





Pedagogická  
fakulta  
Faculty  
of Education

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

Jihočeská Univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

# Intuice, imaginace a racionalita ve výtvarném umění

Intuition, imagination and rationality in art

Autor práce: Bc. Klára Dolejší

Vedoucí práce: Dr., Sládková Dominika, M.A.

2016

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval/a samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. V platné znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě – v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce.

Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích 27. 4. 2016 .....

vlastnoruční podpis

## **Poděkování**

Tímto bych chtěla srdečně poděkovat mé vedoucí paní Dr. Dominice Sládkové, M.A., za veškerou pomoc a cenné rady, které mi poskytla během vzniku diplomové práce. Dále všem dětem, které se jakkoli podílely na vzniku této práce, za jejich ochotu a přátelství, velmi děkuji.

## Abstrakt

Diplomová práce se zabývá intuicí, imaginací a racionalitou ve spojení světového moderního malířství konce 19. století, až po umění 21. století. Tyto tři pojmy jsou v samém začátku objasněny z pohledu psychologie. Práce dále zpracovává umění světových i českých malířů, v hlubším kontextu prochází jednotlivé umělecké směry a objasňuje, do jaké míry pro ně byly důležité výše zmíněné tři pojmy, a jak moc je v jejich vývoji ovlivnily.

Z moderního umění jsou pro didaktickou část vybrány tři výtvarné techniky koláže, frotáže a dekalku, které jsou rozděleny do tří tříd. Didaktický výsledek bude stěžejním pro vznik praktické části, tedy 7 olejomalb na plátne o velikosti 50 x 70 cm.

### Klíčová slova

Intuice, imaginace, racionalita, fantazie, moderní umění, avantgarda, koláž, frotáž, dekalk, pracovní deník

DOLEJŠÍ, Klára. *Intuice, imaginace a racionalita ve výtvarném umění*. České Budějovice, 2016. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce Dr., Dominika Sládková, M.A.

## **Abstract**

The thesis deals mainly with intuition, imagination and rationality in connection of world modern painting of the 19th century, to art 21st century. These three concepts are in the beginning explained from the perspective of psychology. This task handle art international and a Czech artists, in a deeper context passes various art directions and clarifies how much were important for these three terms, and how much is influenced in their development.

Of modern art are chosen three art techniques for didactic part. Collage, frottage and overprint are divided into three classes. Didactic product will be important for the creation of a practical part, so seven oil paintings on canvas about size 50 x 70 cm.

## **Key Words**

Intuition, imagination, rationality, fantasy, fine art, college, frottage, overprint, working diary

# Obsah

Úvod .....	6
I. Teoretická část .....	8
<b>1 Psychologické souvislosti intuice, imaginace a racionality .....</b>	<b>9</b>
1.1 Intuice.....	9
1.2 Imaginace.....	11
1.3 Racionalita .....	14
<b>2 Umělecké směry konce 19. století a 20. století .....</b>	<b>16</b>
2.1 Před koncem 19. století .....	17
2.2 Moderní umění 20. století .....	19
2.3 Umění po druhé světové válce .....	24
2.4 Umění konce 20. století.....	27
2.5 Umění 21. století.....	29
<b>3 Umění v Čechách .....</b>	<b>30</b>
3.1 Moderní umění na přelomu století.....	30
3.2 Ismy předválečného a poválečného období .....	34
3.3 Dada s Suraea do druhé světové války .....	37
3.4 Umění za druhé světové války .....	39
3.5 Období komunistické cenzury .....	41
3.6 Uvolnění komunistického režimu v umění.....	43
3.7 Před koncem ideologie v umění.....	45
3.8 Svobodné umění .....	47
3.9 Soukromé galerie .....	48
II. Praktická část .....	50
<b>4 Didaktická část .....</b>	<b>51</b>
4.1 Pracovní činnost .....	53
4.2 Když obrazy promlouvají .....	56
4.3 Vyhodnocení činnosti .....	60

<b>5 Část praktická.....</b>	<b>62</b>
<b>6 Příběh v obraze - Svět F .....</b>	<b>65</b>
6.1 Rozbor obrazů .....	66
<b>7 Technologický postup .....</b>	<b>69</b>
<b>8 Pracovní deník (didaktický deník) .....</b>	<b>71</b>
Závěr .....	72
Seznam použitých zdrojů .....	74
Seznam použitých internetových zdrojů .....	78
Seznam příloh.....	79
Přílohy I. Fotodokumentace didaktické části .....	81
Přílohy II. Fotodokumentace praktické části .....	90



## Úvod

Stěžejním tématem diplomové práce je intuice, imaginace a racionalita ve výtvarném umění. Téma samotné je mé osobě velice blízké, protože i já se snažím dbát na to, aby byly tyto složky co nejvíce vyvážené jak v životě, tak ve výtvarném projevu. Ke zpracování této problematiky mě vedla především snaha o vytvoření uceleného dokumentu, jehož cílem bude poskytnout čtenáři vhled do oblasti psychologické a zároveň umělecké.

Práce je hned v samotném začátku rozčleněna na teoretickou část, která se zabývá v první řadě psychologickou stránkou a zkoumáním historických souvislostí výše zmíněných třech jevů. Šlo mi především o to, hlouběji prozkoumat podstatu intuice, imaginace a racionality, protože jsou běžnou součástí lidské existence a člověka provází celý život. Toto prvotní vysvětlení považuji jako velice důležité, především pro plné pochopení a uvědomění, co si pro svou potřebu z intuice, imaginace a racionality vzalo moderní malířství.

Teoretická část plynule navazuje zkoumáním výtvarných směrů konce 19. století až po umění 21. století. Při mém vlastním bádání jsem opravdu zjistila, že moderní umění bylo a je prodchnuto intuicí, imaginací a racionalitou, a to i přes fakt, že o intuitivním malířském počínu se dá spíše polemizovat. Umělci intuici, imaginaci a racionalitu různými způsoby přetvářeli a dali tak vzniknout obrazům, plastikám, architektuře, grafice či užitému umění. Svou pozornost jsem zaměřila jak k avantgardním počínům okolních států, tak ke scéně českého moderního malířství. Osobně se domnívám, že rozhodujícím se stalo to, co umělec pro svou vlastní tvorbu používal, protože prvky rozumové, citové, ideové a morální zapůsobily na vnitřní svět diváka i samotného umělce.

Celé teoretické zkoumání směřuje k části praktické, která je členěna na didaktickou a praktickou. Didaktická část je pro tuto práci velice důležitou, protože je přímým podkladem k mému vlastnímu malířskému zpracování. Děti jsou už od raného věku považovány za velice intuitivní a skrze výtvarnou tvorbu imaginují svůj zvnitřnělý svět a racionalita se u nich objevuje ve věku 12 až 14 let, proto jsem tuto část úmyslně zařadila do diplomové práce. Mým záměrem bylo v praxi porovnat, zda při poskytnutí dostatku tvůrčích a kreativních přístupů pedagogem, je tato teze pravdivá. Pro mé účely jsem zvolila práci plošnou,

především kvůli její dostupnosti a širokému spektru využití. Jako techniky mi byly nápomocny koláž, frotáž a dekalk, které jsem rozdělila mezi žáky 5., 6., a 9. tříd základní školy. Tyto techniky jsou tvůrčími přístupy dětí zpracovány a podpořeny příběhy v obrazech a čtenář tak dostává jedinečnou možnost přiblížit se krásnému světu dětské fantazie. Celá tato část je kromě příběhů doprovázena bohatou obrazovou přílohou.

Celé mé tvůrčí snažení završuje praktická část, inspirovaná díly žáků 5. třídy, kteří pracovali technikou koláže. Z těchto prací jsem začala vytvářet vlastní prvotní skici, ale úkol se jevil jako velice nelehký, až nesnadný, protože se mi nedařilo nalézt potřebné souvislosti s praktickou a didaktickou částí. Nakonec se cesta objevila při zpracování myšlenkové mapy, která je také součástí obrazové přílohy. Díky kolážím dětí vznikla výtvarná řada sedmi obrazů o velikosti 50 x 70 cm, nazvaná Svět F – svět fantazie. Celá tato kolekce je zpracována technikou olejomalby a vypráví příběh o člověku, který je zmítán racionálními požadavky společnosti. Tyto touží zpřetrhat a chce svobodně myslet a cítit za pomoci intuice a imaginace. Ústředním motivem se stala stylizovaná hlava, která se promítla do všech pláten.

Součástí diplomové práce je didaktický deník, který obsahuje pečlivě zpracované informace k teoretické, didaktické i praktické části. Tento deník byl mým dlouhodobým společníkem po celou dobu realizace diplomové práce. Na ústřížcích jsou v něm vlepeny poznámky, nápady a myšlenky. Zde také vznikly prvotní skici k mému malířskému zpracování a vznikla myšlenková mapa. Osobně ho považuji za nezbytnou součást tohoto celku.

Z literárních pramenů použitých pro část psychologického zkoumání intuice, imaginace a racionality mohu uvést autorky Gwain Shakti a Verenu Kastovou. Jako jednu z nejdůležitějších publikací k části umělecké, Řeč obrazů od francouzského filozofa a historika René Huygha, který se na moderní umění zaměřil ve světle psychologie umění. Dále Miroslava Lamače s jeho publikací Myšlenky moderních malířů, či Jaroslava Marka a jeho Českou moderní kulturu.

## I. Teoretická část

# 1 Psychologické souvislosti intuice, imaginace a racionality

Každé lidské vědomí je základem praktického života. S pomocí vědních oblastí jako je filozofie či psychologie se dá odpovědět na otázku: Co je vlastně skutečné a jaká cesta je správná? Tyto otázky si člověk klade v průběhu svého života neustále. Cesta skrze intuici a vlastní řád každého člověka, cesta skrze imaginaci vnitřního světa či cesta skrz racionální uvažování. Každá se jeví jako správná, protože obohatí či rozšíří lidské poznání a jde pouze o volbu, kterou cestou se vydá. Nelze totiž s jistotou říci, že některá bude lepší nežli jiná.

## 1.1 Intuice

„Intuice znamená schopnost dojít poznání nebo pochopení, bez zřejmé rozumové úvahy a analýzy.“<sup>1</sup>

Co je to vlastně intuice? Lze říci, že na světě existuje jakási životní síla, která spočívá v každém, ve všech věcech, které člověka obklopují. Taková intuice bývá velmi často označována za vnitřní hlas či šestý smysl, který napovídá, co je v daném okamžiku to správné, skutečné a pravdivé. Mnohdy lze nalézt názory, že cesta k intuici vede skrze transcendentální prožitky. Opak je pravdou. Taková intuice je naprosto obyčejnou věcí, kterou mají všichni k dispozici, kdykoliv si neví rady. Často se o ní hovoří jako o onom vnitřním hlasu, který promlouvá. Intuice je odvozena z latinského slova *intuitus*, což v překladu znamená pozorování, zjištění, vidění, tedy vidění pomocí vnitřního zraku.

Existuje intuice? Intuice je naprosto abstraktním pojmem. Je to něco, co není nijak hmatatelné, ale přesto existuje. Dle názoru J. A. Ponomareva se Pavlov v tomto ohledu vyjádřil velice nejasně. Jakožto pravý vědec odmítal možnost existence takovýchto jevů, bez příčinných souvislostí. Zároveň ale nepopíral, že někdy se věci prostě dějí bez jakékoli logiky a lidé mnohdy konají dříve, než myslí.<sup>2</sup> Mnoho psychologů naprosto popřelo jakoukoli možnost existence intuice. Intuici nemohli nijak změřit ani ji jinak spolehlivě prokázat. Mnoho let byla

---

<sup>1</sup> GAWAIN, Shakti. *Rozvíjení intuice*. 1. vyd. Praha: Pragma, 2002. s. 8.

<sup>2</sup> PONOMAREV, Jakov Alexandrovič. *Duševní život a intuice*. 1. Vyd. Praha: Orbis, 1972. s. 5.

označována za okultní, ovšem dnes je ve společenském vědomí považována za naprosto běžný a existující fakt.

Intuice jako taková byla datována už do období antiky, odkud pochází jedna z jejích nejstarších charakteristik. Jedná se o známou legendu o Archimédovi, který přišel na způsob, kterak určit množství zlata a stříbra v koruně syrakuského krále. I hle vyskočil nahý z vany, a zvolal Heuréka.<sup>3</sup> Archiméda nejspíše vedl jakýsi vnitřní hlas, tedy intuice. Tento mystický pojem se promítl do všech disciplín jako věda, umění, filozofie a byl dlouhou dobu řazen mezi světové hádanky.

V mnoha kulturách, především domorodých, je dodnes intuice velice uznávána. Domorodci si ji cení, váží a svým šestým smyslem se nechávají vést. Oproti tomu moderní západní kultura je v tomto ohledu více skeptická. Rozvíjejí především myšlení, tedy rozumovou stránku osobnosti, zatímco onu intuitivní hrubě podceňují. Pokud se totiž v životě člověk hodlá řídit pouze rozumem, asi brzy přijde zkrátka. Nejlepší by bylo udržovat rozumovou složku a intuici v rovnováze. Ne vždy se to jeví jako snadný úkol, protože výchova v duchu západní společnosti má ve zvyku jakékoli náznaky vnitřního hlasu ihned zpochybňovat a povolát na scénu racionalitu.

Intuice je naprosto přirozená věc, se kterou se člověk rodí. Za velice intuitivní jsou pokládány právě malé děti, které ale s postupem přibývajícím věku onu intuici mění v racionalitu. Gwain Shakti v tomto případě tvrdí, že systém našeho vzdělávání se zaměřuje především na rozvoj levé hemisféry, kde jsou soustředěny ony zmíněné rozumové schopnosti, pravou hemisféru, která obsahuje holistický a tvůrčí potenciál, povětšinou zanedbává.<sup>4</sup>

Pokud se takto zanedbá tvůrčí potenciál, a přestane se naslouchat vnitřnímu hlasu, zjistí se, že tvůrčí schopnost je ten tam. Jak bylo zmíněno výše, tento vhled do intuice je mnohem bližší východním kulturám než Evropanům, kteří jsou zvyklí na racionalitu a jasnou skutečnost, která s ní přichází, a kterou vysvětlí naprosto logickými fakty.

---

<sup>3</sup> [Srov.] PONOMAREV, Jakov Alexandrovič. *Duševní život a intuice*. 1. Vyd. Praha: Orbis, 1972. s. 5.

<sup>4</sup> [Srov.] GAWAIN, Shakti. *Rozvíjení intuice*. 1. vyd. Praha: Pragma, 2002. s. 24.

## 1.2 Imaginace

Imaginace se označuje jako prostor svobody stejně jako intuice. Prostor svobodného tvoření, myšlení i cítění. Člověk přirozeně překračuje hranice známého, relativizuje či zastavuje čas a prožívá možnosti, které již má nebo prozatím nemá. Lze s jistotou říci, že v imaginativním či fantazijním světě se může stát spousta věcí, které bývají normálně označeny za nemožné, nebo jsou dokonce absurdní.

Terapeutka Verena Kastová samotnou podstatu imaginace vystihla ve své knize tímto tvrzením: „Přestože má imaginace hodně společného s naším vnitřním světem, zůstává plodná tam, kde neztrácí kontakt se světem vnějším, kde však vněm zůstává uvězněna, ale neustále ho přesahuje.“<sup>5</sup>

Imaginace vypovídá o tom, jak vypadá naše představivost, fantazie či denní snění. Přestože se tyto pojmy od sebe v částech liší, všechny se týkají imaginativní oblasti. Kastová míní, že pokud má někdo více či méně imaginativní schopnost, znamená to, že je mu dáno více či méně vědomě vidět obraz něčeho, co už je nebo ještě není, a co se možná nikdy nestane.<sup>6</sup>

Samozřejmě, že imaginace, fantazie nebo představivost se nejlépe projevují v umění, literatuře či hudbě, bez ohledu na to, zda jsou tyto představy vůbec realizovatelné, či nikoliv. Je však důležité udržet hranici mezi imaginací a racionalitou, tedy realitou. To, co si imaginujeme, existuje pouze v naší představivosti, ale ne v realitě. Verena Kastová dále poukazuje na zřetelný fakt strachu člověka, že se díky imaginaci může vytratit ze světa skutečného, do světa neskutečného.<sup>7</sup> Na druhou stranu: o to právě v imaginaci jde, o to neskutečné, o touhu po svobodě myšlení a tvoření. Touha ale nesmí být nikdy tak veliká, že se vytratí rovnováha mezi racionálním světem a světem imaginace. Toto jsou dvě reality, které se mohou vzájemně ovlivňovat.

Pro samotnou imaginaci jsou důležité dva pojmy: vjem a představa. Vjem je výsledkem vnímání realistického celku spojeného s prožitkem a uchovaného v paměti a zkušenostech. Představa bývá potom více či méně závislá

---

<sup>5</sup> KASTOVÁ, Verena. *Imaginace jako prostor setkání s nevědomím*. 1. vyd. Praha: Portál, 1999. s. 11.

<sup>6</sup> [Srov.] KASTOVÁ, Verena. *Imaginace jako prostor setkání s nevědomím*. 1. vyd. Praha: Portál, 1999. s. 14.

<sup>7</sup> [Srov.] tamtéž, s. 14.

na prožitých zkušenostech. Tedy na zažitých vjemech. Tyto dva pojmy patří k sobě, protože v představách se mohou změnit a naopak vjemy lze doplňovat představami.

„Nemůžeme-li ve svém vjemu něco rozeznat, protože je to příliš nezřetelné, nebo máme k dispozici jen rudimentární předlohu, doplňujeme ji ve své představivosti, dokud nemáme dojem, že jsme rozeznali něco jednoznačného.“<sup>8</sup> K tomuto jevu, který Kastová popsala, se vztahuje řada výzkumů tvarové psychologie. Pokud tvoříme nějaký vjemový obraz a máme málo informací, pomáháme si představami. Předpokládá se, že vjemy a imaginace používají v mozku společné dráhy. Touto otázkou se zabývá řada výzkumů, jako například Segalovy výzkumy v knize *Phantasie und Tagtraum*.<sup>9</sup>

Představivost tedy patří k běžným formám zpracovávání informací. Již Kant poukázal na to, že z jednotlivě vnímaných informací vytváří smysluplný celek představivost. Právě on ji označil za nutnou ingredienci samotného vnímání. Imaginace má tudíž funkci syntézy. Ještě před samotným Kantem byla imaginace popisována už za doby Sokrata, který hovořil se svým daimoniem. Tento daimonie představoval pro Sokrata hlas svědomí, se kterým rozmlouval. Eccles pokládal imaginaci za základní schopnost, kterou nám poskytuje náš mozek. Dle jeho názoru se imaginaci nelze naučit, protože ji má každý a tudíž ji nemůžeme ani zapomenout ani ztratit. Bachelard ji ve své knize označil světem poezie, vysmíval se psychologům, kteří ji zneužívají nebo využívají pouze pokusně.<sup>10</sup> Corbin o tvůrčí imaginaci říkal, že je prostředníkem mezi viditelným a neviditelným, mezi fyzickým a duchovním světem, a tak lze skrze toto médium milovat v člověku božskou bytost, jenž se v něm vyjadřuje.<sup>11</sup>

Imaginace se více či méně používá skoro ve všech terapeutických směrech. „Zabývá se vzpomínkami, očekáváním, obavami a nadějemi, tudíž pracuje s lidskými imaginativními schopnostmi.“<sup>12</sup> Pracují s nimi terapie, které pokládají za nesmírně důležité prožívání a pochopení snů, stejně jako terapie chování, které věří ve změnu možností spočívajících v představivosti. Přehled různých

---

<sup>8</sup> KASTOVÁ, Verena. *Imaginace jako prostor setkání s nevědomím*. 1. vyd. Praha: Portál, 1999. s. 16.

<sup>9</sup> [Srov.] SINGER, Jerome. *Phantasie und tagtraum*. 2. auf. München: Pfeiffer, 1978. s. 208.

<sup>10</sup> [Srov.] BACHELARD, Gaston. *La poétique de la Rêverie*. 1. éd. Paris: Universitaires de France. s. 4.

<sup>11</sup> [Srov.] KASTOVÁ, Verena. *Imaginace jako prostor setkání s nevědomím*. 1. vyd. Praha: Portál, 1999. s. 19.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 21.

terapeutických metod se nalézají například v Singerově práci *Fantazie a denní sen*. Rozlišují terapie, které pracují pouze s imaginací a terapie, které užívají imaginativních přístupů.

Verena Kastová ve své knize tvrdí, že pokud pracujeme s imaginativními schopnostmi v rámci terapie, tak dáváme najevo, že prostřednictvím obrazů můžeme pracovat na obraze člověka.<sup>13</sup> Autorka tímto zřejmě myslela, že obrazy nás samotných a obrazy světa nás v životě buď podporují, nebo brzdí. Veškeré vize, které vidíme, popisujeme, malujeme nebo jinak interpretujeme, vypovídají o tom, jací vlastně jsme. Také se ukazuje naše mentální chápání nás a světa, v němž žijeme.

Naslouchat intuici, či imaginaci v souladu s člověkem samotným, tudíž s jeho racionální podstatou, je veliké umění. Stejně jako jakékoli umění i toto vyžaduje určité odhodlání věřit. Přístupy jsou o to těžší, pokud je člověk v životě veden k racionálnímu pohledu na svět a na sebe sama.

---

<sup>13</sup> [Srov.] KASTOVÁ, Verena. *Imaginace jako prostor setkání s nevědomím*. 1. vyd. Praha: Portál, 1999. s. 21.



### 1.3 Racionalita

Pojem racionalita pochází z latinského ratio, což znamená rozum, a z latinského rationalis tedy rozumný nebo logický. „Racionalita bývá definována jako na rozumu spočívající jednání, myšlení a uspořádání společenských vztahů. Jedná se o klasické téma filozofie, sociologie a ekonomie s původem v raném Řecku, na němž je postaven tzv. racionalismus, směr povyšující kritérium rozumu na kritérium pravdy.“<sup>14</sup> Racionalita neskrývá pouze klasické myšlení, ale také jednání. Tedy to, jak se člověk chová, jak rozhoduje a uspořádává společenské vztahy. Uchovává týž potenciál, jako intuice a imaginace.

Odkaz na pojetí racionality se objevil už v pracích Parmenidových nebo Platónových. Ti ve svých spisech tvrdili, že pravé poznání musí být vedeno rozumem a je nakonec možné pouze u stálých a neměnných předmětů. Možná právě proto se Pythagoras věnoval plně racionálním objektům matematickým a geometrickým. Ve středověku byla racionalita chápána především ve smyslu stvoření světa Bohem. Ovšem už ve scholastice se objevily rozpory mezi Božím zjevením a smyslovým poznáním, což nakonec vedlo ve 14. století k rozluce filozofie a teologie. Za zakladatele novověkého racionalismu je pokládán René Descartes, který se snažil založit novou jistotu poznání na sebejistotě subjektu a jeho schopnosti racionálně myslet a argumentovat. Převládající racionalismus 17. a 18. století vyvolal odmítavou kritiku empiristů, kteří naopak zdůraznili primát smyslů a zkušenosti. Spor vyřešil Immanuel Kant tak, že i smyslové poznání nutně předpokládá určité rozumové předpoklady, například představu prostoru, času a příčinnosti. Až do Kanta bylo běžné pokládat racionalitu za společnou a stejnou u všech lidí.<sup>15</sup>

Změnu přinesl ve svém pohledu Hegel, který ji chápal jako historicky proměnlivou a různě podmíněnou zejména právě lidským faktorem. S nástupem 19. a pak 20. století se čím dál více zdůrazňovala vůle, city a vášně a řada filozofů pak racionalitu jako takovou zpochybnila. Jedním z těchto filozofů byl Nietzsche nebo Freud. Naproti tomu pozitivismus považoval za racionální pouze to, co se dalo dokázat, nebo to co odpovídalo naprostému řádu logiky. Naopak pragmatismus pokládal za racionální to, co je účinné a co vede k jasnému cíli. Německý sociolog

---

<sup>14</sup> MAŘÍKOVÁ, H., PETRUSEK, M., VODÁKOVÁ, A. *Velký sociologický slovník*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 1996. s. 587.

<sup>15</sup> [Srov.] MORIN, Edgar. *Věda a svědomí*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 1995. s. 113.

Max Weber rozlišoval mezi racionalitou hodnotovou a účelovou, která se řídí pouze účelem. Filosof Max Horkheimer mluvil o instrumentální racionalitě, která už není schopna posoudit racionálnost svých cílů, a tak měla racionalita mnoho podob.

Předpoklad je takový, že myšlení, jednání a uspořádávání společenských vztahů spočívá právě na výše zmíněném rozumu. Z historie existuje jeden velmi příhodný případ onoho rozumného („nerozumného, někdy také iracionálního“) chování. Jedná se o Foucaultovy Dějiny šílenství. Foucaultova doba, osvícenství, vykazala šilence mimo společnost. Všichni nerozumní byli umlčováni, vězněni a podrobováni fyzickým i duševním nápravným opatřením. Vedle skutečných šilenců tak byli umlčeni homosexuálové, nuzáci, představitelé etnických skupin a všichni ti, kdo byli dle této racionality nebezpeční, neboť se chovali neracionálně.<sup>16</sup>

Z toho tedy vyplývá, že i jakékoliv chování může být ve své podstatě špatné, protože racionalitu si vysvětluje každý po svém. Na myšlení bývalo nazíráno jako na modus jednání a uspořádání sociálních vazeb, kdy racionalita myšlení byla podmíněna racionalitou jednání. Weber často spojoval racionalitu s racionalizací a s pojmy jako efektivnost, účelovost, produktivnost, užitečnost.

Věci, které přichází, by se měly vždy pojímat tak, jak jsou. Nikomu by neměl být vnucen jiný názor, pouze by se člověk měl snažit věcem porozumět a nalézt rozumná vysvětlení. Cílem by se neměl stát pouze pravdivý obraz, ale především orientovanost v dané problematice. Pro tento účel se mohou užívat různé prostředky (intuice, imaginace), skrze které člověk pochopí a které mohou pomoci odhalit řád věcí. Celek je zpracován lépe, pokud je rozšířeno racionální pojetí a zapojena i iracionální část. Taková otevřenost pomůže porozumět věcem, které se dějí.

---

<sup>16</sup> [Srov.] VAŠINA, Stanislav. Dějiny šílenství. <http://deniceksv.blogspot.cz>. [online]. 5. 2. 2012 [cit. 1970-01-01]. Dostupné z: <http://deniceksv.blogspot.cz/2012/02/michel-paul-foucault-dejiny-silenstvi.html>

## 2 Umělecké směry konce 19. století a 20. století

Člověk se o umění zajímal snad od nepaměti, protože umění se stalo průvodcem lidstva, stalo se odrazem jeho zvnitřněných představ, tužeb a nadějí. Při pohledu zpět se celá naše historie vlastně skládá z historek a příběhů, které byly různě interpretovány a různě naslouchány. Zájem o umění se projevil v každé době, pouze vždy v jiné míře. To nám podávalo jasnou výpověď o skutečnosti, tedy o realitě a o racionálním pohledu na svět. Modernistické tendence měly do umění přinést svěží vítr a úplně nové nazírání světa skrze intuici a imaginaci v umění.

Historie moderního umění podle Jiřího Oliče začala kubistickým šokem – Picassovým obrazem Avignonských slečen. Tento čin označil za naprosto jedinečný, protože umělec vystavil obraz, který představoval ženy v „bordelu“. Picasso v tomto případě ignoroval to, čemu se říká objektivní realita a představoval cestu zcela jiným moderním směrem.<sup>17</sup> Běžný divák se tak dostal do konfrontace s něčím, co vypadalo jako šílenství. Umění vždy podléhalo jistým normám, už jenom v tom ohledu, že produkty vysokého oficiálního umění byly přístupny pouze omezenému okruhu lidí a jen oni se o něj zajímali. Umělec proto počítal, že svá díla píše či maluje v souladu s tímto řádem. Moderní umění se na tuto problematiku dívalo jinak, protože o tom, jaká má být kultura, přestával rozhodovat ohled adresáta. Rozhodujícím činitelem se nakonec stal umělcův subjekt. Problémem se stalo pouze hledání prostředků, kterými vyjádřit myšlenky, nálady, představy a pocity.

Zlom přineslo nové umění, které začalo ožívat v polovině 19. století a největšího rozmachu pak dosáhlo ve století dvacátém. Umělecké dílo se stalo odrazem umělcovy duše, jeho projekcí, stopou, kterou po sobě zanechal v podobě obrazů, soch, užitého umění, architektury či dalších modernistických počinů. Existence uměleckých děl byla vždy podmíněna charakteristickými znaky člověka a tím, jak je dokázal zpracovat dál. Moderní umění vzniklo jako odpověď na tužby, posedlosti a potřeby moderní doby. Vždy reflektovalo současný stav člověka, společnosti a stalo se jejich odrazem. Přišlo s něčím naprosto novým. Impresionisté specifickým způsobem vyjadřovali viděné, symbolismus naproti tomu označil

---

<sup>17</sup> [Srov.] OLIČ, Jiří. *Antimodernisté*. 1.vyd. Praha: Arbor vitae, 2009. s. 4.

skutečnost skutečností jinou, tedy znakem či symbolem. Expresionismus v mnohých ohledech zůstal v tvarových vyjádřeních podobný impresionismu, protože do umění, které vytvářel, nevkládal hlubší identity a jiné světy. Expresive už ale započala s deformací skutečnosti a stala se jasným zásahem, jak vyjadřovat vnímání smyslů. Kubismus je mnohými autory označován za mezník v historii moderního umění, protože nedestruoval pouze viděný objekt, destruoval i myšlenku samotnou. Nejvíce však na moderní umění a zkoumání světa zapůsobil surrealismus, který důsledně opustil deskripci ve snaze učinit zvnitřněle viditelným. Moderna vlastně přestala hledat tvarová vyjádření vnímané reality v naprosto racionálním projevu. To myšlenka se stala nositelem děje a jako taková byla uměleckými avantgardami různě zpracovávána.

Umění bylo komplexní tak, jako svět sám a zároveň individuální jako člověk. Moderní tvorba chtěla bojovat proti pravidlům. Jediné, co bylo správné, byla touha svobodně tvořit. Člověk zde našel možnost ukázat se ostatním. Moderna se stala prostředkem pro zkoumání vnějšího světa. Tvůrce pozoroval stvořený svět, pronikal do něho a zase z něho vycházel ven. Z pohledu racia se umění omezilo na prostou smyslovou zkušenost, naopak imago se vydalo do říše nekonečné fantazie a nadpřirozena.

Všechny směry přišly s obrovskou paletou možností, z nichž každá byla nakonec respektována. Důležitost moderního umění doložila kvalita, která mu byla dána a jak vysoce byla hodnocena v ohledu s klasickým uměním. Možná, že na konci naprosté reality a skutečnosti bylo ještě něco dalšího. Nacházel se tam svět, který už nebyl součástí toho našeho. Byl to svět snů, fantazie, tužeb, intuice a imaginace. Svět ukrytý hluboko v nás samotných. „Moderna 20. století neměla být jenom uměleckým, ale také životním stylem a nejenom tím, měla být i náboženstvím.“<sup>18</sup>

## 2.1 Před koncem 19. století

Impresionismus byl uměleckým směrem, který se začal rozvíjet na sklonku 19. století. Snažil se zachytit prchlivost a pomíjivost okamžiku, který se již nikdy nebude opakovat. Jak je známo, ve své době nebyl tento směr tím pravým a prosazovaným stylem. Samotný název byl odvozen od obrazu Clauda Moneta *Impression, soleil levant*. Prosazení stylu ukončilo tradiční akademické umění

---

<sup>18</sup> OLIČ, Jiří. *Antimodernisté*. 1.vyd. Praha: Arbor vitae, 2009. s. 11.

a dalo silný podnět pro rozvoj moderního umění. Mnohokrát v historii se umělci kriticky obrátili proti tomuto směru.

Kde ale hledat onu racionalitu, která nemusí být laikovi z malby ihned patrná? Podle René Hyugha se impresionismus zaměřil na zcela nové využívání obrazových prvků, skrze něž impresionisté dosáhli pravdivějšího a bezprostřednějšího pohledu na svět.<sup>19</sup> Maximálně využili vizuální stránku reality, pronikavý pohled na současný život moderního člověka. „Jedinou snahou tohoto směru byla vůle udělat z moderního tématu obrazy schopné vyjádřit nejrozmanitější děje lidského života a nejproměnlivější děje přírody.“<sup>20</sup> Tvary a celková hmota předmětů se staly nejasné a zachován byl pouze přelud, který byl a dodnes zůstává naprosto oslnivý. Racionální skutečnost, tedy to, jak věci skutečně vypadaly, zůstala někde za oponou. Realita byla vnímána, ale už nebyla racionálně zpracovávána. Dalo by se říci, že šlo spíše o zvnitřněné motivy vycházející z představ a fantazie, které nutily Moneta, Degase nebo Corota pracovat s lehkostí a jemností, bez nutnosti dát věcem pevný a trvalý tvar. Impresionismus ještě jako jeden z prvních směrů racionální skutečnost „přímo“ neodmítl, ale kouzlo pomíjivého okamžiku předurčilo další vývoj umění.

Nastupující generace neoimpresionistických umělců rozvinula potenciál tohoto předcházejícího směru a domyslela určité části, které impresionismus opomenul. „Měli na paletě právě tak jako impresionisté jen čisté barvy, odmítají však zcela bezpodmínečně jakékoliv míšení na paletě, s výjimkou tónů sousedících v barevném kruhu.“<sup>21</sup> Obraz sám se totiž vytvářel až na sítnici oka daného diváka. Tento systém byl dokonalým posunem v zobrazování viděných věcí, ale stále chyběla hlubší intuitivní či imaginativní myšlenka.

„Symbolismus na tuto tematiku navázal, ale generace umělců zašla ještě dál než impresionisté. Veškeré viditelné jevy byly pro malíře pouze znakem skrytých skutečností, jen tajemnou řečí.“<sup>22</sup> Tento umělecký směr vznikl roku 1886, ovšem největšího rozmachu dosáhl na počátku 20. století. Pouze reagoval na přílišnou popisnost naturalismu. Hlavními motivy se staly věci, které nešlo racionálně popsat. Šlo o jedno, proniknout k podstatě skutečnosti. V tomto případě se měl stát klíčem symbol. Symbolisté věřili, že umění by mělo zachycovat více absolutních

<sup>19</sup> [Srov.] HUYGHE, René. *Řeč obrazů*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1965. s. 251.

<sup>20</sup> LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1968. s. 14.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>22</sup> HUYGHE, René. *Řeč obrazů*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1973. s. 252.

pravd, které by byly přístupné jen nepřímými metodami. Racionalita byla odsunuta a do popředí se dostaly nálady, emoce, myšlenky a city. To bylo pro umění něco úplně jiného a nového. V tomto ohledu jisté snovosti symbolismu byl patrný záchvív něčeho zvnitřněného, něčeho, co lze nazvat imágem, které se pro dadaisty a surrealisty stane stěžejním bodem, ze kterého budou vycházet další generace moderních umělců. Syntéza tohoto směru obsáhla jak stranu pocitovou, tak pohledovou, protože umění mělo stále sloužit pro potěchu oka.

Symbolismus byl předstupněm pro nastupující generace moderních umělců, kteří už na skutečnost nahlíželi racionálně, ale skrze svá díla projektovali podvědomí a intuitivně nalézali a vytvářeli nové výtvarné postupy a techniky. Podle Hughha v tomto smyslu došlo ke zpochybnění podstaty vnější podoby jevů, ovšem pokud se tak opravdu stalo, proč by tuto skutečnost mělo umění respektovat?<sup>23</sup>

## 2.2 Moderní umění 20. století

Umění se vydalo naprosto novou cestou. Zavládly deformace z impulsů a nárazů citů. Novým pohledem, oproštěným od reality byl právě fauvismus často označovaný za malířskou revoluci. Směr vznikl na počátku 20. století ve Francii a v určitých aspektech se jeho znaky shodovaly s německým expresionismem. Zároveň nešel přehlédnout značný odpor proti předcházejícímu směru, který je ale nakonec přiměl přetvořit realitu k obrazu svému a dal podněty pro vznik fauvismu. Za jedny z hlavních protagonistů nového směru byli považováni Henri Matisse a André Derain, kteří vystavovali první favistické obrazy v letech 1905 - 1906. V duchu tohoto malířského stylu se již dalo usuzovat na intuitivní pojednávání obrazové kompozice. Tento princip se nejvíce přiblížil práci s imaginací. Matisse ve svých plátnech vytvořil neuvěřitelné scény, které vždy podtrhla zářivá barevnost. Louise Vauxelles na konto fauvismu prohlásil, Donatello parmi les fauves, což znamená Donatello mezi šelmami.<sup>24</sup> Byla to pouhá reakce na výstavu favistických umělců, kde se mezi změtí barev objevilo zlaté plátno, které Vauxelles označil za onoho Donatella.

Fauvistům šlo vždy o jasnou čistotu barev a jednoduchou zkratkovitost, o konstrukci prostoru, bez modelace stínováním. Barva byla nositelkou informace,

<sup>23</sup> [Srov.] HUYGHE, René. *Řeč obrazů*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1973. s. 252.

<sup>24</sup> [Srov.] LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1968. s. 67.

a proto se jí podřídilo světlo, stín, modelace, prostor i linie. Miroslav Lamač o tomto jevu hovoří jako o nastolení jednodušších prostředků, které neutiskují ducha.<sup>25</sup> Umělcům se povedlo vytvořit dokonalou harmonii mezi emocionálním výrazem a dekorativní kompozicí. V tomto případě nebyla racionalita na místě a ani nebyla nutná. Skutečnost se vykreslila jinak, než jak se jevila, právě oním intuitivním tvořením.

Expresionismus zašel ještě dál než fauvismus. Vznikl jako naprostý protiklad impresionismu a naturalismu. Cílem tohoto uměleckého směru 20. století bylo vyjádřit vlastní prožitky a pocity bez ohledu na jakékoli konvence. Racionální pohled byl naprosto zdeformován, pokřiven a ohnut. Romantismus nebo akademismus se snažily o co nejrealističtější zobrazení, tedy o racionální zachycování vnímaného. Bylo naprosto zřejmé, že tyto umělecké směry podávaly jasnou výpověď o skutečnosti, o díle a o autorovi. Co ale přinesli autoři této avantgardy do nově vznikajícího směru? Jejich díla divákovi přímo zprostředkovala zážitek skrze jasně předloženou expresi. U tohoto směru se jednalo především o ztvárnění vnitřních pocitů a myšlenek, proto se způsob zpracování označil za intuitivní, nikoli za racionální. Hyughe, člen francouzské akademie, tvrdil, že se tento směr málo ohlíží na požadavky rozumu, protože malbu proměňuje v erupci citů, která ukazuje svůj vnitřní žár a intenzitu.<sup>26</sup> Takováto díla, namířená proti rozumu se ukážou ještě mnohokrát, například v podobě surrealismu.

Rozdíl mezi prostorem a tělesem, mezi objemem a prázdňem. To byl nově nastupující směr označený jako kubismus. Tento výtvarný počín vymezil cíl umění nezávisle na realismu, tedy na racionálním zpracování skutečnosti. Tvůrci racionalitu hledali ve výtvarných prostředcích, v nichž byly skryty zdroje krásy. Zobrazované objekty nebyly viditelné ani z jednoho bodu, ani v jednom okamžiku. Avantgarda přivedla do obrazu dynamiku a procesualnost. Nejdůležitější podstatou, kterou obsahovala, bylo to, že nebyla uměním nápodoby, ale uměním představy. Oblast, z níž autoři čerpali prvky reality, nebyla vizuální, ale imaginativní.

Tvorba kubistů byla v počátcích svého rozvoje inspirována uměním „primitivů“ a černošským uměním, které představovalo určitou tradici. Tento „bod návratu“ ve své knize popsal René Huyghe, který onu touhu označil

---

<sup>25</sup> [Srov.] LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1968. s. 69.

<sup>26</sup> [Srov.] HUYGHE, René. *Řeč obrazů*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1973. s. 252.

za návrat k nejelementárnějším stádiím tvorby. Mimo primitivního umění se kubisté také zaměřovali na dětské kresby, na nichž je nejvíce fascinovala přirozenost náznakových náčrtů a schopnost zjednodušovat.<sup>27</sup> Inspiraci hledali všude. Například Jean Dubuffet studoval malířské počiny duševně chorých v ústavě Sv. Anny, a poté se sám těmito díly inspiroval.

Druhou etapou byl orfismus neboli orfický kubismus. „Doslova se jednalo o umění malby nových celků složených z prvků, které umělec nepřevzal z vizuální skutečnosti, ale které zcela sám vytvořil.“<sup>28</sup> Ve své podstatě se jednalo o zkoumání barvy a geometrických tvarů, které nemají nic společného se skutečnou podobou objektů. Umělci se zabývali barevnými kontrasty a simultaneitou kontrastů. V této podobě se jednalo o naprosto čistou a surovou imaginaci a studování své vlastní fantazie. Barvy užívali v odstínech, které se skládaly do objektů bez vnějšího racionálního přičinění. Vznik objektů v obrazech ponechali intuici a náhodě.

Následující tendencí byla rychlost a požitek z ní v podobě uměleckého směru nazvaného futurismus. Italské hnutí oslavovalo především dynamiku moderního městského života a příchod nové techniky. Dle Sama Philipse se tento směr stal duchovním dítětem italského básníka Filippa Tommasa Marinettiho, který tyto prvky jako jsou průmysl, technika, vojenská agrese, dynamismus a rychlost, velebil.<sup>29</sup> Do jisté míry vypadala tvorba futuristů podobná tvorbě kubistů. Z části tomu tak skutečně bylo. I tito umělci preferovali ostře řezané rysy v podobě geometrických tvarů, ale svůj hledáček zacílili na scénérie města, nekonečnost davů, rychlost a pohyb vlaků. Na rozdíl od kubistů používali skvrny a barevné kontrasty s větší rozvahou. Racionalita se v tomto případě vyskytovala pouze ve studiu a posuzování objektivní skutečnosti „rychlosti“. Celkový efekt ale působil na divákovu fantazii, na jeho imaginaci a intuici rozpoznat a pochopit onu informaci, kterou se malíř pokusil předat. Tato dynamika námětu měla být přímo přenesena do divákova zážitku. Sami fauvisté tvrdili že: „Jejich siločáry musí zaútočit na diváka a unést ho, pouze tehdy se ho zmocní imaginace.“<sup>30</sup> Stejně jako jiné směry i tento vyhasl především kvůli přicházející válce a to i přes veškerý

<sup>27</sup> [Srov.] HUYGHE, René. *Řeč obrazů*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1973. s. 258.

<sup>28</sup> PHILIPS, Sam. *Ismy*. 1. vyd. Praha: Sloart, 2013. s. 45.

<sup>29</sup> [Srov.] PHILIPS, Sam. *Ismy*. 1. vyd. Praha: Sloart, 2013. s. 40.

<sup>30</sup> HUYGHE, René. *Řeč obrazů*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1973. s. 41.



obdiv vůči strojům. Fernand Léger toto období nazval perfektní orchestrací zabíjení.<sup>31</sup>

Vorticismus byl první původem britský avantgardní směr, nicméně navázal na tuto modernu. Název samotného směru pocházel ze slova vertex, tedy vír. Hnutí bylo považováno za variantu futurismu, ovšem britští umělci se od italské větve distancovali. Stejně jako futuristé, i oni se zaměřovali na zobrazování strojů, továren, rozsáhlých budov, mostů a dalších moderních budov. V dílech je patrná jistá tvarová i barevná příbuznost.

Opakem těchto avantgardních počínů bylo důsledné abstrahování znakových forem až na elementárně definovatelné geometrické prvky. Neoplasticismus, směr, který vyšel z myšlenek kubismu, ovšem pro vlastní potřebu si je značně upravil. Konkrétně neoplasticismus Modriana hledal zvláštní formy a přírodní barvy, které vzbudily subjektivní pocity a znesnadnily vnímání reality. „Za proměnlivými formami je neměnná čistá realita, proto je potřeba přírodní formy redukovat až na čisté neměnné poměry.“<sup>32</sup>

Krátkodobou odnoží malby se stal rayonismus, který se v největší míře projevil v Rusku a stal se svébytnou interpretací futurismu, kubismu a orfismu. Styl se vyznačoval především ostrými úhly a průnikem rovných barevných linií. Tyto linie měly zobrazovat neviditelné paprsky, které obklopují každý předmět. Podstatnou se stala intuitivní kombinace barev a jejich vztahové souvislosti a výšky nánosu na plátna. Larinov sám tvrdil, že pokud chce umělec malovat to, co vidí, musí zachytit souhrn paprsků, které se odrážejí od objektů a nehmotné prostorové formy.<sup>33</sup> Do jisté míry tito umělci pracovali se samotnou expresivitou barvy, která nakonec překryla celý racionálně vnímaný předmět a působila plně na divákovu imaginaci. Z dalších zástupců ruských avantgard lze jistě jmenovat suprematismus, jehož představitelem byl Kazimir Malevič. Umělec pracoval opět s geometrizací předmětů. Černý čtverec na bílém podkladě, označující naprostou harmonii a čistotu výrazu. K tomuto čtverci postupně přibýly barvy červená, žlutá a další, až nakonec Malevič dospěl k bílé sérii. Suprematismus ve svých projevech naprosto opustil figurativní umění. Ona moderna se stala nadvládou čistého citění

---

<sup>31</sup> [Srov.] PHILIPS, Sam. *Ismy*. 1. vyd. Praha: Sloart, 2013. s. 41.

<sup>32</sup> LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1968. s. 191.

<sup>33</sup> [Srov.] PHILIPS, Sam. *Ismy*. 1. vyd. Praha: Sloart, 2013. s. 44.

bez pozorování vnějšího světa.<sup>34</sup> Modifikoval ve svých projevech francouzský kubismus s prvky italského futurismu. Oproti tomu konstruktivismus chápal formální zpracování pouze jako inženýrství, tedy jako práci nezbytnou k tomu, aby byl ztvárněn celý náš praktický život.<sup>35</sup> Purismus naopak zkritizoval vývoj kubismu a směřoval k novému impresionismu a dekorativismu. Jeho umělci ovšem brali v potaz možnost přebudování myšlenkových i výtvarných kubistických tendencí.

Dada. Umění hry, nadsázky. Směr, který především podryl ortodoxní názory na umění a také způsob přístupu k němu. Jako prostředek sloužilo umělecké dílo, které bylo absurdní a zároveň iracionální. Do jisté míry se tento revoltující směr dal pokládat spíše za způsob postoje než výtvarné činnosti. Veškeré dadaistické formy nebyly nijak upevňovány v tradici, ba naopak. Dadaisté sami tvořili zvyky, způsoby vnímání a chování, které dle jejich vlastních názorů byly naprosto racionální. Mnohdy se jejich počiny označily za nemorální a odporující jistým pravidlům. Hana Babyrádová o těchto umělcích tvrdila, že často evokovali iracionální magii předmětů, které oprostili od běžných funkcí a uváděli je do nových kontextů. Skrze tento protest našli řády zakořeněné v hlubinách lidské duše, řády v samotném vesmíru. Umění se ocitlo na nové linii. Opustilo výstavní piedestal a stalo se analytickým zrcadlem doby.<sup>36</sup>

Surrealisté stejně jako dadaisté narušovali zaběhlé konvence racionality. Ve svých dílech demonstrovali odmítavý postoj ke všem strnulým civilizačním formám života. Jako příklad lze uvést dokument, který vydal Úřad pro surrealistické výzkumy. „Jsme zcela jistě barbaři, poněvadž z určité formy civilizace se nám dělá špatně. Všude, kde vládne západní civilizace, jsou všechna lidská pouta zpřetrhána, s výjimkou těch, jejichž důvodem je pouhý zájem zaplatit hotovými.“<sup>37</sup> Směr ovlivněný psychoanalýzou, plně rozvíjející imaginaci a její nezměrný potenciál proniknout do oblasti nevědomí. Osvobodit kulturu od vědomí a logiky, od racia, jímž byli surrealisté zmítáni. Tento fakt, tento způsob uvažování, na dlouhou dobu racionalitu potlačil a popustil uzdu imaginaci a intuici. Umění se ponořilo do snů a setrvalo v nich po několik let. Mnoho avantgard se snažilo navázat na tvůrčí postupy objevené v posledních letech před první světovou válkou.

<sup>34</sup> [Srov.] PHILIPS, Sam. *Ismy*. 1. vyd. Praha: Sloart, 2013. s. 49.

<sup>35</sup> [Srov.] LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1968. s. 225.

<sup>36</sup> [Srov.] BABYRÁDOVÁ, Hana. *Rituál, umění a výchova*. 1. vyd. Brno: Vydavatelství MU, 2002. s. 225.

<sup>37</sup> NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. 1. vyd. Praha: Votobia, 1994. s. 189.

„Nabraly nejrůznější formy od přímého a neskrývaného napodobení a rozvíjení některých principů až po demonstrativní praktickou a především teoretickou negaci jiných.“<sup>38</sup>

V podobě sociálního realismu došlo k obratu. Racionalita se vrátila do uměleckého popředí a imaginace probíhala pouze v surrealismu, který fungoval souběžně s tímto směrem. V dílech byla upřednostňována sociální angažovanost, kdy umělci zobrazovali každodenní život dělnické třídy a chudých. Směr amerických umělců přinesl kolem 30. let reportážní styl inspirovaný fotografií. Velká hospodářská krize způsobila nezaměstnanost celé čtvrtiny amerických pracovních sil, podání skutečnosti bylo potřebné, a proto se umělci označovali městskými realisty. V tématech byly často obsažené lidské tragédie. Umělci se pouze snažili zachytit okamžiky strachu a nezaměstnanosti v rychlosti, přesnosti a jasnosti zobrazení. Ukázat odehrávající se skutečnost v plné míře, co nejrealističtějším způsobem.

### 2.3 Umění po druhé světové válce

Nesmyslnost, svoboda, izolace a úzkost. Tyto pojmy se staly výstižnými pro umělecké hnutí označované jako existencialismus, který se objevil po druhé světové válce. Jean Paul Sartre ve své knize uvedl, že existence nás samotných předchází podstatu našeho bytí. Vědomí života totiž není podstatou existence, není ani určena náboženskou nebo vědeckou pravdou. Smysl vyplývá teprve ze samotného faktu existence, protože my máme svobodu svou volbu změnit.<sup>39</sup> Druhá světová válka dodala těmto myšlenkám široký ohlas a nový způsob pohledu. Giacomettiho postavy se protáhly do výšky a svým vzhledem se staly metaforou osamělosti v nezměrném prostoru, aby v divákovi vzbudily obavy z ohromného světa, v němž žije. Onen existencialismus dal opět prostor racionalitě, pro nahlížení na danou problematiku poválečného období, nicméně zpracování si zachovalo svůj charakter. Malba byla pastózní, vrstvena a rýhována místy jako by vykukovaly potrhané části těl. Expresivní přenos a zobrazení je záležitostí spíše imaginativního či intuitivního charakteru než projevem celistvého rácia.

---

<sup>38</sup> JASNÁ, Lenka. *Mezi obrazem a textem*. 1. vyd. Praha: Mladá Fronta, 2007. s. 8.

<sup>39</sup> [Srov.] SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismus je humanismus*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 2004. s. 16.

Spontánnost a gestická vyjádření. To byl kolem padesátých let směr označovaný jako tachismus. Tento umělecký směr vpustil do umění náhodu. Umělci plátna pokrývali pastózními vrstvami a barvy intuitivně rozmazávali rukou či ostrou špachtlí. Umění tohoto charakteru kladlo důraz na gesto samotné a na sílu nevědomí. Někdy díla tachistů vypadala jako cvičení v japonské či čínské kaligrafii, nicméně se jednalo o podobnost čistě náhodnou. Tachismus byl stejně jako akční malba založen na náhodě a víceméně vědomě nekontrolované a spontánní práci umělce. Sam Philips charakterizoval umělce takto: „Odmítali realismus i geometrickou abstrakci a dávali přednost syrové formě umění, která mohla vyjádřit jejich hněv a úzkost v poválečném světě.“<sup>40</sup>

Abstraktní expresionismus sloužil umělcům k vyjádření emocí. Umění vznikalo přímo pod umělcovými rukama, bez předchozího promyšlení. Volnost a svoboda prostoupila tento směr. Barva se na plátno lila nebo stříkala přímo z plechovky či tuby. Intuice dostala prostor, aby plně prokázala svou schopnost člověka vést. „Rytmicky vytvářené víry barev z nejrůznějších úhlů, což někteří přirovnávali k pohybům tanečníka, šamana v transu nebo improvizujícího saxofonisty.“<sup>41</sup> Takto vytvořené malby vyzařovali energii a gestiku, jasný pohyb.

Jasně se vyznačovala i díla kinetismu, kdy pohyb nebyl pouhou přidanou hodnotou, ale hlavní součástí formy a samotným smyslem uměleckého artefaktu. Umělecké směry v poválečném období prodělaly znovuoobnovení v podobě neodadaismu, který naplno odmítl emocionální složku abstraktního expresionismu. Nový náhled na svět vytvářeli umělci v Británii a Americe skrze díla inspirovaná populární kulturou a konzumním způsobem života. Tato forma pojmenovaná pop art, si přivlastnila umění masmédií, reklamy, komiksů, fotografie i filmu. Populární, pomíjivé, nahraditelné, zábavné, nápadité. Umění ve svých vlastnostech a částečných projevech tak podobné neodadaismu. Na druhou stranu pop art skládal obdiv populární kultuře a pomíjivosti věcí, jimiž jsme obklopeni. Toto hnutí se masově šířilo po světě do 70. let, znovu ožilo v neopopu s koncem 20. století a mnohými historiky i kritiky bývalo označováno spíše za kýč. Obdobný směr vznikající na konci 60. let označoval díla, která divákovi přinesla neuvěřitelné optické zážitky. Od tohoto optického jevu byl odvozen i název, op art. Toto umění obdobně jako kdysi pointilismus počítal s vjemovým

---

<sup>40</sup> PHILIPS, Sam. *Ismy*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2013. s. 77.

<sup>41</sup> [Srov.] PHILIPS, Sam. *Ismy*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2013. s. 79.

očekáváním diváka. Některé z děl však způsobují podivuhodné deziluzorní stavy, které mohou vyvrcholit až v závrať.

Po op artu nastoupilo umění minimalismu, které označovalo zjednodušenou nebo minimalizovanou formu. Na rozdíl od ostatních uměleckých směrů, tento nevydal žádný manifest, pouze esej, kterou napsal Donald Judd. Ten v eseji uvedl: „Pro dílo není potřeba, aby pohledu nabízelo spoustu věcí, ale aby bylo možno srovnávat, analyzovat jednu věc po druhé a kontemplovat.“<sup>42</sup> Umění tohoto charakteru mohlo být mnohdy prosté z hlediska prostoru, nikdy však nebylo prosté z hlediska zážitku.

Na formě zprostředkovaného i produkovaného zážitku pracoval další umělecký směr označovaný jako konceptualismus nebo concept art. Umění bylo založené na prezentaci myšlenkových konstrukcí, reflektujících banální, ale i složité dění v životě jedince a v životě společnosti. Smysl umění tkvěl v tom, že se odehrával v mysli a proto se jeho smysl těžko objasňuje. Umění založeno na mysticismu spíše než na racionalismu. „Na počátku sice je myšlenka, ta ovšem nakonec iniciuje řešení, která jsou objevována intuicí.“<sup>43</sup> Samotnou podstatu concept artu vystihl Werner Lippert, který o tomto směru tvrdil: „Je to umění bez objektů, které vychází z předpokladu, že umělecké myšlenky nepotřebují být bezpodmínečně zhmotňovány tak, aby se umělecká díla stávala pouhými jejich nositeli. Jde o to, aby divák na díle duchovně spolupracoval, aby pojímal jako umění sociální, duchovní a kulturní prostory. Konceptuální umění je uměním, které je vyjádřením bytí umění.“<sup>44</sup>

Myšlenkové koncepce ožily s nástupem 60. let v podobě umění performance, kdy se tělo umělců stalo samotným uměleckým dílem. Aktivity umělců měly kořeny v akcích dadaistů a futuristů a díla měla stejný intelektuální základ jako díla konceptualistů. Umělec sám se stal uměleckým dílem mnohdy v erotických souvislostech. Divák se v těchto případech stavěl do role jakéhosi voyeura a přímého účastníka happeningu. Tento radikální podtext produkoval další umělecký směr fluxus, jehož hlavním požadavkem bylo odstranit hranici mezi životem a uměním a stvořit živé umění. Pojem fluxus znamená proud a mnohdy tento termín označoval způsob, jakým jednotliví umělci pluli

---

<sup>42</sup> PHILIPS, Sam. *Ismy*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2013. s. 97.

<sup>43</sup> BABYRÁDOVÁ, Hana. *Rituál, umění a výchova*. 1.vyd.Brno: Vydavatelství MU, 2002. s. 232.

<sup>44</sup> MARZONA, Sammlung. *Concept art, minimal, arte povera, land art*. 1.edt. Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld, 1990. s. 62-63.

mezi různými obory. Záměrem objektů fluxusu bylo zneviditelnit hranice umění a života natolik, aby tyto dva pojmy splynuly v jeden, protože umění je život, nikoli produkt. O toto přiblížení a spojení se snažilo také chudé umění – arte povera. V tomto případě označení chudé neznamena levné materiály, ale znamená postoj ke konvenci.

Umění land artu a video artu se objevila na konci 60. let v Americe a Británii a populárními zůstaly až do současnosti. Land art začal intuitivně využívat prostor, jenž člověka odedávna obklopuje. Umění opustilo galerie, plátna, lidská těla a začalo zaplňovat prostranství měst či volných krajín. Jednalo se nejen o umístování soch do volných prostranství, což nebylo nic nového. Šlo o tvorbu soch ze samotného prostředí. Vytváření přírodních obrazů má silné vazby na umění primitivních národů, jako tomu bylo v podobě kubismu. V tomto případě umělce inspirovala existující přírodní díla jako je to na planině Nazca v Peru, které by mohlo být označeno za umění tohoto „vyznání“. Land art zdůraznil formy a procesy přírody, intimitu a krásu krajiny. Intuitivně řešený prostor měl v divákovi nabudit jasný dojem splynutí s přírodou a zdůraznit její důležitost.

Videoartová díla oproti tomu byla součástí moderní techniky. Dílo se pouštělo přes několik televizních obrazovek. Televize tedy nebyla pouhým přenašečem, nýbrž byla vyhlášena uměleckým médiem a to na výstavě Televize jako kreativní medium v New Yorku.

## 2.4 Umění konce 20. století

Moderní umění na konci 20. století bylo charakteristické jistým odmítáním základních principů. Sam Phillips o tomto postmoderním umění hovoří v souvislosti s porušováním jistých zaběhlých řádů, kdy důležité bylo diváka upoutat a předat mu jasné souvislosti mezi idejemi a obrazy.<sup>45</sup> Tento umělecký styl zbořil dobou zavedená pravidla a na umění se začalo nazírat jinak. I špatné umění bylo přezkoumáno, zda v něm není přece jen něco dobrého. Zajímavou otázku ve svém díle zodpověděl umělec David Salle, který vedle sebe intuitivně stavěl všechny možné obrazy, jaké si lze jen představit. Tímto dílem odpověděl na onu otázku, proč nezkombinovat všechny styly rovnocenně, když žádný není lepší než jiný. Newyorčan Jeff Koons pozvedl kýč na úroveň krásného umění. Postmoderní umění se stalo pokračováním uměleckých směrů

---

<sup>45</sup> [Srov.] PHILIPS, Sam. *Ismy*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2013. s. 115.

jako dadaismus či konceptualismus, které stejně jako tento směr, stavěly umění do rozporu se zdravým myšlením. Racionálním faktem bylo všechno a zároveň nic.

Vývoj umění pokročil na své cestě modernou ještě dále. Se sklonkem 20. století se objevil směr, který ve svých dílech prezentoval racionalitu s takovou přesností, že se dal označit jedinečně za fotorealismus. Umělci prosazovali ve svých dílech detail a naprosté kopírování viděného objektu. Malby byly mnohdy na plátna stříkány sprejem, aby nebyly vidět žádné tahy štětcem a dílo působilo jako práce nějakého stroje, nikoli člověka. Naprostá dokonalost v umění. Kromě racionality se kolem roku 1980 vrátila exprese v podobě neoexpresionismu. Práce umělců navazovaly na německý expresionismus a prvky tachismu, často charakteristické figurativní či gestickou malbou.

Kromě znovuoživení expresionismu se američtí umělci opět navrátili k tolik oblíbenému pop artu. V uměleckých dílech se projevila nadsázka, vtip, kýč, ale také materialismus a ready made. Obnovený pop art měl společné kořeny se svým předchůdcem a svá stanoviska nezměnil.

Obdobně působí i díla senzacionalismu, která mají též provokovat a poskytnout divákovi prožitek ze smrti a morálky. Ve většině případů se jednalo o jasnou taktiku umělců šokovat publikum. Tento způsob práce se stal charakteristickým pro skupinu britských umělců YBA. „Jejich díla často prezentovala obtížná témata formou, jež byla esteticky působivá, a používali objekty a obrazy nečekaným způsobem, aby se zmocnili imaginace diváka.“<sup>46</sup> Tento jev se ve vývoji umění opakoval několikrát. Šok způsobovala díla kubistů, dadaistů i surrealistů stejně jako díla současného umění senzacionalismu. Ona senzace se mnohdy projevila v podobách experimentů s různými druhy materiálů, které se vyjadřovaly zajímavým způsobem, jako Hirstova díla naložená ve formaldehydu. Některá působila naprosto nekonvenčním dojmem stejně jako umění instalace. Tento umělecký projev se objevoval už na konci let šedesátých, ale až koncem století dvacátého byl uznán jako směr. Tato tvorba je daleko za hranicí sochařství, protože aktivně zapojuje prostor a zapojuje do hry nejen umělcovu, ale i divákovu imaginaci.

---

<sup>46</sup> PHILIPS, Sam. *Ismy*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2013. s. 129.

## 2.5 Umění 21. století

Počátek století charakterizuje umělecký směr či hnutí označované jako urban art, neboli street art. Umění, které postupně rozšiřovalo působnost od 70. let, se do hlavního proudu uměleckých směrů zařadilo až v tomto století. I tento směr zažil složitý vývoj od pouhých tagovaných nápisů až k figurativní tvorbě, která dosáhla stejné dokonalosti jako předcházející směry. Samotní tvůrci tohoto umění žili často v ilegalitě, protože pouliční umění je dodnes označováno jako vandalismus. Umělci zprostředkovávali své myšlenky širokým masám diváků v tom nejběžnějším prostředí, ve městě. Za nejznámějšího street artového umělce je považován Banksy, který se proslavil především svými satirickými díly. Umění tohoto charakteru nebylo pouze projevem devastujících tendencí, i když výjimky vždy potvrzují pravidlo. Protestovalo a bojovalo proti politickým situacím, či jen vtipnou formou upozorňovalo na problémy společnosti. Umělci s notnou dávkou intuice vyplňovali a využívali prostory měst a domů. Skrze toto pouliční umění bojovali se společností a divákovi sdělovali jasnou imaginativní myšlenku či poselství. Jednadvacáté století se stávalo čím dál více produktem globalizovaného světa. Galerie, muzea, umělecké výstavy vystavovaly díla ze všech kontinentů. V umění se spojili mezinárodní metody, materiály, představy a myšlenky. Celý tento proces se značně zjednodušil díky internetu, který zprostředkoval dostupnost umění kdykoliv a kdekoliv. Tato mezinárodní propojenost je ještě podpořena migrací lidí po světě za různými účely, například další dozdělování v uměleckých oborech. Současné umění je charakteristické hlavně tím, že se nebojí být bikulturní a zároveň se neupíná k myšlenkám jasné identity, jako tomu bylo v umění předchozích let. Jako příklad lze uvést Pascala Marthina Tayou, který žije v Belgii, ovšem ve svých asamblážích používá evropské a africké materiály, které odkazují ke společné práci.<sup>47</sup> Mimo propojování kultur v umění se modifikovala existující prostředí systémů skrze intervencionismus. Divák se dostal do přímé interakce s uměleckými díly, s publikem nebo prostorem, podobně to například provádělo i umění performance či land artu. Na rozdíl od těchto směrů má více společného s fluxusem, který také stíral hranice mezi uměním a životem, v němž umělci porušovali zaběhlé konvence.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> [Srov.] PHILIPS, Sam. *Ismy*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2013. s. 139.

<sup>48</sup> [Srov.] tamtéž, s. 134.



### 3 Umění v Čechách

Moderní umění vznikající v Čechách bylo v mnohých ohledech podobné umění, které vznikalo v ostatních státech západní společnosti, avšak nijak zvlášť nepřispělo k vývoji moderního výtvarného umění, protože se zde nezrodil žádný z rozhodujících uměleckých či názorových proudů. Jedinou výjimku tvoří dílo Kupkovo. S vývojem moderního umění zůstali Češi pozadu oproti ostatním státům, protože moderna se k nám dostala až na sklonku 19. století, kdy už Francie znala své velikány impresionismu, jako byl Claude Monet nebo Edgar Degas. Nicméně moderní umění na umělce zapůsobilo velice silně a konkrétně impresionismus se stal pro krajináře na několik let jediným možným projevem. „Výsledné umělecké dílo je myšlenkou, která nabyla viditelné podoby a stala se tvarem.“<sup>49</sup> Tento výrok Jiřiny Medkové si lze vysvětlit tak, že umělci do děl projektovali sami sebe.

Moderna vystřídala klasické formy nejen v umění, ale také v uvažování nad formou a tvarem předmětů a objektů. Racionalita se projevovala v mnoha předcházejících slozích, jako byla renesance, baroko nebo klasicismus. Realistické tendence vyvrcholili akademismem a naprostou racionalitou.

#### 3.1 Moderní umění na přelomu století

Pro vznik moderního umění v Čechách byla důležitá předcházející 80. léta 19. století, kdy došlo k budování Národního divadla. Snaha o patriotismus kolem sebe soustředila největší umělce té doby, jako byl Václav Brožík, František Ženíšek, Vojtěch Hynais, Antonín Chitussi či Mikoláš Aleš. Umění se potýkalo s naprostou racionalitou, kterou ovládlo ve všech projevech výtvarné tvorby té doby. Jednalo se především o malířství a sochařství, také architekturu a užité umění. České umění na sklonku století bylo naprosto nesrovnatelné, protože Francie touto dobou vládla jiným prostředím. U nás přetrvaly tendence romantismu a češství, díky čemuž se neustále vyhocovalo kulturní téma národa a prohlubovala se krize umění. Náměty autoři hledali ve své vlastní identitě a v ochraně a budování vlasti a národního bohatství. „Na jedné straně bylo umění podmíněno kulturními i sociálními souvislostmi, ale zároveň se vymykalo, jak už to naznačili některé osobnosti české malby 19. století.“<sup>50</sup>

<sup>49</sup> MEDKOVÁ, Jiřina. *Řeč věcí*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1990. s. 12.

<sup>50</sup> LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1968. s. 332.

Tendence, které se začaly objevovat, upozorňovaly na připravenost umění vyvinout se dál a pokročit vstříc nové budoucnosti. S koncem 19. století upadala i tvorba současných umělců generace ND. Stejně jako umělci v Evropě, i generace mladých Čechů cítila stále neustávající potřebu nových forem poznávání vnějšího světa a nutnost zkoumání vlastního nitra. Obrazy se staly příležitostí k vyobrazení tušených vnitřních zákonitostí lidského života. Výtvarné vyjádření v samých začátcích bylo mnohem křečovitější a patetičtější než například ve Francii.

Toto obrození českého umění bylo úzce spjato se vznikem moderních spolků a časopisů, jako byl Mánes, Volné směry nebo Moderní revue, které v sobě soustředily osobnosti Antonína Sovy a Otakara Březiny. Jaroslav Marek označil znovuoživení spolku Mánes jediným východiskem na cestě k modernímu výtvarnému projevu.<sup>51</sup> V uměleckých dílech se zvláštním způsobem smísil symbolismus doplněný secesními prvky a impresionismus nesoucí již myšlenky postimpresionismu. Jako příklad z knihy *Myšlenky moderních malířů* lze uvést Antonína Slavíčka, u něhož impresionistické prostředky sloužily k dramatické expresivní exaltaci vjemu. Druhou částí pak bylo dílo Preislerovo. Organické přerůstání výrazových i tvárných prvků symbolistického malířství v syntézu Gauginových myšlenek.<sup>52</sup>

Za důležitou součást byla považována také Šaldova stať *Syntetismus* v novém umění, která vyšla roku 1892, o které se Lamač zmiňuje ve své knize *Osma a Skupina výtvarných umělců*. V této práci tvrdil, že nové umění je pouhou polemikou s racionalistickými tradicemi a pozitivistickými koncepcemi. Odmítl umění jako pouhou poetizaci reality a jako jeden z prvních zdůraznil důležitost intuice a imaginace a také kladl důraz na zrušení rozdílu mezi obsahem a formou.<sup>53</sup> Z celé generace umělců tyto základy nejlépe a nejdůsledněji přijal Otakar Březina, který své práce publikoval v časopise *Moderní revue*.

První průlom nastal po výstavě francouzských impresionistů roku 1899 v Topičově salonu. Novátorské pojetí reality přinesl do českého umění Joža Úprka, který v dílech nejlépe zužitkoval bezprostřední vnímání skutečnosti a své obrazy ponořil do závojů pomíjivých okamžiků života. Jeho malby byly mnohdy prosvětlené až idealizované, jako by nepatřily do toho světa. V době rozvoje

---

<sup>51</sup> [Srov.] MAREK, Jaroslav. *Česká moderní kultura*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1998. s. 232.

<sup>52</sup> [Srov.] LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1968. s. 333.

<sup>53</sup> [Srov.] tamtéž, s. 15.

imprese poskytovala umělcům největší podněty Mařákova krajinářská škola. Sám Julius Mařák se snažil o zobrazování náladovosti přírody a prchlivosti viděného okamžiku. Mařákovým talentovaným žákem a velice výrazným malířem byl František Kaván, který postupem dospěl až k duchovním a meditačním krajinomalbám. Kromě veliké osobnosti Julia Mařáka se také prosadil talentovaný umělec Antonín Chittusi, který působil na francouzské barbizonské škole.

Racionalita odcházela z umění této doby velice zlehka. Ne vždy se povedlo docílit impresionistického efektu a jisté snovosti krajiny. Antonín Slavíček se stal malířskou osobností, které se podařilo spojit dědictví realistických malířů s impresionistickou revolucí, k níž dodal českou smyslovost a tělesnost. Impresionismus se u nás na dlouhou dobu usadil a našel zde v malířských komunitách živnou půdu pro svůj rozvoj a růst. Vyjadřování impresionistických tendencí sílilo a malíři jako Antonín Slavíček a Antonín Hudeček propojili ve svých dílech lásku a vztah k rodné zemi, náladovost a smyslové vnímání světa a duševního života člověka. Díky impresionismu umění dospělo k syntéze smyslovosti, duchovna a tradic, které zde měly mnohaleté historické kořeny. Racionalita byla ve prospěch rozvoje moderního umění ponechána pouze ve sdělitelném obsahu. Moderní umění a moderní člověk volal po svěžesti po intuici a po imaginaci v umění, která nakonec v různých stupních intenzit přicházela.<sup>54</sup>

Na modernistické tendence, které do Čech neustále proudily, navázal Maxmilián Pirner, protože se snažil pokračovat v realistických intencích romantismu v podobě jeho nástupce neo-romantismu. Tyto znovuoživené snahy prezentovali umělci Max Švabinský, Ludvík Kuba nebo František Kupka. V dílech se jednalo o ryze klasický přístup, který nepřinesl přílišné změny, protože racionalita byla přímou součástí uměleckého ztvárnění.

Tento neo směr otevřel dveře další avantgardě, která původně vznikla ve francouzské poezii, symbolismu. Charakteristickým obdobím pro vznik směru byl konec 19. století a první desetiletí století následujícího. V umělecké rovině se symbolisté zaměřovali na oblast fantazie, snů a iracionality. Své duševní stavy a nálady zachycovali pomocí symbolu, aby reagovali na přílišnou popisnost naturalismu a realismu. Zobrazovali věci, které nešlo racionálně popsat, ani racionálně vysvětlit. Ve svých magických dílech zobrazovali nezobrazitelné a zachycovali nezachytitelné. V dílech umělců se měl stát prostředníkem symbol,

---

<sup>54</sup> [Srov.] MAREK, Jaroslav. *Česká moderní kultura*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1998. s. 232.

který přispěl k pochopení skutečného světa a světa duše. Toto byly prvotní snahy o jakousi revoluci v práci s myšlenkou. Ta už nebyla prostá, ale byla obohacena o hlubší imaginativní obsah, který měl obraz předat. V české tvorbě se symbolismus uplatňoval až do roku 1915. Prvotní náznaky symbolismu byly patrné v dílech Františka Bílka, které vládly nadpřirozeným mysticismem. Racionalita v této době ustoupila do pozadí a umělci mnohem více pracovali s imaginací a intuicí. Tento směr by se dal považovat za prvotní náznak vytváření zvnitřněných představ v umělecké tvorbě. Symbolismus se projevoval i v pozdějších dílech Stanislava Suchardy, Ladislava Šalouna nebo Bohumila Kafky. Dodnes je za největší malířskou osobnost považován Jan Preisler a v grafice Vojtěch Preissing. Koncem roku 1910 nastoupila druhá generace symbolistických malířů spoutaná nadpřirozeností a magií symbolu v čele s Janem Zrzavým a Josefem Váchalem. S příchodem tohoto směru se do podvědomí umělců dostaly modernistické tendence, které ukázaly, že racionalita není nutná. Umění neztratí svou výpovědní hodnotu, pokud pozbude reality a nechá promluvit vnitřní hlas, kterým se mnoho umělců v průběhu let nechávalo vést.

Posledním slohem, který se projevil ve všech uměleckých odvětvích přes architekturu, malířství, sochařství, poezii, šperkařství, nábytkářství a módu, byla secese. Pro mnoho bytostí se stala nejen živoucím slohem, ale také životním stylem. Tento sloh se snažil protestovat proti těžkopádným historizujícím tradicím klasického umění. Secese obohatila moderní umění o lehkost a ladnost, protože díla působila naprostou harmonií linií a proporcí. Jako motiv obrazů umělci často užívali tiché balady, tajemnou erotiku, to vše svázala naprostá harmonie myšlenek, citů a linií. Mnohdy secese zacházela až do výtvarné stylizace, kdy prvky přetvářela dle zásad proporcionality a eurytmie. Stejně jako impresionistům i jí sloužily pro inspiraci japonské dřevoryty, které byly objeveny evropským uměním v 19. století. Myšlenka sice nebyla nositelem, ale secese poskytovala novátorské pojetí zpracování. Do popředí byla většinou přenesena nádherná žena, jako pozůstatek racionálního uvažování v umění. Toto ratio bylo zahaleno závojem symbolů a snů, které patřily do říše imága. Našimi největšími představiteli secesního umění byl Alfons Mucha, který měl bezpochyby největší podíl na vyhranění stylu Art nouveau.<sup>55</sup>

Ze symbolu se v secesní tvorbě stal ornament, který byl nositelem významu a měl stejnou výpovědní hodnotu. Tento ornament umělec různě skládal,

---

<sup>55</sup> [Srov.] MAREK, Jaroslav. *Česká moderní kultura*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1998. s. 233.

aby výsledný efekt diváka naprosto oslnil. Důležitá byla symbolika barev, jako nositelka různých vlastností. Velice strohou je definice v Ottově encyklopedii, která secesi hodnotí poměrně jednoznačně, protože ze ní zela jen ledabylost, povrchnost, prázdnota, grotesknost a ošklivost. Umělci se snažili pouze podat něco, co tu ještě nebylo. Ohromit veřejnost něčím, co hraničí s nepřičetností.<sup>56</sup> Jenže o to modernímu umění šlo. Šokovat iracionalitou a přijít s něčím novým. Byl to nezvyk nejen pro umění, ale i pro společnost, která požadovala konvence a tradičnost racionálního umění, které fungovalo po mnoho století.

Secese pokračovala i přes vývoj dalších moderních směrů do začátku první světové války, kdy se sloh i životní styl stal velice nákladným a byl postupně vystřídán střizlivými geometrickými a minimalistickými tendencemi nebo principy art deca. Toto byly styly naplněné střizlivostí a jasnou hodnotou geometrického tvaru. Z těchto prvků vyzařovala čistota a klid a i přes tyto skutečnosti byly naplněny imaginací umělců, kteří je vytvářeli.

### 3.2 Ismy předválečného a poválečného období

Česká avantgarda se vyvíjela v souvislosti proudících intencí z Francie a mladí umělci se na výstavách setkávali čím dál více s díly kubistických malířů. Výrazovost tohoto směru byla naprosto přejímána a nakonec se zde zrodila mimo Francii jediná česká kubistická škola, jediná osobitě rozvinutá. Díla Kubišty, Filly nebo Procházky byla naplněna barevným i světelným dynamismem.

Základním principem a základním tvarem se stala krychle. Z tohoto důvodu hledali umělci způsob, jak ztvárnit trojrozměrnost objektů, ale zachovat dvojrozměrnost obrazu. Formu předmětů zkoumali z různých úhlů pohledu, rušili hladké křivky a točili se kolem předmětů, aby poznali jejich iracionální podstatu. Poté předmět rozbili na mnoho geometrických částí, které bez logiky a racionality skládali v objekt nový. Perspektiva a prostor nehrály zásadní roli, protože umělci kubismu si realitu upravovali k obrazu svému. Odmítali perspektivu a s ní spojený šerosvit. Nezachycovali ji ani modelací světlem. Miroslav Lamač spatřoval hlavní rozdíl mezi českým a francouzským kubismem v tom, že ten v náš byl klidnějším odrazem poetizace věcí.<sup>57</sup> Z české kubistické školy nejvíce vyniknul Emil Filla, který

---

<sup>56</sup> [Srov.] ADAM, Jan. *Ottova encyklopedie Česká republika*. 1. vyd. Praha: Ottovo nakladatelství, 2006. s. 487.

<sup>57</sup> [Srov.] LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1968. s. 335.

ve svých dílech provázal podněty Braquových a Picassových děl. Lamač jeho tvorbu charakterizoval jako dramaticky svíravou, kterou však nepodmiňuje ona grafická vivisekce Picassova, ale romantická nadsázka, barevné světelné vzplanutí.<sup>58</sup> Filla mnohdy užíval některé prvky Picassova repertoáru, ale vždy dokázal vyslovit svůj vlastní názor a pocit skrze díla, jež vytvořil.

Mladá generace umělců sdružená ve skupině Osma poprvé vystavovala v roce 1907. Tato výstava způsobila rozruch a přinesla pouze negativní ohlasy maloměšťanů, kteří stále volali po umění realisticky podávané skutečnosti a jasné čitelnosti ve výrazu. Český kubismus se nejvíce projevil v letech 1910 – 1914. Malba krajiny oproti předchozím létům postupně vymizela a do ústředního zájmu se dostalo zátiší. V pozdějších letech byla založena skupina Tvrdošíjní, jejímiž členy byl Josef Čapek, Václav Špála, Rudolf Kremlička, Jan Zrzavý, Emil Fila, Vincenc Beneš nebo Antonín Procházka. Kubismus prošel mnoha vývojovými stádii, která se projevila i v ČSR.

Po období naplněném novátorstvím a experimenty toužili autoři po návratu k antice, po obnovení krásy a racionality starého Řecka a Říma. Neoklasicismus byl inspirován klasicismem počátků 19. století. Reagoval na kubistické umění a byl pouhou kritikou tohoto uměleckého projevu. Hlásal návrat k střízlivým malířským technikám, které se vracely k dílům starých mistrů. Tím nejlepším způsobem jak vytvořit realistický obraz byla modelace světlem, protože správné užití této techniky dalo obrazům tu pravou tajemnost a jedinečnost. Tomuto směru nakonec zůstal věrný Otakar Kubín, který své působiště přenesl do Francie.

Otevřelo se období výtvarných experimentů, kdy důležitou úlohu sehrávala barva. Fauvismus postavil obrazy na základech simultánního kontrastu barev, protože barva se stala prostředníkem v komunikaci mezi obrazem a divákem. V česku vznikla umělecká skupina, která byla také z části inspirována tímto ismem, skupina Osma. Lamač uvedl jako hlavní členy této skupiny Emila Filu, Bohumila Kubištu, Williho Nowaka a Otakara Kubína.<sup>59</sup> Skupina těchto umělců měla mnohdy ve svých projevech blízko kubismu a expresionismu. Typické bylo i užívání nelomených barevných tónů, protože barvy byly ponechány ve své přirozené surovosti odstínů. Malba byla řešena spíše plošně a někdy příliš divoce. Umělci s barvou pracovali velice intuitivně a barvy užívali právě pro jejich

---

<sup>58</sup> [Srov.] LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1968. s. 337.

<sup>59</sup> [Srov.] tamtéž, s. 335.

výrazovou hodnotu a pro poselství v nich ukrytá. Fauvismus dospěl tak daleko, že umělci mnohdy používali velké barevné skvrny, které oddělovali tenčí nebo silnější linkou. Byl to proti racionálním tendencím neuvěřitelný pokrok pro umění, které se intuitivně zaměřilo na barevnost a na barvu jako takovou. Podobným směrem měli nakročeno i postimpresionisté, ti ovšem striktně nedodržovali surovou barevnost. Fauvismus pouze předznamenal divoká léta dalšího avantgardního uměleckého směru, který ale u nás nenalezl živnou půdu tak jako v Německu nebo Francii. Expresionismus se na naší umělecké scéně příliš neprosadil, i když někteří autoři z Osmé touto cestou šli. Expresionismus měl na rozdíl od impresionismu předávat divákovi veškeré citové dojmy jako radost, lásku, strach, úzkost, nenávisť, či zlo v té nejsurovější a nejidentičtější podobě. Z našich umělců se expresionismu nejvíce věnoval Alfred Kubín, který byl ještě s dalšími autory požádán, aby ilustroval expresionistickou Bibli, ve které měl knihu proroka Daniela. Tato kniha vyšla jako samostatný celek v roce 1918. Ilustrace byly naplněny černěmi a šeděmi, které evokovaly hrůzy války a měly předat jediné poselství, a tím byl strach. Ta nejjednodušší a nejběžnější lidská emoce. Expresionismus v tomto ohledu s realitou nespolupracoval, protože zachycoval něco z každého umělce a to jeho duši.

Předchůdcem surrealistické tvorby byla *pittura metafisica*, někdy také označována za pre-surrealismus. Umělecká avantgarda se tady stejně jako expresionismus příliš neprojevila a zůstala specifickou záležitostí spíše domovské země, Itálie. Byla to reakce na futurismus, dynamismus a civilismus. René Huyghe charakterizoval tento směr jako nehnutost a setrvání v čase pomocí strohých a ostrých hran protáhlých budov, které vrhají ještě protáhlejší prázdné stíny a jsou naplněny nejasným očekáváním budoucnosti.<sup>60</sup> Racionalitu tento směr, pokud vůbec, obsahoval v nostalgických vzpomínkách na antickou architekturu, která v sobě skrývala fantasknost a tajemnost. Nejbližší našim poměrům měl tomuto směru v části své tvorby Jan Zrzavý.

První světová válka zasadila bolestnou ránu do nejednoho života světových i českých umělců. Stala se důvodem ukončení mnoha uměleckých skupin a přerušением plynulých linií uměleckých avantgard, na něž se umělci pokusili navázat po skončení války, ale snahy o obnovení byly ve většině případů beznadějně. Pro českou odnož avantgardních umělců znamenala ukončení činnosti Skupiny výtvarných umělců, jež se vytvořila z mladé generace umělců

---

<sup>60</sup> [Srov.] HUYGHE, René. *Řeč obrazů*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1965. s. 254.

Osmy a spolku Mánes. Na straně druhé však přinesla mnohé podnětné náměty a nové zážitky, vytvořila nové vztahy mezi lidmi.<sup>61</sup> Poválečné umění bylo válkou poznamenáno jinak, než tomu bylo například ve Francii, protože do děl českých umělců pronikla tragika existencionálních situací. „Tento fakt byl dán především bezvýchodností údělu Čecha bojovat na špatné straně a byla silnějším zážitkem, než který dávala válka účastníkům bojujícím v českém zahraničním vojsku na straně vítězů.“<sup>62</sup> V tomto poválečném období byla tvorba nesourodá. Nastupovali umělci nové generace, kteří ovšem na umělecké scéně neměli tak pevné postavení. Opačně tomu bylo v případě zavedených umělců Josefa Čapka, Václava Špály, Rudolfa Kremličky a dalších, kteří se ocitli na vrcholu své tvorby. Umělci se více zaměřovali na krajinu a subjektivně ji pojednávali v duchu uměleckých avantgard. Sešli se dvě linie a to linie realistická s linií snovou.

### 3.3 Dada s Sura do druhé světové války

V poválečném období se kulturní proud obohacoval překvapující rychlostí o nové názory, teorie a programy. Některé z nich neměly dlouhou životnost, ale i tak přispěly k rozšíření modernistických tendencí. Moderní umění přestalo být fenoménem pouze západoevropské civilizace. „Česká avantgarda počátku dvacátých let byla oslněna vidinou, že ruská revoluce byla pouhým krokem k emancipaci utlačovaných mas a k vytvoření společnosti bez vykořisťování.“<sup>63</sup> Umělci vlastně jen očekávali, že tato revoluce ještě více uvolní tvořivé síly, které dosud nemohly být uplatněny. Hlasy, které už tehdy upozorňovaly na postavení umění v komunistické společnosti, byly označeny jako nepřátelské a zaujaté.

Rok 1920 byl v Čechách spojen se vznikem kulturního spolku Devětsil, jenž se od počátku levicově orientoval. V čele tohoto seskupení stál Karel Teige, který se se svou skupinou kromě poetismu zabýval také magickým realismem. S existencí spolku byl spojen umělecký směr poetismus, který měl ve své tvorbě nejbližší dadaismu. Dadaismus byl také jako poetismus hrou. Snažil se zobrazit odpor k této civilizaci a byl reakcí na první světovou válku, protože vznikl už v letech 1914 - 1918. Bojoval s racionalitou skrze protest a ironii, kdy umělcovou jedinou zbraní byla nadsázka. V tomto kontextu pojednal poetismus Jaroslav Marek

<sup>61</sup>[Srov.] LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1968. s. 336.

<sup>62</sup>MAREK, Jaroslav. *Česká moderní kultura*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1998. s. 270.

<sup>63</sup>Tamtéž, s. 277.



takto: „Poetismus měl být přístupem ke světu a životu jako básni, hře, výtvaru nevázané obrazotvornosti, příklonem k tvorbě neřízené pravidly a okouzlením proměnlivostí života.“<sup>64</sup> Právě díky této nevázanosti se často díla poetismu staly pouhou proklamací ideologických myšlenek. Přesto se poetismus ztotožňoval s moderním uměním, protože zbavil tvůrce povinnosti zobrazit viděné a ukládalo mu jít za intuitivním prožitkem, skrze který nalezne nový způsob vyjádření. Ovšem ani tento směr nedokázal uskutečnit revoluci a spolek Devětsil nakonec pozbyl svůj smysl.

Oproti předchozím směrům u nás našel na dlouhou dobu oblibu surrealismus. U nás je tento směr nejčastěji spojován s výstavou Poesie 32. V tomto ohledu nešlo o pouhý výtvarný princip, ale zcela nové koncepce myšlení a cítění. Podstatou se stalo umělcovo podvědomí, ze kterého vyplouvaly na povrch vize, sny a halucinace, které spojil do volně asociovaných řetězů nespoutané řádem logiky.<sup>65</sup> Směru předcházela zcela jistě nezařaditelná tvorba Jana Zrzavého, jeho krajiny naplněné oparem pastelových barev neuvěřitelnou snovostí. Největšími představiteli surrealistického tvoření byli Jindřich Štýrský a Marie Čermínová – Toyen, která zůstala natrvalo ve Francii. Na čas s touto zemí splýnul i Jindřich Štýrský, který ve svých dílech často používal prvky koláže a byl nejdůraznějším realizátorem snových vizí. Surrealismu v našich řadách předcházela směr nazvaný artificialismus, který obsahoval malířství s básní. Podle Miroslava Lamače negoval malířství jako pouhou formovou hru a zábavu pro oči, také negoval malířství formově historizující. Artificialismus nabyl abstraktního vědomí reality, kterou nepopřel, pouze s ní nepracoval.<sup>66</sup> Ve své plné míře se projevil až po třicátých letech, avšak jeho předznamenávající tendence určila celý jeho vývoj v ČSR. Umělci této doby zkoumali své podvědomí skrze psychologické metody automatismu a psychoanalýzy. Imaginovali zvnitřnělé obrazy, kterým posléze vdechovali život a vytvořili umění s obrovskou výpovědní hodnotou. Racionalita se naprosto vytratila z podvědomí umění, protože vznikalo na základech fantasknosti a neskutečnosti vytvořených snových světů umělců, v nichž bylo možné cokoli.

---

<sup>64</sup> MAREK, Jaroslav. *Česká moderní kultura*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1998. s. 278.

<sup>65</sup> [Srov.] tamtéž, s. 279.

<sup>66</sup> [Srov.] LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1968. s. 402.

### 3.4 Umění za druhé světové války

Tušení katastrofy. Tak by se dala označit mnohá díla českých moderních umělců, která byla plná hrůzných vidin zápasů a násilí. Díla označující zlo, jako *Plastika Československa* z roku 1938, či karikatura od Josefa Čapka namířená proti nacismu a fašismu.<sup>67</sup> Konec třicátých let znamenal pro západní kulturu nový obrat k existencionální problematice. V této hrůzné předzvěsti nadcházející doby zobrazovali umělci ve svých dílech strach, který se najednou stal tím nejracionálnějším symbolem. Avantgardní směry byly propojeny s tíživým obsahem skutečnosti.

Politický i sociální tlak přerušil plynulý tok experimentů moderního umění. Nacisté označili toto umění za zvrhlé a jeho tvůrce taktéž. Snad v každé zemi vznikly seznamy osob nežádoucích. Umění bylo úzce svázáno s válkou a tvorba se dostala pod ohromný tlak. Protože i surrealismus byl označen za zvrhlost, stáhli se surrealisté shromáždění kolem Karla Teigehe do ústraní a pracovali v co největší anonymitě. V této válečné době vzniklo dílo *Schovej se, válko*, které vytvořila česká surrealistická umělkyně Toyen. Cyklus 9 kreseb vznikl roku 1944 a byl plný děsivosti, útrap války a kostnatěním všeho. Cyklus znázorňoval odpor k hrůzám, které nacisté páchali. České umění se charakterizovalo příklonem k biblickým a symbolickým námětům a umělci hledali inspiraci v tvorbě starých mistrů. Tyto náměty pak přetvářeli pro potřeby daného uměleckého stylu.

Umělci se sdružovali do nově vznikajících výtvarných skupin. Sedm v říjnu vznikla v roce 1939 a její činnost vydržela pouhé dva roky. Byla první skupinou mladých výtvarníků s jasně zaměřeným humanistickým programem. Mezi členy této skupiny patřili Arnošt Paderlík, František Jiroudek, Josef Liesler, Jan Lukas, Václav Hejna a Pavel Kropáček. Rok po rozpadu této skupiny byla založena Skupina 42, která v sobě spojovala surrealistický, magický a civilistní koncept. Inspirace do této skupiny proudila z avantgardních tendencí kubismu, futurismu, konstruktivismu a surrealismu. Avantgarda mladých se snažila zachytit mytologii městské krajiny a jejího ducha. Činnost skupiny skončila až roku 1948. Programem se stala stať Jindřicha Chalupického s názvem *Svět, v němž žijeme*. V této stati Chalupický polemizuje o cíli a smyslu umění. Zdali se po mnohých modernistických směrech umění nakonec vyčerpalo onou drtivou zámlkou,

---

<sup>67</sup> [Srov.] MAREK, Jaroslav. *Česká moderní kultura*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1998. s. 309.

nezemským vzlykem a nelidským nad a za?<sup>68</sup> Chalupecký pouze toužil vrátit člověka životu. Pokud nemá být jako bytost zatracen, musí se okamžitě navrátit k věcem, mezi nimiž žije. Lidé museli začít žít, aby nedošlo k vyčerpání umění. Tato stať odhalila krizi, do níž se moderní umění dostalo, protože se díky válce vzdálilo životu. Odpoutalo se od problémů všedního života člověka, který pouze žil ve světě, ale už nežil pro svět. Racionalita v této době byla až příliš skutečná. Utrpení, které zažívalo mnoho lidí, se vrylo do paměti všem. Nikdo nezapomněl, ani nemohl. Díla umělců odrážela stísněnou atmosféru protektorátu a druhé světové války.

Třetí skupinou, která se vytvořila před koncem let třicátých, byla skupina Ra. Celá skupina se z počátku tvorby ubírala stejnou cestou, protože mladé umělce pojila horečná léta surrealismu. Josef Istler, Václav Zykmond, Miroslav Koreček, Zdeněk Lorenc, Václav Tikal, Vilém Reichman, Bohdan Lacina a Ludvík Kundera dostali přizvíska mladší surrealisté, postsurrealisté a neosurrealisté. Tito neo neprožívali surrealistickou tvorbu, jako tomu bývalo do roku 1938. Naprosto vybočili z mezí klasického ortodoxního surrealismu. Pro ně měl veliký význam André Breton, který svým výrokem definoval surrealismus jako pokus, položit vodivý drát mezi tak rozlučované světy, jako je spánek a bdění, skutečnost vnitřní a vnější, rozum a šílenství, klid poznání a láska, život pro život a revoluce.<sup>69</sup>

Automatismus jako takový brali spíše studijním materiálem, než uměleckým projevem. Rozhodli se jít jinou cestou, omezit automatismus, aby projevy, které tato technika vytváří, nedospěly na světlo světa. Automatismem vznikala díla mnohdy až experimentálního rázu, kdy byla imaginována samotná podstata člověka a jeho psychické stavy, proto tato díla nechtěli prezentovat jako svébytné umělecké artefakty. Díky psychoanalýze bylo možno podrobně rozebrat umělecké dílo, avšak tato generace byla vzdálena názoru, aby se díla budovala podle psychoanalytických kuchařek.

Válka byla před koncem a všichni cítili, že přijde období svobody. Umění se opět pozvedne, nabude svých starých sil a udeří plnou vervou. Toto období uvolněné tvorby u nás netrvalo dlouho a po nadvládě první diktatury přišla další, která na umění zapůsobila snad ještě tvrději, než druhá světová válka.

---

<sup>68</sup> [Srov.]BOHÁČ, Petr. Domov, v němž žijeme. *www.souvislosti.cz*. [online]. 2/2004 [cit. 2015-12-18]. Dostupné z: <http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=73>

<sup>69</sup> [Srov.]POLÁČEK, Jiří. Antologie skupiny Ra. *www.ucl.cas.cz*. [online]. 15. 9. 2014 [cit.2015-12-15]. Dostupné z <http://www.ucl.cas.cz/cs/casopis-ceska-literatura/ceska-literatura-v-siti/1744-antologie-skupiny-ra>

### 3.5 Období komunistické cenzury

Pro umění od roku 1945 bylo charakteristické hledání abstraktního geometrického tvaru a jeho následná aplikace na figuru. Propagátory tohoto výtvarného projevu byli Antonín Hudeček, František Gross, Václav Tikal, Bohumír Matal a Josef Istler. Surrealistické snahy reflektovaly válečné zkušenosti především v dílech Toyen, Zbyňka Sekala, Ladislava Zívra a dalších. Toto období by se dalo označit za meditativní, kdy mnoho umělců po válce hledalo svůj osobitý výtvarný projev. Znovu docházelo ke zhodnocení primitivismu a lidového umění v dílech Emila Filly, Jana Křížka a Františka Hudečka.

Nadcházející situace donutila mnoho umělců odejít do emigrace. Přišlo období socialistické nadvlády a s ideologií nastoupil i směr, který si budoval svou pozici od konce druhé světové války a nejmohutněji se rozvinul po převratu roku 1948, socialistický realismus. Adriana Primusová toto období označila izolací a uměleckou nesvobodou, kdy všechno umění muselo podléhat mocenským orgánům, jež zajistily kontrolu prakticky nad vším.<sup>70</sup> Umělecký směr vyšel z ideologie marxismu-leninismu a označuje se jako socialistický realismus. Jeho hlavní funkcí byla politická, morální a estetická výchova, která měla formovat dělnické revoluční umění. Socialismus po dlouhé etapě imaginativních a intuitivních pokusů navázal na realismus 19. století, který kombinoval a doplňoval ho o tvorbu moderního umění 20. a 30. let. Oproti jiným avantgardním směrům socialistický realismus vměstnal do umění silný ideologický obsah. Racionalita byla násilně vynucena a uměle aplikována do obrazů. Hlavním motivem byl manuálně pracující dělník nebo hrdinové socialistické politiky. Ozubená kola, kladiva, kosa a továrny. V tomto období nebyly oficiálně zachycovány žádné zvnitřnělé pohnutky, jako tomu bývalo v předchozích letech. Veškeré práce byly pouze popisné. Poselství, které měly předávat, bylo realistické: Buduj, Buduješ, Budujeme.

Socialismus byl prosazován z Moskvy marxistickým ideologem Andrejem Ždanovem. Přirozenost projevu v umění byla nejen omezena, ale také kontrolována. Témata i způsoby zpracování byly dány. „Každý literát, hudebník či výtvarný umělec byl přinucen tvořit díla popisující boj dělnické třídy a úspěchy dosažené pod vedením milované komunistické strany. Výsledkem bylo povrchově

---

<sup>70</sup> [Srov.] PRIMUSOVÁ, Adriana. *Skupina Máj 57*. 1. vyd. Praha: Art D, 2007. s. 13.

realistické umění, často s nízkou uměleckou hodnotou.<sup>71</sup> Takto charakterizoval umění Tomáš Vlček v článku Socialistický realismus. Tímto byla v umění nastolena důsledná a tvrdá cenzura, což dokazuje i to, že v tomto období bylo zlikvidováno mnoho kvalitních uměleckých děl. I přes to, že u nás socialistický realismus vydržel deset let, cenzura převládla až do samého konce komunismu. V duchu socialistického realismu tvořil například Jan Čumpelík.

Druhou větví, která zde v období komunistické nadvlády fungovala, byl neoficiální umělecký proud. Roku 1951 Karel Teige založil novou surrealistickou skupinu, ve které se soustředili umělci mladé generace, jako byl Mikuláš Medek se svou ženou Emilou nebo Václav Tikal. Toto seskupení společně vydalo sborník Znamení zvěrokruhu, který vycházel samizdatově. Komunisté Teigeho označili jako nepohodlného, trockistu a byla proti němu zahájena oficiální štvaná kampaň. Řadu jeho prací komunisté zničili a jeho práce dlouhou dobu nevycházely.<sup>72</sup>

I přes veškerou snahu komunismu zničit potencialitu moderního umění, se umělci snažili odporovat a ilegálně svou tvorbu propagovali. Vznikla vrcholná díla Emila Filly či Aléna Diviše, který vytvořil ilustrace k Erbenově Kytici. Byly protkané hororovými scénami, které měly podklad v náboženských výjevech. V dílech tohoto autora se mnohdy objevily kubistické či expresionistické tendence a svým osobitým způsobem předznamenal informel. Mnohdy si umělci za témata vybírali vlastní pohnuté osudy, naplněné tragédií komunistické éry. Pro socialistický realismus byla racionalita velice důležitá. Žádné sny či fantazijní projevy neexistovaly a rozhodně se nikdy neměly propagovat, racionalita „moderního směru“ pod dohledem patřičných osob měla být tím pravým.

Přesto se našly výjimky, které racionalitu ve své tvorbě neprosazovaly. Projevily se snahy autorů o umění zaměřující se na neoprimitivismus, především v dílech Pavla Brázdy, Jiřího Sobotky nebo Věry Novákové. Tento směr se stal novým nástrojem pro pochopení objektivní reality, protože velice často přebíral symboliku a některé typy chování a uvažování. Vladimír Boudník realizoval pouliční grafiku jako specifickou variantu abstraktního expresionismu. Znovu se uplatnily tendence dadaistů ve skupině Šmiků, kteří se hlásili k neodada. Mikuláš Medek vytvořil sérii agresivních obrazů s politickým a existencionálním

---

<sup>71</sup> VLČEK, Tomáš. Socialistický realismus. *www.totalita.cz*. [online]. [cit. 2015-12-15]. Dostupné z: [http://www.totalita.cz/vysvetlivky/soc\\_real.php](http://www.totalita.cz/vysvetlivky/soc_real.php)

<sup>72</sup> [Srov.] PRIMUSOVÁ, Adriana. *Skupina Máj 57*. 1. vyd. Praha: Art D, 2007. s. 13.

podtextem. Jeho červeno-figurové obrazy promlouvají jasným odporem k nastolenému režimu.

Rok 1957 byl charakteristický jistým uvolněním komunistického režimu. Začaly vznikat oficiální tvůrčí skupiny, které navázaly na tradice ztracené meziválečnými obdobími. Máj 57 nebo Trasa. Ve skupině Máj 57 tvořili mladí čeští malíři, sochaři a grafici, kteří vyšli z modernistických tradic českého a francouzského umění.<sup>73</sup> Prvotní práce této skupiny obsahovaly motivy figurální, portréty, zátiší, přírodní i městské krajiny. Tyto racionální podněty byly postupně utlumeny a skupina se intuitivně zaměřila na abstrakci. Potýkali se nepochopením okolí a většina výstav byla předčasně uzavřena. Svou dobou a lidmi nebyli oceněni, což nakonec vedlo k tomu, že každý pracoval individuálně a skupina se nakonec rozpadla. Nelze říci, že její působení bylo zbytečné, neboť svůj účel skupina splnila. Okolí naprosto šokovala.

### 3.6 Uvolnění komunistického režimu v umění

Léta 1957 – 1963 charakterizoval pozvolný úpadek komunistické nadvlády. Kolem roku 1960 se prosadil umělecký styl, který propagoval novou avantgardu. Informel, někdy také označován jako art brut. Jednalo se o umění, které bylo surové a spontánní a značnou měrou vládlo intuitivním zpracováním. Racionalita ani imaginace nehrála v tomto směru roli. Projev informelu mohl působit neškoleně a mnohdy se dal snadno zaměnit za dětskou tvorbu, za umění primitivů či duševně zaostalých, ovšem opak je pravdou. Umělci pracovali s barvou, jak to dělali fauvisté. Milovali ji pro její výrazovou a emotivní schopnost zprostředkovat určitý pocit. Pocity, vidiny, samota, odcizení, hněv a zničenost časem, to vše se v dílech informelu objevilo. Umění tohoto charakteru vládlo bezprostředností, vitalitou a nezkažeností, kterou mu umělci darovali. Zbaven fixace pravidly estetizace likvidoval pojmy, jako byla krása, rytmus a řád. Mezi umělce se řadili Aleš Veselý, Jan Klobasa, Jiří Valenta, Antonín Tomalík, Čestmír Janošek a Zdeněk Beran.

Na informel měla veliký vliv tvorba Vladimíra Boudníka. Surrealismus se v této době posunul do ústraní a postupně z podvědomí umělců odcházel. Zůstal vyhledávaným v podobě imaginativního umění, protože tou dobou kdy cenzura upadla, se k nám dostaly práce z okolních států a z Ameriky.

---

<sup>73</sup> [Srov.] PRIMUSOVÁ, Adriana. *Skupina Máj 57*. 1. vyd. Praha: Art D, 2007. s. 11-20.

Klima politické scény se celkově změnilo, když byl do Svazu československých výtvarných umělců jmenován Adolf Hoffmeister. Postaral se o rozvoj tvůrčího moderního umění a výstavnictví. Od roku 1964 umělci spojovali tendence imaginativního umění s dadaismem a pop artem. U nás se tento styl projevoval postupně od 50. let, ale největšího tvůrčího zpracování se dočkal až v letech šedesátých. Tyto tendence zasáhly tvorbu Jiřího Balcara, Věry Janouškové, Františka Pacíka, Jiřího Načeradského či Evy Kmentové. Pop art se stal hrou s velkými formáty, barvou a tiskařskými technikami. V umění tohoto charakteru bylo zbytečné hledat pocity. Umění se stalo opakovatelným a snažilo se vytvořit nezapomenutelný pocit díky jednoduchému porozumění. Mnohdy se stalo kýčovitým, ironickým a divákovi nepředávalo žádné hluboké myšlenky ani poselství, jako to dělalo umění předchozích let.

Jiří Kolář založil v roce 1964 výtvarný spolek Křížovatka, který se zaměřoval na konstruktivismus. Podstatou tohoto vznikajícího řádu byla matematika a logika. Geometricky intuitivní abstrakce byla najednou nahrazena přesným a jasným konstruováním geometrických prvků obdélníků, čtverců, trojúhelníků a úseček. Zavládly systémy variací a permutací. Karel Malich, Vladislav Mirvalda, Hugo Demartini, Jan Kubíček, Zdeněk Sýkora nebo Radoslav Kratina, pracovali s monochromními plochami, ale nerefletovali vnější racionalitu. Toto racio bylo vnitřního charakteru, protože prvky na obraze se uskupovaly dle jasných logických a matematických operací. Malich ve svých dílech zachytil světlo a proudění energie. Jeho nadání se nejvíce projevilo tím, že dokázal zhmotnit neviditelné a zobrazit to, co zůstalo pouze tušené.

Zdeněk Sýkora se oproti tomu svěřil do rukou moderních technologií a svá díla vytvářel skrze jiné médium, počítač. Sám o tomto stroji tvrdil: „Je pouhou pomůckou, stejnou jakou kdysi používal Leonardo da Vinci, pravítko.“<sup>74</sup> Tento počítač generoval číselnou řadu, která se poté přeměnila v jasně strukturovaný obraz, ovšem toto médium nemělo přímý vliv na umělecký artefakt. Přes skutečnost, že byla obrazová plocha takto předem určena, malíř stejně s napětím očekával, jak se obraz pod přesnou kontrolou počítače vyvine. Intuitivní jednání bylo svěřeno do rukou stroje. Zdeněk Sýkora se stal celosvětově proslulým výtvarníkem, jehož počítačová geometrická abstrakce se stala světovou raritou a dodnes zůstává vyhledávaným autorem.

---

<sup>74</sup> RIESE, Hans-Peter. Linie nestvořil počítač. [www.zdeneksykora.cz](http://www.zdeneksykora.cz). [online]. 30.8.2015[cit.2016-03-12]. Dostupné z: [http://www.zdeneksykora.cz/?s=texty\\_ozs&idtextozs=30](http://www.zdeneksykora.cz/?s=texty_ozs&idtextozs=30)

### 3.7 Před koncem ideologie v umění

Kolem roku 1970 se do umění po lehkém uvolnění předchozích let opět navrátila ideologie a s ní i povinnost souhlasit a propagovat režim. Tento rok byl charakteristický masivní vlnou emigrací a úmrtím mnoha tvůrců jako byli Jiří Balcar, Vladimír Boudník nebo Mikuláš Medek. Modernistické tendence mladé generace umělců byly oslabeny vlnami emigrací natolik, že umění bylo zpočátku natolik slabé, že opět dostala prostor klasická socialistická propaganda.

V těchto letech byla na umělecké scéně velice populární česká groteska, kterou ve svých dílech užíval z umělců starší generace Jiří Sopko, Jiří Načeradský, Karel Nepraš, Zbyšek Sion. Mezi umělce mladší generace, kteří se groteskou zabývali kolem 80. let, patřil Michael Rittstein, Jaroslav Róna nebo Vladimír Kokolia. Groteska se snažila být pouze absurdním odrazem ještě absurdnější reality. Pracovala s ironií, kterou namířila proti tehdejšímu režimu. Toto umění bývalo také označováno za sebedestruktivní, protože tělesný i duševní rozpad byl následně prezentován jako plnohodnotné umění. I přes tuto skutečnost, chtěl pouze bojovat s racionalitou, jako tomu bylo mnohokrát předtím v jiných uměleckých avantgardách. Umění z počátku plné humoru, se v průběhu 70. let změnilo na ironický škleb a skepsi odrážející nechutný stav společnosti. Jedinou zbraní, kterou umělci této doby měli, byla intuice společně s imaginací.

České umění se pod tlakem ideologie a tlakem okolních uměleckých skupin začalo proměňovat. „V umění 60. let vznikla potřeba narušit po staletí udržovanou hranici mezi uměním a životem. Umělci se rozhodli vyvést umění z bezpečí galerií a jevišť do ulic a do přírody. Narušili tak nejen kontext jeho vnímání, ale i do té doby pevně oddělené role umělce a diváka.“<sup>75</sup> Akční umění přineslo něco naprosto nového. Vtáhlo diváka do děje natolik, že se stal nejenom přímým účastníkem, ale mnohdy i spolutvůrcem vznikajícího uměleckého díla. Síla tohoto umění spočívala v jeho nejrozličnějších podobách.

Zde se tento umělecký počín poprvé objevil před koncem 60. let v díle Vladimíra Boudníka a jeho pouličních akcích. Opravdové vypuknutí přišlo s nástupem 70. let, protože v sobě spojovalo experimentalitu a konceptuálnost ve veřejných prostranstvích. Řada těchto uměleckých počínů měla přímý

---

<sup>75</sup> MORGANOVÁ, Pavlína. Akční umění 60. a 70. let. *www.artlist.cz*. [online]. [cit.2015-12-19]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/texty/akcni-umeni-60-a-70-let-mista-cinu-7269/>



záměr – rozšíření své působnosti na kolemjdoucí. Příroda a staré polorozpadlé budovy se staly pro umělce živoucím prostorem. Racionalita jako taková byla právě v onom chápání a přijímání prostoru, ve kterém akční umělci pracovali. Samotná tvorba pak vycházela z intuitivních počinů a z nitra samotných umělců. Stvořeno mohlo být cokoli, kdykoli a kdekoli.

Díla mnohdy vznikla v lokalitách jejich bydlišť, avšak specifickou doménou se stala Praha. Umění se přeneslo do ulic a zapadlých zákoutí pražského centra či veřejných galerijních prostor. Velice významným počinem byl happening Seno, sláma z roku 1969 Zorky Ságlové. Tato umělkyně umožnila divákovi zažít pocit spojený se sušením, hrabáním a obracením trávy v Galerii Václava Špály. Šlo hlavně o to ukázat nejobyčejnější srovnání umění s jednoduchou denní činností vesničanů.<sup>76</sup>

Prvenství v akčním umění aplikovaném v městském prostředí, patří Milanu Knížákovi. I tento umělec zprvu pracoval v ateliérech a galeriích, ale svá vznikající díla začal postupně vynášet do ulic a tam s nimi pracoval. Toto kouzlo veřejných prostranství mu postupně umožnilo osvobodit se od všech tradičních uměleckých konvencí. Akční umění chtělo vlastně totéž co umění dob předchozích. Přimět člověka k novému vnímání a k novému pohledu na svět, ve kterém žije. Milan Knížák byl členem umělecké skupiny, jež tento avantgardní počin propagovala, Aktuální umění.

Důležitou součástí akčních snah se stal i body art. V těchto letech se malba a práce s tělem staly velice populární v dílech Petra Štembery a Jana Mlčocha. Obsahují mnohdy až prvky sebedestruktivismu. Racionální hledisko umění bylo pokořeno ještě více, protože umělec se stal nejen autorem, ale i dílem samotným. Tato umění měla jedno veliké plus, protože nutila diváka, aby sám doplnil poselství a byl tedy více vnitřně motivován k akci. Body art byl v neustálém pohybu a na sklonku let sedmdesátých byl označen spíše jako exhibicionismus. Už to nebyla racionalita, která by vedla umělcovu ruku nebo vnímání, protože hybnou silou se stala intuice, díky níž se témata nebo prostory pro tvorbu našly kdekoliv.

Konec 70. let charakterizovala Zorka Ságlová dvěma důležitými akcemi. První bylo zapálení ohňů v zasnežené krajině, ke které měla Zorka citový vztah, a druhá, kde kladla plíny u Sudoměře. Byly to snahy o vizuální proměny krajiny,

---

<sup>76</sup> [Srov.] JIROUSOVÁ, Věra. Zorka Ságlová. *www.artlist.cz*. [online]. [cit. 2016-03-14]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/zorka-saglova-499/>

ke kterým měla citový nebo osobní vztah, nebo byla uchváčena historií místa. Racionální prostor krajiny byl vždy využit, ale v druhé fázi byl intuitivně přetvářen v něco nového. Naprosto se změnila výpovědní hodnota daného místa pouze proto, aby bylo divákovi předáno hlubší poselství.<sup>77</sup>

Vzniklo mnoho dalších akcí z rukou dalších umělců ať už v krajině nebo v uměleckých prostorech. To nejpodstatnější pro toto období bylo, že bořilo limity a hranice, které mu byly neustále kladeny do cesty.

V letech osmdesátých bylo akční umění stále využíváno, ale jeho postavení už nebylo tolik šokující. V této době vystoupili na světlo další mladí autoři, kteří odmítali existenciální obsah v umělecké tvorbě. Roku 1987 byla založena skupina Tvrdohlaví, jejíž členi byli Jiří David, Jaroslav Róna, František Skála, Michal Gabriel, Stanislav Diviš, Zdeněk Lhotský a Václav Marhoul. Ve své tvorbě se tito umělci přiklonili k nové expresi, znaku, parafrázi, mýtu, archetypu a humoru. Těmito prostředky se snažili bojovat s racionalitou a opět se ponořili do tvorby založené na intuitivním vedení a na realizaci svých zvnitřněných představ.

Tato skupina neměla své začátky v uměleckých kruzích vůbec jednoduché. Stále vládla doba, kdy se o vše muselo žádat a Svaz českých výtvarných umělců rozhodoval o bytí a nebytí tehdejších umělců, což bylo skoro všem generacím umělců proti srsti. Samozřejmě existovali i tací, kterým nastolený režim vyhovoval, a neměli problém propagovat dogmata socialismu. Ti, kteří bojovali, chtěli do umění navrátit pouze svobodu, protože pouze svobodné umění mohlo být tím jediným a pravým. Nesvázané ve svém růstu a nekonečné ve svém potenciálu.

### 3.8 Svobodné umění

Nastupující rok 1990 do umění přinesl tolika umělci a tolika lidmi vytouženou svobodu. Nastupující demokratický systém dal umělcům možnost konfrontace se zahraničím. Nebyly komise, které by ovšem rozhodovaly, komisaři ani ideologové, kteří by diktovali, v jakém duchu je nejlepší tvořit své práce. Umělci mohli cestovat a začala se konat mezinárodní sympózia. Tento rok byl výjimečný kromě nově nastupující éry také tím, že byla založena

---

<sup>77</sup> [Srov.] JIROUSOVÁ, Věra. Zorka Ságlová. *www.artlist.cz*. [online]. [cit. 2016-03-14]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/zorka-saglova-499/>

Cena Jindřicha Chalupeckého, která je stále udělována mladým výtvarným umělcům do 35 let.

Do umění začaly stále více prostupovat moderní technologie. Kromě počítače, televize a filmu přibýly k moderním výtvarným prostředkům společnosti také mobilní telefony a především internet. Umění se od 70. let označovalo pojmem současné umění a nově vznikající díla byla vytvářena v postmoderním duchu. Toto současné umění tedy charakterizuje mediální svět a člověka v něm. Net art, post internet či umění tvořené pomocí videoher, to je umění současné kultury. Podle portálu Artlist.cz je pro tento směr charakteristický nově objevený prostor, který slouží pro komunikaci a výměnu myšlenek. Umění net artu kritizuje konzumní přístup ke světu a poukazuje na komercializaci umění. Mezi umělce pohybující se v této sféře umění patří Michael Bielický či Markéta Baňková.<sup>78</sup> Mimo tyto styly se stále produkují umění vzniklá v 70. a 80. letech.

Mezi současně vystavované umělce patří Karel Malich, Karel Nepraš, Jiří Načeradský, Otakar Slavík či Jiří Kolář.

### 3.9 Soukromé galerie

Galerie opět projeví tvůrčí nasazení a zaměřily se na progresivní snahy 90. let. Vznikly dvě nové mladé galerie: MXM a DOX. V nově nastupující demokratické éře byly prvními neziskovými výstavními prostory.

Majitelem galerie MXM byl Jan Černý, který ji založil roku 1990, ale působnost těchto prostor byla zahájena až v roce 1991. V této galerii vystavovala generace umělců skupiny Tvrdohlaví a mladí umělci z pražské Akademie výtvarných umění. Mezi umělce, které MXM propagovala, patřil Jiří David a Petr Nikl. Tito autoři se stali univerzálními tvůrci, protože jejich tvorba obsahuje malbu, videoart a tvorbu 3D objektů. Velikého ohlasu se dočkala výstava Petra Nikla Hnízda her. Mezi další patří malíř Tomáš Císařovský, tvůrce městských periferií Antonín Střížek a konceptualista Jiří Kovanda. Ze starší generace umělců Zorka Ságlová, Stanislav Kolíbal nebo Karel Malich. Jan Černý s touto prestižní galerií objel skoro celý svět, když se účastnil mezinárodních veletrhů s uměním. Přes všechny snahy tohoto milovníka umění byla činnost galerie ukončena v roce 2002. Již od roku 1996 se galerie potýkala se stále menším odkupem uměleckých

---

<sup>78</sup> [Srov.] PIETRASOVÁ, Kateřina. Net.art. *www.artlist.cz*. [online]. [cit. 2016-04-02]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/klicova-slova/netart-4952/>

artefaktů, až nakonec přišlo nevyhnutelné a galerie se musela prodat. Celou dobu fungovala pouze ze sponzorských darů a z prodeje obrazů, který upadal čím dál více, až nakonec Jan Černý prostory prodal.

Druhou neziskovou galerií se stalo Centrum současného umění DOX, které funguje dodnes. Staré tovární prostory byly moderním způsobem upraveny do industriální podoby, které připomínají čtvrti Docklands v Londýně nebo Soho v New Yorku. Majitel Leoš Válka v tomto industriálním projektu s pomocí architekta Ivana Kroupy docílil vyváženosti horizontálních a vertikálních kompozic objemů budov. Továrna nabídla pluralitu perspektiv, které se v případě potřeby dají upravovat a jsou velice flexibilní. V této architektuře se sjednotilo staré s novým.

DOX se snaží prezentovat moderní tendence mladých umělců české i světové scény. V současnosti nabízí výstavu URBO KUNE, která prezentuje myšlenku komponovaného urbanismu na základě partitur, podobně jako se komponuje hudba. Tuto utopickou představu doprovodil svými malbami Pavel Růt a tato koncepce se stala podnětem pro román Miloše Urbana.

Galerie DOX se stala prostředníkem mezi uměním a člověkem, kterému nabídla široké spektrum možností, jak se s ním seznámit.

## II. Praktická část

## 4 Didaktická část

Výtvarná tvorba – proces, výsledky a významy – je velice složitá a s mnoha tvářemi. Působí na nás nejen skrze povahu tvůrce, ale také tvarovým vyjádřením a zpracováním výtvarného díla. Každý takovýto artefakt ovlivňuje náš intelekt, smysly, city a představivost. Nezáleží tudíž na věku autora, ale na tom, jaký prožitek daná práce zprostředkovává. Jeden z předních českých historiků Jan Slavík v tomto případě tvrdí, že umělecké projevy bez ohledu na to, zda je tvoří profesionální umělec nebo malé dítě, zjevují expresivitu věcí a základních situací.<sup>79</sup> V tomto případě je jasné, že malé dítě nemůže být označováno za hotového a zralého výtvarného tvůrce, ale nutně to neznamená, že se práce mají snižovat na své výpovědní hodnotě.

Dítě je už od nejranějšího věku rozdělováno, mysl je pro tvůrčí proces započatý ve škole vítaná, ale city a emoce bývají odsunuty na druhou kolej. Nebývají totiž žádány a dítě by je mělo projevovat mimo školu. Naopak, city a emoce jsou pro tvůrčí procesy ve výtvarné výchově naprosto nezbytnou součástí, už jenom tím, že dětem skrze tvorbu můžeme zprostředkovat taktilně kinestetické zážitky, které emoce a pocity vyvolají vždy. Nehledě na fakt, že bez zapojení těchto důležitých částí bude nezáživný nejen samostatný tvůrčí proces, ale i výsledek.

Z hlediska výtvarné tvorby je důležité vytvořit dětem inspirativní prostředí, zajistit dostatek času pro práci, připravit zajímavou činnost, dát dětem svobodu, prostor pro názor ostatních a pozitivní atmosféru. Tyto všechny jmenované aspekty by měly být bezvýhradnou složkou výtvarné hodiny. Samozřejmě je v takovém procesu složitá spleť dalších vztahů, ke kterým je nutno přistupovat vždy s citlivostí. Dítě skrze výtvarnou tvorbu vypráví svůj vlastní příběh, který promítá do vytvářeného díla. Skrze toto sebevyjádření děti otevírají svá nitra a zhmotňují svůj vnitřní svět. Sebevyjádření je považováno za jednu z nejdůležitějších psychických potřeb, protože každý projektuje své touhy, názory či myšlenky, tyto se poté odrazí na kvalitě práce. U první části stojí dále integrace a sebepoznání. Výtvarný projev je stále považován za jednu z možných cest k uvolnění skrytých tvořivých sil a jiných požitků, osobnostních vlastností

---

<sup>79</sup> [Srov.] SLAVÍK, Jan. *Didaktika výtvarné výchovy III*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. s. 9.

a postojů ke světu. Výsledná produkce se pro účastníky stává prostředkem sdělení něčeho, co by jinak slovně nebylo vyjádřeno. Součástí je také citové odreagování. Výtvarný projev se pak stává prostředkem objektivního poznání tvůrce i jeho vlastního sebepoznání.

Za zmínku zde jistě stojí také osobnost a kvality pedagoga výtvarné výchovy, protože je ve velké míře iniciátorem výtvarných aktivit a důležitým motivátorem. Dokonce bychom ho mohli označit za důležitou hybnou sílu. Takový pedagog by měl žáky výtvarně vzdělávat, ale současně posouvat jejich vlastní poznání, citový život a morální postoje. Snadno bychom mu mohli přiřknout post tvůrčí osobnosti, která je vzdělána nejen ve svém oboru, ale má všeobecný přehled o světě, v němž žije. Nabízí širokou škálu dovedností a znalostí jako jsou pedagogické, výtvarné i filozofické. Je citlivým vychovatelem, tvůrčím výtvarníkem. Na druhou stranu by neměl nikomu vnucovat své myšlenky a výtvarný názor, protože jedině tehdy vytvoří svobodný tvůrčí prostor.<sup>80</sup>

Při prvotním výběru výtvarných technik byly vzaty v potaz veškeré výše zmíněné požadavky na časovou a tvůrčí náročnost, sebevyjádření, ale také aby byly techniky citově přitažlivé, zprostředkovaly haptický zážitek při práci s rozličnými druhy materiálů a především rozvíjely tvořivost a fantazii. Koláž, frotáž a dekalk jsou techniky, které přišly na počátku 20 let 20. století s moderním uměním. Pro výtvarné činnosti základních škol jsou uzpůsobeny a přeneseny do dětské výtvarné tvorby v jiné formě. Techniky se řadí mezi netradiční výtvarné postupy a způsoby práce, které se objevují ve třech oblastech výtvarných aktivit. Mezi ně patří zkoumání netradičních nástrojů, materiálů a postupů. Za ten nejzákladnější postup je stále považována koláž, která ale nabízí širokou škálu zpracování. Stříhání, trhání, perforace papíru nebo doplňování dalšími materiály jako například přírodninami či vláknem. Spojování s materiály zvýrazňujícími námět, s přidáním fotografií či reprodukcí uměleckých děl. Tištěné písmeno jako výtvarný element. Spojení s dalšími výtvarnými postupy jako je kresba, malba, grafika či plastika. V souvislosti s koláží jistě stojí za zmínku Jiří Kolář, který sám je autorem mnoha originálních výtvarných technik. Věra Roeselová popsala jeho způsob práce následovně: „Své motivy rozstříhal a vrstvil, vysouval, rozsouval i nakláněl. Výchozí tvar se rytmicky měnil,

---

<sup>80</sup> [Srov.] ROESELOVÁ, Věra. *Didaktika výtvarné výchovy nejen pro základní umělecké školy*. 2. vyd. Praha: Univerzita Karlova, 2003. s. 17.

objevovaly se nové konfigurace a deformace.<sup>81</sup> Frotáž slouží jako záznam povrchových struktur, jež odráží naléhavost reality a navozuje asociální představy. Má stejně jako koláž širokou škálu dalšího tvůrčího zpracování, které je vypsáno v tomto odstavci výše. Zvláštním přínosem poezie se stal otisk barev na papír, tedy dekalk, vytvářející stále nové a nové světy a nekončící krajiny.

## 4.1 Pracovní činnost

V původním zadání byla pro výtvarnou činnost uvedena pouze jedna třída v šestém ročníku. Nakonec byly přidány ještě dvě třídy a to pátá a devátá, a to pro lepší srovnání prací v jednotlivých ročnících. Výtvarná činnost byla rozdělena podle výtvarného vývojového stupně dětí. Ve skupině páté třídy bylo 18 dětí, ve skupině šesté třídy 21 dětí a ve skupině deváté třídy bylo 12 dětí. Všechny navštěvují výtvarné dílny a jsou pro tento předmět nadány. Tyto způsoby činnosti byly pro každou třídu novou zkušeností a ve všech ohledech splnily očekávání. Podpořily fantazii, zapojily emoce dětí, zprostředkovaly haptické zážitky a děti se uvolnily a plně si užívaly naplánované aktivity.

### 4.1.1 Koláž 5. třída

Prvotní snahou pro samotnou tvorbu dětské koláže bylo zajištění dostatečného množství rozličných druhů papírových materiálů. Nejčastěji se využíval novinový papír, ale také ruční či dekorační druhy. Celému procesu předcházela důkladná příprava z mé strany, vytvoření přípravy tématu s motivací, samostatnou činností a s hodnocením. Téma kolážových prací znělo O mojí fantazii. Dle tématu poté každý zvlášť zpracovával výtvarné dílko. Protože děti na podobném principu ještě nepracovaly, vše jsem jim důkladně vysvětlila. Do motivační části jsem zahrнула motivaci slovem, přičemž jsem pro děti sepsala pohádku O motýlovi Ferdovi. Motýl Ferda pocházel ze země, která se té naší vůbec nepodobá. Pohádka je součástí didaktického deníku. Typ slovní motivace jsem zvolila především proto, že případné ukázky umělců mohou děti kopírovat, tomu jsem se chtěla vyvarovat a v tomto případě se jevila mnohem lepší variantou.

---

<sup>81</sup> ROESELVÁ, Věra. *Didaktika výtvarné výchovy nejen pro základní umělecké školy*. 2. vyd. Praha: Univerzita Karlova, 2003. s. 194.



Po úvodní motivaci jsme pokračovali v povídání o nekonečných možnostech našich fantazií. Řekli jsme si, že vše, co si představujeme, může klidně existovat. Děti povídaly o tom, co si ony představují a jaký je jejich svět. Poté ho přenesly ve formě koláže na papír. V druhé části jsme si povídali o různých druzích papíru, jak na nás působí po hmatové stránce, jak voní a jak vypadají na pohled. Každý mohl pracovat s tím, co jemu samému připadalo vhodné. Zadali jsme si téma a znovu zopakovali zadání práce. Podruhé část se zadáním opakovaly děti, abych si ověřila, že opravdu rozumí tomu, co mají dělat.

Úvodní motivace byla delší než v normálních hodinách a zabrala zhruba 15 minut. Považovala jsem za nezbytně nutné provést motivaci v delší časové dotaci. Následovala samostatná činnost dětí, do které jsme vstupovala pouze tehdy, když mě dítě o pomoc požádalo samo. Soustředila jsem se na povzbuzování a neustálé motivování v průběhu hodiny. Hodina výtvarné výchovy se skládá z 2x 45 minut a děti na samostatnou činnost měly 70 minut. Poslední částí bylo závěrečné hodnocení nejprve dětmi. Ten kdo chtěl, měl možnost vyjádřit se k hodině i k pracím ostatních a poté jsem se k samotné činnosti vyjádřila sama. Ze strany dětí přišly samé pozitivní a nadšené ohlasy nejen na tvorbu, ale i na hodinu a výtvarnou tvorbu. Nicméně jsme činnost nezvládli dokončit a museli jsme pokračovat i v dalším týdnu. Následující týden jsme si ukázali obrazy slavných umělců, kteří koláž velice často používali. Děti pak své obrazy dokončily. Na nikoho nebyl vyvíjen nátlak, protože všichni potřebují jiný časový úsek. Celková činnost dopadla nadevšechna má očekávání. Děti opravdu popustily uzdu fantazii a naplno pracovaly se svou kreativitou a tvořivostí. Nebály se kombinovat koláž s pastelovými barvami, či koláž dokreslit tužkou.

V poslední fázi vytvářely příběh v obraze. Jedná se o krátké pohádky či příběhy, které by měly objasnit a přiblížit svět dětské fantazie dospělému. Tyto příběhy jsou interpretovány v kapitole, Když obrazy promlouvají.

#### **4.1.2 Frotáž 6. třída**

Pro techniku frotáže bylo materiálové zázemí také velice důležité. Dětem se poskytlo nepřeborné množství rozličných druhů tkanin, jako pytlovina, záclony, krajky, mechovky, silon, flece, vlizelín, bavlna atd. Na shromažďování materiálu se podílely i děti samy. Opět byla nezbytně nutná prvotní příprava z mé strany. Téma zůstalo stejné jako v předcházející výtvarné činnosti – O mojí fantazii.

Úvodní motivace opět užitá slovní, podpořená různými ukázkami a povídkami o těchto látkových materiálech a o tom, kde všude se s nimi setkáme a k čemu slouží.

Následná práce byla realizována na papíry o formátu A3. K dispozici kromě látkových materiálů byly ještě válečky, které se používají při nanášení barev na matrice. Dobře posloužily jako přítlačové medium pro otisk drapérie do papíru. Barvy jsme používali remacolové, které mají děti vlastní a akrylové, které poskytuje pedagog. Celá aktivita byla citlivě vedena a koordinována. Dětem jsem do práce nevstupovala, pouze tehdy, pokud o mou radu či pomoc požádaly samy. V tomto případě měly nejen zážitek z nového materiálu, ale také z barvy a jejího výrazového vyjádření. Celá výtvarná akce se plynule strhla v něco, co bych popsala jako akční malbu. Děti si činnost opravdu užívaly a nechaly se jí naplnit.

Úvodní motivace zabrala opět 15 minut, protože jsme s dětmi diskutovaly o typech materiálů, jak vypadají a jaké jsou na dotek. Dále naše debata pokračovala nad známými uměleckými díly. Po této úvodní motivaci následovala samostatná práce, do které se všechny děti vrhly s nadšením a elánem. Na činnost měly 70 minut a po skončení se pustily do hodnocení. Nejprve svou činnost hodnotily děti a poté já. Závěrem byl ještě úklid učebny. Děti mají dvouhodinovou dotaci pro výtvarnou výchovu, tedy 2x 45 minut, a i tato šestá třída se řadí pod výtvarnou dílnu. Jedná se o děti, které jsou nadané pro výtvarnou tvorbu. Věkově se pohybují kolem 11 – 12 let.

#### 4.1.3 Dekalk 9. třídy

Technika dekalku nebyla nijak náročná z hlediska přípravy materiálů. Jediné co se muselo zařídit, byly papíry s hladkou povrchovou úpravou, aby bylo docíleno požadovaného výsledku. Pro samotnou práci jsme používali tiskařské barvy vodou ředitelné nebo barvy temperové. Dále bylo potřeba připravit skleněné desky, na kterých se barva vrstvila a rozvalovala a následně se do takto připraveného dekalku přitlačil papír a odloupl se. Celému procesu předcházela má vlastní příprava a mé vlastní pokusy, které jsem prováděla na menší části fotopapíru. Tyto dekalkové miniatury byly dětem předloženy v úvodní motivaci.

Při předkládání ukázek jsem volila spíše české autory a snažila jsem se dětem připomenout, kde se s technikou pravděpodobně setkaly už jako malé děti. Ukazovali jsme si knihu, kterou ilustroval Jiří Trnka: Broučky. Dále jsme se zaměřili na Daisy Mrázkovou a na malíře Josefa Istlera. Pro srovnání jsme si ukazovali Rorschachovy testy, které se dekalku nesmírně podobají.

Samotná práce byla v porovnání s ostatními velice jednoduchá, především i díky stáří dětí, protože se jednalo o žáky ve věku 14 – 15 let. V této pracovní činnosti převzala hlavní roli náhoda. Téma sice bylo stanoveno stejné, O mojí fantazii, ale netušili jsme, jaké „fantazie“ vlastně vzniknou.

Úvodní motivace a vysvětlení pracovního postupu zabrala opět 15 minut. Následná samostatná činnost potom trvala 70 minut. Závěrečně jsme provedli hodnocení činnosti, které trvalo kolem 10 minut. Poslední fází byl důkladný úklid všech pomůcek. Celková dotace pro hodiny výtvarné výchovy činí 2x 45 minut a děti jsou taktéž výtvarně nadané pro výtvarnou výchovu a navštěvují výtvarnou dílnu. Zapálení pro tuto činnost nebylo až takové, jako u dvou předcházejících skupin, které se pro práci naprosto nadchly a nechaly se činností pohltit. Tato skupina k celkové problematice přistupovala s naprosto střízlivou myslí a zápal se projevil spíše při vytváření samotného příběhu v obraze. Tento fakt přisuzuji i věkové úrovni skupiny.

Každý žák vytvořil zhruba 6 – 10 tisků, se kterými příští hodinu pracoval na interpretaci obrazců a zapisování vztahových asociací. Kresbou či malbou doplňovaly vznikající útvary, či se z nich pomocí stříhání a lepení vytvářely nové. Z takto dotvořených dekalků pak žáci vytvářeli příběh v obraze, stejně jako skupina dětí v páté třídě. Tyto příběhy jsou uvedeny v následující kapitole.

## **4.2 Když obrazy promlouvají**

Každé dítě prostřednictvím výtvarné tvorby promítá své zvnitřnělé představy, city a touhy Ať už skrze kresbu, malbu a další výtvarné techniky. Souvisí to se samotnou základní lidskou potřebou sebevyjádření. Při samotném výtvarném procesu se stáváme součástí neskutečného světa fantazie, který je nejen vytvořen, ale je i popsán. Děti na základě prací vytvořily, sepsaly a objasnily své fantazijní počítky, své fantazijní nekonečné světy.

Příběhy byly korigovány pouze z hlediska gramatických chyb, jinak jsou zde přepsány ve své surové formě a podobě, která je nádherná. Příběh v obraze nebyl nijak omezen a každý měl možnost vyjádřit se v míře, která mu vyhovuje. Šlo o podání jasné výpovědi o vytvořeném díle tak, aby byly jednotlivé fantazie pochopeny, jak je děti chtěly mít. Jsou zde příběhy kratší, ale i delší, jednodušší i smysluplnější. Vše souvisí nejen s inteligencí či zralostí dětí, ale také s jazykovou zásobou. Někdo má bariéry a hranice a vyhovuje mu pouze projev v podobě obrazu, ale snahu měly všechny děti. Nutno podotknout, že děti v páté třídě ještě nemají zkušenosti s žádným slohovým útvarem a tento příběh byl prvotním literárním počinem. Příběhy v obraze vytvářely děti, které pracovaly s koláží a dekalkem. Zde jsou uvedena jejich díla.

#### 4.2.1 Příběhy v obrazech – Koláže 5. třídy

DÍRA VE FANTAZII – Ema, 5. C, 11 let (viz. Přílohy I., obr. 1)

Díra ve fantazii je v každém dítěti. Díra požírala nápady, jako malé hvězdičky, po tuctu snědených hvězdiček se k díře přidala nová barva. Až díra požere všechny nápady jako hvězdičky, stane se z dítěte dospělý člověk. Protože je dětská hlava posetá hvězdami, mají děti více nápadů než dospělí. Díra posílá z fantazie dobré nápady do mozku a ty špatné požírá. Tím se živí.

KAMENNÉ SPOJENÍ – Vanessa, 5. A, 10 let (viz. Přílohy I., obr. 2)

Jednou existovala v dalekém světě věž postavená z kamenů. Ten kdo ji stavěl, si myslel, že ji nic nezničí. Svět ale nemohl existovat věčně, a stalo se, že kameny praskly. Byly volné a vydaly se do jiných světů. Byly od sebe vzdálené, ale přesto spojené už od počátku mocným poutem. Všechno bylo vybudováno s láskou a ať budou kameny kdekoliv, neznamená to, že k sobě nepatří. Navěky odděleny ve světech, navěky spojeny poutem.

PLANETKA BÉ 2828 – Roman, 5. A, 10 let (viz. Přílohy I., obr. 3)

Byla jedna mrňavá planetka, která vypadala úplně stejně jako všechny ostatní. Jenže se na ní objevila voda a vzduch. Po 150 letech na ní někdo zasadil strom, který okamžitě vyrostl do 5 minut. Strom byl vysoký 15 metrů. Bohužel planetka vyrostla na 200 let staré bombě a kořeny stromu tu bombu aktivovaly. Celá planetka se i se stromem rozpadla.

HLAVA V HLAVĚ – Natálie, 5. A, 11 let (viz. Přílohy I., obr. 4)

Šla jsem po ulici a měla jsem spoustu času. Jen se tak procházím, kouknu se na hodinky a zbývají mi tři hodiny do sboru. Sednu si na lavičku a začnu usínat. Všechno se kolem mě začne točit. Nechápu, co se děje. Podlomí se mi kolena a padám do nicotné díry. Čím dál hlouběji. Dopadnu do měkkého středu. Vidím hlavy, co se točí. Točí se nepřetržitě dál a dál. Naklání se na mě a hlavy mají další hlavy v hlavách. Příšerně se začnu bát. Najednou mě oslepí bílé světlo. Zavřu oči a znovu je otevřu a zjistím, že je to pouliční lampa. Je večer půl deváté. Leknu se, když si uvědomím, že mi před hodinou skončil sbor. Loudavým krokem odcházím.

JABLKO – Veronika, 5. A, 11 let (viz. Přílohy I., obr. 5)

Bylo jednou jedno jablko, které se pořád zvětšovalo. Bylo už tak velké, že bylo větší než hory. Pořád se ale zvětšovalo, až se stalo největším na světě. Všichni dodnes doufají, že se nerozpadne.

WEBOVÉ VLNOBITÍ – Anička, 5. A, 11 let (viz. Přílohy I., obr. 6)

Jedna, druhá, třetí, čtvrtá pátá a šestá. Už jsou tu všechny moje potřebné vlny. Jsou silné a nesou ke mně mou oblíbenou věc. Objevuje se písmeno W, pak E a poslední B. Vezmu šipku a kliknu. Na vlnách webu se nechám unést tam, kde je mi dobře.

#### 4.2.2 Příběhy v obrazech – dekalky 9. tříd

VORVAŇ – Alžběta, 9. B, 14 let (viz. Přílohy I., obr. 7)

Tam, obklopen vodní srázem, oslněn rojem duhových žároviček, vlní se v podmořských lagunách, stíhá a obeplouvá roh, co roh. On nejrychlejší běžec z pod vod. Však stejně jak gepard ve vodě on na souši se dusí.

OHEŇ – Tereza, 9. C, 14 let (viz. Přílohy I., obr. 8)

Oheň je teplo, oheň je naplnění i ztráta. Oheň je příběh. Je existující vzpomínkou zla i dobra. Toho, co to bylo, je a bude. Má velmi mnoho tváří stejně jako počasí za aprílového dne. Je nejlepším přítelem, který bude sloužit

až do smrti. Může se stát i nepřítelem, který vás přivede ke smrti. Učí pozornosti, střídmosti a respektu.

ČERVÁNKOVÁ HORA – Tereza, 9. C, 15 let (viz. Přílohy I., obr. 9)

Červánkovou je velmi těžké najít. Ukrývá se někde hluboko ve mně. Ne vždycky si jsem jistá, že jsem ji našla. Kolikrát předstírá, že je obyčejná, ale já vím, že není. Je obestřena tajemstvím a touhou po dobrodružství. Pod touto zahradou je blankytná zahrada, ve které se můžu procházet a snít.

POHÁDKOVÝ LES – Kateřina, 9. B, 14 let (viz. Přílohy I., obr. 10)

Na okraji lesa jsou barvy světle zelené. Lístky jsou prosluněné sluncem, paprsky je jemně hladí. Slunce si pohrává a mění chvílemi odstíny. Hluběji v lese barvy tmavnou, ale nejsou tmavé tak, aby přes ně neprocházely paprsky, které ranní rosa odráží daleko do dálky. Za lesem je louka plná levandulí, které si pohrávají s plnou paletou barev a vůní. Každá levandule je trochu jiná a má svůj osobitý půvab a něhu. Lehký jarní větřík si pohrává s jejich ladnými pohyby. Vůni, kterou vydávají, omráčí snad každého člověka. U jezírka plavou malé lístky leknínů, na kterých se odráží ladnost malých vlnek. Každá vlnka na jezírku je jiná, má svou osobitou krásu. Pohádkový les je překrásný a doufám, že se do něj co nejdříve vrátím.

SAFARI – Anička, 9. A, 14 let (viz. Přílohy I., obr. 11)

Růžový slon stál jednoho dne pod stromem, aby se schoval do jeho stínu. Chtěl se jít osvěžit do vody, nevšiml si však, že ve vodě odpočívá krokodýl. Na krokodýla šlápl a ten se lekl a ukousl slonovi ucho. Zpoza rohu to vše sledovala kobylka. Když se slon i krokodýl uklidnili, vysvětlili si, že se krokodýl bránil a slon si neprohlédl, co ve vodě je. Oba se unáhli, měli být rozvážnější. Příště přemýšlejte, než něco uděláte a buďte rozvážnější, nespěchejte.

NESUŤ KNIHU PODLE OBALU – Eva, 9. A, 14 let (viz. Přílohy I., obr. 12)

Vyobrazená dívka je velmi půvabná a ladně tančí při červáncích. Její vlasy jí překrývají tvář, protože každý by měl vědět, že vzhled není to nejdůležitější na člověku. Přesně ona je přímým důkazem toho, že vnitřní krása v nás existuje.

Ona je velmi vlídná a mírumilovná a ze všeho nejvíce miluje tanec. Vlasy mají barvu slunce. Při tanci se cítí volná a nespoutaná. Každý ji má rád pro její vnitřní já.

Z OBOU STRAN – Alžběta, 9. B, 14 let (viz. Přílohy I., obr. 13)

Ač kmeny se splétají propojené pod zemí. Srostlé svými kořeny vzdouvají se v kmen a ve výšce v korunu, kterážto každá má jinou barvu, jiný tvar a směr. To ji však nechrání, jelikož z pod kůry vyteče míza, tak jako z těla krev.

### 4.3 Vyhodnocení činnosti

Pokud bych se zpětně ohlédla za absolvováním třech činností, celkově bych je shrnula tak, že dopadly nad má veškerá očekávání. Děti pracovaly kreativně a tvůrčím způsobem řešily nastolené situace, nebály se popustit uzdu fantazii a výtvarnou činnost prožít nejen svou myslí, ale celým tělem.

Nejlepší výsledek z hlediska prožitků a radosti z objevování nových tvůrčích postupů podala skupina dětí z šesté třídy pracující technikou frotáže. Pracovaly neuvěřitelně kreativně a dokázaly si ve valné většině případů poradit samy, také si pomáhaly mezi sebou. Jsou zde děti spíše orientované na barvu a na její výrazovou hodnotu a moc nepreferují práci s tužkou v podobě kresby. Mají rády abstraktní témata, ke kterým přistupují naprosto odhodlaně a berou je jako výzvu. V každé práci je vidět originalita dítěte, které ji vytvořilo. Jsou kvalitně zpracované, ucelené a mají náboj. Z hlediska náročnosti tématu byla činnost s touto skupinou naprosto v pořádku. Děti byly naprosto klidné při úvodní motivaci, jasně poslouchaly a měly smysluplné dotazy. Při samostatné činnosti se odpoutaly a nechaly se strhnout výtvarnou akcí, přesto vše probíhalo v rámci jasně stanovených pravidel.

Druhý nejlepší výsledek podala skupina pracující na koláži. I v těchto pracích je vidět neuvěřitelné užití vlastní kreativity a tvůrčího řešení prostoru, nicméně s touto skupinou bylo více práce především z hlediska úvodní motivace. Skupina je spíše klidnější, preferující kresbu před malbou. Samozřejmě jsou zde velice výrazné malířské typy, nicméně větší převaha je zde kreslířů. Proto jsem těmto dětem přiřadila techniku koláže, která byla dle preferencí každého dítěte dokreslena či domalována. Opět se do prací promítla originalita každého tvůrce. Jsou kvalitně zpracované a děti dbaly i na zachování čistoty práce. Z hlediska náročnosti je tato skupina horší než skupina dětí v šestých třídách.

Děti sice pěkně poslouchají, ale ve valné většině případů potřebují mnohonásobné opakování. Při samostatné činnosti se více ptají a je potřeba je více povzbuzovat. Textová část naopak nebyla nejmenším problémem, a to i přes fakt, že děti nikdy nezpracovávaly žádný slohový útvar. Kreativita i fantazie byla zapojena v plné míře a děti si tuto činnost nemohly vynachválit.

Poslední skupinou byla skupina dětí z deváté třídy, která vytvářela dekalky. Tuto bych umístila zhruba na stejné místo jako pátou třídu. Je naprosto bezproblémová, nejspíše i z hlediska věkové kategorie a také počtu, protože v této výtvarné dílně je 12 dívek. Z hlediska motivace a zadávání samotného tématu nebyl žádný problém. Děvčata poslouchala, pokud se o něco konkrétního zajímala, tak se zeptala. Při ukázce pracovního postupu jsem shledala jediný problém v množství barev, které děvčata používala. Barev z počátku na skleněnou desku nanášela hodně a výsledný efekt nebyl takový, jaký jsme očekávaly. Samostatná činnost nadále probíhala bez jakéhokoli zásahu či vstupu jak z mé, tak ze stran dívek. K technice přistupovaly s opatrností a kombinovaly různé tóny barev dle libosti, či je používaly pro jejich výrazovou hodnotu. Tvůrčí krize se dostavila v druhé fázi, kdy měly dívky prezentovat obrazce, věci či zvířata ukrytá v dekalku. Prvotní pokusy byly náročnější, ale při důkladném zkoumání a zapisování asociací na papír nakonec objevily cestu. Dekalky dokreslovaly či domalovaly, každá dle svých vlastní preferencí. Z těchto děl pak vyšly při reprezentaci příběhu v obraze. Příběhy jsou uvedeny v kapitole níže. Kreativní přístup uplatnily nejvíce při asociování věcí ukrytých v dekalku a fantazijní svět zvnitřnily za pomoci příběhů.

Celkově byla práce s každou skupinou náročná/nenáročná dle ohledu na to, jaké typy se v daných třídách nacházejí. Jsem zastáncem individuálního přístupu k dětem a respektování jejich osobnostních charakteristik. Díky těmto technikám děti v plné míře rozvíjely fantazii, tvůrčí přístupy i kreativního ducha.



## 5 Část praktická

Velice důležitými body pro vznik praktické části byly jasná návaznost na teoretickou část a didaktickou část. Především pro komplexnost a ucelenost celé diplomové práce. Stěžejními se v prvotní řadě staly práce dětí, ze kterých měla být vytvořena výtvarná řada šesti obrazů. Nebylo jasně stanoveno, zda mají tyto obrazy mít mezi sebou určitý vztah či příběh, nebo budou pouze vycházet a inspirovat sérii bez hlubších vztahových souvislostí. Já jsem si pro tuto práci vybrala jasné souvislosti, protože nebylo v mém záměru vytvářet „něco“ bez logické návaznosti. Tím samozřejmě druhou možnost nijak nezavrhuji, jen pro mou osobu a mou vlastní potřebu je tento způsob mnohem lepší.

Technologické zpracování bylo od prvopočátků jasné. Olejomalba poskytuje širokou paletu možností zpracovávání. Dává také tvůrci jistou svobodu a časovou neomezenost, což v mém případě je velice žádoucí. Ráda se činnosti věnuji dlouhodoběji, v jistém ohledu jsem perfekcionista a mám ráda dostatek času. Olejomalba mi poskytuje možnosti vstupovat do obrazů v průběhu i jednoho týdne, či naopak s přidáním jistých médií, jako jsou například manganová sikativa, schnutí urychlit. V tomto ohledu je má volba oproti ostatním technikám naprosto jasná.

Jak již bylo zmíněno výše, pro samotné zpracovávání praktické části byly stěžejní dětské práce, vytvořené dětmi z 5. třídy technikou koláže. Pro tento účel bylo z celkového počtu 25 prací vybráno 7 těch opravdu nejlepších. Prioritou bylo z oněch prací vybrat ty, které použiji pro praktickou část a z nichž vyjdu. V tuto chvíli jsem k celé problematice musela přistupovat naprosto racionálně. To samozřejmě neznamená, že jsem úplně odmítla imaginaci či intuici, protože souhlasím s Jaroslavem Brožkem, že ono ratio bývá mnohdy přeceňováno a opomíjí se další stránky lidské osobnosti.<sup>82</sup> V prvotních pokusech jsem byla celkem bezradná a opravdu jsem si chvíli myslela, že v pracích nenajdu spojitost a že je nedokážu propojit se svými obrazy. Velice nápomocná mi v tomto ohledu byla myšlenková mapa (viz. Přílohy II., obr. 19), díky níž jsem si ujasnila podstatné části, utříbila myšlenky a uviděla jasně nepřehlédnutelné souvislosti teoretické

---

<sup>82</sup> [Srov.] BROŽEK, Jaroslav. *Glosy k výtvarné výchově*. 1. vyd. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 2001. s. 71.

i didaktické části. Do jisté míry mohu říci, že mě vedlo něco nepopsatelného, co si sama vysvětluji jako intuici.

Celou prací je propojena racionalita, intuice a imaginace, která se skrze předcházející části promítla i do praktické části. Vytvořila jsem příběh racionálně ovládaného člověka (lidí), který nalezne únik do jiného světa, skrze svoji imaginaci či intuici, do světa fantazie. Jinými slovy jsem vytvořila systém mající jasná pravidla. Tento příběh bude následně objasněn níže, zatím se budeme věnovat dalším částem.

Ústředním motivem se tedy stal člověk, respektive stylizovaná hlava na dlouhém krku, bez uší, očí a úst. Zprvu by se mohl tento popis zdát dosti děsivý, nicméně v příloze jsou ony obrazy, které dle mého názoru děsivě nepůsobí, přesto že jim jisté lidské části chybí. Musím zdůraznit, že nepřítomnost těchto částí má své opodstatnění.

Barevnost jsem zvolila svou vlastní, typickou pro dospělého člověka, nikoli pro dítě. V kolážích se totiž objevovaly barvy rozličných charakterů od odstínů zelených, modrých přes žluté až k šedým. Tato rozličná paleta mi bohužel nevyhovovala, pro jsem šla svou cestou a zvolila tóny hnědé. Jedná se o zemité tóny, doplněné lehkými nuancemi tělového odstínu. Pokud bychom se chtěli zabývat symbolikou těchto barev, dozajista najdeme nepřeberné množství možností, jak si je vysvětlit. Uvedu zde ty, které dle mého názoru jsou mému zpracování a mé volbě nejbližší. Je jisté, že každý z nás si hnědou barvu spojuje se zemí a její blahodárností. Hnědá je barvou střízlivou, mlčenlivou a solidní, přesto podávající jasnou výpověď. Bývá spojována s představou jistoty a pořádku, snáší se na nás ze světa snů a fantazie. Velice se mi líbila interpretace Jaroslava Brožka, který ji označuje za barvu velmi hlubokou, vládnoucí žářem, jenž se připravuje k divokému skoku, zvučí jako vášnivé střední a hluboké tóny cella. Je-li zesvětlena, je mladistvá, radostná, zní jako jasné zpěvné tóny houslí nebo malých zvonečků.<sup>83</sup> S touto definicí nemohu než souhlasit. Tělová barva je naopak něžnou aktivitou, barvou jemnosti a oddanosti. Dle mého názoru díky této barevné škále tmavých a světlých valérů jsou obrazy dokonale harmonické a vyvážené.

---

<sup>83</sup> [Srov.] BROŽEK, Jaroslav. *Glosy k výtvarné výchově*. 1. vyd. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 2001. s. 29.

Celá kolekce měla původně obsahovat oněch šest obrazů, ale nakonec byla tato série rozšířena ještě o jeden obraz, kvůli lepší srozumitelnosti příběhu. Protože každý z nás si při pohledu na umělecké dílo vytváří svůj příběh toho, co autor svým dílem vypraví, přemýšlíme, co ze svého myšlení umělec do díla projektoval. Imaginujeme a zvnitřňujeme své myšlenky a užíváme je k výkladu děl. Málo kdy máme tu možnost pohlédnout do opravdovosti příběhu v obraze, v tomto případě, obrazech. Stejně jako děti vytvářely svůj příběh, tak i já jsem pracovala stejně jako ony. Vznikl příběh, který budu interpretovat níže a následně onen příběh a jednotlivé obrazy vysvětlím.

Abych tedy vše scelila, vytvořila jsem sérii 7 pláten o velikosti 50x70 cm, zpracované technikou olejomalby, navazující na část teoretickou a vycházející z didaktické části, tedy z dětských prací.

Tuto sérii jsem si pro svou vlastní potřebu nazvala Svět F a obrazy pak Loutka, Pukání, Svobodná F, Tváří v tvář, Uvnitř světa, Opouštění a Naděje. Tyto názvy budou v další části používány pro označování obrazů, a dle tohoto schématu představují dějovou návaznost, kdy obrazy na sebe plynule nasedají, stejně jako vyprávění příběhu.

## 6 Příběh v obraze - Svět F

Stojím tu, uprostřed podivného světa tlaku, nároků a podmínek. Stojím ve světě, kdy se všichni snažíme být přesně takoví, jaké nás chce racio mít. Stojím uprostřed světa hnědi a šedi. Nemluvím, nedívám se a neslyším. Vypadám stejně jako všichni ostatní, splývám s proudem. Připevněna k nitkám racionality myšlení, cítění a jednání. Stále ty samé pohyby loutky. I když se zdá, že vzdor je zbytečný, stejně bojuji. Na nijakých rtech se zračí náznak úsměvu. Začínám tušit něco, co ostatní nevidí a možná ani nechtějí. Kdyby se soustředili pozorněji, zahlédli by výpověď jasného příběhu. Pozorně začínám přemýšlet. Křup. Něco právě puklo, něco co mělo zůstat uzavřené. Je to jako sen, je to jako padat do vody. Čas neexistuje a vše se uklidní. Z šedi a hnědi vystupuje na obzoru neskutečno. Svět F. V tomto světě neexistují bílé nitky ani pohyby loutky. Vše je plynulé a klidné, přitom divoké a nespoutané. Vše je tady možné. Stanu se tím čím chci být. To co si představuji, se okamžitě zhmotní. Do tohoto světa může vstoupit kdokoli bez rozdílu. Jsme si rovni. Je nás tu mnoho, každý vypadající jinak a přitom stejně. Fantazie prostupuje každého z nás, z různých míst a v různých podobách. Jednotná a čistá. Stále nejsem odpoutána naplno a ve své fantazii se držím při zemi. Ocitám se u zvláštního a nevídaného tvora. Ve všech ohledech vypadá dosti podobně jako já, ale fantazie tohoto tvora je jiná, je barevná a je jí mnoho. Tohle bude dětská fantazie. Při pohledu blíže přeletím planetu, na níž roste pouze jeden strom a planeta je přílišně malá. Druhá je jako pohled do sítě, která není pravidelná a je roztříštěna tak, jak s ní majitel hýbá. Třetí je klidná a jemná, se zvláštním plodem. Vypadá jinak než všechny ostatní, přesto je krásná. Celý tento pohled je fascinující a jen sotva mohu odtrhnout oči. Najednou cítím tah, je tak silný a pevný a nelze se vymanit. Ocitám se ve společné víru mizejícím v temnotách. Cítím vzdálenost od tohoto světa, jako by už nebylo návratu. Ale vím něco, co víme všichni, jen někdy zapomínáme, nebo si nechceme vzpomenout. Naděje je vždycky a je tak snadné raciu utéct. Chce nás mít stejné, ku obrazu svému, my ale budeme vzdorovat. Vždy je šance a vždy existuje cesta, ta jednoduchá vede po nitkách k loutkovodiči ta druhá je těžká a postupně nitky racia zpřetrhá.

## 6.1 Rozbor obrazů

Prvotním a úvodním obrazem celé kolekce je obraz Loutka (viz. Přílohy II., obr. 23). Tento obraz je stejně jako všechny ostatní zpracován technikou olejomalby. Pokud se zaměřím na ústřední motiv je to zestylizovaná lidská hlava, usazená na dlouhém krku, který přechází do oblasti ramen. Postava nemá oči, uši ani ústa. To z toho důvodu, že má naznačovat, že člověk je velice často slepý, hluchý a němý. Bojí se propagovat svůj názor, především proto, že by v očích ostatních nemusel vypadat tak silně. Vždy je jednoduší kývat tak, jak kývou všichni ostatní. Barevnost je tlumená s jemnými odstíny hnědého kraplaku, který je zjemněn tělovými valéry, jež ve výsledku působí na postavě dosti nezdravým a bledým dojmem. Z této loutky vystupují směrem vzhůru tenké jemné nitky, které mají připodobnit postavu loutce a zároveň poukázat na to, že loutkovodič bývá velice často skrytý. V tomto případě je loutkovodičem racionalita, která nás velice často nutí chovat se dle určitých pravidel a jistých konvencí společnosti, v níž žijeme. Pozadí naznačuje potmělou oblohu a svět bez východiska a možnosti změny. Tento ústřední obraz je však předzvěstí něčeho nového. Tento obraz je situován vertikálně.

Druhou malbou je obraz nazvaný Pukání (viz. Přílohy II., obr. 24). Hlavním motivem tohoto obrazu je velmi jednoduchá prasklina, která je situována spíše do levé horní části obrazu. Je stále tmavá a nevystupuje z ní žádná jiná barva. Je otevřená, ale ještě netuší, co ono očekávání přinese. Hrany obrazu jsou ponořeny do tmavých tónů umbry pálené a postupně se směrem k prasklině zesvětlují jemnými valéry tělového tónu. Takto zpracováno, působí plátno osvětleno přímo okolo praskliny, čímž poukazují na její důležitost a na napětí, které má přinést. Teprve postupně ukáže loutce, co nového ji čeká. Obraz je situován horizontálně.

Třetím obrazem je pak Svobodná F (viz. Přílohy II., obr. 25). Má naznačovat propuknutí svobodné a nevázané mysli, která by ve své vlastní podstatě mohla být stále svobodná, kdyby se jí konvence racia stále nepokoušely spoutat. V tomto případě začnu od pozadí, které je jemné, bez mraků. Vyjadřuje klid nespoutaného prostoru. Na popředí se vznášejí hlavy, které jsou zpracovány lazurně, přechody jednotlivých tónů jsou zapracovány do sebe. Další jsou hlavy, které jsou spleť a působí dojmem kořenů stromů. U posledních hlav je barva strukturou, připomínající otisk například látky. Každá z těchto hlav má otevřenou fantazii, která vystupuje a září ven, některé jsou zpracovány kadmíem s doplněním titanové

běloby, některé jsou tělové, podpořené taktéž světlými tóny. Tento svět nezná hranice ani pravidla, každý si poletuje na vlnách své fantazie a může být vším, co si jen představí. Tento obraz je situován vertikálně.

Čtvrtý obraz nazvaný Tváří v tvář (viz. Přílohy II., obr. 26) se stal oním sedmým vloženým meziobrazem, pro ujasnění a ucelení celého příběhu. Na tomto plátně zachycuji v popředí dvě hlavy. Jednu patřící dospělému člověku, druhou patřící dítěti. Obě hlavy jsou zpracovány stejnými odstíny sieny pálené, která byla tónována pomocí tělové, titanové běloby, kadmia světlého a také umbry pálené. Hlava dospělého obsahuje pouze jednu fantazii, kdežto hlava dítěte obsahuje nepřeborné množství fantazií. Děti mají tuto schopnost vytvářet neuvěřitelné světy, rozšiřovat je a různě prolínat. Dospělí, dle mého názoru s postupem věku zapomínají, jak krásné to bylo, když si uměli vysnit vlastní svět fantazie. Pokud se v tomto stádiu pokoušíme fantazii vyvolat, přesto se ve valné většině případů držíme při zemi a jsme střídmi. Tento obraz naznačuje fascinovanost dospělého dětským světem.

Pátý obraz nese název Uvnitř světa (viz. Přílohy II., obr. 27). Naznačuje detailní pohled dospělého člověka do dětské fantazie. Má dospělému přiblížit světy, které jsou děti schopné vytvořit. Tento obraz se skládá z koláží, které vytvořily děti páté třídy a je odrazem mé vlastní fascinace nekonečných možností jejich krásných světů. V tomto případě je barevnost ukázkou široké škály různých odstínů modré, hnědé, oranžové, tělové atd. Tento svět má dospělému člověku ukázat, o co všechno se ochudil tím, že na tento svět zapomněl, nebo jej nevyužívá naplno.

Šestý obraz jsem pojmenovala Opouštění (viz. Přílohy II., obr. 28), protože se jedná o doslovné opuštění tohoto krásného světa. Celý tento obraz je perspektivně zpracován do tvaru spirály a z hlediska zpracování byl nejtěžším obrazem z celé kolekce. Na tomto obraze se nachází nepřeborné množství hlav, které opticky působí tak, že je něco táhne pryč. Tento princip se nejlépe demonstruje na umyvadle, ze kterého se postupně upouští voda a ta vytváří eliptický vír. Hlavy jsou malovány potemněnými odstíny umbry pálené, která byla místy zesvětlována tělovým a titanovým tónem, to vše v ohledu na perspektivu. Racio hlavy táhne do tmavého a temného světa hnědi a šedi.

Posledním obrazem je Naděje (viz. Přílohy II., obr. 29). Jsem toho názoru, že s nadějí by mělo na tomto světě končit všechno. Obraz je zpracován ve stejném duchu jako druhé plátno Pukání. Jedná se o prasklinu, která byla racionem ucpána.

Nicméně zůstal tenký pruh modře zářící naděje. Opět se světlo soustřeďuje v okolí praskliny, aby zdůraznilo její důležitost, ovšem převažuje zde již mnohem větší část tmavých ploch umbry. Do světla byla, kromě jiných, v tomto případě přidána ještě siena, která celému závěrečnému plátnu dodala hřejivý nádech a podpořila onu myšlenku naděje. Svět F máme vždy na dosah, prostě stačí jen chtít ony konvence a nitě racionality trochu zpřetrhat. I kdyby to mělo být alespoň na chvíli.

Tímto neodvrhují ani nijak jinak neodsuzují pojem racionality. Jsem toho názoru, že její existence je nejen nezbytná, ale i životně důležitá. Vše má ale existovat v harmonii. Člověk se totiž v průběhu svého života stále učí. Kromě jiného se ale naučí své přirozené projevy potlačovat a tlumit. Někteří ztrácejí i svou přirozenost chování, myšlení i cítění. Jejich život nakonec pozbude autentičnosti, nebudou sami sebou. Vždy by všechny stránky našeho života, tedy raciono, imaginace a intuice, měly souznít v harmonickém svazku a navzájem podporovat jedna druhou. Toto není odvrhnutí, ale spíše připomenutí toho, na co velice často jako dospělí zapomínáme a na co jsme nuceni si hrát.

## 7 Technologický postup

Jak už jsem již zmiňovala v předcházející kapitole, začátek zpracování nebyl vůbec jednoduchý. Po jistý čas jsem opravdu uvažovala, že východisko není. V návaznosti na didaktickou část prvotně vzniklo několik neúspěšných skic dekalků, které nikam nevedly a ani já sama jsem s nimi nebyla vůbec spokojená.

Následně jsem musela volit úplně jiný přístup a opravdu racionálně začít o problému uvažovat. Použila jsem metodu, se kterou pracuji velice často a vytvořila jsem zhruba v průběhu jednoho týdne myšlenkovou mapu (viz. Přílohy II., obr. 19). Postupně jsem do ní vpisovala asociace, které mě k této problematice a k dětským obrazům napadaly, nebo vyškrtávala ty, které jsem považovala za „nesmyslné“. Z této myšlenkové mapy vystoupily jasné souvislosti a ona jasná vize.

Dalším krokem bylo zpracování několika studijních skic a návrhů (viz. Přílohy II., obr. 20, 21), které jsem vytvářela na různé formáty papíru od velikost A4 až A2. Do těchto kreseb jsem občas dopsala nějakou poznámku, postřeh či nápad. Dále jsem pracovala technikou umělého uhlu, doplněného o lavírovanou malbu akvarelovými barvami (viz. Přílohy II., obr. 22). Tato činnost byla velice důležitá při určování barevnosti, protože dětské koláže byly velice barevné a já jsem si jasně stanovila, že mé malby budou sourodé. Hnědé tóny byly v tento moment nejvhodnější volbou a jasně působily na mé estetické vnímání.

Dalším krokem bylo rozplánování postupu zpracování. Technika byla jasná už od počátku zadávání práce. Na sedmi plátnech 50 x 70 cm nejprve vznikly podmalby, v nichž bylo zpracovááno pouze pozadí, většinou připomínající oblohu nebo. Prvotním krokem byla malba lehce ředěná bezzápachovým terpentýnovým olejem, v druhé vrstvě byly barvy používány neředěné ve svém plném krytí. V případě těchto pozadí jsem pracovala výhradně se svou vlastní fantazií. Jako barvy byly užity olejové barvy Umton a Daller-Rowney, se kterými pracuji už roky.

Další fází bylo zpracování popředí, tedy ústředních motivů lidských hlav. V těchto případech byly taktéž užity dvě vrstvy malby, ovšem ani jedna nebyla ředěna terpentýnovým olejem, nýbrž do barev byla přidána manganová sikativa pro rychlejší schnutí a možnost rychlejšího nanesení dalších vrstev. Sikativa jsem používala v opravdu malých dávkách, také proto, že jsem pracovala v interiéru.



Časové odstupy při nanášení vrstev byly zhruba týden až dva, vždy dle nároků na jednotlivé malby.

Techniku olejomalby jsem si vybrala proto, že s ní ráda pracuji a velice mi vyhovuje. Také preferuji tento způsob, protože barvy mají vynikající přilnavost a vysokou pigmentaci. Jak už bylo zmíněno výše, mnohem déle zasychají a tím poskytují možnost zapracovávat do sebe postupně všechny barevné tóny a nuance. Všechna plátna jsou bez vrchního krycího laku, který osobně nepovažuji za nutný.

Celkové zpracovávání těchto sedmi obrazů trvalo zhruba půl roku pravidelné činnosti.

## 8 Pracovní deník (didaktický deník)

Tento notes, blok či sešit, upřímně nevím jak jej nazvat, se stal mým průvodcem. Jsem zvyklá veškeré nápady, vize či myšlenky zpracovávat písemně. Nemám moc důvěru k moderní technologii v podobě počítačů, notebooků či tabletů. Tyto technologie se mi několikrát ukázaly jako velice nespolehlivé, podléhající hackerům, virům a podobně. Takový notes nebo blok mi jen těžko někdo smaže z hard disku počítače.

Již v předchozí bakalářské práci jsem si zapisovala poznámky na různé kusy papíru a tyto listy pak utvořily několika stránkovou esej, proto jsme se společně s vedoucí diplomové práce rozhodly pracovní deník zahrnout jako součást této práce. Za tuto ideu jsem dodnes nesmírně ráda.

Zamýšlím se nad tím, jak ho nejlépe popsat a upřímně ho vystihuje výrok, je v něm všechno podstatné. Literatura, kterou jsem použila včetně všech citací, myšlenky vlepené na ústřížcích papíru, které jsem si psala po večerech, datace uměleckých slohů, myšlenková mapa, skici, poznámky, otázky vztahující se k tématu a hlavně text k diplomové práci. Je členěn stejně jako DP na části teoretickou, didaktickou i praktickou. Považuji jej za cennou část této práce a byl důležitým společníkem při jejím zpracování.

Nepatřím mezi lidi, kteří sednou k počítači a okamžitě jim myšlenky proudí a oni je vytukají ve slova. Jsem asi typem poněkud zastaralým, protože dávám přednost peru a papíru. Pokud mám tato dvě média, myšlenky ke mně přicházejí mnohem lépe. Jako by plynuly samy. Celý pracovní proces se pak zdá naprosto jednoduchý. Díky tomu i následná práce s počítačem je mnohem „snazší“.

Upřímně nevím, co bych bez toho podkladu dělala a dobře vím, že racionálně uvažující člověk není schopen přilnout či vytvořit citové vazby k něčemu tak banálnímu jako je blok, ale já opravdu cítím tu nesmírnou potřebu nazvat tento sešit „přítelem“. Toto je pouze můj názor a má zvnitřnělá pohnutka, skrze niž prezentuji onu důležitost.

## Závěr

Jak bylo předesláno v samotném začátku, práce se zabývala tématem intuice, imaginace a racionality v kontextu psychologickém i uměleckém. V teoretickém začátku podala zevrubný nástin psychologické podstaty těchto jevů a plynule přešla do sféry umělecké, kde se více zaměřila na českou scénu a české autory a umělecká díla. Intuice, imaginace i racionalita se nakonec ukázaly jako velice podstatné součásti moderního malířství a u některých směrů jako například kubismus či surrealismus, dokonce nezbytné.

Při prostudování mnoha literárních pramenů jsem opravdu zjistila, že moderní umění sebou přineslo mnohé změny, ty všechny šly ruku v ruce s vývojem vědy a techniky. Změny uvažování nad tématem a způsobem zobrazování přicházely pozvolna a umělci postupně do děl vkládali imaginativní myšlenky a intuitivní procesy. Racionalita byla i přes existenci moderního umění stále přítomna a v různých měrách se do moderny navracela. Dle mého názoru nelze striktně tvrdit, že nebyla potřebnou. Moderní umění se pouze oprostilo od požadavků a nároků racionální společnosti a skutečnosti. Snažilo se nalézt novou cestu, nové způsoby a nové prostředky pro vyjádření pocitů a myšlenek.

V didaktické části vzniklo ohromné množství obrazového materiálu od pátých, šestých a devátých tříd. Techniky koláže, frotáže a dekalku ve všech ohledech splnily svůj účel rozvíjet fantazii a tvořivost. Výtvarný proces i výsledky dalece přesáhly veškerá má očekávání a za zmínku stojí koláže vybraných sedmi žáků pátých tříd a dekalky Alžběty z deváté třídy, které jsou doplněny nádhernými příběhy. Snažila jsem se při svém pedagogickém působení poskytnout dostatek tvůrčího a kreativního potenciálu, který se nakonec ukázal nezbytným.

Pro mou vlastní tvůrčí činnost byly důležité ony zmíněné koláže pátých tříd. Za pomoci těchto děl, myšlenkové mapy a skic vznikla výtvarná řada sedmi obrazů zpracovaná technikou olejomalby. Každý obraz byl vytvořen na plátno o velikosti 50 x 70 cm. Celá série nese název Svět F a jednotlivé obrazy pak Loutka, Pukání, Svobodná F, Tváří v tvář, Uvnitř světa, Odpouštění a Naděje. Plátno s názvem Tváří v tvář bylo do kolekce přidáno, aby lépe spojilo celou výtvarnou řadu. Obrazy v sobě reflektují příběh člověka zmítaného racionálním světem, který má svá

pravidla a požadavky. Únikem může být pouze svět naplněný imaginací, do něhož člověk veda intuice. Celou touto kolekcí se nese symbol hlavy, která je bez očí, uší a úst a má symbolizovat jak často býváme slepí, hluchí a němí, pokud po nás někdo něco žádá.

Mimo materiály z didaktické a praktické části byl velmi podstatný didaktický deník, který provázel celou diplomovou práci od jejího prvopočátku. Stal se na mnoho měsíců mou nedílnou součástí, protože jsem do něj vpisovala poznámky, literaturu, postřehy a poznatky.

Intuitivně myslet, imaginativně fantazírovat a racionálně jednat.

## Seznam použitých zdrojů

1. ADAM, Jan. *Ottova encyklopedie Česká republika*. Praha: Ottovo nakladatelství, 2006. Vyd. 1. 744 s. ISBN 80-7360-456-6
2. BABYRÁDOVÁ, Hana. *Rituál, umění a výchova*. Brno: Masarykova univerzita, 2002. Vyd. 1. 351 s. ISBN 80-210-3029-1
3. BABYRÁDOVÁ, Hana. *Symbol v dětském výtvarném projevu*. Brno: Masarykova univerzita, 1999. Vyd. 1. 132 s. ISBN 80-210-2079-2
4. BACHELARD, Gaston. *La poétique de la Rêverie..* Paris: Universitaires de France. Édt. 1. 192 s. ISBN 978-2-13-0731-74-0
5. BOORSTIN, Daniel J. *Člověk tvůrce: historie lidské imaginace*. Praha: Prostor, 1996. Vyd. 1. 954 s. ISBN 80-85190-48-6
6. BORECKÝ, Vladimír. *Imaginace a kultura*. Praha: Karolinum, 1996. Vyd. 1. 142 s. ISBN 80-7184-162-5
7. BROŽEK, Jaroslav. *Glosy k výtvarné výchově*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E.Purkyně, 2001. Vyd. 1. 74 s. ISBN 80-7044-378-2
8. CÍSAŘ, Karel. *Abeceda věcí*. Praha: UMPRUM, 2014. Vyd. 1. 254 s. ISBN 978-80-86863-70-2
9. CLAIR, Jean. *Úvahy o stavu výtvarného umění*. Odpovědnost umělce. Brno: Barrister & Principal, 2006. Vyd. 1. 226 s. ISBN 80-7364-038-4
10. FOSTER, Hal. KRAUSSOVÁ, Rosalind. BOIS, Yve-Alain. BUCHLON, Benjamin. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. Vyd.1. 703 s. ISBN 978-80-7209-952-8
11. GAWAIN, Shakti. *Rozvíjení intuice*. Praha: Pragma, 2002. Vyd. 1. 165 s. ISBN 80-7205-841-X
12. HARFORD, Tim. *Logika života*. Praha: Práh, 2010. Vyd. 1. 247 s. ISBN 978-80-7252-301-6
13. HUYGHE, René. *Řeč obrazů*. Praha: Odeon, 1973. Vyd. 1. 311 s.

14. HVÍŽĎALA, Karel. *Jak myslet umění*. Praha: Europrint, 2013. Vyd. 1. 240 s. ISBN 978-80-204-3126-4
15. CHVATÍK, Květoslav. *Smysl moderního umění*. Praha: Československý spisovatel, 1965. Vyd. 1. 117 s. ISBN 22-137-65
16. JASNÁ, Lenka. *Mezi obrazem a textem*. Praha: Mladá fronta, 2007. Vyd. 1. 168 s. ISBN 978-80-204-1523-3
17. KASTOVÁ, Verena. *Imaginace jako prostor setkání s nevědomím*. Praha: Portál, 1999. Vyd. 1. 167 s. ISBN 80-7178-302-1
18. KLIMEŠOVÁ, Marie. PRIMUSOVÁ, ADRIANA. *Skupina máj 57*. Praha: Trico, 2007. 141 s. ISBN 978-80-903876-1-4
19. KOUDELKOVÁ, Dagmar. *Atika 1987-1992*. Olomouc: ERA, 2007. 173 s. ISBN 80-7366-087-1
20. LAHODA, Vojtěch. RAKUŠANOVÁ, Marie. SRP, Karel. WITTLICH Petr. *Křičte ústa, předpoklady expresionismu*. Praha: Academia, 2007. 442 s. ISBN 978-80-200-1501-9
21. LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1968. Vyd. 1. 444 s.
22. LAMAČ, Miroslav. *Osma skupina výtvarných umělců*. Praha: Odeon, 1988. Vyd. 1. 538 s. ISBN 01-509-88
23. LUNDIAKOVÁ, Hana. *Imago, ty trubko*. Zlín: Kniha Zlín, 2014. Vyd. 1. 293 s. ISBN 978-80-7473-060-3
24. MACKO, Anton. NEVŘELOVÁ, Otília. *Výtvarná výchova v 5. a 6. ročníku*. Bratislava: SPN, 1980. Vyd. 1. 166 s. ISBN 67-232-80
25. MAREK, Jaroslav. *Česká moderní kultura*. Praha: Mladá fronta, 1998. Vyd. 1. 335 s. ISBN 80-204-0674-3
26. MAŘÍKOVÁ, H. PETRUSEK, M. VODÁKOVÁ, A. *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum, 1996. Vyd. 1. 747 s. ISBN 80-7184-164-1
27. MARZONA, Sammlung. *Concept art, minimal, arte povera, land art*. Bielefeld: Kunsthalle Biefeld, 1990. Edt. 1. 270 p. ISBN 978-3-89-3221-77-6

28. MEDKOVÁ, Jiřina. *Řeč věcí*. Praha: Horizont, 1990. Vyd. 1. 153 s. ISBN 40-004-90
29. MORIN, Edgar. *Věda a svědomí*. Brno: Atlantis, 1995. Vyd. 1. 136 s. ISBN 80-7108-108-6
30. NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. Praha: Votobia, 1994. Vyd. 1. 464 s. ISBN 80-85619-63-6
31. NICHOLS, Michel. *Zapomenuté umění naslouchat*. Příbram, PB tisk, 2005. Vyd. 4. 300 s. ISBN 80-7255-106-X
32. OLIČ, Jiří. *Antimodernisté*. Olomouc: Arbor vitae, 2010. 195 s. ISBN 978-80-87164-24-2
33. OLIČ, Jiří. *Klíč k moderně*. Olomouc: Votobia, 1996. Vyd. 1. 178 s. ISBN 80-85885-91-3
34. PARUSNIKOVÁ, Zuzana. *Rozum – kritika - otevřenost*. Praha: Filosofia, 2007. Vyd. 1. 335 s. ISBN 978-80-7007-253-0
35. PHILIPS, Sam. *Ismy*. Praha: Sloart, 2013. Vyd. 1. 157 s. ISBN 978-80-7391-762-3
36. PONOMAREV, Alexandrovič Jakov. *Duševní život a intuice*. Praha: Orbis, 1972. Vyd. 1. 168 s. ISBN 510-21-852
37. PRIMUSOVÁ, Adriana. *Skupina Máj 57*. Praha: Art D, 2007. Vyd. 1. 141 s. ISBN 978-80-903876-1-4
38. RAZÁKOVÁ, Dagmar. *Kreslíme, malujeme, modelujeme*. Praha: SPN, 1963. Vyd. 3. 148 s. ISBN 14-538-77
39. ROESELOVÁ, Věra. *Didaktika výtvarné výchovy nejen pro základní umělecké školy*. Praha: Univerzita Karlova, 2003. Vyd. 2. ISBN 80-7290-129-X
40. SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismus je humanismus*. Praha: Vyšehrad, 2004. Vyd. 1. 112 s. ISBN 80-7021-661-1
41. SEIFERT, Ang Lee. *Aktivní imaginace*. Praha: Portál, 2004. Vyd. 1. 204 s. ISBN 80-7178-845-7

42. SINGER, Jerome. *Phantasie und tragtraum..* München: Taschenbuch, 1978.  
Auf. 2. 312 s. ISBN 9783790402742
43. SLAVÍK, Jan. *Didaktika výtvarné výchovy III.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. Vyd. 1. 142 s. ISBN 80-7066-268-9
44. URBAN, Otto. *V barvách chorobných.* Brno: Realtisk, 2007. Vyd. 1. 409 s.  
ISBN 80-86339-35-1



## Seznam použitých internetových zdrojů

1. BOHÁČ, Petr. Domov, v němž žijeme. *www.souvislosti.cz*. [online]. 2/2004 [cit. 2015-12-18]. Dostupné z: <http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id-73>
2. JIROUSOVÁ, Věra. Zorka Ságlová. *www.artlist.cz*. [online]. [cit. 2016-03-14]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/zorka-saglova-499/>
3. MORGANOVÁ, Pavlína. Akční umění 60. a 70. let. *www.artlist.cz*. [online]. [cit.2015-12-19]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/texty/akcni-umeni-60-a-70-let-mista-cinu-7269/>
4. PIETRASOVÁ, Kateřina. Net art. *www.artlist.cz*. [online]. [cit. 2016-04-02]. Dostupné z : <http://www.artlist.cz/klicova-slova/netart-4952/>
5. POLÁČEK, Jiří. Antologie skupiny Ra. *www.ucl.cas.cz*. [online]. 15. 9. 2014 [cit.2015-12-15]. Dostupné z <http://www.ucl.cas.cz/cs/casopis-ceska-literatura/ceska-literatura-v-siti/1744-antologie-skupiny-ra>
6. RIESE, Hans-Peter. Linie nestvořil počítač. *www.zdeneksykora.cz*. [online]. 30.8.2015[cit.2016-03-12]. Dostupné z: <http://www.zdeneksykora.cz/?s-texty-ozs&idtextozs-30>
7. VAŠINA, Stanislav. Dějiny šílenství. <http://deniceksv.blogspot.cz>. [online]. 5.2.2012 [cit.2016-01-01]. Dostupné z: <http://deniceksv.blogspot.cz/2012/02/michel-paul-foucault-dejiny-silenstvi.html>
8. VLČEK, Tomáš. Socialistický realismus. *www.totalita.cz*. [online]. [cit. 2015-12-15]. Dostupné z: <http://www.totalita.cz/vysvetlivky/soc-real.php>

## Seznam příloh

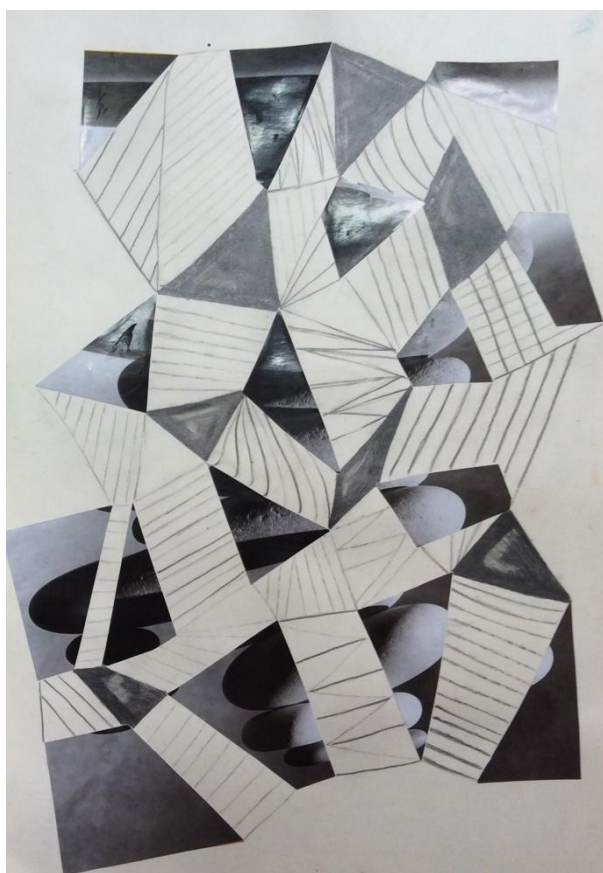
Obrázek 1. – Díra ve fantazii. Ema, 5. C, 11 let .....	81
Obrázek 2. – Kamenné spojení. Vanessa, 5. A, 10 let .....	81
Obrázek 3. – Planetka Bé 2828. Roman, 5. A, 10 let .....	82
Obrázek 4. – Hlava v hlavě. Natálie, 5. A, 11 let.....	82
Obrázek 5. – Jablko. Veronika, 5. A, 11 let .....	83
Obrázek 6. – Webové vlnobití. Anička, 5. A, 11 let .....	83
Obrázek 7. – Vorvaň. Alžběta, 9. B, 14 let.....	84
Obrázek 8. – Oheň. Tereza, 9. C, 14 let .....	84
Obrázek 9. – Červánková hora. Tereza, 9. C, 15 let.....	85
Obrázek 10. – Pohádková les. Kateřina, 9. B, 14 let.....	85
Obrázek 11. – Safari. Anna, 9. A, 14 let .....	86
Obrázek 12. – Nesuď knihu podle obalu. Eva, 9. A, 14 let .....	86
Obrázek 13. – Z obou stran. Alžběta, 9. B, 14 let .....	87
Obrázek 14. – Tanečnice. Kateřina, 9. B, 14 let.....	87
Obrázek 15. – Západ. Nikola, 9. B, 14 let.....	88
Obrázek 16. – Dívka. Barbora, 9. C, 14 let .....	88
Obrázek 17. – Moře. Anna, 9. A, 14 let.....	89
Obrázek 18. – Strom. Barbora, 5. A, 10 let. Koláž bez příběhu. ....	89
Obrázek 19. – Myšlenková mapa .....	90
Obrázek 20. – Studijní kresba k obrazu Svět F.....	90
Obrázek 21. – Studijní kresba k obrazu Uvnitř světa .....	91

Obrázek 22. – Lavírovaná kresba k obrazu Loutka .....	91
Obrázek 23. – Loutka. 50 x 70 cm, olejomalba.....	91
Obrázek 24. – Pukání. 50 x 70 cm, olejomalba.....	91
Obrázek 25. – Svobodná F. 50 x 70 cm, olejomalba .....	91
Obrázek 26. – Tváří v tvář. 50 x 70 cm, olejomalba.....	91
Obrázek 27. – Uvnitř světa. 50 x 70 cm, olejomalba .....	91
Obrázek 28. – Opouštění. 50 x 70 cm, olejomalba .....	91
Obrázek 29. – Naděje. 50 x 70 cm, olejomalba .....	91

## Přílohy I. Fotodokumentace didaktické části



Obrázek 1. – Díra ve fantazii. Ema, 5. C, 11 let



Obrázek 2. – Kamenné spojení. Vanessa, 5. A, 10 let



Obrázek 3. – Planetka Bé 2828. Roman, 5. A, 10 let



Obrázek 4. – Hlava v hlavě. Natálie, 5. A, 11 let



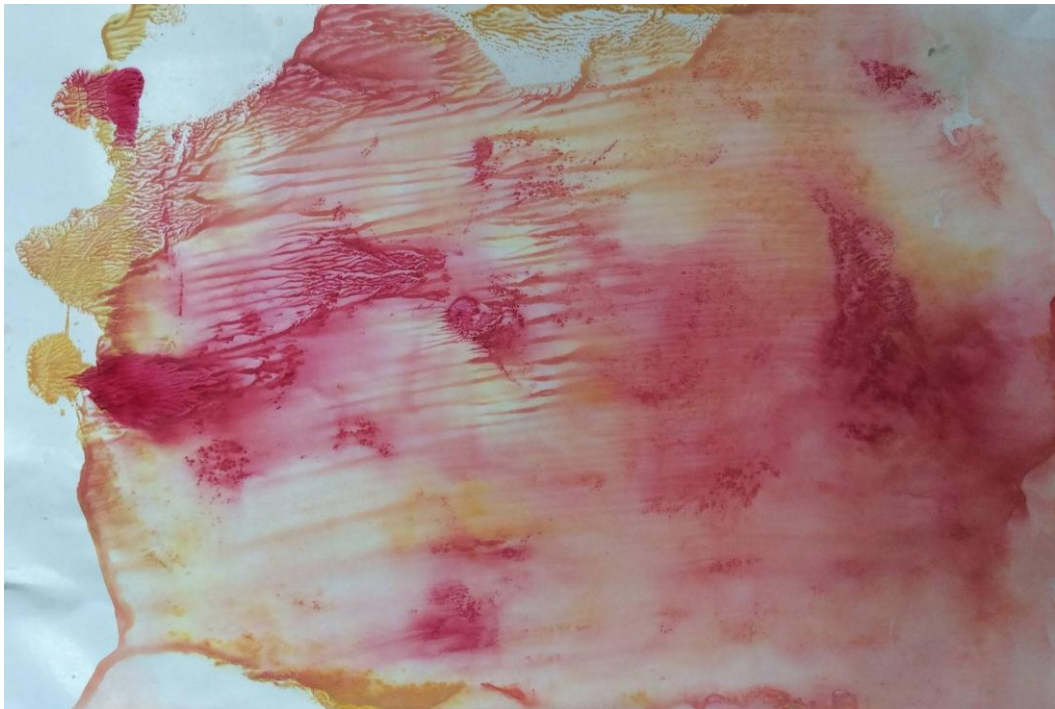
Obrázek 5. – Jablko. Veronika, 5. A, 11 let



Obrázek 6. – Webové vlnobití. Anička, 5. A, 11 let



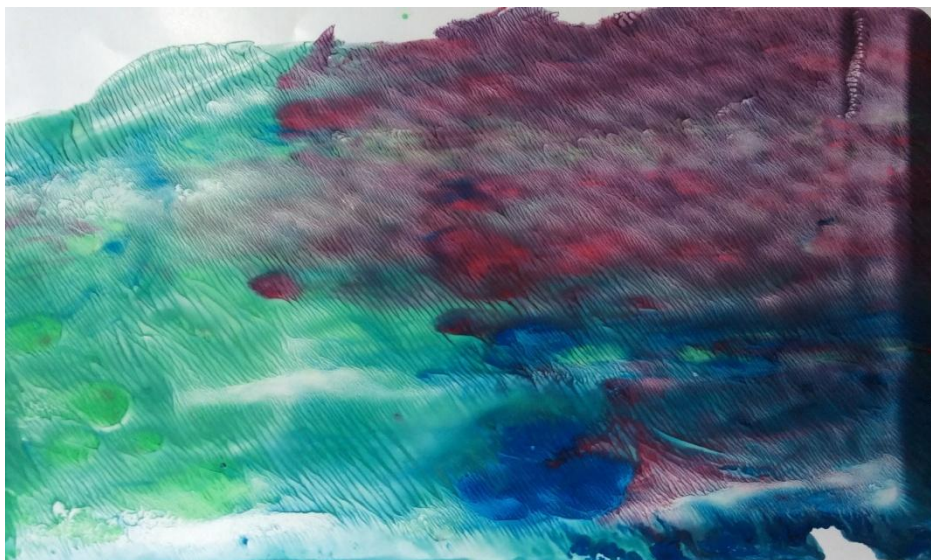
Obrázek 8. – Vorvaň. Alžběta, 9. B, 14 let



Obrázek 7. – Oheň. Tereza, 9. C, 14 let



Obrázek 9. – Červánková hora. Tereza, 9. C, 15 let



Obrázek 10. – Pohádková les. Kateřina, 9. B, 14 let





Obrázek 11. – Safari. Anna, 9. A, 14 let



Obrázek 12. – Nesud' knihu podle obalu. Eva, 9. A, 14 let



Obrázek 13. – Z obou stran. Alžběta, 9. B, 14 let



Obrázek 14. – Tanečnice. Kateřina, 9. B, 14 let



Obrázek 16. – Západ. Nikola, 9. B, 14 let



Obrázek 15. – Dívka. Barbora, 9. C, 14 let

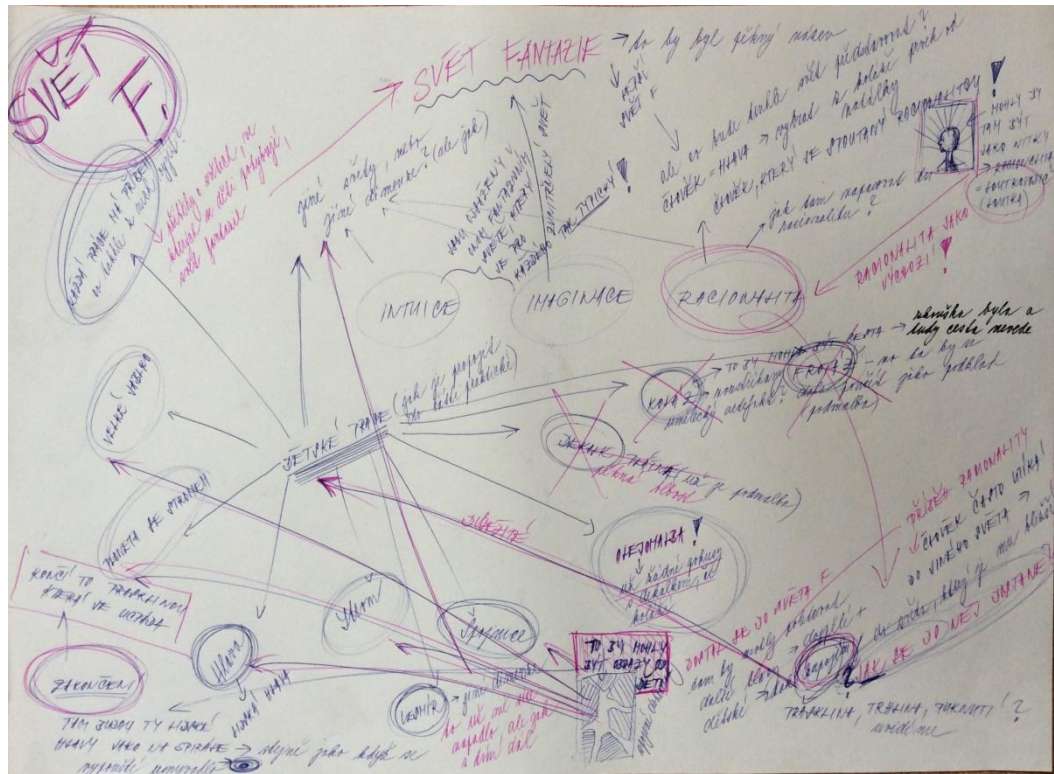


Obrázek 17. – Moře. Anna, 9. A, 14 let

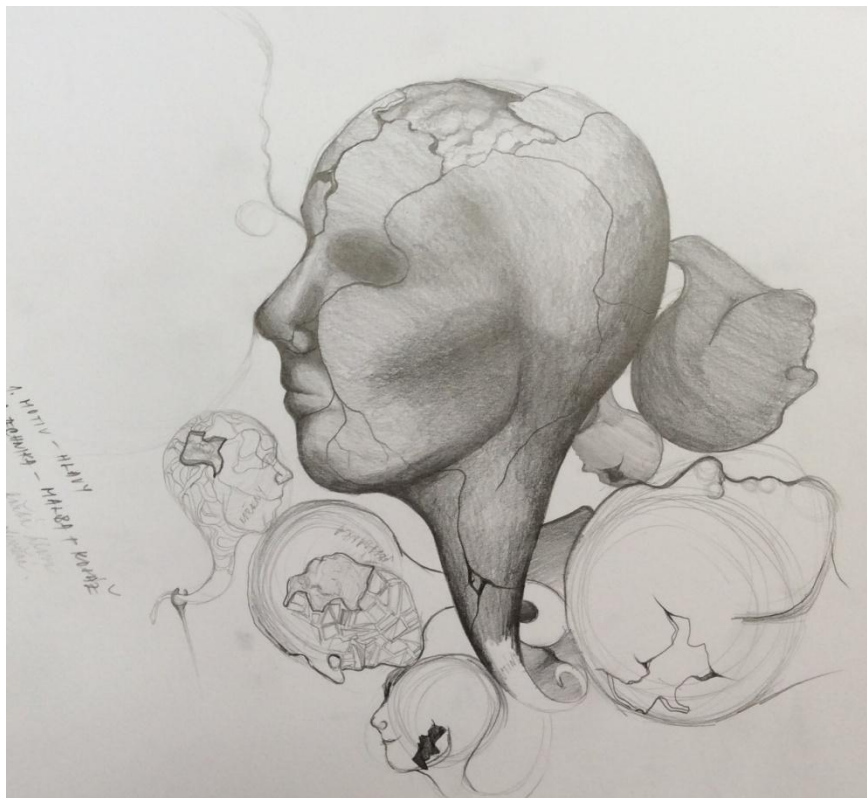


Obrázek 18. – Strom. Barbora, 5. A, 10 let.  
Koláž bez příběhu.

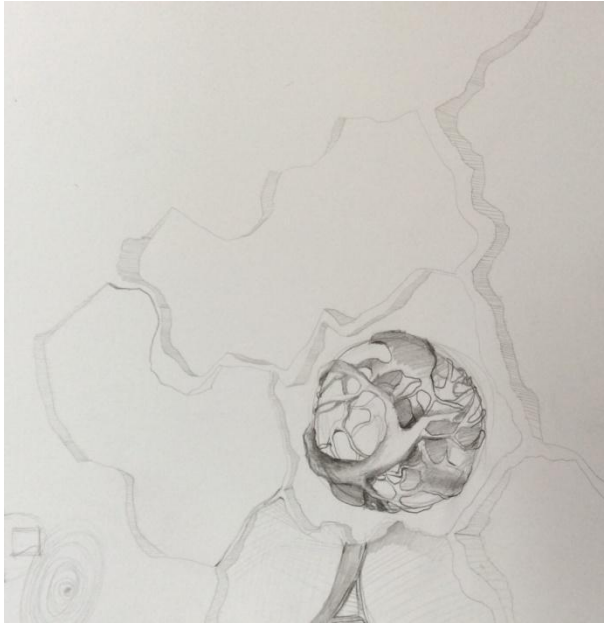
Přílohy II. Fotodokumentace praktické části



Obrázek 19. – Myšlenková mapa



Obrázek 20. – Studijní kresba k obrazu Svět F



Obrázek 21. – Studijní kresba k obrazu Uvnitř světa



Obrázek 22. – Lavírovaná kresba k obrazu Loutka



Obrázek 23. – Loutka. 50 x 70 cm, olejomalba



Obrázek 24. – Pukání. 50 x 70 cm, olejomalba



Obrázek 25. – Svobodná F. 50 x 70 cm, olejomalba



Obrázek 26. – Tváří v tvář. 50 x 70 cm, olejomalba





Obrázek 27. – Uvnitř světa. 50 x 70 cm, olejomalba



Obrázek 28. – Opouštění. 50 x 70 cm, olejomalba



Obrázek 29. – Naděje. 50 x 70 cm, olejomalba