

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY A DĚJIN UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PROBLEMATIKA SYMBOLICKÝCH FUNKCÍ V ESTETICE NELSONA
GOODMANA

Vedoucí práce: Mgr. Martin Kaplický, Ph.D.

Autor práce: Karel Majer

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3.

2013

Prohlašuji, že jsem svoji bakalářskou práci vypracoval 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.

České Budějovice, 6. prosince 2013

.....

Poděkování

Chtěl bych poděkovat vedoucímu bakalářské práce Mgr. Martinovi Kaplickému Ph.D. za cenné rady a připomínky. Děkuji také za čas, který strávil čtením a opravováním této bakalářské práce.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá možností symbolizace ve výtvarném umění. Jako hlavní teoretický nástroj slouží rozlišení základních typů symbolických funkcí, tak jak je ve svých knihách rozpracoval Nelson Goodman. Práce tedy nejprve představí základní motivy Goodmanovy filozofie umění a následně je pokusí využít pro interpretaci vybraných děl Vasilije Kandinského.

Annotation

My BA thesis engages in possibility of symbolization in fine art. The main theoretical implement is the differentiation of elemental types of symbolic functions, which Nelson Goodman elaborated in his works. The thesis will present the basic motives of Goodman's philosophy of art at first. Then the thesis will try to use the motives for interpretation of selected paintings of Wassily Kandinsky.

Obsah

1. Úvod.....	2
2. Symbol, symbolické funkce.....	4
2.1. Zobrazení a denotace.....	6
2.2. Exemplifikace a exprese.....	11
3. Kandinského teorie a podmínky pro vznik jeho pojetí abstraktního umění.....	17
3.1. Kandinského inspirační zdroje pro teorii i praxi.....	17
3.2. Barvy.....	19
3.3. Linie a tvary.....	23
3.4. Základní plocha.....	25
4. Interpretace Kandinského maleb.....	28
4.2. Imprese.....	28
4.3. Improvizace.....	30
4.4. Kompozice.....	31
5. Závěr.....	39
6. Obrazová příloha.....	41
7. Seznam literatury.....	45

1. Úvod

Ve své práci jsem se rozhodl zabývat teorií symbolů post-analytického filozofa Nelsona Goodmana, kterou rozpracoval v knihách *Jazyky umění – Nástin teorie symbolů* a *Způsoby světatvorby*. Goodman svým filozofickým zkoumáním velkou měrou přispěl k formulaci nových poznatků v oblasti epistemologie a tyto poznatky zásadním způsobem ovlivnily i jeho estetiku. Jeho epistemologie se netýká pouze vědy, ale i umění. Goodman se snaží rozmělnit ostrou hranici mezi vědou a uměním. Aplikuje vědecké poznatky na umění a naopak a tím přispívá k teorii poznání.

V první části práce, konkrétně v druhé kapitole se zaměřím především na způsoby symbolizace ve výtvarném umění, kterými jsou podle Goodmana denotace, exemplifikace a exprese. Každé umělecké dílo je v Goodmanově teorii symbolem. Proto symbolizují i abstraktní malby, přestože nic nezobrazují. Abstraktními malbami se budu zabývat ve třetí a především ve čtvrté kapitole této práce. Ve třetí kapitole nastíním teorii známého ruského malíře Vasilije Kandinského, která doplňuje Goodmanovo pojetí exprese. Konkrétně v této kapitole budu psát o elementech, které se v abstraktních malbách vyskytují a jak tyto elementy souvisí se symbolickými funkcemi. Ve čtvrté kapitole pak aplikuji Goodmanovu teorii symbolů a Kandinského teorii na vybraná abstraktní díla Kandinského a pokusím se tato díla interpretovat. Rozhodl jsem se, že zpracuji některé Kandinského impresie, improvizace a kompozice z nejrannějšího období abstraktního umění, tedy konkrétně z let 1910 a 1911. Hlavní důvod mého rozhodnutí vidím v tom, že se o těchto obrazech dá uvažovat jako o prvních abstraktních malbách.

Interpretace Kandinského maleb¹ bude věc celkem složitá. Jeho obrazy se totiž neskládají výhradně z jednoduchých elementů. Pomoci však může Kandinského literatura. Kandinsky sice nebyl během svého života až tak sdílný ve smyslu, abychom v jeho knihách našli analýzu aspoň jednoho jeho obrazu. Nicméně Kandinského teorie o formách, barvách a plochách, kterou rozpracoval v knihách *O duchovnosti umění* a *Bod, Linie, Plocha*, nám společně s teorií Nelsona Goodmana přece jen pomůže určit, co Kandinského abstraktní malby mohou znamenat, symbolizovat, k čemu mohou odkazovat. Musí však abstraktní malby vždy znamenat něco konkrétního? Řekl bych, že ne vždy abstraktní malby mají hlubší smysl. V těchto „nekonkrétních“ abstraktních malbách vidíme barvy a tvary, víc nic. Kandinsky má však příliš osobitý styl, je to přece jen jeden z prvních ne-li první abstraktní

¹ Mnoho Kandinského abstraktních obrazů obsahuje jak malířské, tak i kresební elementy. Abych se však vyhnul nešťastným pojmům, budu používat termín „malba“ pro všechny jeho obrazy. Kandinsky maloval většinu svých abstraktních obrazů technikou oleje na plátně. Hojně využíval skicu (kresba).

malíř. Jeho abstrakce není ryzí (dokonalá). Mnoho jeho maleb má složitou strukturu a troufám si tvrdit, že většina jeho maleb znamená něco hlubšího, než jen čirý požitek z tvarů a barev. Kandinsky je určitě jeden z nejlepších abstraktních malířů ne-li nejlepší. Jeho malby mají náboj. Používá velice pestrou paletu barev, zajímavé tvary (formy) – od geometrických obrazců až po různé abstraktní patvary... Jeho kompozice mají příliš složitou strukturu, než aby nic neznamenal. Někdy mrazí až v zádech, při pomyšlení, co by jeho malby mohly znamenat, symbolizovat. Z těchto důvodů jsem si vybral právě Kandinského malby a v druhé části mé práce se pokusím zodpovědět na otázku: Co a jak z hlediska Goodmanova rozlišení symbolických funkcí jeho díla symbolizují? Ještě než přistoupíme k samotnému problému jednotlivých symbolických funkcí, pojďme se nejprve podívat na to, co je to symbol a symbolická funkce.

2. Symbol, symbolické funkce

Symboley nalézáme nejen v jazyce, vědě, náboženství, filozofii, politice, umění... Symbolem se může stát takřka cokoliv, ať už se jedná o přírodní objekt nebo předmět každodenního života. Skála, kde před 5ti lety zhasl mladý život, stává se symbolem neštěstí či smrti. Vystavíme-li v muzeu například talíř (nebo kámen), stává se symbolem. Podle Goodmana se však nemusí nutně stát uměleckým dílem, i když tak funguje. Otázka zda je „obyčejný“, vystavený předmět v muzeu či v galerii uměleckým dílem, je však velice složitá. Různí filozofové, esteticí, teoretici umění mají na tuto problematiku různé názory. Já se však budu držet Nelsona Goodmana, který otázku „Co je umění?“, ponechává stranou a zaměřuje se spíše na to, co umění dělá. Doslova píše: „...zdali je nějaký objekt uměním - nebo židli - závisí na záměru nebo na tom, zdali objekt někdy, obvykle, vždy či výhradně funguje jako takový. Protože toto všechno má sklon zamlžit důležitější a specifitější otázky, týkající se umění, zaměřil jsem pozornost na to, co umění dělá, místo na to, co umění je.“² Umění podle Goodmana dělá především to, že symbolizuje.

Co je však symbol? Ve filosofickém slovníku jsem našel celkem výstižnou definici: „Něco, co poukazuje na něco jiného, od něj odlišného; symbol je prezentací něčeho (jiného), aniž by však s tímto reprezentovaným byl v kauzálním vztahu.“³ Nás však zajímá především, jak tento termín používá Nelsona Goodmana. „Termín „symbol“ zde užívám ve zcela obecném a neutrálním smyslu. Zahrnuje písmena, slova, texty, obrazy, diagramy, mapy, modely a mnoho dalších věcí, nikdy však neimplikuje cokoliv tajemného či okulního.“⁴ píše Goodman. V Goodmanově teorii jsou všechny symboly zahrnuty do symbolických systémů věd, umění, filozofie, verbální i neverbální komunikace.

Ještě než se dostaneme ke Goodmanovým symbolickým funkcím, pokusím se nastínit, jak vidí symboly psycholog, filozof a sociolog 20. století Erich Fromm. Fromm ve své knize *Mýtus, sen a rituál* rozlišuje tři druhy symbolů: konvenční, nahodilé a universální. Když není mezi symbolem a tím, co symbol symbolizuje žádný vnitřní vztah, jedná se o symbol konvenční. S takovým symbolem se setkáváme den co den v naší slovní komunikaci. Téměř každé slovo má konvenční charakter, protože s tím na co ukazuje, co vyjadřuje, nemá nic společného. Mezi konvenční symboly spadají i některé obrazové symboly například vlajky států. Nahodilý symbol vzniká z náhody a není proto na rozdíl od konvenčního symbolu

² Goodman, Nelson. *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa, 1996, str. 82

³ Filosofický slovník, Praha: Svoboda, 1985, str. 275

⁴ Goodman, Nelson. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, str. 16

společností ustanoven. Mají však společnou tu vlastnost, že mezi symbolem a symbolizovaným není žádný vnitřní vztah. Nahodilý symbol má povahu osobního zážitku ve spojitosti s určitým místem. Fromm dává příklad tohoto symbolu: „*Například někdo v určitém městě prožil smutek. Jestliže pak zaslechne jméno toho města, snadno je spojí s oním smutným naladěním přesně tak, jak by je spojil s naladěním radostným, kdyby byl v tom městě zakusil štěstí.*”⁵ Jelikož nahodilý symbol pracuje s individuálním zážitkem, nedá se sdílet v plném významu oproti symbolu konvenčnímu. Můžeme tento zážitek pouze někomu vyprávět. Nahodilý symbol se v umění téměř nevyskytuje, jak píše Fromm. Náleží totiž subjektu a autor uměleckého díla by musel k dílu připojit podrobný komentář. Nahodilý symbol se může v uměleckém díle ukázat, když budu například poslouchat svojí oblíbenou píseň v žánru reggae ihned po rozchodu s přítelkyní. Nahodilý zážitek, který se mi poté v hlavě vytvoří, ale nemá velmi pravděpodobně nic společného s tím, co chtěl autor písně sdělit. Poslední třídou symbolů jsou symboly universální. Universální symbol má jako jediný vnitřní vztah k tomu, k čemu odkazuje. Vnitřní vztah je dán podobností mezi symbolem a smyslovými prožitky, které tento symbol vyvolává. Smyslová zkušenost s těmito symboly by měla být podobná ve všech kulturách na celém světě. Fromm o universálním symbolu píše: „*Universální symbol vyrůstá z vlastností našeho těla, našich smyslů a našeho ducha tj. z vlastností, které jsou společné všem lidem, a neomezují se proto na jednotlivce nebo určité skupiny.*”⁶ Fromm dále uvádí příklady universálního symbolu. Jsou to například oheň a voda. Oheň vyvolává „*dojem síly, energie, půvabu a lehkosti*”⁷, píše Fromm. Velmi odlišný je symbol vody. „*(...) zatímco oheň má v sobě něco dobrodružného, rychlého, vzrušujícího, voda je klidná, pomalá a setrvávající.*”⁸, tvrdí Fromm. Do jakého druhu však spadají výtvarná umělecká díla? Jsou spíše konvenčními nebo universálními symboly? Fromm tvrdí, že umělecká díla jsou převážně universální symboly.

Goodman se těmito otázkami nezabývá. Umělecké dílo (symbol) má podle Goodmana vlastnosti vnější i vnitřní. Tvrdí však, že určit které vlastnosti jsou vnější (nebo vnitřní) přesně nelze. Dále, podle Goodmanovy teorie symbolů, je každé umělecké dílo vytvořené vždy v symbolickém jazyce. Fromm to popírá.⁹ Navíc Goodmanův symbol není něčím pevně daným na rozdíl od symbolu Fromma. Určitá entita se nejen symbolem stát může, ale může

⁵ Fromm, Erich, *Mýtus, sen a rituál*, Praha: Aurora, 1999, str. 21

⁶ Tamtéž, str. 24

⁷ Tamtéž, str. 22

⁸ Tamtéž, str. 23

⁹ Fromm, Erich, *Mýtus, sen a rituál*, Praha: Aurora, 1999, str. 22

také symbolem přestat být. Proto Goodman ve spojení se symboly používá pojem symbolické funkce.

Dostáváme se tedy k symbolickým funkcím, které jsou určitými druhy komunikace mezi symbolem (objektem) a subjektem (člověkem). Avšak mohou komunikovat i mezi několika objekty a člověkem a také mezi několika rozdílnými náhledy téhož subjektu na objekt(y). Symbolická funkce je nedílnou součástí uměleckého díla, ale vyskytuje se samozřejmě stejně jako symbol i v jiných oblastech. Pomáhá nám dílo nejen charakterizovat a určit jeho strukturu a styl, ale také zjistit, zda je umělecké dílo vůbec uměleckým dílem.

Goodman rozlišuje tři základní druhy symbolizace. Existují tedy tři navzájem odlišné symbolické funkce. Jsou jimi: Denotace, která se vztahuje k zobrazení a popisu, doslovná exemplifikace a metaforická exemplifikace neboli exprese. Všechny tři funkce musíme brát v potaz u Kandinského maleb. I kdybych se omezil na Kandinského abstraktní umění, musíme brát v potaz všechny tři, protože dle mého názoru, i v jeho abstraktních malbách nalezneme prvky zobrazení.

2.1. Zobrazení a denotace

Nejprve se budeme zabývat denotací, první symbolickou funkcí, která úzce souvisí se zobrazením. Co je však zobrazení? Goodman se v první kapitole (*Skutečnost znovu ztvárněná*) své knihy *Jazyky umění*, ze které hojně čerpám, touto otázkou zabývá a pokouší se najít odpověď. V úvodu své knihy odlišuje zobrazení od podobnosti. Tvrdí: „*Podobnost je (...) na rozdíl od zobrazení, symetrická. B se podobá A stejnou měrou, jako se A podobá B, jenže zatímco obraz může zobrazovat vévodu Wellingtona, vévoda nezobrazuje obraz.*”¹⁰ I kdybychom měli dvojici podobných či velmi podobných objektů (například židlí), ani jeden nemusí zobrazovat ten druhý. Tedy, pro zobrazení není žádná míra podobnosti postačující ani nutnou podmínkou.

Zobrazuje-li podle Goodmana obraz nějaký objekt, musí jej označovat, zastupovat, odkazovat k němu, zkrátka referovat o něm. Obraz, který zobrazuje a odkazuje k objektu jakýmkoliv způsobem, objekt symbolizuje, přesněji řečeno jej denotuje. Vůbec žádná míra podobnosti nestačí pro ustanovení požadovaného vztahu reference. Denotace je tedy podstatou zobrazení a není na podobnosti jakkoliv závislá.

¹⁰ Goodman, Nelson. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, str. 21

V teoriích 20. století je nápodoba jako princip zobrazení často napadána. Ani v práci Nelsona Goodmana nemá nápodoba se zobrazením nic společného. Goodman tvrdí, že předmět či osobu nemůžeme věrně napodobit, jelikož se jedná o shluk atomů či komplex buněk. Goodman navrhuje, že řešením by mohlo být napodobení předmětu, tak jak ho vidí nestranné a nevinné oko. Ernst Gombrich však poukazuje na to, že žádné oko ve skutečnosti není nestranné a nevinné. Goodman s ním souhlasí: „*Oko vždy přistupuje k dílu poznamenané, posedlé vlastní minulostí a tím, co mu v době dávné i nedávné podstrčily uši, nos, jazyk, prsty, srdce a mozek...*”¹¹ Nemůžeme určit a upřesnit, co má být vlastně napodobeno. Není to objekt takový, jaký je, ani objekt jak se projevuje nevinnému oku. Celá teorie zobrazení jako nápodoby tedy ztroskotává na úplném počátku. Objekt, jak ho nahlížíme, je jeden z jeho možných výkladů, jedna z jeho verzí. Při zobrazování tedy objekty nenapodobujeme, nýbrž dospíváme k nim a v díle malíře se tak může projevit jeho vlastní styl. Vidění a zobrazení je zkrátka nejen podle teorie Nelsona Goodmana záležitostí konvence. Dokázali to svými argumenty i jiní, například zmiňovaný Ernst Gombrich.

Goodman jde však ve své teorii ještě dál a napadá myšlenku věrnosti perspektivy neboli věrnosti prostorového zobrazení. Perspektiva je podle jeho názoru záležitostí zvyku v určité společnosti, a proto žádné podmínky její věrnosti nejsou relevantní. Obhájci věrnosti perspektivy (zobrazení) se domnívají: „*obraz nakreslený ve správné perspektivě bude za stanovených podmínek vysílat k oku přesně takový svazek světelných paprsků jako objekt sám.*”¹² Podmínky pro pozorování u obhájců perspektivy, mezi které patří mimo jiné Ernst Gombrich a James J. Gibson, jsou popsány v Goodmanově knize takto: „*Na obraz se máme dívat štěrbinou zpříma, z určité vzdálenosti, s jedním okem zavřeným a druhým nehybným. Na objekt je také třeba pohlížet štěrbinou, z určitého (obvykle však odlišného) úhlu a vzdálenosti, a to jedním nehybným okem. Jinak světelné paprsky shodné nebudou.*”¹³ Goodman (a s ním například Paul Klee¹⁴) není obhájcem věrnosti perspektivy a s těmito podmínky pro pozorování nesouhlasí. Pokusy ukázaly, že oko nemůže normálně vidět objekt, když se nepohybuje. Navíc, i když jsou světelné paprsky společně s momentálními vnějšími podmínkami stejné, může sled vizuálních prožitků, který nás před tím postihl, společně s informacemi ze všech možných zdrojů, způsobit obrovské rozdíly v tom, co vidíme. Pravidla prostorového zobrazení netkví v zákonech optiky ani v zákonech geometrie.

¹¹ Goodman, Nelson. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, str. 24

¹² Tamtéž, str. 26-27

¹³ Tamtéž, str. 27

¹⁴ Paul Klee to dokazuje kresbou z jeho knihy *Pedagogický náčrtník* (Klee, Paul. *Pedagogický náčrtník*. Praha: Triáda, 1999, str. 41). Paul Klee byl švýcarský malíř a grafik, přítel Kandinského.

Například v orientálním umění je často obrácená či zdeformovaná perspektiva. Tuto obrácenou perspektivu se musíme učit číst. Pokusy ukázaly, že s klasickou perspektivou je tomu rovněž tak. I přes Goodmanovy argumenty jsou spory o perspektivu v otázkách věrnosti nekončící. Goodman má však v těchto otázkách jasno: „*Perspektiva není ani absolutním, ani nezávislým měřítkem věrnosti.*“¹⁵

Dále pojednává Goodman o realismu, který charakterizuje jako relativní, určený systém zobrazení, který je pro danou kulturu či osobu v dané době standardní. Cizí systémy se můžou jevit nám Evropanům nepřírozené nebo nezvládnuté, stejně jako systémy nové či staré. Co se týče standardů, může docházet k jejich změnám poměrně rychle. Odklon od tradičního systému může doprovázet účinnost, která nás může přimět k zavedení novějšího způsobu jako standardního. Za standardní systém bývá považován systém tradiční. Goodman k problematice realismu dodává, že i realistické zobrazení je záležitostí zvyku a podle Goodmanových slov: „*Realistické zobrazení zkrátka nezávisí na imitaci, iluzi či informaci, nýbrž na indoktrinaci*“¹⁶. Zobrazení tedy závisí na denotaci – referenci k něčemu.

Goodman rozlišuje tři základní druhy denotace. Denotuje-li obraz nějaký konkrétní objekt – konkrétní osobu, zvíře či předmět, jedná se o denotaci jedinečnou. Když obraz denotuje všechny jednotlivé členy dané třídy zároveň, jedná se o denotaci mnohonásobnou. Mnohonásobná denotace se navíc rozděluje na kolektivní a distributivní. Zobrazením s typem kolektivní nebo distributivní mnohonásobné denotace bývají ilustrace ve slovnících. Ilustrace jestřába může denotovat všechny jestřáby lesní a jedná se o denotaci kolektivní. Jiná ilustrace jestřába může ale také odkazovat nejen k jestřábům lesním, nýbrž ke všem jestřábům. Takováto mnohonásobná denotace je distributivní. Třetím druhem denotace je denotace fiktivní neboli nulová. Jedná se o obrazy fiktivních postav a zvířat. Tyto obrazy jsou zobrazeními s nulovou denotací, nezobrazují, ale přesto k něčemu odkazují. U fiktivní denotace se musíme „omezit na určení toho, o jaký druh obrazu jde“¹⁷, píše Goodman. Proto tvrzení, že obraz to či ono zobrazuje, se stává dvojznačným: „*Může se vztahovat jak k tomu, co obraz denotuje, tak k tomu o jaký druh obrazu se jedná.*“¹⁸ Druh obrazu určuje Goodman tak, že používá speciální predikáty: např. jednorozce-zobrazující-obraz zkráceně jednorozce-obraz. I když se nám může zdát, že zobrazení s nulovou denotací jsou poměrně vzácná, opak je pravdou. Fiktivní zobrazení je časté, tudíž se ve světě obrazů můžeme velmi často setkávat s fiktivními osobami, místy a věcmi. Někdy je však těžké určit, zda je zobrazení

¹⁵ Goodman, Nelson. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, str. 32

¹⁶ Tamtéž, str. 45

¹⁷ Tamtéž, str. 36

¹⁸ Tamtéž, str. 33-34

mnohonásobné nebo fiktivní. Goodmanovo řešení zní: „*Není-li ale možné stanovit, zda obraz něco denotuje, nezbyvá nám postupovat, jako by nedenotoval nic – tj. omezit se na určení toho, o jaký druh obrazu jde. Pro určení neurčité denotace tedy platí totéž co pro případy denotace nulové.*“¹⁹ Tyto případy uvidíme později. Denotace totiž není jedinou symbolickou funkcí v Goodmanově teorii.

Dalším, komplexnějším typem zobrazení, kterým se Goodman ve své knize zabývá, je zobrazení-jako. Rozlišuje dva případy zobrazení-jako. Prvním případem slovního spojení „zobrazuje ... jako“ je zobrazení například prezidenta Obamy v daném okamžiku nebo době a „jako“ se váže k podstatnému jménu „Obama“. Například: Obama zobrazen jako maturant nebo Obama zobrazen jako teenager. V druhém případě se „jako“ váže ke slovesu „zobrazuje“ a rozvíjí ho. Tento případ je velmi obecný. Například: dospělý prezident Obama zobrazený jako dítě nebo dospělý Obama zobrazený jako dospělý. V tomto příkladě se však dětství nebo dospělost nevztahuje na časový úsek určitého člověka nýbrž na obecnost pojmu. Druhý případ je podle Goodmana případem „pravého“ zobrazení-jako a Goodman se jím dále zabývá. Zobrazení-jako se týká jak denotace, tak druhového zařazení. Goodman uvádí obecný příklad: „...obraz, který zobrazuje muže jako muže, je muže-obrazem denotujícím tohoto muže.“²⁰

Velmi zajímavým konkrétním příkladem, jak zobrazení-jako funguje a jak se liší od zobrazení, je Goodmanova úvaha nad zobrazením černého koně. „*V běžné mluvě často mezi zobrazením a zobrazením-jako vůbec nerozlišujeme. Již jsem uvedl případy, kdy výrokem, že obraz zobrazuje to či ono, nemíníme, že to či ono denotuje (fiktivní zobrazení), nýbrž že se jedná o toho-či-onoho-obraz. V jiných případech máme na mysli obojí. Když vám řeknu, že mám obrázek jistého černého koně, a pak vytáhnu snímek, na kterém kůň vyšel jako světlá skvrna v dálce, těžko mě usvědčíte ze lži, ale nejspíš budete mít pocit, že jsem vás podvedl. Pochopitelně jste si moje tvrzení vyložili tak, že mám obrázek černého koně jako takového. Očekávali jste tudíž, že vám ukážu obrázek, který nebude dotyčného koně jen denotovat, ale bude i černého-koně-obrazem...*“²¹ Názvy obrazů či komentáře k obrazům (zobrazujícím) jsou pro recipienta důležité nejen kvůli určení typu zobrazení, ale především kvůli určení denotace. Pokud název či komentář chybí, musíme se spolehnout na své znalosti ohledně zobrazovaného objektu a také na znalosti spjaté s umělcem a s uměním obecně. Stává se však velmi často, že bez názvu obrazu nedokážeme rozeznat jedinečnou denotaci od mnohonásobné nebo dokonce

¹⁹ Tamtéž, str. 36

²⁰ Goodman, Nelson. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, str. 37

²¹ Goodman, Nelson. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, str. 38-39

nedokážeme druh denotace určit vůbec. Obecně lépe se však určuje denotace u objektů na fotografiích²² než u objektů v malbách. Je to dáno tím, že malba není striktní záležitostí zobrazivých systémů. U fotografie si můžeme být více méně jisti, že se jedná o jedinečnou denotaci, i když často bez názvu nemůžeme rozpoznat, jaký objekt fotografie denotuje. Neurčité zobrazení bez jazykového klíče ve fotografii tedy denotuje jedinečně. Neurčité zobrazení bez jazykového klíče v malbě může denotovat jedinečně, mnohonásobně, fiktivně nebo nedenotuje vůbec. Pokud „zobrazení“ nedenotuje, jedná se o klamavé „zobrazení“ a to nefunguje jako zobrazení vůbec.

V Goodmanově teorii jsou tedy tři typy zobrazení. Výrok zobrazuje to či ono, může znamenat, že to či ono denotuje (jedinečná a mnohonásobná denotace) nebo se jedná o toho-či-onoho obraz (fiktivní, nulová denotace) a nebo máme na mysli obojí (zobrazení-jako). Navíc jsou četné případy, že to, co má obraz zobrazovat, nemusí být denotováno obrazem celým, nýbrž jeho částí. Goodman navrhuje, abychom si před každým obrazem položili dvě otázky: „(1) co zobrazuje a (2) o jaký druh obrazu jde“ a dodává: *„Poprvé se ptáme, na které objekty (pokud takové vůbec jsou) se obraz coby označení vztahuje; a podruhé na to, která z možných označení se zase vztahují na něj. Tím, že obraz něco zobrazí, zároveň nějakou třídu předmětů vyčlení a do nějaké třídy nebo tříd obrazů se zařadí.“*²³

Goodman dále v souvislosti s tříděním píše: *„Je-li zobrazování tříděním objektů, a ne jejich nápodobou, charakteristikou, a nikoli kopií, pak nejde o pasivní záznam.“*²⁴

Zobrazování má tedy aktivní povahu. Objekt může být přiřazen k jakémukoli výběru objektů, přičemž každému seskupení odpovídá nějaká jeho vlastnost. Zobrazení, které je tříděno do standardních kategorií, může být někdy funkční, i když je fádni. Při tvorbě nových seskupení pomocí nových označení, či pomocí kombinace nových a starých označení, může vést k novým vhledům zobrazení. Když chce malíř vytvořit ideální obraz (zobrazení), musí čerpat z inventáře každodenního života. Objekt však musí zobrazit neotřele (originálně), aby se vzepřel zařazení do standardních kategorií. Takto vytvořený obraz podle Goodmana přetváří svět a přispívá k poznání svými progresivními vlastnostmi.

Goodman píše často ve své knize o určité analogii mezi zobrazením a popisem. Tato analogie je patrná právě u procesu třídění. Zobrazení a popisy se třídí de facto stejně: *„Zobrazení a popisy organizují a samy jsou často organizovány. Označení sdružuje ty*

²² Myslím fotografie bez zásadních úprav a ve kterých objekty nevyšly jako světlé skvrny v dálce

²³ Tamtéž, str. 40

²⁴ Tamtéž, str. 40

*objekty, na které se vztahuje, a je sdruženo s jinými označeními téhož druhu či druhů.*²⁵“

Zobrazení a popisy se vzájemně inspirují, utvářejí, sblížují a rozlišují objekty. Zkrátka vyžadují invenci od autora. Zobrazení a popisy tím, jak se sdružují a jsou sdružovány, uspořádávají a přetvářejí svět a jsou nástrojem pro tvorbu světa, který se stává alespoň z části jejich produktem.

Zobrazení i popisy odkazují k objektu a mohou jej také denotovat. Jaký je však mezi nimi rozdíl? Čím se liší zobrazovací systémy od systémů jazykových? Takové otázky si klade Nelson Goodman a odpovídá na ně v závěrečné, šesté kapitole nazvané *Umění a Porozumění*. Ale nejprve se vraťme o dvě kapitoly zpět. Goodman určuje ve čtvrté kapitole podmínky pro notační systém. Jedná se o 5 podmínek. Jsou to podmínky sémantické jednoznačnosti, syntaktické a sémantické oddělenosti, syntaktické a sémantické rozlišitelnosti. V závěrečné kapitole pak píše, že jazyk splňuje minimálně podmínky syntaktické oddělenosti a rozlišitelnosti. Přirozený jazyk obvykle porušuje všechny podmínky sémantické. Zobrazení a vlastně veškeré malby (i expresivní a exemplifikující malby) se od popisů a literatury liší nedostatkem syntaktické rozlišitelnosti. Malby jsou také sémanticky nerozlišitelné, a proto je obrazový systém syntakticky a sémanticky hustý. Rozdíl mezi zobrazením a popisem tedy tkví v symbolickém systému. Tím jsem velmi stručně zodpověděl otázky týkající se distinkce zobrazení a popisu.

2.2. Exemplifikace a exprese

Goodman v druhé kapitole nazvané *Zvuk obrazů* knihy *Jazyky umění* píše o dalších dvou symbolických funkcích exemplifikaci a expresi (vyjadřování). Kapitulu začíná citátem Kandinského: „*Dvojití znění – chladné napětí přímek, hřejivé napětí křivek, strnulost proti uvolněnosti, pružnost proti pevnosti.*“²⁶ Je to sice jen poznámka ke kresbě, ale i laikovi je jasné, pozoruje-li soustředěně abstraktní kresbu, že přímkou působí na recipienta pasivním vnitřním (duševním) nábojem, určitou nehybností či strnulostí, zatímco křivka (zalomené či zaoblené linie) působí aktivním vnitřním nábojem, určitým pohybem a živostí. Je to podle Kandinského dáno tím, že na přímkou působí jen jedna síla (napětí). Na křivku působí síly minimálně dvě. Tedy, čím je křivka složitější, tím teplejším napětím na recipienta působí. Více o tom, jak přímkou a křivkou působí, se dozvíme v druhé kapitole *Kandinského teorie*

²⁵ Tamtéž, str. 41

²⁶ Poznámka ke kresbě v *Point and Line to Plane*, přeložili H. Dearstyne a H. Rebay (New York, Salomon R. Guggenheim Foundation, 1947), s. 188-189

malby a podmínky pro vznik jeho pojetí abstraktního umění. Goodman Kandinského četl, ale vydal se ve své teorii poněkud jinou cestou než Kandinsky.

Nejprve popíší exemplifikaci, jak ji vidí Nelson Goodman. Exemplifikace by se podle Goodmana dala definovat takto: „...*spojuje symbol s označením (predikátem), které jej denotuje, a takto nepřímě s věcmi (včetně symbolu samého) v rozsahu tohoto označení.*“²⁷ Abychom si exemplifikaci mohli lépe představit, uvedu Goodmanův příklad s krejčovskými vzorky. Vzorek exemplifikuje jen některé své vlastnosti: „*je příkladem barvy, textilní vazby, tkaniva a vzoru, ale ne velikosti, tvaru, čistě váhy a ceny.*“²⁸ Exemplifikace je tedy vlastnění vlastností plus reference. Přičemž slovy Goodmana: „*kteří konkrétní vlastnosti symbolu jsou exemplifikovány, závisí na tom, jaký systém symbolizace užíváme.*“²⁹

Existují dvě zásadní odlišnosti denotace od exemplifikace. První i druhou je možné vyčíst z definice. První zásadní odlišnost spočívá v rozdílu ve směru. Referenční vztah mezi symbolem a objektem je u denotace jednosměrný, u exemplifikace (mezi symbolem a predikátem) obousměrný. Abychom podstatu tohoto rozdílu lépe pochopili, udám Goodmanův příklad se svetrem: „*aby mohlo například slovo denotovat červené předměty, nevyžadujeme od něj více, než aby k nim odkazovalo; avšak aby můj zelený svetr exemplifikoval nějaký predikát, nemůže k němu jen odkazovat. Svetr musí být tímto predikátem rovněž denotován, to znamená, že predikát musí zároveň odkazovat ke svetr.*“³⁰

Druhou zásadní odlišností denotace a exemplifikace je rozdíl v doméně. „*Denotováno může být totiž cokoliv, exemplifikována mohou být pouze označení*“³¹, píše Goodman. Denotace tedy není omezená. Může odkazovat prakticky na všechno, co je vnímatelné smysly. Exemplifikace naopak omezená je. Toto omezení spočívá v tom, že se nevztahuje na objekt. Symbol, zdá se, může exemplifikovat pouze oblast pojmů v subjektu. Goodman však, to co má být exemplifikováno, neomezuje pouze na predikáty jazyka. Tím je problematika exemplifikace komplikovanější. Symboly, které jsou exemplifikovány, mohou totiž být i z jiných systémů – obrazového, gestického, diagramatického... a přitom být funkční podobně jako predikáty jazyka a do jisté míry tak fungovat.

V pojednání o zobrazení a denotaci jsem uvedl, že druh obrazu se určuje predikátem. Nesouvisí tedy fiktivní zobrazení a zobrazení-jako nějak s exemplifikací? Goodman v kapitole *Zvuk obrazů* zmiňuje, že fiktivní zobrazení je zvláštním druhem exemplifikace a

²⁷ Goodman, Nelson. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, str. 82

²⁸ Goodman, Nelson. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, str. 56

²⁹ Tamtéž, str. 56

³⁰ Tamtéž, str. 60

³¹ Tamtéž, str. 59

zobrazení-jako jako exemplifikace funguje. U fiktivního zobrazení je to více zřejmé. Objekt zájmu neexistuje a musíme se spokojit s určením predikátu respektive druhu obrazu. Zobrazení-jako je v podstatě denotace zahrnující exemplifikaci(e) nebo exemplifikace zahrnující denotaci. Přikláním se k názoru, že se jedná o denotaci zahrnující exemplifikaci(e), protože zobrazení-jako jako denotace nefunguje.

Exemplifikaci někteří teoretikové nezohledňují, v teorii Nelsona Goodmana má však pevně stanovené místo vedle denotace a v umění i mimo umění je běžně užívána. Už známe tedy dvě symbolické funkce v teorii Nelsona Goodmana, týkající se umění – denotaci a exemplifikaci. Ta třetí (expres) je v podstatě součástí té druhé, případně může mít i stejný symbolický rozsah jako exemplifikace.

Expresi Goodman nazývá metaforickou exemplifikací. První část definice exprese tedy můžeme odvodit z první části definice exemplifikace. Goodman expresi definuje takto: „*Expres spojuje symbol s označením, které jej metaforicky denotuje, a tudíž nepřímou nejen s příslušným metaforickým rozsahem užití tohoto označení, nýbrž i s jeho rozsahem doslovným.*“³² Přeložíme-li výraz „expression“ do češtiny vznikne výraz „vyjádření“, „vyjadřování“. Expres se tedy týká vyjadřování. Goodman si všímá, že „...*zobrazovány jsou objekty nebo události, zatímco vyjadřovány jsou pocity či jiné vlastnosti.*“³³ Zobrazení se tedy týká spíše konkrétních pojmů a exprese spíše pojmů abstraktních. Na otázku, zda se jedná o způsob symbolizace, Goodman odpovídá takto: „*Obraz musí, zastupovat, symbolizovat, odkazovat k tomu co vyjadřuje.*“³⁴ A dále uvažuje takto: „*Vyjádřené vlastnosti mimoto nejsou pouze metaforicky vlastněny, ale je k nim také odkazováno, jsou předvedeny, vystaveny, znázorněny.*“³⁵ Pro objasnění exprese uveďme příklad: Obraz nedenotuje modrou barvu, nýbrž je denotován predikátem modrý (exemplifikace) a metaforicky denotován například predikátem „klid“ (expres).

U metaforické exemplifikace (expres) máme jednu zásadní odlišnost od denotace a jednu zásadní odlišnost od obou výše probraných funkcí. Odlišnost od denotace je v referenčním směru, který je u exprese obousměrný jako u exemplifikace - vede od symbolu k predikátu a zpět od predikátu k symbolu. Druhá odlišnost spočívá v doméně. Na rozdíl od omezené exemplifikace a neomezené denotace je expres totiž omezená dvojnásobně. Zjednodušeně si to lze představit tak, že máme pojem (abstraktní, „metaforický“), který má

³² Tamtéž, str. 82

³³ Goodman, Nelson. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, str. 51

³⁴ Tamtéž, str. 55

³⁵ Tamtéž, str. 78

v sobě přenesený význam z jiného pojmu (doslovného, konkrétního, viz. exemplifikace). Exprese se tedy vztahuje jen na některá označení.

Ještě než se dostaneme k závěrečnému shrnutí exemplifikace a exprese, musíme stručně pojednat o tom, jak Goodman vnímal metafory a jak metafory souvisí s metaforickou exemplifikací. Nejdříve si musíme vyjasnit dva pojmy, které jsou důležité pro pochopení metafory – schéma, sféra. Schéma je podle Goodmana lineárním nebo komplexnějším uspořádáním označení. Sféra je podle něj souhrnem oblastí extenze (rozšíření) jednotlivých označení ve schématu. „*Ta (sféra) se skládá z objektů roztríděných pomocí schématu – tedy z objektů denotovaných přinejmenším jedním z alternativních označení. Takže rozsah označení „červený“ zahrnuje všechny „červené“ věci, zatímco příslušná sféra může zahrnovat všechny barevné věci.*“³⁶ Jelikož označení funguje v rámci schématu, na kterém sféra závisí, a jelikož může být označení zahrnuto v libovolném počtu schémat, i označení s jedním rozsahem málokdy funguje v jediné sféře. Metafora pak podle Goodmanova pojednání mění rozsah i sféru.

Aby vznikla metafora, musí být určitá označení se svým schématem, vyslána z domovské sféry do sféry cizí, aby ji organizovala a třídila. Domovská a cizí sféra mohou, ale nemusejí být sférami smyslů, mohou být širší i užší. „*To, co se přemísťuje, je soubor pojmů, alternativních označení; a uspořádání, které zavádějí v cizí sféře, je řízeno jejich obvyklým užíváním ve sféře domovské.*“³⁷

Dále se Goodman zabývá funkcemi a druhy metafor. Rozlišuje živou a vyhaslou metaforu. Tvrdí, že vyhaslá metafora se liší od živé stářím a přibližuje se doslovné pravdě. Zda je užití označení metaforické či doslovné závisí podle něj také na věku tohoto označení. „*V metafoře, zdá se, jde o to, naučit stará slova novým kouskům – užít staré označení novým způsobem.*“³⁸ Síla metafory podle něj vyžaduje spojení novosti s vhodností, bizardního se samozřejmým. Goodman dodává, že dobrou metaforu oceníme, když nás zaskočí. Rozdíl mezi smutným člověkem a smutným obrazem tkví v tom, že člověk je smutný doslovně, kdežto obraz metaforicky. Je to dáno právě rozdílem ve stáří doslovného a metaforického významu. „*Dnešní doslovný význam řady výrazů vznikl specializací prvotního, mnohem širšího užití.*“³⁹ píše Goodman. Dále tvrdí, že nový metaforický výraz může také pocházet z prvotního, dávno zapomenutého užití a uplatňovat se novým způsobem. Schéma se přesunuje u smutného obrazu ze sféry například barevných objektů do cizí sféry

³⁶ Tamtéž, str. 69

³⁷ Tamtéž, str. 71

³⁸ Goodman, Nelson. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, str. 67

³⁹ Tamtéž, str. 72

cítících bytostí. U smutného člověka se žádný přesun nepředpokládá a zůstává v domovské sféře pocitů.

Goodman rozlišuje mezi dvěma základními typy řečových figur (básnických tropů). První typ zahrnuje přesun schématu mezi oddělenými sférami. Jsou to například personifikace, synekdocha a antonomázie. Druhý typ nepředpokládá žádný přesun. Jsou to například aliterace a apostrofa. Tento druhý typ nelze považovat za metaforu. První typ je předpokladem exprese a je obvykle přesunem z vnější sféry nebo alespoň skrze ni a ne přesunem vnitřním.

Goodman na konci knihy *Jazyky umění* a také v knize *Způsoby světatorby* (kapitola: *Kdy je umění?*) hledá odpověď na otázku: Kdy se stává objekt uměleckým dílem? Cesta k odpovědi vede podle Goodmana přes takzvané symptomy estetična⁴⁰, které úzce souvisí s probíranými symboly, symbolickými funkcemi a symbolickými systémy.

Dostali jsme se na závěr kapitoly a musíme si to všechno nějak shrnout. Goodman rozlišuje tři základní symbolické funkce. Denotaci, která se určitým způsobem pojí se zobrazovacími systémy (v uměleckých oblastech to platí pouze pro výtvarné umění) - exemplifikaci a metaforickou exemplifikaci, funkce které můžeme nalézt nejen v nezobrazovacích systémech, nýbrž i v zobrazení. Denotace se dělí na jedinečnou, mnohonásobnou a fiktivní. I zobrazení se dělí na „klasické“, fiktivní a zobrazení-jako. Dále jsem uvedl, že metaforická exemplifikace může být obsažena v rozsahu identickém se symbolickým rozsahem exemplifikace. Ani hranice mezi doslovnými a metaforickými vlastnostmi nejsou ostré. Záleží totiž na zvyklostech a tyto konvence se mění s dobou,

⁴⁰ Goodman sestavil pět symptomů charakterizující estetično. Prozkoumal přitom hlavní rysy symbolických procesů estetického prožitku. Prvním symptomem je syntaktická hustota. Syntaktická hustota se vyskytuje v nejazykových systémech a odlišuje skici (malby) od notových záznamů a scénářů. Druhým symptomem je sémantická hustota. Sémantická hustota se vyskytuje u zobrazení, popisů a exprese v umění. Odlišuje skici (malby) a scénáře od notačních systémů. Třetím symptomem je syntaktická plnost, která odlišuje spíše zobrazivé systémy od spíše diagramových, méně schematické od schématictějších. Čtvrtým symptomem je exemplifikace. V knize *Způsoby světatorby* však přidává k těmto čtyřem symptomům ještě symptom pátý. Pátým symptomem je vícenásobná a komplexní reference, která „...odlišuje poetické užití jazyka od jeho aplikací v kontextech vědecko-popisných.“ Goodman zdůrazňuje, jak je to z nutnými a postačujícími podmínkami pro symptom: „Symptom není ani nutnou, ani postačující podmínkou estetického prožitku, má pouze sklon se v něm ve spojení s dalšími symptomy vyskytovat.“** a dále píše: „...prožitek je estetický, pokud má všechny tyto rysy (symptomy), a pouze tehdy, má li alespoň jeden z nich***.“

* Goodman, Nelson. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, str. 11

** Tamtéž, str. 192

*** Tamtéž, str. 194

místem, kulturou i z pohledu jednotlivých lidí. „*Hranice exprese, závislé na rozdílu mezi exemplifikací a vlastněním i na rozdílu mezi metaforickým a doslovným budou vždy nevyhnutelně mlhavé a prostupné.*⁴¹“ a dále „...*status vlastnosti jako metaforické nebo doslovné je často nejasný a jen zřídka stálý, neboť poměrně málo vlastností je čistě doslovných nebo trvale metaforických.*⁴²“ píše k tomuto tématu Goodman.

Různí umělci a umělecké směry různě využívají symbolické funkce – denotaci, exemplifikaci, expresi. My se budeme zabývat jedním z nejsložitějších umělců vůbec – ruským abstraktním malířem z první poloviny 20. století - Wassily Kandinskym. Kandinsky se ve svých teoriích zabýval především možnostmi vyjádření v barvách a tvarech a o tom především bude následující kapitola *Kandinského teorie a podmínky pro vznik jeho pojetí abstraktního umění.*

⁴¹ Goodman, Nelson. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů.* Praha: Academia, 2007, str. 81

⁴² Tamtéž, str. 81

3. Kandinského teorie a podmínky pro vznik jeho pojetí abstraktního umění

Cílem této kapitoly je rozvést, jak barvy, linie a tvary působí na člověka, jaké pocity či emoce v něm vyvolávají. Poslouží nám k tomu Kandinského knihy *O duchovnosti v umění a Bod, linie, plocha*. Kandinsky se v těchto knihách věnuje metaforickým přesunům vlastností maleb – tedy metaforické exemplifikaci. V první zmiňované knize propojuje sféru barev se sférou lidských emocí a také se sférou tónů určitých hudebních nástrojů. V druhé zmiňované knize Kandinsky propojuje sféru tvarů se sférou barev a sférou emocí. Je zajímavé sledovat, kam se ve své teorii až dostal.

Veliká úloha pocitů a emocí se promítá z jeho teorie do praxe. Některé pocity, které Kandinsky měl z hudebních děl, převedl jako vůbec první člověk do abstraktního výtvarného umění. Je to patrné především v jeho kompozicích. Pocity, které Kandinsky zakoušel a pokusil se je zachytit ve svých abstraktních dílech, byly jak ze světa vnějšího, tak i ze světa vnitřního. Takto vznikaly jeho impresie (vnější svět) a improvizace (vnitřní svět). Pro Kandinského byla důležitá role diváka. Na rozdíl od Mondriana však nevymýšlel postupy, jak se máme na abstraktní dílo dívat. Kandinského díla jsou určena pro čisté estetické potěšení. Přesto Kandinsky komentoval několik kompozic (dále odkazují na kapitolu *Interpretace Kandinského maleb*) a jednu improvizaci.

Kandinsky také prosazuje svobodu umělecké tvorby. Každý umělec (i realistický malíř) nesmí být příliš vázaný konvencemi.

Ještě než se podíváme na teorii barev a tvarů, musím popsat, kteří lidé ovlivnili Kandinského teorii a praxi, abychom si o Kandinském a jeho dílech vytvořili ucelenější přehled.

3.1. Kandinského inspirační zdroje pro teorii i praxi

Nelze si vůbec představit celistvý pohled na evropský svět na konci 19. a začátku 20. století. Toto období je charakteristické neustálou změnou paradigmat ve vědě a umění. Vznikají nové subdisciplíny ať v té či oné disciplíně a rozvíjí se (například vznik a rozvoj filmu). Sestupujeme-li hloub k jednotlivým vědeckým či uměleckým oborům, je vznik a změna suboborů mnohonásobně markantnější. V této době Kandinsky žil a musíme si uvědomit, které obory a subobory, autoři a jejich východiska ovlivnili pozdější Kandinského abstraktní tvorbu a teorii. Kandinsky si v knize *O Duchovnosti umění* všímá, že věda a

částečně i umění (kromě hudby) ignoruje oblast ducha a zabývá se jen materiální podstatou. Kandinsky kritizuje převládající materialismus a scientismus (pozitivismus) této doby a stává se mystickým malířem a teoretikem umění.

Kandinsky se dostal k výtvarnému umění hodně pozdě, až ve svých 30 letech, v roce 1896. Původně jeho tvorbu a teorii formovaly tři okolnosti na konci 19. století. Jsou jimi: Jeden z Monetových obrazů s kupkami sena, Wagnerova hudba a lidové umění a náboženství východofinského kmene Zyrjanů⁴³. Sklony k mysticismu měl už v této době. Byl pravoslavným křesťanem a zajímal se o symbolismus, symbolistickou estetiku. Na začátku 20. století se stále zajímal o symbolismus, který se však pomalu, ale jistě umělecky vyprazdňoval a už ho nenaplňoval. V roce 1905 ho zaujalo výtvarné umění fauvistů (Matisse). Barevné obrazy fauvistů a také neoimpresionistů částečně inspirovaly jeho pojetí barvy v abstraktním umění. V této době Kandinsky zjevně nebyl rozhodnut, kterou cestou stylu se dát, z čehož možná vyplynulo jeho duševní zhroucení. Fauvismus nenaplňoval jeho duchovní orientaci a apokalyptickou vizi, kterou měl. Symbolismus byl *passé*. Avšak z některých Kandinských fauvistických (expresionistických) obrazů z let 1908-1910 můžeme vytušit, že průlom ve výtvarném umění je již na cestě. Z mnoha jeho obrazů této doby totiž částečně mizí tradiční předmětné zobrazení a je nahrazeno zobrazením přibližným, rozmělněným či deformovaným. Také k zobrazení často používá netradiční barvy, které se snaží přispět k celkovému vyznění obrazu (viz. exprese). Kandinsky se ve své prvotní abstraktní tvorbě také nechal inspirovat primitivním uměním, ale neoprimitivismus zavrhoval.

Inspirací kromě výtvarného umění bylo několik. V roce 1909 chodil Kandinsky na přednášky Rudolfa Steinera, tehdejšího vůdce teosofického a antroposofického hnutí. „*Usiloval o velmi zvláštní spojení určitých východních forem okultního poznání a apokalyptickou tradicí křesťanského gnosticizmu...*“⁴⁴ píše o Steinerovi John Golding, autor knihy *Cesty k abstraktnímu umění*, z které primárně čerpám informace pro tuto kapitolu. Steiner Kandinskému také zprostředkoval knihu Johanna Wolfganga von Goetha *Nauka o barvách*, která inspirovala Kandinského k napsání teorie o barvách.

V duchovním světě Kandinského byla hudba nadřazená malbě. Kandinsky během svého raného abstraktního období (1911) píše, že malba se hudbě zatím čistotou abstraktních forem nevyrovná. Kandinsky určitě četl Shopenhauerovu knihu *Svět jako vůle a představa*

⁴³ Golding, John. *Cesty k abstraktnímu umění. Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still*. Praha: Barrister & Principal, 2003, str. 74-75

⁴⁴ Golding, John. *Cesty k abstraktnímu umění. Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still*. Praha: Barrister & Principal, 2003, str. 80

(1818) a můžeme jí považovat za další inspirační zdroj. „*Hudba je totiž tak bezprostřední objektivací a odrazem celé vůle, jako je svět sám, dokonce jako jsou ideje (Platónské), jejichž znásobeným projevem svět vytváří jednotlivé věci. Hudba tedy vůbec není, jako jiná umění, odrazem idejí, nýbrž odrazem vůle samé, jejíž objektivitou jsou i ideje.*“⁴⁵, píše Schopenhauer.

Vůle se objektivizuje (zviditelňuje) přímo a nepřímo od nejnižšího stupně objektivace k nejvyššímu. Jediné umění, které se objektivizuje přímo je podle Schopenhauera hudba a staví ji proto nad všechna umění, která se objektivizují nepřímo prostřednictvím idejí. Nejnižší stupeň objektivace tkví podle Schopenhauera v anorganické přírodě, naopak nejvyšší stupeň ve vědomém životě a úsilí člověka. Kandinsky se snažil svým abstraktním uměním dosáhnout přímé i nejvyšší objektivace a dostat malířství na úroveň hudby. Nejvyšší objektivaci vůle viděl v nových uměleckých postupech, v úsilí změnit svět umění.

Jelikož jsme se dotkli hudby, nemůžeme nezmínit kromě Wagnera dva další skladatele, jejichž hudba Kandinského ovlivnila. Skirjabin hledal spřízněnost mezi hudebními a barevnými tóny a používal dokonce barevný klavír. V té době nepochopený Schoenberg nadchl Kandinského svou atonální hudbou a disonancí.

Zatím jsem se snažil popsat Kandinského základní inspirační zdroje pro jeho rané abstraktní období (1910-1914), které je vlastně stěžejním tématem této práce. Tyto zdroje inspirace u Kandinského samozřejmě zůstávají i v pozdějších obdobích.

Po asi sedmiletém (1914-1921) přechodném období jeho malby dostaly nový náboj. Dospěl ke specifické geometrické abstrakci a to díky Malevičovi, Rodčenkovi a kubismu, který původně odmítal. Přijal profesuru na Bauhausu (1921), jenž také formoval jeho tvorbu. Z geometrických obrazců Kandinského fascinoval kruh. K tomuto pozdnímu období se ještě několikrát vrátím v pojednání o tvarech a základní ploše a v závěru práce krátce srovnám rané a pozdní období i z hlediska Goodmana. Teď nás čeká Kandinského teorie.

3.2 Barvy

Kandinsky ve své knize *O duchovnosti umění* rozpracovává teorii barev. Inspirací mu byla zejména kniha *Zur Farbenlehre* od známého německého spisovatele Johanna Wolfganga von Goetha. Pro nás bude především důležité to, jak barva působí na člověka a jaké pocity v něm vyvolává. Kandinsky tíhne k expresi a podle jeho názoru každá barva něco vyjadřuje.

⁴⁵ Schopenhauer, Arthur. *Svět jako vůle a představa*. Pelhřimov: NTP, 1998, str. 210

Ještě než přistoupíme k jednotlivým barvám, musím vysvětlit pojem vnitřní znění. Kandinsky používá mnoho „vnitřních“ pojmů, všechny se týkají srdce a duše. Vnitřní znění je pro nás pojmem nejdůležitějším. Je to odkaz v lidském srdci nebo duši, který zanechává určitý tón či tóny v hudební skladbě. Kandinsky používá metaforicky pojem vnitřního znění pro barvy a tvary ve výtvarném umění a také pro pocity a vlastnosti těchto barev a tvarů. Jelikož se budeme zabývat Kandinského ranou abstraktní tvorbou, dalo by se vnitřní znění srdce přirovnat k barvám a vnitřní znění duše k formám. V pozdním období tohoto malíře je to celkem komplikované.

Barvy Kandinsky rozděluje do dvou velkých skupin. V první skupině je škála od barev teplých ke studeným, v druhé skupině je škála od barev světlých po tmavé. Z těchto skupin automaticky vyplývají čtyři hlavní barevné tóny: barva je buď teplá a zároveň světlá nebo tmavá, anebo studená a zároveň světlá nebo tmavá. Teplý tón je pak dán mírou, jíž se blíží k žluté barvě a studený tón je dán mírou, jíž se blíží k modré barvě. Kandinsky píše, že teplé barvy se k recipientovi přibližují a studené se od něj vzdalují. Vzniká první velký protiklad. Druhým velkým protikladem jsou rozdíly mezi bílou a černou barvou. Druhý protiklad se tedy týká rozdílu ve světlosti čili odstínů. Také u této dvojice je patrný pohyb, který se k recipientovi přibližuje respektive vzdaluje. Tento pohyb není však dynamický jako u teplých a studených barev, nýbrž jedná se o pohyb pasivní, strnulý. Pohyb žluté a modré barvy probíhá navíc směrem excentrickým, odstředivým respektive koncentrickým, dostředivým. Účinek přibližování a vzdalování žluté respektive modré barvy ještě zesílíme, změníme-li odstín barev. Čím více se bílá bude podílet na tvorbě žluté barvy (čím světlejší žlutá bude), tím více bude odstředivý pohyb nabývat na síle. Pohyb dostředivý v modré barvě naopak bude výraznější, když bude modrá barva tmavší (podíl černé).

Žlutá a modrá se tedy vyznačují aktivním pohybem. Jaké jsou však jejich duchovní účinky? Kandinsky zdůrazňuje, že pozorování žluté barvy může vést až k agresivitě: „*Soustředěné pozorování žluté (libovolného žlutého geometrického tvaru) vyvolává rovněž neklid, podráždění a znepokojení, jež se může vystupňovat až k pocitu drzé neodbytnosti, což svědčí o násilnickém charakteru této barvy.*⁴⁶“ A dále píše: „*Z hlediska psychického by mohla ztělesňovat šílenství, záchvat vzteku, slepou vášeň nebo destruktivní pudy...*“⁴⁷ Žlutá barva je barvou typicky pozemskou a její vnitřní znění se podobá působení ostrých tónů trumpet. Naopak modrá barva je podle Kandinského barvou světa nebeského. Díky svému pohybu vyjadřuje hloubku a nabízí se tak k pouti za nekonečnem. Čím hlubší je, tím více se

⁴⁶ Kandinsky, Wassily. *O duchovnosti v umění*. Praha: Triáda, 1998, str. 71 - 72

⁴⁷ Tamtéž, s. 72

přibližuje k absolutnímu elementu klidu. Ekvivalentem tmavě modré barvy je v hudbě tón čela a s postupně tmavnoucími odstíny tón basy. Kandinsky dále píše, že z duchovního a malířského hlediska nejsou tmavě žlutá a světle modrá vhodné barvy. Chvíli se však pozastavuje nad barvou světle modrou, která je typická pro nebe a ztotožňuje ji s lhostejností, netečností a nedosažitelností. Tuto barvu připodobňuje zvuku flétny.

Kombinací žluté a modré v rovnoměrném poměru vznikne barva zelená. Kandinsky tvrdí, že tato barva je úplně zbavená pohybu a vzniká tak dokonalý nehybný klid. Zelená barva působí na recipienta podlomeným avšak transcendentálním dojmem. Kandinsky o zelené píše: „...působí blahodárně na tělo a duši, ale po určité době začne nudit.“⁴⁸ A jinde píše: „Nejcharakterističtější vlastností zelené je pasivita, provázená navíc ještě určitou nasyceností a uspokojením.“⁴⁹ Kandinsky také tvrdí, že zelená je barva typická pro léto, zatímco žlutá je barvou spíše konce léta nebo nastupujícího podzimu. Přimísíme-li žlutou do zelené, zelená oživne, stane se aktivní. Přimísíme-li naopak modrou, zelená zvažní a dostane se do meditativních poloh. Pokud se však budeme bavit o světlejších a tmavších odstínech zelené (přidáním bílé či černé barvy), světlejší zelená bude vyjadřovat lhostejnost, tmavší opět klid. Tmavě zelená má podle Kandinského stejné vnitřní znění jako dlouhý, klidný a hlubší tón houslí.

Dokonalý nehybný klid je podle Kandinského obsažen nejen v zelené, ale i v šedé barvě. Ta vzniká smísením bílé a černé, ale také červené a zelené. V zelené je však podle Kandinského uchován potencionální život, který v šedé úplně schází. A to proto, že ani bílá ani černá nejsou schopny nějaké pohybové aktivity. Šedá je symbolem nehybnosti beznadějně. Čím tmavší odstín šedé, tím vyvolává tato barva větší beznaděj. Šedá barva je stejně jako bílá a černá nezňělá, a proto tyto tři barvy nelze připodobnit k tónům hudebního nástroje.

Bílá barva je podle mnohých kvalita nebarevná. Kandinsky si to však nemyslí a píše, že je bílá symbolem světa, který se rozkládá v nebeských výšinách, kam nedolehne jediný zvuk. Dále tvrdí, že bílá působí na duši jako absolutní ticho. Toto ticho však není mrtvé. Obsahuje totiž nové možnosti. Poté ztotožňuje bílou barvu s nicotou: „*Je to nicota, která je dosud mladá, anebo přesněji cosi ve stavu prenatalním, před momentem svého zrození. Země tak zřejmě zněla v bílých dobách ledových.*“⁵⁰ I černou barvu ztotožňuje Kandinsky s nicotou. Nicota černé má však jiný charakter: „*Vnitřní znění černé je jako nicota neschopná*

⁴⁸ Tamtéž, str. 74

⁴⁹ Tamtéž, str. 74

⁵⁰ Tamtéž, str. 76

*jakékoli další proměny, jako nicota mrtvá, jež se rozhostí poté, co vyhaslo slunce, je věčným a beznadějným prázdňem.*⁵¹ Černá se proto stala symbolem utrpení a smrti, bílá naopak symbolem veselí a čistoty duše.

Červená barva je tradičně považována za barvu teplou a rozpínavou. Může však být i studená, odstínů červené je celá řada. Podle Kandinského působí vnitřně živě a neklidně podobně jako žlutá. Nepůsobí však tak marnotratně jako žlutá, protože její energie je obdařena jistou cílevědomostí. Díky silné vnitřní energii je v ní obsažena také jakási zralá mužnost. Teplá světle červená (Saturnova) evokuje podle Kandinského pocity síly, energie, cílevědomosti, rozhodnosti, triumfování a je určitým způsobem spřízněna ze střední žlutou. Rumělka (červená středních poloh) vyjadřuje silné citové vzplanutí nebo silnou asertivitu. Špatně se snáší s tmavými barvami, respektive ochlazením této červené vzniká tzv. špína, která se v Kandinského době při malování nepoužívá, avšak, jak Kandinsky podotýká, neprávem. Obě světle červené jsou spřízněné se žlutou. Zajímavé také je, že rumělku Kandinsky připodobňuje znění tuby a silným úderům bubnů. Na rozdíl od žluté však žhnou spíše vnitřně a neevokují takové šílenství jako právě žlutá. Ochlazením červené barvy černou získáme barvu hnědou, kterou charakterizuje Kandinsky jako tupou, tvrdou a nehybnou. Kandinsky však zdůrazňuje, že správným použitím hnědé (správným použitím všech barev) můžeme dosáhnout silného vnitřního znění a nevýslovné vnitřní krásy. Dále Kandinsky rozebírá barvu tmavě červenou. Píše, že u studené (tmavé) červené hluboké vnitřní žhnutí sice vzroste, avšak náboj aktivity postupně s tmavšími odstíny zmizí. Na rozdíl od tmavě zelené však nezmizí náboj úplně, u červené stále můžeme očekávat nové vzplanutí. Studená červená se tím liší také od tmavě modré, protože i v nejhlubších tónech si zachovává aspoň trochu tělesnosti. Její ekvivalentní znění v hudbě je sice podobné jako u tmavě modré, tóny čela v analogii s tmavě červenou jsou však hluboké a vášnivé.

Smísením červené a žluté vznikne oranžová. I přes působení žluté je červená podstatnou složkou oranžové. Kandinsky o oranžové píše: „*Vnitřní pohyb červené začne působením žluté expandovat do okolí a rozpouštět se v něm.*“⁵² A o kousek dále dodává charakteristické přirovnání: „*Oranžová je jako člověk, který si je jist svými silami, a působí proto obzvlášť příznivě.*“⁵³ Oranžovou mimo jiné připodobňuje k viole hrající largo. Kombinací studené červené a studené modré vznikne fialová. Tato barva se propadá do hloubky na rozdíl od oranžové, která se k recipientovi přibližuje. Fialová má fyzikálně i

⁵¹ Tamtéž, str. 76

⁵² Kandinsky, Wassily. *O duchovnosti v umění*. Praha: Triáda, 1998, s. 81

⁵³ Tamtéž, str. 81

duševně blízko k barvě tmavě červené. Fialová je podle Kandinského především barva křečovitosti, vychladlosti a smutku. V Číně jí dokonce považují za barvu smuteční. Má podobné vlastnosti jako zvuk anglického rohu a v nejhlubších odstínech připomíná fagot. Obě barvy, oranžová i fialová patří podle Kandinského mezi barvy nestabilní. Mícháním barev se totiž stabilita ztrácí. V dnešní době lze však počítat s poměrně velkou nestabilitou pouze oranžové barvy. Barva fialová má totiž několik výrazných světlých a tmavých odstínů, které těžko přisoudíme jiné barvě. To se o oranžové říci nedá. Fialová je dnes tedy chápána jako barva mnohem méně nestabilní, než barva oranžová. Dokonce bych se nebál tvrdit, že fialová barva patří v současné době mezi barvy stabilní⁵⁴.

Kandinsky na závěr své teorie o barvách tvrdí, že jeho teorie je pouze provizorní, a že snad v blízké budoucnosti napíše nějaký teoretik přesnější práci. To je ohledně Kandinského teorie barev všechno. Chtěl jsem poukázat na to, že při správném použití barev v nich vzniká vnitřní znění, které působí na člověka a evokuje v něm různé pocity.

Lze předpokládat podle teorie W. Kandinského, že každá barva něco vyjadřuje. Goodman dává v barvách prostor i pro čistě doslovnou exemplifikaci. Kandinsky považuje v ranném abstraktním období barvu za primární způsob vyjádření tedy exprese a tvar odsunuje trochu stranou.

3.3. Linie a tvary

Také tvary, ať už předmětné nebo abstraktní působí na člověka podobným způsobem jako barvy. Ale nejprve to probereme pěkně od začátku. Budu zde vycházet z Kandinského knihy *Bod, Linie, Plocha (1926)*, která vyšla 14 let po knize *O duchovnosti v umění*. Kandinsky v té době působil na Bauhausu a do svých obrazů zakomponoval především geometrické tvary a pravidelné linie. Takřka ustoupil od tvarů deformujících, typických pro rané období. Také jeho pohled v rozložení sil v obrazech mezi barvou a tvarem se změnil. Nadvláda barvy ustoupila a přibližně se vyrovnala síle tvaru, která naopak vzrostla. Proces vyjádření popisuje pouze u jednoduchých linií a tvarů, které v rané abstraktní tvorbě používal méně než v tvorbě pozdní.

Základním a prapůvodním malířským elementem je v Kandinského teorii bod. Bod se vyznačuje vnitřním klidem a pohybem (napětím), vzniká linie, druhotný malířský element.

⁵⁴ Důkazem může být barevný model RGB (red-green-blue), na jehož principu fungují monitory a projektory. Při používání barev v grafickém editoru (například Adobe Photoshop) můžeme pozorovat, že škála fialové je mnohem rozsáhlejší, než je tomu u oranžové.

Linie dále Kandinsky rozlišuje na přímky, zalomené linie a zaoblené linie. Přímky mohou být horizontální, vertikální, diagonální a volné. Vlné přímky jsou dány odchylkou od přímky diagonální. Dále se přímky dělí na centrální, když procházejí středem plochy, a přímky acentrální (mimostředné). Základní znění horizontály je podle Kandinského studené a plošné. Základní znění vertikály je naopak teplé a vysoké. Diagonála je potom rovnoměrnou směsicí studeného a teplého pohybu. Ostatní přímky inklinují buďto k studenosti nebo k teplotě. Specifickou vlastností linie je schopnost vytvářet plochu (tvar) a to zhušťováním přímek.

Dále se Kandinsky zabývá příbuzenstvím mezi přímkami a barvami. Acentrální vlné přímky mají podle Kandinského jistou příbuznost s modrou a žlutou barvou. Přibližují se a vzdalují se od diváka, stejně jako modrá a žlutá. Sepětí s plochou je tedy i u těchto přímek volnější. Nejvíce se vzdálily od bodu, elementu klidu, který plochou přímo prostupuje. Horizontálu a vertikálu Kandinsky přirovnává k černé a bílé, protože jsou tyto dvě přímky stejně jako černá a bílá charakteristické svým tichem. Jak jsem se již zmínil, obě barvy vyjadřují mlčení. Černá je symbolem smrti, jakéhosi nesení a mužského principu. Bílá je naopak symbolem zrození, růstu a ženského principu. Diagonálu Kandinsky přirovnává hned ke třem barvám – červená, šedá nebo zelená. Kandinsky se o příbuznosti diagonály a těchto barev příliš nerozepisuje. Je to škoda, protože diagonály v jeho uměleckých dílech hrají důležitou roli. Tvrdí jen: „...na rozdíl od žluté a modré, spočívá červená pevně na ploše, od bílé a černé se liší svým intenzivním žářem a napětím. Na rozdíl od vlných přímek se diagonála vyznačuje pevným sepětím s plochou a na rozdíl od horizontály a vertikály zase silnějším vnitřním napětím.“⁵⁵ Typická červená barva není studená ani teplá. Respektive - ani její teplé ani její studené formy diváka neruší. Díky své studeno-teplé teplotě je spřízněna právě s diagonálou. Jak souvisí centrální vlné přímky s barvami, o tom Kandinsky nepíše vůbec. Dá se ale předpokládat, že jsou spřízněny s oranžovou a s fialovou barvou. Tyto barvy jsou ve svých typických podobách mírně teplé respektive mírně studené a odpovídaly by svou povahou centrálním vlným přímkám.

Poté se Kandinsky zabývá zalomenými, neboli úhlovými liniemi, které vznikají z přímek. Zalomené linie můžeme rozdělit do čtyř skupin - na ostroúhlé (základní úhel 45°), pravoúhlé (90°), tupoúhlé (základní úhel 135°) a složitě zalamované linie. Všechny tyto skupiny mají rozdílné vnitřní znění. Ostroúhlý je podle Kandinského nejteplejší a vyznačuje se nejvyšším napětím. Pravý úhel je nejstudenejší a nejobjektivnější. U tupého úhlu je patrná schopnost zmocnit se plochy a jeho napětí (vnitřní znění) je slabé a pasivní.

⁵⁵ Kandinsky, Wassily. *Bod, linie, plocha*. Praha: Triáda, 2000, str. 59

Ze dvou pravoúhlých linií vzniká čtverec, který má podobně jako diagonála studeno-teplou teplotu a také ho Kandinsky spojuje s červenou, zelenou a šedou barvou. Dvě pravoúhlé zalomené linie jsou vlastně dvě horizontály a dvě vertikály. Když zprůměrujeme barevné znění vertikál a horizontál dostaneme výše uvedené středové barvy. Spojíme-li dvě ostré zalomené linie o úhlu 60° , vznikne rovnostranný trojúhelník. Také trojúhelník vzniká spojením dvou zalomených linií a evokuje podle Kandinského žlutou barvu, takže podobně jako čtverec, i trojúhelník něco vyjadřuje. Čím více pak rozevíráme tupý úhel, klesá agresivita i teplota. Linie se díky rozevírání tupého úhlu čím dál více sblížuje s třetím základním tvarem (plochou), jímž je kruh. Kruh pak kvůli nízkému napětí evokuje modrou barvu.

Dále Kandinsky vysvětluje podrobněji grafem, kterou barvu některé úhlové linie vyjadřují. Úhel o 30° je spjat se žlutou barvou. Úhel 60° evokuje oranžovou barvu. Úhel pravý je spjat s červenou, zelenou a šedou barvou. Úhel 120° evokuje fialovou barvu. A konečně úhel 150° je spjat s modrou barvou.

Třetí poslední skupinou linií jsou zaoblené linie. Zaoblené linie Kandinsky rozděluje na jednoduché zaoblené linie, vlnovky a linie kombinované. U zaoblených linií působí kruhové napětí a může tak vzniknout kruh nebo tvary podobné kruhu. Zaoblené linie mají stejně jako složité zalamované linie Kandinským neurčené vnitřní znění, a proto bude velmi obtížné zjistit, co v Kandinského malbách znamenají respektive vyjadřují.

3.4. Základní plocha

Základní plochu (zkratka ZP) popisuje Kandinsky také v knize *Bod, Linie, Plocha* (1926). Základní plocha je podle něj materiální plocha nesoucí obsah díla. Může to být například plátno, papír atd. Základní plocha je vymezená dvěma horizontálními a dvěma vertikálními liniemi. Kandinsky používá pro určení základní plochy hudební metaforu: „...*dvěma elementy studeného klidu a dvěma elementy teplého klidu vznikne dvojzvuk klidu, jímž je poznamenané klidné = objektivní znění ZP.*⁵⁶“

Čtverec je pak podle Kandinského tou nejobjektivnější formou základní plochy. Obě dvojice přímek, které čtverec vymezují, mají totiž stejné znění. Výše v pojednání o tvarech jsem napsal, že tvar čtverce se pojí s červenou, zelenou nebo šedou barvou. Stejně barvy by měla vyjadřovat i čtvercová plocha. Zajímavá je Kandinského úvaha o tom, co se stane, když na čtvercovou plochu umístíme jeden nejobjektivnější element (pravý úhel, čtverec). Vznikne

⁵⁶ Kandinsky, Wassily. *Bod, linie, plocha*. Praha: Triáda, 2000, str. 109

spojení nejobjektivnější plochy a tvaru, což Kandinsky ztotožňuje s největší studeností a symbolem smrti (černá barva).

Dalšími klasickými plochami je obdélník šířkového formátu a obdélník výškového formátu. U prvního z nich převažuje studený klid. U druhého z nich teplý klid. U prvního je dominující horizontální napětí, u druhého vertikální napětí. Kandinsky nenapsal nic o příbuzenství barev a obdélníků. Dovolil jsem si jeho teorii velmi zlehka doplnit (viz. Obrazová příloha, Obr. 1). Nás bude totiž u obrazů, které jsem si vybral pro interpretaci, zajímat šířkový obdélníkový formát ZP. Především obdélník, který má širší stranu a a užší stranu b v poměru stran $b=2/3*a$, bude v oblasti našeho zájmu. Obdélníky tohoto typu mají velmi pravděpodobně barevné znění střední fialové. U obdélníkových formátů je rovněž zajímavé, jak působí jejich okraje na okolí plochy: „...okraje těchto formátů jsou na sobě mnohem závislejší, než je tomu u čtverce. Působí dojmem jako by se do hry zapojilo také okolí ZP a začalo působit vlastními silami.⁵⁷“, píše Kandinsky.

Kandinsky se dále zabývá čtyřmi základními částmi plochy – nahoře, dole, vpravo, vlevo. Odlišná místa na ploše mají totiž odlišná znění. Pozorujeme-li plochu nahoře, vyvolá to v nás pocit uvolněnosti, lehkosti, osvobození (světlé barvy). Směrem vzhůru se lehkost plochy zvětšuje, směrem dolů snižuje. Pozorujeme-li plochu dole, evokuje protikladné pocity – tíhu, houstnutí spoutanost (tmavé barvy). Kandinsky také pojednává o dramatičnosti obrazu v souvislosti s umístěním tvarů na ploše: Umístíme-li těžší formy (tvary) dole a lehčí formy nahoře, zvýšíme tím dramatičnost celkového obrazu. Uděláme-li to naopak napětí mezi tím co je nahoře a dole se naopak vyrovná nebo sníží.

Vlevo, je podle Kandinského, plocha také spjata s uvolněností a lehkostí. Tato uvolněnost však není podle něj tak silná jako nahoře. Také základní plocha vpravo má podobné vlastnosti jako základní plocha dole – tíha, hutnost a spoutanost. Je ale rovněž vpravo o něco málo slabší než dole. Každé straně přisuzuje Kandinsky i literární význam. Pro levou stranu plochy je to dálka, pro pravou stranu domov. Nahoře je to nebe, dole země. Kandinsky má v knize *Bod, linie a plocha* obrázek⁵⁸ váhového rozložení čtvercové ZP, který nám umožní lépe pochopit – nahoře, dole, vpravo, vlevo. Tento obrázek je však v zmiňované knize velmi drobný a jinde jsem ho nenašel. Proto jsem vytvořil zvětšenou imitaci tohoto obrázku (viz. Obrazová příloha, Obr. 2) a doplnil o své poznatky. Kandinsky rozděluje v obrázku váhového rozložení ZP celou čtvercovou plochu na čtyři čtverce o shodné velikosti. Čtverce mají jeden společný bod - ve středu čtvercové ZP - a jsou umístěny nahoře vlevo, nahoře vpravo, dole

⁵⁷ Tamtéž, str. 131

⁵⁸ Tamtéž, str. 120

vlevo a dole vpravo. Čtverec nahoře vlevo v Kandinského obrázku inklinuje k bílé barvě a čtverec dole vpravo k černé barvě. Ve čtvercích nahoře vpravo a dole vlevo Kandinsky narýsoval 10 vertikálních přímek respektive 10 horizontálních přímek. Z těchto přímek velmi pravděpodobně vyplývá, že čtverec nahoře vpravo má vnitřní znění světle šedé nebo žluté barvy. Čtverec na nejobektivnější formě ZP dole vlevo naopak velmi pravděpodobně souzní s barvou tmavě šedou či modrou.

Jak jsem již naznačil, podle Kandinského může být základní plocha nositelem elementů dvojím způsobem: „1. *elementy spočívající na ZP tak materiálně, že její znění umocní, anebo 2. elementy jsou spojeny se ZP natolik volně, že ZP s nimi skoro vůbec nesouzní, je potlačena, a elementy se „vznášejí“ v prostoru bez jakéhokoli přesného vymezení (včetně hloubky).*⁵⁹“ Dále Kandinsky píše, jak je to s napětím formy (tvaru) v různých polohách plochy. Přibližuje-li se forma k vnější hranici plochy, napětí formy dle Kandinského stoupá, v opačném případě klesá. Dotkne-li se však forma vnějších hranic plochy, napětí zcela zmizí.

Jsme na konci kapitoly, jejímž hlavním tématem byla Kandinského teorie. Zjistili jsme, že se Kandinsky v metaforách doslova vyžíval. Souhrny pojmů přesouval ze sféry do sféry a z těchto přesunů vznikly metafory. Musím rovněž konstatovat, že Kandinského teorie je neúplná a žádá si o rozšíření. Ve dvou případech (barva obdélníků, znění primárních částí čtvercové ZP) jsem naznačil, jak by mohlo rozšíření této zajímavé teorie probíhat. Vnitřní znění obdélníku šířkového formátu i barevné hodnoty jednotlivých částí ZP budeme společně s oběma probíranými teoriemi (Goodman, Kandinsky) potřebovat v následující kapitole *Interpretace Kandinského maleb*.

⁵⁹ Tamtéž, str. 117

4. Interpretace Kandinského maleb

Vybral jsem si celkem 4 Kandinského malby, které se pokusím interpretovat. Jsou to 1 imprese, 1 improvizace a 2 kompozice z let 1910 a 1911. Většinu Kandinského impresí, improvizací a kompozic z tohoto raného období lze interpretovat i jako částečná zobrazení s jedinečnou, mnohonásobnou nebo fiktivní denotací. Co však tato částečná zobrazení v Kandinského obrazech denotují většinou tvrdit nemůžeme, jelikož nemáme potřebnou jistotu. Kandinsky v knize *O duchovnosti v umění* (1912) píše, že se rané abstraktní umění předmětnosti ještě zcela nezbavilo, a proto tento způsob nahlížení považuji za adekvátní. Někteří specialisté na Kandinského o jeho raných abstraktních malbách dokonce tvrdí, že nejsou vůbec abstraktní. „*Nemohla by snad skutečnost, že potřebujeme hrstky specialistů na Kandinského, aby nám řekli, že žádné z Kandinského pláten vytvořených těsně před rokem 1914 ve skutečnosti vůbec není abstrakcí, znamenat, že právě jí některá z nich v záměru prakticky jsou?*“⁶⁰, píše Golding. Domnívám se, stejně jako Golding, že některá Kandinského díla z let 1910-1914 skutečně lze za abstraktní díla oproštěná od částečného zobrazení považovat. Kandinsky hledá v těchto letech abstraktní bezpředmětné formy a kolem roku 1913 (možná i dřív) je skutečně nachází (například obrazy *Black lines I*, *Bright Picture*). Nahlížení na Kandinského obrazy jako na obrazy částečně zobrazující však často můžeme uchopit zásadně špatnými pojmy. Proto se v interpretacích zaměřím a budu klást důraz především na expresi neboli metaforickou exemplifikaci, která se přibližně správnými pojmy (díky Kandinského teorii barev, tvarů a linií) uchopit vždy dá, i když, jak sami uvidíte, nebude to lehké.

4.1. Imprese

V knize *O duchovnosti umění* nalezneme krátké Kandinského vyjádření, jak imprese vznikaly: „*z bezprostředního dojmu z „vnějšího světa“, vyjádřeného kresebně-malířskou formou.*“⁶¹ Kandinsky se snažil ve svých impresích patrně zobrazit a vyjádřit svět kolem nás. Domnívám se, že v Kandinského impresích je míra výskytu jedinečné či mnohonásobné denotace(i) vyšší než v jeho improvizacích a kompozicích. Avšak my hledáme především odpověď na otázku: Co jeho rané abstraktní malby vyjadřují? Nicméně jelikož

⁶⁰ Golding, John. *Cesty k abstraktnímu umění. Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still*. Praha: Barrister & Principal, 2003, str. 91

⁶¹ Kandinsky, Wassily. *O duchovnosti v umění*. Praha: Triáda, 1998, s. 112

předpokládám vyšší míru výskytu denotací u impresí, naznačím zde také, co by mohla mnou vybraná imprese denotovat.

Imprese, kterou jsem si vybral, se nazývá *Imprese č. 5 - Park (Impression V - Park, 1911)* (viz. Obrazová příloha, Obr. 3.). Jak již název napovídá tématem obrazu je park. Žádný park ani zobrazení spjatá s parkem však v této malbě nevidíme. Některé barvy kolem středu obrazu však mohou park připomínat (tmavě červená, tmavě zelená). Imprese by v této části mohla odkazovat na barvy podzimního listí a metaforicky exemplifikovat pocity spjaté s podzimní procházkou parkem.

Další element, který v tomto obraze upoutá naši pozornost je velký světle červený „trojúhelník“ v pozadí. „Trojúhelník“ je umístěn ve středu horní části obrazu. Srovnáme-li umístění na ploše se světlejší červenou barvou, zjistíme, že je tento „trojúhelník“ podle Kandinského teorie vhodně umístěn. Horní část ZP totiž souvisí s velmi světlými barvami (zejména v pravé horní části ZP rovnostranný trojúhelník bývá spojován se žlutou barvou). Tento „trojúhelník“ rovnostranný není, ale rovnostrannému trojúhelníku se blíží. Pozorovaná světlejší červená má o trochu nižší teplotu než žlutá. Evokaci pocitů z tohoto „trojúhelníku“ bych hledal v pocitech, které jsou ukryty pod barvou světle červenou, která je o něco světlejší než pozorovaná červená v „trojúhelníku“ a o trochu tmavší než typická žlutá. Můžeme se spokojit s tím, že „trojúhelník“ velmi pravděpodobně vyjadřuje pocity síly, energie, cílevědomosti, rozhodnosti a triumfování, které jsou typické pro barvu světle červenou. Podobné pocity máme, když zdoláváme vysoký kopec či horu. Je tedy možné, že červený „trojúhelník“ denotuje horu? Možné to je. Pro zobrazení hory hovoří i žluté (žluto-oranžové – mírná agresivita) světlo kolem hory. Mohlo by jít o sluneční paprsky. Zleva možná na „trojúhelník“ leze bytost šedé barvy připomínající obra. Možná se však mýlím a ve skutečnosti je to člověk s kloboukem na hlavě, který se prochází parkem kolem řeky (světle modrá barva). Tady se nabízí myšlenka fiktivního zobrazení obra i jedinečné nebo mnohonásobné denotace. Pokud jsou mé úvahy o zobrazení v tomto obraze správné, v levé horní části obrazu můžeme pozorovat mlhu či oblaka (šedo-bílá barva – ticho v prenatálním období), která mají velmi podobné barevné znění jako plocha v těchto místech (bílá barva). Od středu lehce napravo (horní část obrazu) mlhou lehce proniká světle modrá barva (nebe – netečnost, nedosažitelnost). V pravé horní části vidíme hodně těžké (tmavé) barvy, které mohou zobrazovat černá mračna a blížící se bouřku. Je celkem paradoxní, že přechodem od polojasné oblohy k temným mrakům se v této části ZP podle Kandinského teorie napětí a dramatickosti snižují. Pravá horní část ZP černou a tmavě šedou otepluje, a proto bude tato část obrazu vyjadřovat podobné pocity jako šedá barva ve svých středních polohách.

V dolní části obrazu vidíme spíše studené barvy. Studené barvy jsou typické pro tuto část ZP například v perspektivní krajinomalbě. Tyto barvy vyjadřují přibližně takové pocity a vlastnosti, které jsou s nimi v Kandinského teorii barev spojeny. Například: Hluboká modř v pravé-dolní části vyjadřuje absolutní klid, který můžeme přirovnat ke klidu bezbolestně umírajícího člověka. Barvy, které oslabují napětí v této oblasti ZP, jsou bílá, žlutá a světle modrá. Tyto barvy v dolní části ZP samozřejmě imaginárně tmavnou a stávají se barvami středních poloh. Nejvíc tmavne bílá a velmi světle žlutá v pravé dolní části obrazu. Tyto dvě viditelné, velmi světlé barvy vyjadřují pocity spojené s barvou typicky šedou respektive tmavě žlutou. Ještě se musíme krátce zmínit o liniích a tvarech. Je možné, že některé linie a tvary v tomto obraze denotují? Je-li tomu tak, jde o denotaci(e), kterou si netroufám určit. Z tvarů nás kromě obra může zaujmout šedo-žlutý kruhovitý tvar v pravé části obrazu. Kruh podle Kandinského evokuje modrou barvu. Vypadá to, že šedá a žlutá bude uvolňovat napětí z tohoto tvaru. Avšak šedo-žlutý tvar je spíše oválný a dvě zaoblené linie mají podobné vlastnosti jako vertikální přímky (bílá barva). Proto tento tvar takto umístěný na ZP bude vyjadřovat pocity spojené s tmavě žlutou a s tmavší šedou barvou a bude zároveň exemplifikovat predikát „světle šedý a žlutý“.

Hlavní prvky v *Impresi č. 5* jsem probral z hlediska vyjádření i z hlediska denotace.

4.2. Improvizace

V knize *O duchovnosti umění* Kandinsky také popisuje, jak vznikaly jeho improvizace: „z převážně nevědomých, většinou spontánně vyjádřených vnitřních stavů a duševních pochodů, tedy z reakcí na „vnitřní svět“.⁶²“ Zdá se, že v improvizacích nehraje denotace takovou roli jako v impresích. Vybral jsem si však improvizaci, kde je částečné zobrazení velmi průkazné - *Improvizaci č.14 (Improvisation 14, 2010)*(viz. Obrazová příloha, Obr. 4.).

Při letmém pohledu na *Improvizaci č. 14 (Improvisation 14, 2010)* je jasné, že kromě exprese obsahuje také prvky zobrazení. To, co patrně obraz denotuje, je v levé části strom nebo všechny stromy a křoví. Také by mohl obraz zobrazovat rybník. Je-li tomu tak, však jednoznačně říct nelze, protože modrý tvar se rozprostírá do výše a působí dosti chaoticky. Je to dáno vertikální orientací tohoto tvaru. Pokud jsou v této improvizaci další prvky zobrazení, nejsou průkazné. Při percepci obrazu si nelze nevšimnout převahy tmavých barev. Tyto tmavé

⁶² Kandinsky, Wassily. *O duchovnosti v umění*. Praha: Triáda, 1998, s. 112

elementy velmi snižují napětí mezi barvami a levou horní částí obrazu, která je podle Kandinského spjata s největší uvolněností. Tato část ZP by totiž podle měřítek typické perspektivní krajinomalby měla inklinovat k bílé barvě. Černá barva v levé horní části ZP bude mít tudíž velmi podobné vlastnosti jako barva typicky šedá. Tmavě zelená se svými vlastnostmi v této oblasti přiblíží ke středové zelené. V pravé horní části ZP si černou musíme imaginárně představit jako tmavší šedou a pomocí této imaginární barvy poté zjistíme, co černá v této části ZP vyjadřuje. Ostatní barvy v horní části obrazu jsou přibližně na svých dramatických místech ZP a vyjadřují podle Kandinského teorie barev. V levé dolní části obrazu si musíme představit místo bílé světlejší šedou a místo žluté tmavší žlutou. Ostatní barvy si více méně zachovávají svoje dramatické napětí. V pravé dolní části obrazu pozorujeme největší hustotu tvarů, které pravděpodobně nic nenedotují. V této části ZP světle červená ztmavne a bude vyjadřovat pravděpodobně tělesný klid jako studená červená. Ztmavne také světle žlutá a to výraznějším způsobem než červená. Typická žlutá je totiž o dvě úrovně teploty výše než červená a pravá dolní část ZP inklinuje k černé barvě, inklinuje k absolutnímu tichu. Tvary a linie jsou v *Improvizaci č. 14* velice zvláštní a složité. Nejsložitější tvar je patrně tvar „labutě s červeným hřebenem“. Tento tvar je složen z několika převážně světlých barev. Budou světlejší barvy přibližně souznít s touto částí ZP v tomto tvaru? Díky zaobleným liniím připomínající vertikální přímky, můžeme konstatovat – ano, napětí v tomto tvaru může být dramatické. Také umístění tohoto tvaru na ZP vypadá celkem v pořádku. Můžeme tedy tvrdit, že tvar svými částmi exemplifikuje predikát bílý, žlutý, šedý atd. a vyjadřuje vlastnosti a pocity z těchto barev. U *Improvizace č. 14* jsme především nastínili možné vyjádření jednotlivých základní části ZP. Když tato čtyři vyjádření spojíme a budeme uvažovat nad pocity či vlastnostmi mezi nimi, mělo by nám z toho vyplynout celkové vyjádření obrazu. Podrobné pozorování jednotlivých částí ZP je však velice úmorné. Daleko lepším způsobem pro určení celkového vyjádření obrazu je, vytvořit si u těchto raných abstraktních děl průměrnou teploturu a průměrný odstín obrazu z hlediska barev a poté ji posuzovat v oblastech linií, tvarů a plochy. Můžeme se prozatím spokojit s tím, že teplotura *Improvizace č. 14* je mírně studená. Typická mírně studená barva je fialová a tato improvizace tudíž metaforicky exemplifikuje predikáty „vychladlý“, „smutný“ atd.

4.3. Kompozice

Poslední typem Kandinského obrazů, kterým se budu zabývat, jsou kompozice. Jsou to jeho nejdůležitější obrazy, které neuvěřitelným způsobem udivovaly veřejnost v době těsně po

vzniku a udivují ji i dnes. Kandinsky sám považoval kompozice za svá největší díla a často je komentoval či částečně interpretoval. I z těchto důvodů jsem si je nechal na závěr kapitoly. Také o kompozicích nalezneme v knize *O duchovnosti umění* zmínku, jak vlastně vznikaly: „z počáteční skici, z níž postupným (a obzvlášť pečlivým) komponováním a takřka pedantickým prověřováním vzniká výsledný obraz. Obrazy tohoto druhu nazývám kompozicemi. V nich rozhoduje rozvaha, záměr a konečný smysl. Řídím se však výhradně citem a v žádném případě kalkulem.“⁶³

Pro interpretaci jsem si vybral dvě kompozice, které už vlastně částečně interpretovány byly. Nejprve se budeme zabývat obrazem na pohled méně složitým a to sice *Kompozicí č. 4.* (viz. Obrazová příloha, Obr. 5.) Poté představím kompozici složitější, ale řekl bych zdaleka ne nejsložitější, a to je *Kompozice č. 5* (Obrazová příloha, Obr. 6.).

Nejdříve tedy budeme interpretovat *Kompozici IV (Composition IV, 1911)*. V knize *Cesty k abstraktnímu umění* Johna Goldinga nalezneme komentář k této malbě. „Předmětnou představu je stále ještě možno rekonstruovat. Uprostřed kompozice stojí tři kozáci, rozpoznatelní podle červených čepic, držíce kopí. Po jejich pravici (z divákova pohledu na levo) se nad obloukem připomínajícím duhu utkávají dva jezdci na vzpínajících se koních. V pravé části kompozice vidíme dvojice postav. Kandinského snahu provést čáru se stejným stupněm abstrakce, jakého dosahoval u barvy, dokládá zejména levá strana obrazu...abstrahovat čáru je mnohem těžší než abstrahovat barvu, protože čára má – i když přestane ohraničovat a vymezovat předmět – charakter jakéhosi hieroglyfu či písma, které chce být „čteno“. Čára na rozdíl od barevných skvrn vždy nese či implikuje význam. V této souvislosti se objevil názor, že Kandinskij využíval schematických panáčků a značek z bubnů laponských šamanů, které měli vytvářet obrazce vesmíru a jeho sil.“⁶⁴ Golding tedy tvrdí, že malba některými svými částmi zobrazuje. S Goldingem musím souhlasit. V tomto období totiž Kandinsky čisté abstraktní formy teprve hledal a mnohdy se vracel do minulosti k částečnému zobrazení. V *Kompozici IV* navíc vidím s trochou imaginace objekty, které Golding popisuje.

Co však malba vyjadřuje? Co se týče barev v této kompozici, tak po několika minutovém zkoumání a přemýšlení zjistíme, že celkový pocit z malby by mohl tkvět v užší oblasti mírně teplé teploty barev a tvarů. I světlé barvy převažují nad barvami tmavými.

⁶³ Kandinsky, Wassily. *O duchovnosti v umění*. Praha: Triáda, 1998, s. 113

⁶⁴ Golding, John. *Cesty k abstraktnímu umění. Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still*. Praha: Barrister & Principal, 2003, str. 86-87

Mohli bychom tedy uvažovat nad všemi možnými pocity, které evokují mírně světlé a mírně teplé barvy. Musíme ale ještě zkontrolovat tvary a plochu. V tvarech a liniích jsem neshledal žádnou odchylku, která by nekorespondovala s mou myšlenkou hledání predikátu v barvách mírně světlých a teplých. Tvary a linie obrazu odkazují na mírně teplou temperaturu stejně jako barvy. Ani rozmístění jednotlivých prvků na základní ploše nijak zásadně neovlivňuje tuto myšlenku. Napětí mezi plochou a elementy je mírně dramatické. Jediné co ovlivňuje mou myšlenku, je celkové znění plochy. ZP našeho obrazu je totiž obdélník šířkového formátu s velmi podobnými poměry stran jako u fialového obdélníku v příloze. Temperatura obrazu klesne a musíme jí hledat mezi mírně teplými (oranžová) a mírně studenými (fialová) barvami. Můžeme tedy hledat pocity a vlastnosti kompozice v barvách středových (červená, zelená, šedá), protože tyto barvy jsou na stupnici mezi oranžovou a fialovou. Já se však domnívám, že celkové znění všech prvků v obraze ve skutečnosti inklinuje k trochu teplejším barvám, které se svou teplotou lehce blíží k žluté barvě. Proto se dle mého názoru (a s ohledem na ZP) pojí *Kompozice IV* s velice mírně teplými barvami. Nebudeme si to však příliš komplikovat a celkové vyjádření budeme hledat v barvách středových poloh.

Typickými barvami středových poloh jsou červená, zelená a šedá. Střední červená podle Kandinského vyjadřuje dlouhodobou vášeň a silnou sebejistotu. Tyto pocity a vlastnosti v *Kompozici IV* určitě můžeme nalézt. Bojující jezdci na koních musí být sebejistí a věřit ve své vítězství. Navíc boj, vítězství a porážka vzbuzují v lidech velké vášně. Kozáci musí být také sebejistí. Pravděpodobně jsou i rozvášnění, protože nejspíš s kopím v ruce krácejí do nějaké bitvy. Zajímavé je, že jsou kozáci namalováni bílou barvou a ta vyjadřuje ticho, které se rozezní. Toto zobrazení nám může připomínat nejen kozáky jako duchy, ale dosud vědecky neověřenou (a pravděpodobně i neověřitelnou) teorii reinkarnace, která rozhodně vytváří prostor pro vášnivé diskuze. Vášnivé diskutovat můžeme také o šamanských znacích a šamanismu vůbec. Co je pro většinu lidí takřka neznámé, vzbuzuje velké vášně. Další barva, která přichází v úvahu pro celkové vyjádření, je střední zelená. Tato zelená podle Kandinského teorie neskutečně ohromuje, ale není na percepci pro delší čas, protože začne po určité době nudit. Mě tato kompozice velmi ohromila a zatím mě ještě nenudí. Po delší době percepce však velmi pravděpodobně nudit začne jako každý obraz či hudební skladba. Obraz tedy zřejmě vyjadřuje ohromení spjaté s jedinečností Kandinského tvorby. Toto ohromení se však pomalu vytrácí kvůli přehnaně dlouhé percepci. Poslední typicky středová barva je šedá. Šedá barva ve středních polohách pravděpodobně vyjadřuje beznadějnou nehybnost s nepatrným množstvím naděje na hybnost. Tato barva však nemá žádnou teplotu.

Nicméně, mohla by vyjadřovat nějakou vlastnost této kompozice. Nyní si musíme položit otázku: Stačí nám metaforické vlastnosti těchto tří barev pro výsledný predikát o celkovém vyjádření obrazu? Můžeme se s tím spokojit jako u *Improvizace č. 14*, ale mnohem lepší bude, když celkové vyjádření *Kompozice IV* zpřesníme.

Musíme tedy ještě pojednat o barvě světle modré, tmavě žluté, světlejší fialové a pravděpodobně i o nestabilní oranžové. Tyto barvy a typické barvy středních poloh budou velmi pravděpodobně metaforicky exemplifikovat náš výsledný predikát. Označení z dojmů, kterými Kandinsky popsal účinky světle modré, můžeme také přičíst k tomu, co tento obraz vyjadřuje. Především pocit nedosažitelnosti dobře charakterizuje tento obraz. Šamanské rituály jsou i v dnešní době pro velkou většinu lidí absolutně neznámé a jen těžko dostupné. Šamanské vědomí je mimo několika úctyhodných osob, přímo nedosažitelné. Světle modrá barva má však příliš nízkou teplotu, a tak nemůže být ve výsledném predikátu podtržena. Barva tmavě žlutá, rozpracujeme-li teorii Kandinského, vyjadřuje mírnější neklid, podráždění či znepokojení. Ano, tyto pocity mohou být odrazem v našem estetickém cítění u *Kompozice IV* při percepci tohoto obrazu. Jenže opět tu může nastat problém s teplotou. Jaké pocity a vlastnosti evokuje světlejší fialová, lze těžko odhadnout. Kandinsky o světle fialové totiž nepíše. Fialová ve středních a tmavších polohách vyjadřuje podle něj pocity křečovitosti, vychladlosti a smutku. Světlejší fialová dle mého názoru není tak smutná ani křečovitá jako fialová v tmavších odstínech. Bude proto vyjadřovat o trochu pozitivnější lidské pocity a vlastnosti. Ponechávám ji však raději stranou od výsledného predikátu. Poslední barva, která připadá v úvahu pro metaforickou exemplifikaci obrazu je barva oranžová. Netroufám si tvrdit, zdali oranžová barva existuje ve středních respektive velmi mírně teplých polohách, nicméně vyjadřuje podobné pocity a vlastnosti jako střední červená. Oranžová barva totiž metaforicky exemplifikuje predikát „jistý si svou silou“ a tento predikát rozhodně souvisí s predikátem „silná sebejistota“. Sebejistota je však zabudována uvnitř nás. Proto přesnější predikát vzniklý z metaforické exemplifikace oranžové barvy bude pro tento obraz „jistý si svou vnitřní silou“.

Ještě než se vrhneme na ten dlouhý predikát, musíme se krátce podívat na tvary a linie v *Kompozici IV*. Některé tvary pravděpodobně denotují (viz. citace výše), jelikož v nich nalzáme deformaci zobrazení. Určení, co tyto tvary vyjadřují, bude složité. My ho však pro výsledek otázky, co *Kompozice IV* jako symbol metaforicky exemplifikuje, nepotřebujeme. Hlavní důvod nepotřebnosti exprese jednotlivých tvarů je ten, že se jedná o jiný mnohonásobně těžší a komplikovanější způsob interpretace. Kdybychom vytvářeli predikát ze všech barevných odstínů, ze všech linií a tvarů, které jsou v obraze přítomny a vzali přítom v

potaz jejich umístění na základní ploše, museli bychom být šíleně geniální a ani genialita by nezaručovala přesnost celkového vyjádření obrazu. Naše interpretace je přesnější a jednodušší. Výsledný predikát můžeme tedy odvodit z výše probíraných barev.

Nakonec však při určení výsledného predikátu musím trochu podvádět. Ptáte se proč? Pocitů a vlastností z barev v oblasti středové teploty a středového odstínu může být totiž ve skutečnosti tolik, že by se jejich označení pravděpodobně nevešla ani do průměrně dlouhé bakalářské práce. Navíc, některé pocity jsou těžko slovy vyjádřitelné. Proto jsem se při určení výsledného predikátu pocitů a vlastností, které vyjadřuje *Kompozice IV*, rozhodl pro predikáty nejvíce trefné. Obraz *Kompozice IV* metaforicky exemplifikuje tento výsledný predikát:

Výsledný predikát = „silně sebejistý *a (nebo)* vzbuzující velké vášně *a (nebo)* působící velké ohromení, které postupně vyprchává *a (nebo)* nehybný s nepatrným množstvím naděje na hybnost *a (nebo)* nedosažitelný *a (nebo)* mírně znepokojivý *a (nebo)* jistý si svou vnitřní silou“

Potrhл bych především predikáty „vzbuzující velké vášně“, „mírně znepokojivý“ a „jistý si svou vnitřní silou“. Tyto probírané predikáty se mi zdají pro *Kompozici IV* nepřesnější.

Další rozbory konjunkcí a disjunkcí ve výsledném predikátu považuji za zbytečné. Každý může tvrdit něco jiného a pravděpodobnost úsudku se ztrácí. Můžeme však doplnit predikát o několik dalších predikátů estetických pocitů a vlastností, které toto dílo v nás vyvolává. Výše uvedené pocity a vlastnosti jsou však při percepci *Kompozice IV* ty nejzákladnější.

Z výsledného predikátu a také z percepcie vyplývá, že obraz vyjadřuje spíše vlastnosti spjaté s větším vnitřním pohybem. Strnulost je spíše doména neznělých barev. Barva šedá sice vyjadřuje nehybnost, ale v obraze je obsažena ve velmi malém množství. Nedosažitelnost, kterou vyjadřuje světle barva modrá, by se dala také při troše fantazie počítat mezi strulé vlastnosti. Je však spíše barvou s minimálním vnitřním pohybem, který je typický pro barvy studené a velmi studené. V této kompozici je světle modré však také velmi málo.

Poslední obraz, který se pokusím v této práci interpretovat je *Kompozice V* (*Composition V, 1911*). Toto dílo způsobilo v roce 1911 velký rozruch pravděpodobně kvůli

vysoké míře abstrakce⁶⁵. Tématem *Kompozice V* je vzkříšení. Zdali obraz něco denotuje, v podstatě určit nemůžeme, i když jsem se při letmém pročitání některých internetových zdrojů dozvěděl, že by mohl tento obraz částečně fiktivně zobrazovat troubící anděly v horní části obrazu.

První co nás na této kompozici zaujme, je rozmístění elementů na ploše. Těžší formy jsou umístěny nahoře, lehčí dole. Obraz je tedy váhově vyrovnaný a má nízké napětí. *Kompozice V* je tedy podle Kandinského teorie plochy méně dramatická než *Kompozice IV*. Také složení barev je velmi odlišné od předcházející kompozice. Například, žlutá barva, která je typickou barvou pro Kandinského ranou abstraktní tvorbu, je v tomto obraze obsažena minimálně. Navíc mnoho barev působí velmi netradičním dojmem a některé z těchto barev lze stěží identifikovat jednou tradiční barvou. Vidíme, že téměř všechny barvy v *Kompozici V* jsou studené. V obraze zásadně nedominují světlé ani tmavé odstíny barev. Průměrný odstín všech barev však můžeme označit po delší úvaze jako odstín mírně světlý. Barvy, které hledáme pro tvorbu výsledného predikátu, by mohly být studené v mírně světlém odstínu. Otázka zní: Pohybuje se temperatura barev spíše v oblasti mírně studené nebo studené? Odpověď bude problematická. Zatímco v *Kompozici IV* byla oblast teploty a odstínů přibližně stejná, v tomto obraze jsou tyto oblasti odlišné. Musím se přiznat: Obraz mi připadá velice chaotický a jsem z něho zmaten. Nemohla by snad *Kompozice V* predikát „*velmi chaotický*“ vyjadřovat? Rozhodně si ale tento predikát musíme zapamatovat. Určení znění linií a tvarů raději přeskočím, protože z nich nelze pro celkové vyjádření obrazu vůbec nic vyčíst. Je to dáno tím, že linie a tvary jsou velmi složité a umístění chaotické. Zajímavý je však pohled na čtyři základní části plochy. Vpravo dole inklinuje plocha k velmi světle šedé, vlevo dole k světle šedé, vpravo nahoře k mírně světle šedé a vlevo nahoře k šedé ve středových polohách. Z úvahy nad částmi ZP vyplývá, že průměrný odstín této kompozice je o trochu světlejší než odstín mírně světlý. Zatím tedy hledáme barvy studené nebo mírně studené, které mají odstín mezi mírně světlými a světlými barvami. Snad nám naši úvahu projasní určení barvy plochy. Plocha má opět šířkový obdélníkový formát, který se svými poměry stran blíží ke střední fialové barvě. Tentokrát se ale neblíží k fialové barvě od modré, jak můžeme pozorovat u plochy *Improvizace č. 14* a plochy *Kompozice IV*, nýbrž od červené barvy. Ze znění plochy po delším přemýšlení vyplývá, že lze počítat pouze s jedinou základní barvou pro výsledný predikát. Tou je světlejší fialová. Modrá se totiž kvůli fialovému znění

⁶⁵ Golding, John. *Cesty k abstraktnímu umění. Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still*. Praha: Barrister & Principal, 2003, str. 88

ZP změni na barvu modrofialovou a tato modrofialová je navíc světlá. O světlejší fialové ani o modrofialové nevíme, jaké pocity a vlastnosti tyto barvy vyjadřují. Nejsme však v koncích. Ještě dvě speciální barvy přichází v úvahu. Jejich metaforicky exemplifikované predikáty budou patrně nejlépe charakterizovat celkové vyjádření *Kompozice V*, protože jsou tyto speciální barvy v *Kompozici V* obsaženy. Jsou to barvy světle hnědá a světlejší modrozelená. Hnědou sice Kandinsky charakterizuje jako tupou, tvrdou a nehybnou, ale dále dodává, že se může stát nositelkou nevýslovné vnitřní krásy, když je vhodně spojena s ostatními barvami. A to je právě případ *Kompozice V*. Barva modrozelená velmi pravděpodobně vyjadřuje meditativní a transcendentální vlastnosti. A tyto vlastnosti se k tématu vzkříšení velmi hodí. Nyní můžeme vytvořit výsledný predikát pro pocity a vlastnosti, které tento obraz vyjadřuje. Vlastností a pocitů spjatých s touto kompozicí bude samozřejmě víc, než jsme probírali. Nicméně z hlediska Kandinského teorie jsme na víc vlastností a pocitů pro celkové vyjádření tohoto obrazu přijít zřejmě nemohli. Domnívám se, že i zmiňovaný predikát „velmi chaotický“ bychom mohli zařadit do výsledného predikátu.

Obraz *Kompozice V* metaforicky exemplifikuje tento výsledný predikát:

Výsledný predikát = „nevýslovně vnitřně krásný *a (nebo)* meditativní *a (nebo)* transcendentální *a (nebo)* velmi chaotický“

Interpretaci vybraných kompozic máme za sebou. Postup, jehož výsledkem bylo celkové vyjádření těchto kompozic, můžeme samozřejmě aplikovat nejen na *Impresi č. 5* a *Interpretaci č. 14*, ale v podstatě na všechny obrazy. Každý umělec však pojímá barvy, tvary a plochu trochu odlišně, a proto bych doporučoval tento druh interpretace pouze pro Kandinského díla.

Kandinského kompozice by se daly přirovnat například k pojetí světa u Goodmana. Goodman uznává mnohost světů a tyto světy jsou tvořeny symboly, symbolickými systémy či částmi symbolických systémů. Svět se dá stvořit několika způsoby a jedním z nich je kompozice (Goodman). Kandinského kompozice se skládají z jednotlivých částí a ty se dají přirovnat k jednotlivým symbolům (obrazům). Goodman o kompoziční tvorbě píše: „*Rozmanité entity, protínající se, křížící se, překrývající se a odporující si v složitých*

*konfiguracích, mohou náležet do téhož světa.*⁶⁶“ Kandinského kompozice je analogicky tedy svět skládající se z různých entit (různých kusů světa), které se vzájemně propojují a společně směřují k něčemu neskutečnému.

⁶⁶ Goodman, Nelson. *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa, 1996, str. 20

5. Závěr

Ani Kandinsky nezůstal v post-moderní době ušetřen od špatných imitátorů jeho maleb, neschopných vlastního nápadu. Tito producenti kýče nešpiní jméno pouze jedinému umělci, ale umění obecně. Jedinečnost Kandinského maleb se však zapřít nedá a musí se (byť jen skrytě) obdivovat. Kandinského díla inspirovala spousta abstraktních umělců druhé generace, především z Ameriky – Jackson Pollock, Clyfford Still, Mark Rothko... a inspirují umělce i dnes.

V dobách Kandinského amerických následovníků a také v dobách post-moderního boomu kýče, psal své důležité práce Nelson Goodman. Goodman svými poznatky z různých vědeckých, filozofických a uměleckých oborů restrukturoval a reorganizoval oblasti poznání. V této práci jsem nastínil tehdy nové možnosti v oblasti pojmů, které Goodman vkusně aplikoval na umění. Novými možnostmi samozřejmě míním především pojetí symbolu a symbolických funkcí – denotace, exprese a exemplifikace. Právě reorganizací a restrukturalizací starých jazykových struktur vznikl prostor pro novou Goodmanovu estetiku.

Goodman také kritizuje postoje ohledně ryzího (abstraktního) umění. Ryzí umění podle něj neexistuje, jelikož každé umělecké dílo něco symbolizuje a abstraktní umělecká díla aspoň exemplifikují. Kandinsky v knize *O duchovnosti umění* z roku 1912 prohlašuje: „*S čistě abstraktními formami dnes umělec ještě nevystačí. Jsou pro něj příliš nepřesné. Spolehnout se pouze na ně by znamenalo zřeknout se dalších výrazových možností, vyloučit ryze lidské dimenze, a své výrazové prostředky tak podstatně omezit.*“⁶⁷ Kandinsky viděl v té době ryzí abstraktní formy v ornamentálních malbách, ale později změnil názor a viděl podobně jako Mondrian a Malevič ryzí umění v geometrických formách. Navíc proti čistotě abstraktního umění hovoří i to, že geometrické a ornamentální abstraktní malby by se v některých nepočtených případech daly usvědčit z podvodu na divákovi, protože ve skutečnosti denotují. Fiktivní denotaci můžeme například poznat na několika (čistě) abstraktních vyobrazení hinduistické bohyně Kálí. Příklady jedinečné nebo mnohonásobné denotace v čistě vyhlížejících abstraktních malbách neznám. Avšak jelikož se Goodman zmiňuje i o denotaci neurčité, je docela možné, že právě váš oblíbený abstraktní obraz má neurčitou symbolickou funkci.

Goodman viděl stejně jako já a mnozí další neurčitou symbolickou funkci v mnoha Kandinského ranných abstraktních malbách. „*A odstavec i obraz mohou vyjadřovat nebo*

⁶⁷ Kandinsky, Wassily. *O duchovnosti v umění*. Praha: Triáda, 1998, str. 55

*exemplifikovat, aniž by popisovaly či zobrazovaly, a dokonce aniž by vůbec samy byly popísem či zobrazením – jako v případě jistých pasáží z Jamese Joyce či některých Kandinského kreseb.*⁶⁸“, píše Goodman. V Kandinského pozdním období se neurčitá denotace stává jevem řídkým na rozdíl od období raného, kdy byla jevem poměrně častým.

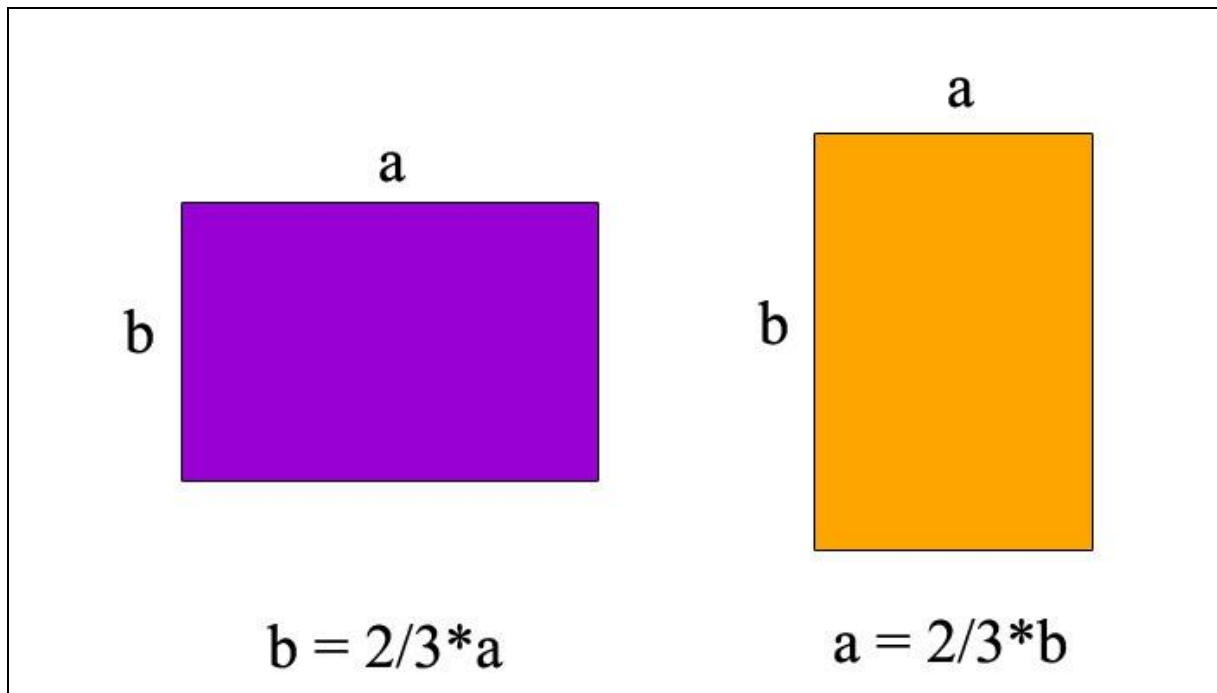
Jednu dobu jsem se v mé nedokončené seminární práci, která byla podnětem k napsání této bakalářské práce, zabýval otázkou: Kdo namaloval první abstraktní obraz? Na tuto otázku nikdo nikdy správně neodpoví. I kdybych slovo „obraz“ v otázce vyměnil za slova „malířské umělecké dílo“, nemůže nikdy nikdo přijít se správnou odpovědí. Ani přibližným časovým určením doby vzniku prvního abstraktního obrazu si nebudeme vůbec jistí. Historici umění se ptají, byl to Mondrian, Kandinsky či Kupka? Mně spíše zajímá otázka, zdali je primitivní abstraktní „umění“ dnes vnímáno jako umění v plném slova smyslu. Pak mě ještě zajímá, zdali v dobách pradávných žil na Zemi opravdu (jen) Australopithecus nebo zdali tu kdysi dávno žila vyspělá civilizace schopná malovat abstraktně. Fantastických příběhů o pradávných vyspělých civilizacích, které nebyly úplně smyšlené, jsem slyšel několik. Až po negativních odpovědích od velké skupiny renomovaných badatelů na výše uvedené otázky ohledně pravěkého umění a dávných vyspělých civilizací bych se zaměřil na starověk a středověk. Hledal bych však spíše v mimo evropských starověkých a středověkých kulturách. Našlo by se tam zajisté několik zajímavých exemplářů abstraktního umění.

Na úplný závěr jsem si nechal analogické momenty Kandinského kompozic s touto bakalářskou prací. Má bakalářská práce vznikala také z počáteční „skici“. Tuto skicu si představte jako text bez kreativity autora plný technických a málo srozumitelných pasáží s určitým množstvím logických chyb. Odstranění chyb a přidání kreativity pak můžeme připodobnit k nanášení barev na výsledný obraz. Kandinského kompozice však působí na diváka dosti chaoticky. Tato bakalářská práce byla během tvorby dlouhou dobu dosti chaotická. Doufám však, že chaos z ní byl aspoň z velké části vymýcen a stala se nakonec srozumitelnou.

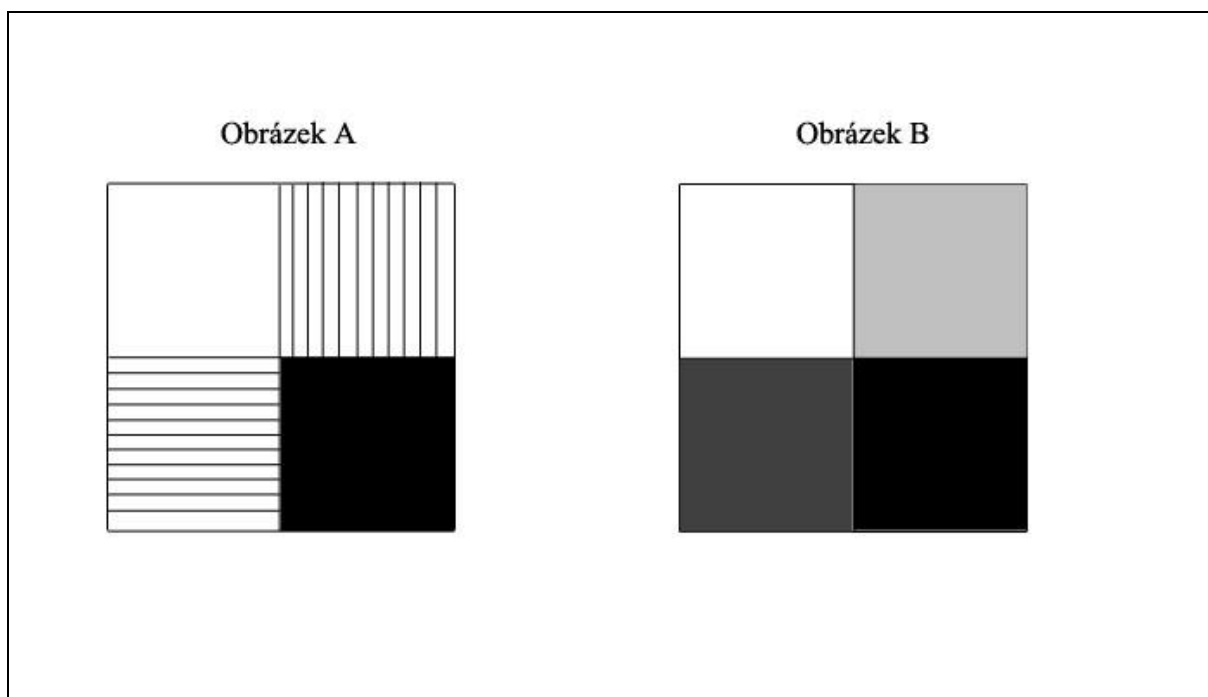
⁶⁸ Goodman, Nelson. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, str. 82

6. Obrazová příloha

Obr. 1. Obdélníky šířkového formátu v uvedeném poměru dvou stran (označených - a , b) pravděpodobně souzní se středovým odstínem fialové barvy. Obdélníky výškového formátu v uvedeném poměru stran by se měli pojít s barvou typicky oranžovou.



Obr. 2. Na *Obrázku A* sledujeme Kandinského váhové rozložení čtvercové plochy v místech – nahoře vlevo, nahoře vpravo, dole vlevo, dole vpravo. Tyto zjednodušené váhové odchylky ZP jsem se pokusil převést (*Obrázek B*) do černobílého spektra. Místo tmavě šedé a béžové barvy si lze dle mého názoru představit v těchto čtvercích (*Obrázek B*) střední modrou a typicky žlutou barvu. Kandinsky píše v souvislosti s *Obrázkem A*, že mezi čtverci nahoře vpravo a dole vlevo existuje jistá vzdálená příbuznost. Obrat „vzdálená příbuznost“ se však může týkat širokého spektra barev. Otázka tedy zní: Povedlo se mi na *Obrázku B* znázornit v barvách Kandinského pojetí vzdálené příbuznosti?



Obr. 3. Wassily Kandinsky – Imprese č. 5



Zdroj: www.arthistory.about.com

Obr. 4. Wassily Kandinsky – Improvizace č. 14



Zdroj: www.wassilykandinsky.net

Obr. 5. Wassily Kandinsky – Kompozice č. 4



Zdroj: www.wikipaintings.org

Obr. 6. Wassily Kandinsky – Kompozice č. 5



Zdroj: www.ibiblio.org

7. Seznam literatury

Filosofický slovník, Praha: Svoboda, 1985

Fromm, Erich. *Mýtus, sen a rituál*. Praha: Aurora, 1999

Golding, John. *Cesty k abstraktnímu umění. Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still*. Praha: Barrister & Principal, 2003

Goodman, Nelson. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007

Goodman, Nelson. *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa, 1996

Kandinsky, Wassily. *Bod, linie, plocha*. Praha: Triáda, 2000

Kandinsky, Wassily. *O duchovnosti v umění*. Praha: Triáda, 1998

Schopenhauer, Arthur. *Svět jako vůle a představa*. Pelhřimov: NTP, 1998