentace praktické části



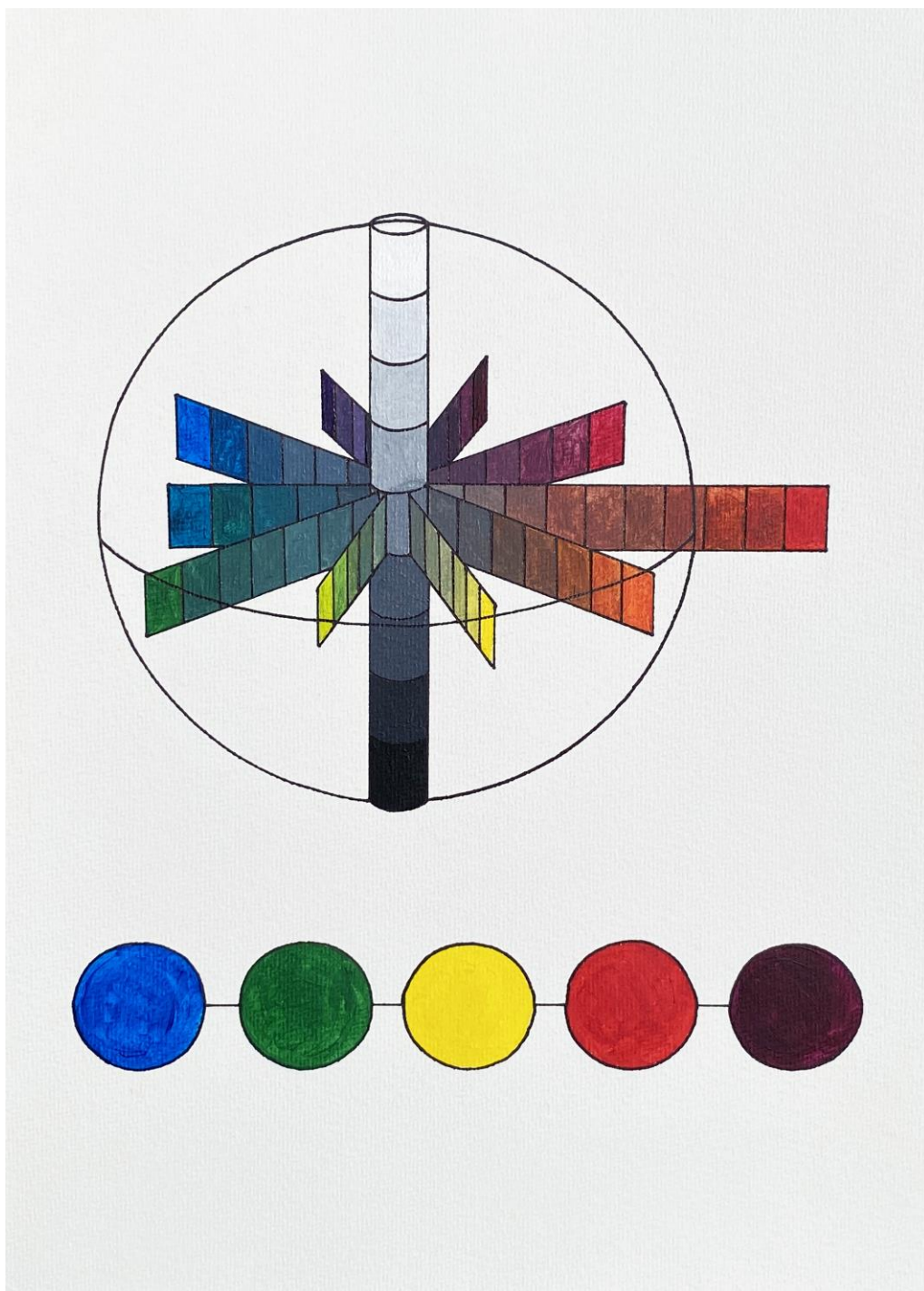
Obr. 40: Spektrální chromatický kruh (akryl, A3)



Obr. 41: Míchání barev vycházející z Chevreulových tezí (akryl, A3)



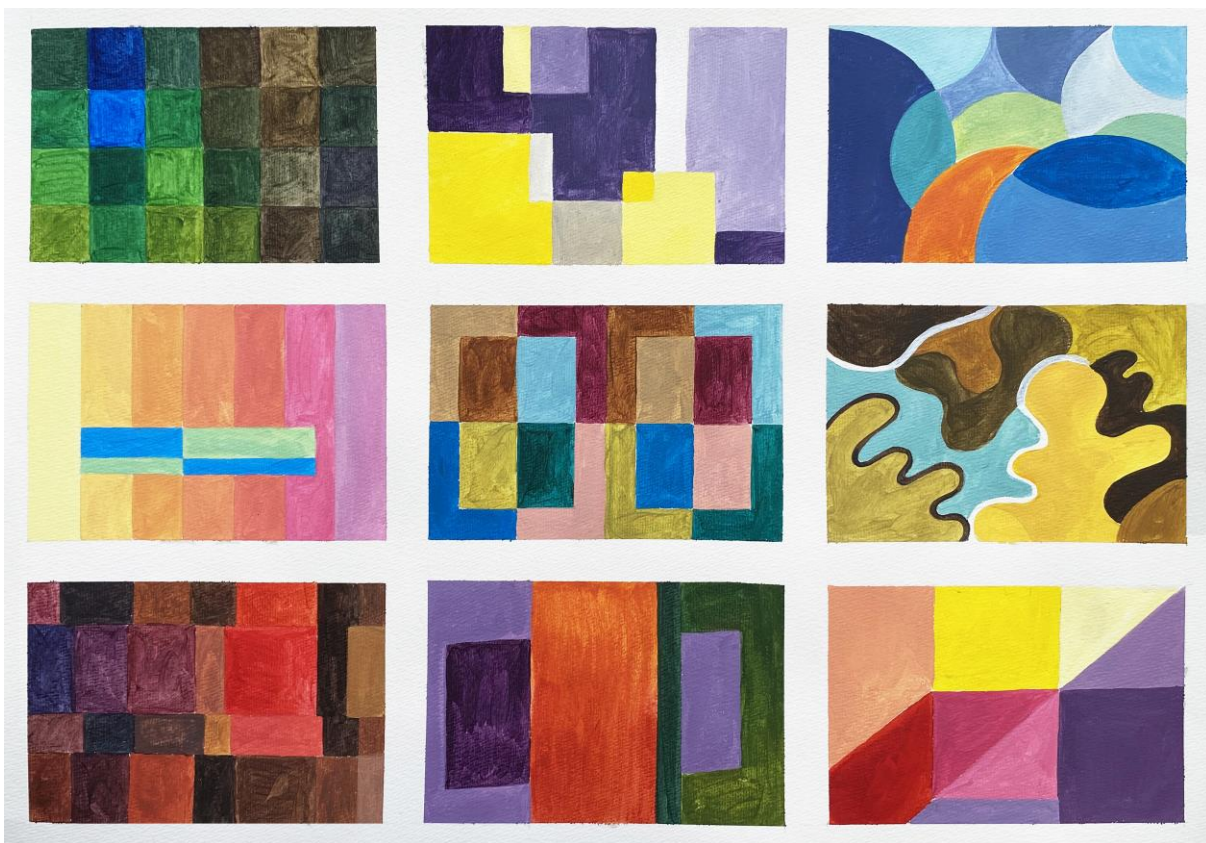
Obr. 42: Konstrukce barevného trojúhelníku dle Ostwalda (akryl, A3)



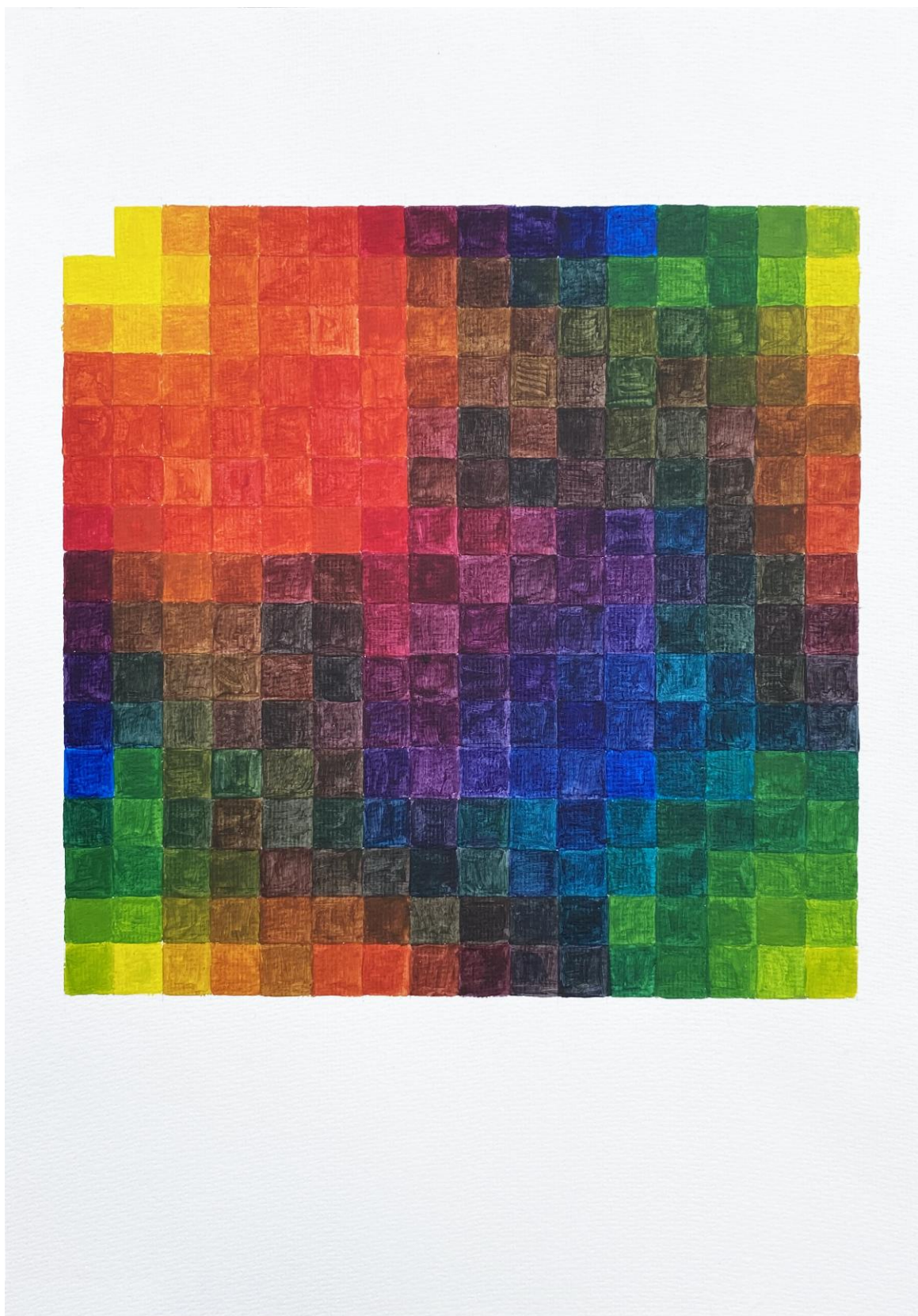
Obr. 43: Barevný systém na motivy Munsella (akryl, A3)



Obr. 44: Příklady jednotlivých druhů kontrastů (akryl, A2)



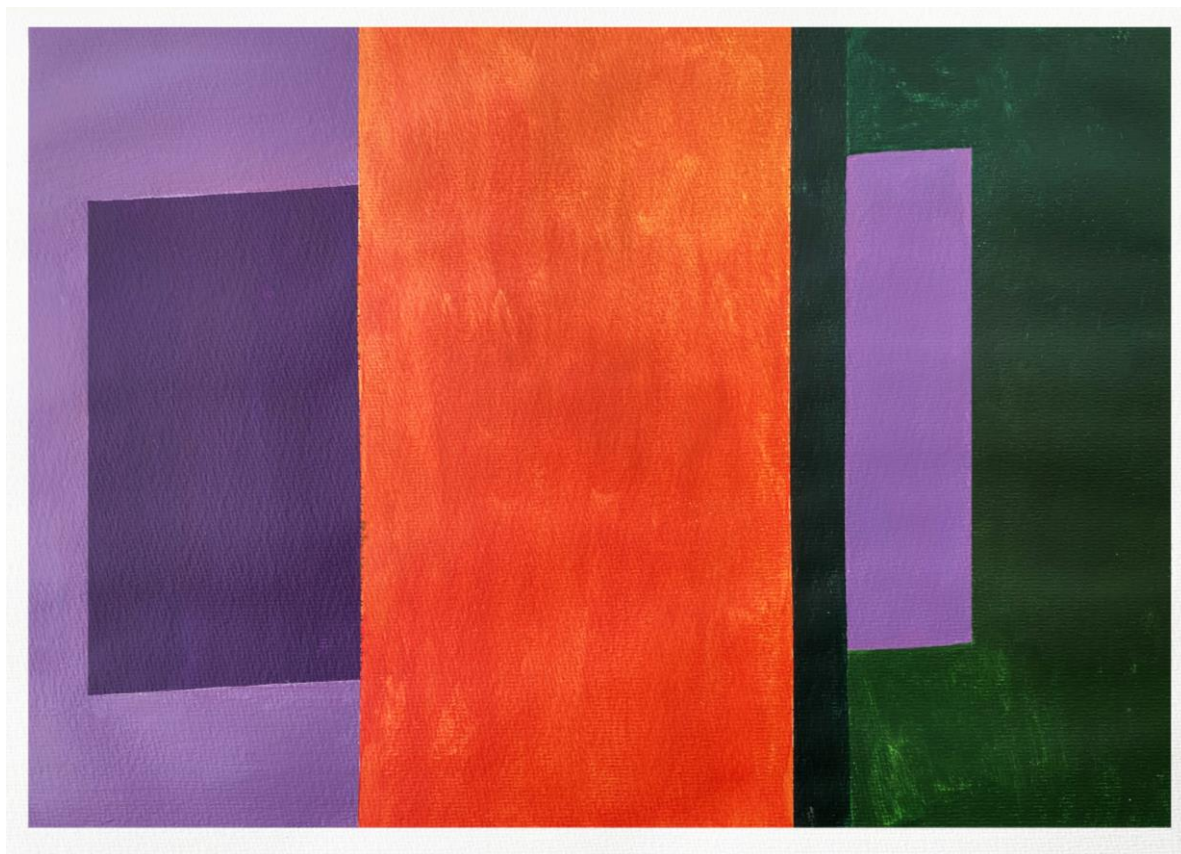
Obr. 45: Skici k barevným kompozicím (akryl, A2)



Obr. 46: Barevný přechod (akryl, A3)



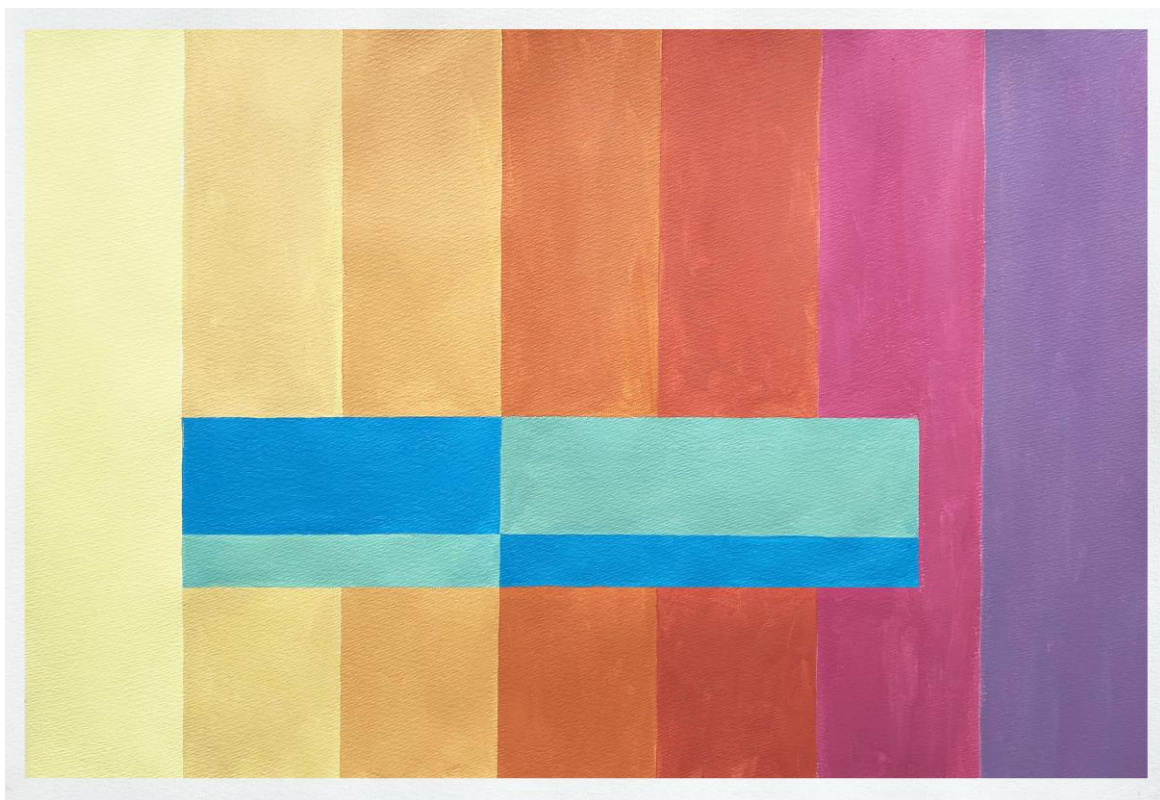
Obr. 47: Barevná klávesnice (akryl, A3)



Obr. 48: Inspirace (akryl, A3)



Obr. 49: Diagonála (akryl, A3)



Obr. 50: Na rozhraní (akryl, A2)

Zdroje příloh

Přílohy I.

Obr. 1: Nedělní odpoledne na ostrově La Grande Jatte (1884 – 1866) - Georges Seurat

Zdroj:https://en.wikipedia.org/wiki/Georges_Seurat#/media/File:A_Sunday_on_La_Grande_Jatte,_Georges_Seurat,_1884.png

Obr. 2: Ženy u studny (1892) – Paul Signac

Zdroj:<https://www.wikiart.org/en/paul-signac/young-women-of-provence-at-the-well-1892>

Obr. 3: Barevný kruh - Johann Johann Wolfgang von Goethe

Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GoetheFarbkreis.jpg>

Obr. 4: V noci před kavárnou na Place du Forum v Arles (1888)– Vincent van Gogh

Zdroj: WALTHER, Ingo F. Vincent van Gogh 1853-1890: vize a skutečnost. Přeložil Arnošt LEŠKA. Köln: Benedikt Taschen, 1992. ISBN 382289690x.

Obr. 5: Barevný systém (1839) – Michel Eugène Chevreul

Zdroj:<https://www.lib.uchicago.edu/collex/exhibits/originsof-color/color-theory/chevreul/>

Obr. 6: Barevný systém (1839) – Michel Eugène Chevreul

Zdroj:<https://www.lib.uchicago.edu/collex/exhibits/originsof-color/color-theory/chevreul/>

Obr. 7: Barevný trojúhelník – Wilhelm Ostwald

Zdroj: DANNHOFEROVÁ, Jana, Velká kniha barev: Komplettní průvodce pro grafiky, fotografy a designéry, Computer Press, Brno 2012, ISBN 978-80-251-3785-8, s. 141.

Obr. 8: Barevný systém – Wilhelm Ostwald

Zdroj: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/269111211>

Obr. 9: Barevný systém - Albert Henry Munsell

Zdroj: <https://www.britannica.com/science/Munsell-color-system>

Obr. 10: Červeno – zelená tapisérie (1927 – 1928) - Gunta Stölzl

Zdroj: https://www.bauhaus.de/en/sammlung/highlights/207_textil/371

Obr. 11: Barevný systém (1921) - Johannes Itten

Zdroj: <http://www.huevaluechroma.com/072.php#Itten>

Obr. 12: Adorace - Adolf Hölzel

Zdroj:https://www.lbbw.de/lbbwcollection/artists/hoelzel/hoelzel_ac7gzmpqfj_e.html

Obr. 13: Am2 (1925) - László Moholy-Nagy

Zdroj: <https://www.kalligone.com/am2-by-laszlo-moholy-nagy/>

Obr. 14: Barevná studie (1913) - Vasilij Kandinskij

Zdroj: <https://www.wassilykandinsky.net/work-370.php>

Obr. 15: Bez názvu – Josef Albers

Zdroj: ALBERS, Josef. Interaction of color: 50th anniversary edition. 4th ed. New Haven, Conn.: Yale University Press, c2013., s. 157

Obr. 16: Abstraktní akvarel (1910) – Vasilij Kandinskij

Zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Untitled_%28First_Abstract_Watercolor%29_by_Wassily_Kandinsky.jpg

Obr. 17: Na bílé II. (1923) – Vasilij Kandinskij

Zdroj: <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/on-white-ii-1923>

Obr. 18: Několik kruhů (1926) – Vasilij Kandinskij

Zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vassily_Kandinsky,_1926_-_Several_Circles,_Gugg_0910_25.jpg

Obr. 19: Kompozice X (1939) – Vasilij Kandinskij

Zdroj: https://en.wikipedia.org/wiki/Composition_X_%28Kandinsky%29#/media/File:Vassily_Kandinsky,_1939_-_Composition_10.jpg

Obr. 20: Velké koupání – Paul Cézanne

Zdroj: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Paul_C%C3%A9zanne,_French_-_The_Large_Bathers_-_Google_Art_Project.jpg

Obr. 21: Pedagogický náčrtník (1925) – Paul Klee

Zdroj: KLEE, Paul, Pädagogisches Skizzenbuch, MOHOLY-NAGY, Sibyl, Pedagogical Sketchbook, Frederick A. Praeger Publishers, 1953

Obr. 22: Barevný kruh – Paul Klee

Zdroj: <https://www.thehistoryofart.org/paul-klee/colours/>

Obr. 23: Jednou se vynořil z šedi noci (1918) – Paul Klee

Zdroj: WIGAL, Donald. Klee. Confidential concepts, Worldwide, USA, c2011. ISBN 978-1-906981-21-1, s. 28.

Obr. 24: Rozvodový večer (1922) – Paul Klee

Zdroj: WIGAL, Donald. Klee. Confidential concepts, Worldwide, USA, c2011. ISBN 978-1-906981-21-1, s. 67.

Obr. 25: Pomník v úrodném kraji (1929) – Paul Klee

Zdroj: LAMAČ, Miroslav, Paul Klee, SNKLU, 1965. s. 87.

Obr. 26: Barevná škála v šedi (1930) – Paul Klee

Zdroj: WIGAL, Donald. Klee. Confidential concepts, Worldwide, USA, c2011. ISBN 978-1-906981-21-1, s. 193.

Obr. 27: Nová harmonie (1936) – Paul Klee

Zdroj: WIGAL, Donald. Klee. Confidential concepts, Worldwide, USA, c2011. ISBN 978-1-906981-21-1, s. 223.

Obr. 28: Portrét se zeleným pruhem (1905) – Henri Matisse

Zdroj:https://en.wikipedia.org/wiki/The_Green_Stripe#/media/File:Matisse_-_Green_Line.jpeg

Obr. 29: Po obědě, harmonie v červeném (1908) – Henri Matisse

Zdroj: FIALA, Vlastimil. Henri Matisse, Odeon, 1967, s. 25.

Obr. 30: Tanec (1910) – Henri Matisse

Zdroj: FIALA, Vlastimil. Henri Matisse, Odeon, 1967, s. 28.

Obr. 31: Zlaté rybky (1911) – Henri Matisse

Zdroj: FIALA, Vlastimil. Henri Matisse, Odeon, 1967, s. 40.

Obr. 32: Růžový akt (1935) – Henri Matisse

Zdroj: FIALA, Vlastimil. Henri Matisse, Odeon, 1967, s. 67.

Obr. 33: Modrý akt (1952) – Henri Matisse

Zdroj: FIALA, Vlastimil. Henri Matisse, Odeon, 1967, s. 79.

Obr. 34: Charing Cross bridge v Londýně (1906) – André Derain

Zdroj:<https://www.mlp.cz/cz/novinky/1352-do-artoteky-pribyla-matissova-malba-nuzkami/>

Obr. 35: Krajina s mrtvým dřevem (1906) – Maurice de Vlaminck

Zdroj:<https://www.mlp.cz/cz/novinky/1352-do-artoteky-pribyla-matissova-malba-nuzkami/>

Obr. 36: Plakát výstavy Bauhausu ve Výmaru 1923 – Joost Schmidt

Zdroj:https://www.bauhaus.de/de/sammlung/highlights/209_gebrauchsgrafik/398

Obr. 37: Mapa londýnského metra (1933) – Henry Beck

Zdroj:<https://londonist.com/london/transport/modern-tube-map-harry-beck-1931-1933>

Obr. 38: Oděv pro papeže (1997) - Jean-Charles de Castelbajac

Zdroj:<https://news.artnet.com/art-world/jean-charles-de-castelbajac-maison-et-objet-2244610>

Obr. 39: Srovnání kontrastů v textu

Zdroj: vlastní obrázek autorky

Přílohy II.

Obr. 40: Spektrální chromatický kruh (akryl, A3)

Zdroj: Vlastní fotografie autorky

Obr. 41: Míchání barev vycházející z Chevreulových tezí (akryl, A3)

Zdroj: Vlastní fotografie autorky

Obr. 42: Konstrukce barevného trojúhelníku dle Ostwalda (akryl, A3)

Zdroj: Vlastní fotografie autorky

Obr. 43: Barevný systém na motivy Munsella (akryl, A3)

Zdroj: Vlastní fotografie autorky

Obr. 44: Příkladů jednotlivých druhů kontrastů (akryl, A2)

Zdroj: Vlastní fotografie autorky

Obr. 45: Skici k barevným kompozicím (akryl, A2)

Zdroj: Vlastní fotografie autorky

Obr. 46: Barevný přechod (akryl, A3)

Zdroj: Vlastní fotografie autorky

Obr. 47: Barevná klávesnice (akryl, A3)

Zdroj: Vlastní fotografie autorky

Obr. 48: Inspirace (akryl, A3)

Zdroj: Vlastní fotografie autorky

Obr. 49: Diagonála (akryl, A3)

Zdroj: Vlastní fotografie autorky

Obr. 50: Na rozhraní (akryl, A2)

Zdroj: Vlastní fotografie autorky