

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**MEZI REALISMEM A ABSTRAKČÍ: TVORBA VÝZNAMU U
FRANTIŠKA KUPKY**

Vedoucí práce: PhDr. Kateřina Horníčková, Ph.D.

Autor práce: Bc. Andrea Vanderková

Studijní obor: Dějiny a filozofie umění

Ročník: 2.

2022

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

V Českých Budějovicích dne 9. 5. 2022

.....

(jméno a příjmení)

Mé poděkování patří především PhDr. Kateřině Horníčkové, Ph.D. za odborné vedení mé práce, cenné rady a za velkou vstřícnost v průběhu celého studia. Za důležité podněty děkuji také Mgr. Petru Adámkovi. Své rodině a svým přátelům děkuji za podporu a za odlehčení mysli.

ANOTACE

Andrea Vanderková

Mezi realismem a abstrakcí: Tvorba významu u Františka Kupky

Magisterská práce Andrey Vanderkové se zabývá otázkami tvorby a interpretace významu v abstraktním díle Františka Kupky. Hlavní důraz je kladen na objasnění vztahu Kupkova abstraktního díla k realitě a realismu a jeho specifického přístupu k tvorbě a sdílení významu v obraze. Kromě Kupkova díla samotného se práce věnuje také vytvoření dostatečného teoretického rámce pro jeho interpretaci. Tato část práce se zaměřuje na vizuální komunikaci, zejména na znakovost obrazu ve vztahu k (ne)podobnosti a na procesy identifikace a artikulace významu v abstraktním obraze. Toto teoretické pozadí, inspirované vizuálními studii, zahrnuje poznatky z více vědních oborů, především ze sémiotiky, psychologie a neuroestetiky. Syntéza těchto poznatků je představena na konkrétním díle Františka Kupky, *Katedrále*. Interpretace díla vychází jednak z teorií vizuálních studií, jednak z vlastních názorů Františka Kupky a jednak z vlastního pozorování a recepce, přičemž důraz je kladen i na podmínky vzniku dané interpretace.

KLÍČOVÁ SLOVA

František Kupka, abstraktní malba, realismus, abstrakce, vizuální studia, sémiotika obrazu, psychologie umění, neuroestetika, tvarová psychologie, vizuální komunikace, tvorba významu, významová víceznačnost, znakovost obrazu, zpracování vizuální informace

ANNOTATION

Andrea Vanderková

Between Realism and Abstraction: The Creation of Meaning in the Work of František Kupka

The main focus of this research is to clarify the relationship of František Kupka's abstract work to reality and his approach to creation and interpretation of visual meaning. In addition to Kupka's work itself, the research is also aimed to create sufficient theoretical background for following interpretation. This part of the research addresses visual communication, especially the significance of the image in relation to (non-)similarity, and the processes of identification and articulation of meaning in abstract image. This theoretical background, inspired by visual studies, include findings from several disciplines, especially semiotics, psychology and neuroaesthetics. The synthesis of these findings is specifically applied to František Kupka's abstract painting, *The Cathedral*. The interpretation is based on visual studies, František Kupka's own opinions, and the graduate's own observation and reception, with the focus on the conditions of reception.

KEYWORDS

František Kupka, abstract painting, realism, abstraction, visual studies, semiotics of image, psychology of art, neuroaesthetics, gestalt psychology, visual communication, creation of meaning, semantic ambiguity, image as a sign, visual information processing

OBSAH

ÚVOD.....	7
1. UMĚNÍ A REALITA	10
1.1 REALISMUS A REALITA	14
1.1.1 REALISMUS V UMĚLECKÉ TECHNICE.....	14
1.1.2 REALISMUS V NÁMĚTU OBRAZU	15
1.2 ABSTRAKCE A REALITA	17
2. VIZUÁLNÍ KOMUNIKACE	24
3. TVORBA VÝZNAMU V UMĚLECKÉM DÍLE	33
3.1 BOTTOM-UP A TOP-DOWN PROCESY ZPRACOVÁNÍ VIZUÁLNÍ INFORMACE	34
3.2 OSVOBOZENÍ VIZUÁLNÍCH PRVKŮ OD OBJEKTU	35
3.3 KATEGORIZACE LINÍ A BAREV.....	38
3.4 KOMPOZICE A HARMONIE	41
3.5 HARMONIE A POZNATKY TVAROVÉ PSYCHOLOGIE.....	42
3.6 ROLE PAMĚTI V OCEŇOVÁNÍ UMĚLECKÉHO DÍLA	47
3.7 BARVY A EMOCE.....	50
3.8 VÝZNAMOVÁ VÍCEZNAČNOST	54
4. KUPKOVA TVORBA "DRUHÉ REALITY"	57
4.1 <i>KATEDRÁLA</i>	62
ZÁVĚR	88
SEZNAM ZDROJŮ.....	91
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	91
INTERNETOVÉ ZDROJE.....	96
SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH.....	98
OBRAZOVÉ PŘÍLOHY	101

ÚVOD

„Aby učinil diváka účastným tohoto snu, výtvarný umělec vyjadřuje své myšlenky, dojmy, city a duševní stavy tím, že je přepisuje do děl malovaných nebo tesaných nekonečně rozmanitou kombinací bodů, čar, ploch, objemů, barev, světél a stínů. Poněvadž je tu patrná shoda s článkováním řeči, uźijme výrazu „prostředek artikulační“.“¹

Úryvek z Kupkova stěžejního psaného díla *Tvoření v umění výtvarném* naznačuje jeho postoj k otázce funkce uměleckého díla. Kupkovi šlo o sdílení vnitřních myšlenek a pocitů s divákem prostřednictvím obrazu ve vnější, sdílené realitě. Obraz tak podle něj nemá napodobovat vzhled objektů vnější reality, ale „artikulovat“ vnitřní stavy duše umělce. Hlavní otázkou mé práce je, jak tato „artikulace“ významu probíhá v případě Kupkova díla, ve kterém odmítá tradiční způsob obrazové komunikace jako nápodoby vnější reality. Logicky navazuje otázka toho, jakým způsobem tomuto „netradičnímu sdělení“ rozumí divák.

Hlavním předpokladem výzkumu těchto otázek je myšlenka, že rozchod s nápodobou objektivní reality na počátku minulého století neznamená nutně rozchod s objektivní realitou jako takovou. Abstraktní umění je často nahlíženo jako obrat do subjektivního světa myšlenek a pocitů, směrem pryč od objektivního světa materiálních objektů. V případě Kupkova díla tento značně jednostranný pohled ale neumožňuje dostatečné porozumění významu jeho děl, ani způsobu jeho tvorby. Kupka se nerozchází s vnější realitou, pouze s nápodobou vnější reality. Ve své tvorbě se nezaměřuje na možnosti co nejvěrnějšího napodobení vnější reality, ale na možnosti co nejvěrnějšího poznání vnější reality jinou cestou. Poznání vnější, objektivní reality je podle Kupky možné pouze prostřednictvím vnitřní, subjektivní reality člověka. V Kupkově tvorbě tak nedochází ke zrušení vztahu uměleckého díla k vnější realitě, ale ke zrušení dlouho přetrvávající dialektiky mezi vnitřní a vnější realitou člověka, ztělesněnou mimezí/vnější nápodobou.

Stejně jako Kupka věřil, že poznání vnější reality neprobíhá primárně prostřednictvím zraku ale prostřednictvím mysli, bude i má práce směřovat k poznání významu Kupkova abstraktního díla prostřednictvím jeho působení na lidskou psychiku. Formální analýza díla, tedy to, co v něm „vidíme“, tak bude v mé práci omezena na

¹ František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*, Praha 1999, s. 9-10.

minimum. Naopak se zaměřím na analýzu díla z pohledu vizuálních studií, a tedy z pohledu toho, jak dílo „vnímáme“.

Vizuální studia, a s nimi spojené otázky tvorby, komunikace a vnímání významu v obraze, jsou v českém uměleckohistorickém prostředí stále v procesu utváření. Kromě samotné interpretace Kupkova díla se tak ve své práci zaměřuji také na vytvoření teoretického rámce, relevantního pro následnou interpretaci. Toto myšlenkové pozadí tvoří první část mé práce. V této části sleduji tři hlavní otázky v samostatných kapitolách. Tyto kapitoly pojí myšlenková linie způsobu poznání reality a komunikace tohoto poznání prostřednictvím obrazu.

První kapitola se věnuje otázce vztahu abstraktního obrazu k realitě. Pokud totiž mluvím o Kupkově díle jako o tvorbě na pomezí realismu a abstrakce, je třeba v první řadě objasnit to, v jaké rovině lze jeho dílo nahlížet jako „realistické“; jakým způsobem se váže k objektivní, sdílené realitě.

Druhá kapitola objasňuje otázku toho, zda abstraktní malba svým významem odkazuje mimo sebe; zda může fungovat jako znak. Objasnění této otázky je zásadní, pokud chci dál zkoumat způsob tvorby a vnímání významu v Kupkově abstraktním díle. Pokud totiž chci mluvit o sdíleném významu, potřebuji objasnit, že tato abstraktní díla sdílený význam mají.

Třetí a poslední kapitola myšlenkového pozadí se věnuje problematice samotné tvorby významu v abstraktním díle. V této kapitole se zaměřuji na způsoby „konstrukce“ významu v obraze prostřednictvím jednotlivých vizuálních prvků, barev a linií. Hlavní důraz je kladen na objasnění rozdílu mezi tvorbou významu v napodobivém a v abstraktním díle.

První dvě kapitoly myšlenkového pozadí jsou založeny především na sémiotickém výzkumu. Sémiotika dokáže dobře objasnit to, jak funguje vizuální komunikace a sdílení významu. Aplikace poznatků sémiotiky je velice efektivní v oblasti napodobivého umění, které zřetelně odkazuje na konkrétní objekty mimo sebe prostřednictvím nápodoby. Využití sémiotiky v případě abstraktních děl, která realitu nenapodobují, je však problematické. Abstraktní díla neodkazují prostřednictvím podobnosti na konkrétní objekty vnějšího světa a jsou tak přirozeně víceznačná. Sémiotika navíc nezodpovídá otázku tvorby významu v abstraktním díle prostřednictvím jednotlivých vizuálních prvků, linií a barev. Tato otázka je přitom zásadní pro porozumění tvorbě významu v abstraktní malbě, ve které barvy a linie hrají hlavní významovou roli.

Další důležitou významovou složkou abstraktní malby je také její dojmové a emoční působení na diváka, které sémiotika rovněž nezodpovídá. Poznatky z oblasti sémiotiky tak ve třetí kapitole doplňuji výzkumem z oblasti psychologie a neuroestetiky, které problematiku tvorby významu v abstraktní malbě a její působení na diváka zohledňují.

Stejnými otázkami způsobu poznání reality a možnostmi zprostředkování tohoto poznání diváku se zabýval také František Kupka. Analýza jeho díla na myšlenkovém pozadí inspirovaném vizuálními studii tak koresponduje s jeho vlastními zájmy. Dílem Františka Kupky se zabývám v poslední, čtvrté kapitole. Úvodní část této kapitoly seznamuje čtenáře se základními postoji Kupky k otázce poznání reality a způsobu sdílení tohoto poznání vizuální cestou. Stěžejní částí této kapitoly je interpretace konkrétního Kupkova díla, *Katedrály*. Interpretace je založena jednak na výše zmíněném myšlenkovém pozadí vizuálních studií, jednak na vlastních názorech Kupky a jednak na mém vlastním pozorování.

Katedrála, dílo, které jsem k analýze zvolila, dle mého názoru dobře demonstruje Kupkovy strategie vizuální komunikace s divákem. Obraz je tvořen geometrickou kompozicí vertikálních a diagonálních linií v modré a červené barvě. Stejně vizuální prvky Kupka využívá v mnoha dalších dílech. Tato kombinace barev a využití geometrické sítě linií se opakuje dokonce tak často, že lze na tyto vizuální prvky nahlížet jako na základní výrazové prostředky Kupkova výtvarného projevu. Analýza *Katedrály* tak může sloužit jako interpretační model mnoha jiných Kupkových děl z pohledu vizuálních studií.

1. UMĚNÍ A REALITA

„Obrazy nejsou pouze zvláštním druhem znaku, ale něco jako herec na historické scéně, charakter obdařený legendárním statusem, historií, která běží paralelně s příběhy, jež si vyprávíme o naší vlastní evoluci z tvorů „vytvořených k obrazu“ stvořitele, k tvorům, kteří sami sebe a svůj svět tvoří k obrazu svému.“²

K tomu, abych mohla zkoumat, jakým způsobem je utvářen význam ve vizuální komunikaci mezi umělcem a divákem, je třeba nejdříve uvést vztah obrazů a reality. Každý význam, který do obrazu malíř vkládá, a každý význam, který divák v obraze vnímá totiž vychází z reality, kterou oba prožívají. Prostřednictvím obrazů tak sice poznáváme svět, nikoliv však v jeho přirozenosti, ale z pohledu naší přirozenosti. To platí i při tvorbě významu v obraze. Slovy výše zmíněného Mitchella, umělec ve svém díle tvoří „svět k obrazu svému“ spíše, než by kopíroval svět takový, jaký je.³ V zásadě tak lze říci, že to, jak umělec a společnost, ve které žije, vnímají vztah obrazu k realitě, určuje výslednou podobu i obsah díla.

Povaha obrazu a jeho vztahu k realitě je komplexní otázkou, na kterou v průběhu historie existovalo mnoho různých názorů, a která i dnes zůstává otevřená. V antickém světě můžeme rozeznávat mezi Aristotelovou teorií reprezentace jako mimesis a Platónovou teorií reprezentace jako inspirované, vnitřní vize.⁴ Později uvidíme, že tato dialektika vztahu obrazu a reality prochází celými dějinami zobrazování. Ideální obraz reality je Aristotelem vnímán jako imitace objektů vnějšího světa, které můžeme vnímat smyslově.⁵ Platón se naopak domníval, že umělec by měl spíše prezentovat jeho vlastní inspirovanou vizi než kopírovat vzhled objektů vnějšího světa.⁶ Podle Platóna je mimesis druhořadým kopírováním reality, nikoliv cestou k poznání pravého významu a pravdy. V Platónově podání by tak umělec měl vyjadřovat ty významy, které nejsou viditelné, kdežto podle Aristotela by měl umělec vytvářet význam obrazu prostřednictvím co nejdokonalejší nápodoby viditelného.

² W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago 1986, s. 9, z anglického jazyka: „*Images are not just a particular kind of sign, but something like an actor on the historical stage, a presence or character endowed with legendary status, a history that parallels and participates in the stories we tell ourselves about our own evolution from creatures "made in the image" of a creator, to creatures who make themselves and their world in their own image.*“

³ K této problematice již Ernst H. Gombrich v 60. letech minulého století. Více zde: E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 1984 (první vydání 1960).

⁴ Paul M.W. Hackett, *Psychology and Philosophy of Abstract Art: Neuro-aesthetics, Perception and Comprehension*, London, 2016, s. 3–10.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

Platón svým znepokojením nad mimesis reagoval na rozvoj naturalistického malířství v pátém století před naším letopočtem. V této době je mimetická reprezentace nahlížena nejen jako odkaz k pravému významu objektu, ale sama je nositelem tohoto významu.⁷ Britský historik Jás Elsner tuto dobu označuje jako první historicky doložitelný spor v otázce obrazů jako reprezentace pravého významu.⁸ Je však třeba dodat, že pro Platóna ani Aristotela tato otázka nepředstavovala stěžejní záměr jejich teoretické práce.

Otázka toho, zda je napodobivá reprezentace zdrojem pravého poznání, nebo jeho iluzí, se stala zásadním bodem sporu v období Byzantského ikonoklasmu v osmém a devátém století.⁹ Ikony, svaté obrazy, tehdy zaujímaly dominantní místo ve filozofické i teologické nauce, a jako takové vyžadovaly reflexi svého charakteru. Byzantský ikonoklasmus tak silně přispěl k naší potřebě ptát se, jaká je povaha obrazové reprezentace, a jak obrazy fungují v naší společnosti. Především na základě obhajoby ikon Jana z Damašku vyústil tento spor k ustanovení svatého obrazu jako něčeho, co obsahuje přítomnost božského, avšak stále zůstává (dřevěným) materiálem pozemského světa.¹⁰ Napodobivá reprezentace byla v této době vnímána jako cesta k poznání pravého významu zobrazeného objektu. Je však třeba dodat, že křesťanskému obrazu nejde o zobrazení pozemské, sdílené reality, ale o zprostředkování božského ideálu. Ačkoliv tak na svatých obrazech vidíme muže a ženy, které známe z každodenní reality, tyto postavy neodkazují na „reálné“, „každodenní“ muže a ženy, ale na ideální představy křesťanské nauky.¹¹ „Neviditelné“ ideály jsou tak v obraze prezentovány prostřednictvím „viditelných“ postav a objektů. Božský ideál, který ikony prezentují, je nicméně dobovou společností vnímán jako „reálný“. Znepokojení nad uctíváním obrazů, ať už ve starověkém Řecku, Byzanci nebo v pozdějším období reformace, tak vždy pramenilo z otázky, zda lze poznat skutečný význam jevu, ať už pozemského nebo nadpozemského, skrze jeho obrazovou reprezentaci.

Spor o to, zda obraz dokáže zachytit skutečný význam jevu, či nikoliv, na dlouhou dobu zmizel s vírou v to, že obraz funguje jako „okno do reality“.¹² Renesanční malíři i

⁷ Jás Elsner, *Iconoclasm as Discourse: From Antiquity to Byzantium*, *The Art Bulletin*, vol. 94, no. 3, 2012, s. 368–94, dostupné online: <http://www.jstor.org/stable/23268277>, vyhledáno 2. 3. 2022.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Gerhard B. Ladner, *Ad imaginem Dei: The Image of Man in Mediaeval Art (Wimmer Lecture)*, Pennsylvania 1962, s. 2.

¹² Jedním z nejvlivnějších zastánců tohoto názoru je Leon Battista Alberti. Více zde: Leon Battista Alberti, *On Painting*, London 1991.

osvícenští myslitelé vztah reality a umění považovali za transparentní. Domnívali se, že prostřednictvím podobnosti lze divákovi zprostředkovat transparentní pohled na realitu, takovou, jaká je. Čím podobnější malba byla tomu, co vidíme na vlastní oči, tím věrohodnější byl také význam v obraze. Schopnost vizuálního napodobení reálných jevů byla považována za přirozenou cestu zprostředkování jejich významu. Tento ideál byl založen na přesvědčení, že význam reálných objektů lze poznat skrze smysly. Napodobivé obrazy, které vnímáme prostřednictvím stejné vizuální logiky jako vnější svět pak budí dojem, že zprostředkovávají skutečné významy skutečných jevů.

Tato víra ve smysly jako spolehlivý zdroj poznání skutečnosti byla silně narušena vlivem vědeckých a technických objevů 19. a 20. století. Fotografie se stala pro mnoho umělců demotivujícím vynálezem v tom smyslu, že zachycovala podobnost reality lépe než sebelepší malba. Na druhou stranu znamenal vynález fotografie inspiraci pro tvorbu reprezentace, která není založena na podobnosti. Pokud totiž umělec nemůže soupeřit s fotografií v napodobování, musí se vydat jinou cestou. Pryč od napodobování vnější reality, směrem k vnitřním strukturám jevů vedl umělce také vynález rentgenu.¹³ Fotografie pořízené rentgenem dokazovaly, že obrazové médium je schopno učinit viditelnými vnitřní struktury pevných forem, které nejsou našim smyslům běžně dostupné. Rentgen doslova dokazoval, že obraz může prezentovat „neviditelné“. Chronofotografie E. Muybridge a E. J. Mareye z konce 19. století vyvolávaly podobné závěry, když prezentovaly objekty v pohybu, které dosud statický obraz nikdy nepoznal.¹⁴ Pro změnu pohledu na vztah umění a reality měl zásadní dopad také objev elektromagnetického pole a s ním spojený vynález bezdrátového telegrafu.¹⁵ Tento objev dokazoval, že určité vztahy v realitě fungují na základě fyzikálních vztahů, které dokáže popsat a praktikovat věda, lidským smyslům jsou však nedostupné.

Právě proto, že věda dokázala odhalovat skryté stránky reality, stala se důležitým zdrojem filozofie i umění. Na konci 19. století tak začal na základě Husserlovy práce vznikat zcela nový obor filozofie: fenomenologie, která se nově zabývala nikoliv reálnými významy objektů, ale tím, jak se nám tyto objekty jeví. O pár let později Charles

¹³ O dopadech rentgenu a dalších vědecko-technických vynálezů na vývoj umění více zde: Linda D. Henderson, X Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists, *Art Journal*, 47:4, 1988, s. 323-340 nebo: Linda D. Henderson, The Image and Imagination of the Fourth Dimension in Twentieth-Century Art and Culture, *Configurations*, Vol. 17, No. 1, Winter 2009, s. 131-160.

¹⁴ K dopadům vynálezu chronografie na vývoj umění více zde: Margit Rowell, František Kupka: A Metaphysics of Abstraction, in: The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, František Kupka, 1871-1957: a retrospective, New York 1975, s. 47-80.

¹⁵ Viz. pozn. 13.

Sanders Peirce nově uplatnil sémiotický model na obrazové reprezentace. Dříve přitom sémiotický model sloužil primárně ke zkoumání významu v arbitrárně pojímané řeči. Do této doby se řadí také vznik Freudovy psychoanalýzy, která zkoumá lidskou mysl na základě nevědomých a iracionálních procesů. Důležitý dopad měly na uměleckou činnost také spiritualisticky laděné práce Henriho Bergsona, orientované proti osvícenské tradici racionality, a mnoho jiných děl.

Vidíme tak, že vztah člověka k realitě se během 19. století pohyboval směrem od smyslově vnímatelných vlastností reality k jejím vnitřním strukturám, a to na základě širších vědeckých a kulturních změn. Se změnou způsobu nahlížení reality se následně přirozeně mění také způsob její reprezentace. Obrazy založené na podobnosti jsou znovu v platónském smyslu nahlíženy jako něco, co je druhořadou imitací a neslouží k úplnému poznání pravdy.

Společně s narušením víry v úplnost našeho smyslového poznání umělci opouštějí přesvědčení, že by malba měla podléhat stejným zákonům jako naše každodenní vnímání objektů vnějšího světa. Tyto zákony se naopak snaží narušit tak, aby odkryly nové, běžně neviditelné významy reality. Umění je tak nově zdrojem nevšedního poznání, které nepodléhá praktickému účelu vizuální komunikace na základě vnějších podobností, ale naopak se snaží vyjádřit vnitřní, „neviditelné“ podstaty reálných jevů. Příkladem jsou malby Kubistů, Surrealistů, Fauvistů, Futuristů, Orfistů, Suprematistů a dalších avantgardních hnutí. Všechny tyto výtvarné projevy, vyrůstající na pozadí vědeckých objevů a teoretických prací 19. století, mají společné odmítnutí tvorby významu v obraze prostřednictvím snahy o co nejdokonalejší nápodobu reality.

Na pozadí těchto změn v přístupu člověka k realitě se již nelze domnívat, že význam v obraze je vytvářen pouhým kopírováním viditelných prvků vnějších objektů. Otázka vztahu reality, její reprezentace a našeho vnímání však stále zůstává otevřená – a je to právě tato otázka, která mě bude při interpretaci vybraného díla zajímat. Pro mou práci jsou stěžejní „neviditelné“ procesy v mysli umělce a diváka, které vedou k tvorbě sdíleného významu, nikoliv definice jednoho možného významu vybraného obrazu. Ve své práci však pracuji s pojmy, které jsou komplexní a vyžadují osvětlení toho, jak s nimi budu zacházet. Alespoň základním definicím toho, jak zacházím s pojmy „realismus“ a „abstrakce“ se tedy nemohu vyhnout.

1.1 REALISMUS A REALITA

Termín „realismus“ byl v literatuře a umělecké kritice zaveden v 19. století a dodnes je široce rozuměn jako věrné zobrazení své předlohy.¹⁶ Během 20. století se však mnoho filozofů a historiků umění k takovému chápání realistického zobrazení vymezuje.¹⁷ Hlavním bodem jejich kritiky je přesvědčení, že žádný z uměleckých stylů nezobrazuje realitu věrněji nebo pravdivěji, ale vyjadřují se k ní rozdílným způsobem. Tak například podle Lindy Nochlin je pojem „realismus“ v umění velice problematickým především z toho důvodu, že je závislý na nazírání reality jako takové, jejíž pojem je sám o sobě těžko uchopitelným a nelze ho jednotně definovat.¹⁸ Naše nazírání toho, co je realita a jaké je její pravdivé, realistické zobrazení se liší v různých dobách a v pracích různých autorů. To má pak za následek aplikaci tohoto pojmu na poměrně široké spektrum umělecké tvorby. Za „realistické“ je běžně považováno umění starověkého Řecka, pozdně gotické umění, holandská malba 17. století, francouzská malba 19. století, nebo také díla Caravaggia, Velásqueze, Ribery a Zurbarána.¹⁹ Podle amerického kritika umění Harolda Rosenberga využíváme v umělecko-historickém výzkumu slovo „realistické“ a „realismus“ v takové míře, že sami o sobě tyto pojmy ztrácí jakýkoliv uchopitelný význam.²⁰ Stejně jako podle Nochlin má podle něj „realismus“ v umění různé formy v různých dobách. Považuji tak za nezbytné určit způsob, jakým budu ve své práci užívat pojmy „realismus“ a „realistické“ a jakým způsobem se tyto pojmy váží k tvorbě rané abstrakce. Přikláním se zde k názoru britského filozofa Johna Hymana, který tvrdí, že k objasnění pojmu „realismus“ je nejdříve zapotřebí základní rozdělení na „realismus“ v technice a „realismus“ v námětu malby.²¹

1.1.1 REALISMUS V UMĚLECKÉ TECHNICE

Realismus v umělecké technice lze popsat jako snahu o přesné a detailní zobrazení fyzické předlohy.²² Realistická technika zobrazení tak spočívá ve smyslovém pozorování fyzické předlohy, kterou se umělec snaží opticky co nejvěrněji přenést do svého díla. Tuto

¹⁶ John Hyman, Katerina Bantinaki, Depiction, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/depiction/>, vyhledáno 2. 3. 2022.

¹⁷ Mezi jinými lze zmínit E.H. Gombricha, Nelsona Goodmana, W. J. T. Mitchella nebo Lindu Nochlin.

¹⁸ Linda Nochlin, *Realism: Style and Civilisation*, Baltimore 1971, s. 13–50.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Harold Rosenberg, The Art Galleries: The Game of Illusion, *The New Yorker*, November 24, 1962, s. 161.

²¹ Viz Hyman, Bantinaki (pozn. 16).

²² Britannica, The Editors of Encyclopaedia, realism, *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/realism-art>. Accessed 10 January 2022, vyhledáno 2. 3. 2022.

snahu o co nejlepší nápodobu předlohy lze sledovat již ve vývoji řeckého umění mezi 6. a 4. stoletím před naším letopočtem.²³ Po obnovení starověkého ideálu nápodoby v renesanční společnosti tato tradice v západním světě pokračuje víceméně až do vynálezu fotografie v 19. století. Stejně tak se i uměleckohistorická disciplína založená v 19. století domnívala, že měřítkem pravdivosti obrazu, a tím i jeho “realismu” je míra podobnosti zobrazení s vnější realitou, s fyzickou předlohou.²⁴ Toto přesvědčení se však zásadně mění na již zmíněném pozadí vědeckých a teoretických objevů 20. století. Dnes se většina teoretiků umění shoduje v tom, že realismus v technickém provedení obrazu nelze definovat na základě podobnosti, ale spíše na míře dostupnosti informací v obraze.²⁵ Vizuální věrnost zobrazované předloze a míra dostupnosti informací je navíc pouze jedním z aspektů realistického umění, proto by bylo nesprávné zakládat rozlišování mezi tím, co realistické zobrazení je, a co není, pouze na základě tohoto aspektu.²⁶ Tak například zmiňovaná díla Caravaggia můžeme v jejich technickém zpracování považovat za silně realistická, ačkoliv náměty jeho malby nevycházejí z empiricky ani vědecky pozorovatelné reality, ale z ideálu křesťanských představ. Vzhledem k zaměření mé práce není tento vizuální aspekt stěžejním při zohledňování “realismu“ malby. Pro interpretaci vybraných děl, vzhledem k tvorbě významu, je důležitější objasnění realismu v námětu malby. Realismus se v mém pojetí neváže k věrohodnému zobrazení fyzické předlohy, ale ke vztahu k realitě. Z tohoto důvodu budu obrazy, které se technicky snaží o věrohodné zobrazení dále popisovat jako “napodobivé”, nikoliv “realistické”.

1.1.2 REALISMUS V NÁMĚTU OBRAZU

Realismus v námětu obrazu se od výše popsaného realismu v technice zásadně liší tím, že nejde o podobu díla s jeho fyzickou předlohou, ale o výběr předlohy samotné a způsob autorova přístupu k této předloze. Nochlin v tomto směru definuje realistické zobrazení jako snahu o to „... poskytnout pravdivé, objektivní a nestranné zobrazení skutečného světa, založené na pečlivém pozorování současného života.”²⁷ Tato snaha podle ní nabyla největší důležitosti v umění 19. století, kterým se Nochlin při studiu realismu zabývá především. V tomto období se ideální námět „pravdivého zobrazení“ mění

²³ Viz Hyman, Bantinaki (pozn. 16).

²⁴ Krešmir Purgar (ed.), *The Iconology of Abstraction: Non-figurative Images and the Modern World*, New York 2021, s. 1–30.

²⁵ Viz pozn. 17.

²⁶ Viz Nochlin (pozn. 18), s. 13–50.

²⁷ *Ibidem*, s. 13, z anglického jazyka: “... to give a truthful, objective and impartial representation of the real world, based on meticulous observation of contemporary life.”

z nadpozemských představ náboženství ve zobrazení každodenního prožívání běžného života člověka.

Realismus 19. století s jeho náměty každodenní reality běžného člověka, je tak výzvou pro stovky let přetrvávající filozofickou tradici v západním světě. Tato tradice vychází ze zmiňované Platónovy opozice pravdivosti světa idejí a falešnosti smyslově vnímatelných podobností. Ve světle takových úvah je náboženský, ideální námět obrazu vnímán jako obraz pravdivé reality, a naopak realita běžného člověka jako něco pomíjivého a iluzivního.²⁸ Umělci 19. století si jistě byli vědomi této tradice, avšak na pozadí změn, které přinesly nové vědecké metody a s nimi provázaný filozofický pozitivismus již nebylo možné následovat tento ideál „vyšší pravdy“. Zdrojem pravdy již nebyl boží svět, ale ten lidský. Realistické obrazy tak odmítají idealizaci svého námětu, a naopak se snaží o co nejobjektivnější pozorování a popis reálného světa a člověka v něm – ostatně stejně tak jako vědci. Podle Nochlin je tato snaha o analýzu „reálného“ dokladem toho, že realistická tvorba 19. století není pouze „zrcadlením vnějšího světa“, ale téměř vědeckým pátráním po pravdě.²⁹ Věda podle Nochlin poskytla umění touhu po objevování zákonů „lidské reality“ a empirickou metodu zkoumání, které se staly předpoklady pro realistické zobrazení v 19. století.³⁰ Výběr námětu v obraze i přístup k němu je tak nově založen na tom, že fungování reality, ve které žijeme, se musíme učit skrze vědecké studium a přímé pozorování přírody.

Pokud je tedy realismus 19. století pokračováním západní tradice technického přiblížení se vnějším světu skrze podobnosti, tak co se týče výběru námětu, s tradicí se rozchází. Námětem realismu 19. století nejsou „nadpozemské“ ideje křesťanství, ale každodenní, „pozemské“ jevy, které lze poznat smyslově. Nochlin v tomto směru odkazuje na E. H. Gombricha a jeho myšlenku, že umění 19. století je „*bojem proti schématům*“, ve kterém „*hlavní zbraní je empirické zkoumání reality*.“³¹

Podle Nochlin tak není hlavním předpokladem realismu v 19. století technické zpracování námětu, ale hledání pravdy o námětu samotném a o jeho fungování v dobové realitě. Tento předpoklad „dobovosti“ uměleckého námětu s sebou podle Nochlin přirozeně nese také změnu stylu. Pokud se totiž umělec musí vypořádat s novým námětem

²⁸ Xuning Wang, *Realist painting and its relationship to my creative practice*, Disertační práce, Faculty of Education and Arts, Edith Cowan University, Perth 2010, s. 11–30.

²⁹ Viz Nochlin (pozn. 18), s. 13–50.

³⁰ Ibidem. Věda vedla umělce ke zkoumání každodenních jevů vlastním pozorováním. To však neznamená, že umělci a vědci zkoumali stejné jevy. Podobná je pouze jejich cesta, metoda k poznání reálného.

³¹ Ibidem, s. z anglického jazyka: „...as Gombrich declares, *the story of the struggle against schemata; and the major weapon in this struggle was the empirical investigation of reality.*“

malby a s novým přístupem k tomuto námětu, musí se přirozeně změnit také způsob jeho práce s médiem.³² Nemůžeme tak tato díla vnímat jako zrcadla vnějších podobností, ale jako snahu o nalezení pravdy a pochopení zákonů reality, ve které uměli žili a kterou se snažili prostřednictvím svých děl zprostředkovat divákovi.

Zajímavé je potom srovnání těchto předpokladů realismu 19. století, o kterých Nochlin mluví, s počátky abstraktního umění v Evropě. I abstraktní umění se totiž snaží o co nejpravdivější uchopení reality a místa člověka v ní, a to do velké míry na základě nejnovějších vědeckých poznatků.³³ Zdá se tak, že francouzský realismus vychází z podobných podnětů jako raná abstrakce; zaměřit se na zkoumání přítomné reality a na nové, „pravdivější“ a „realističtější“ možnosti jejího zobrazení. Francouzský realismus a raná abstrakce však vychází z jiného společenského a vědeckého rámce, což určuje jiný přístup k tomu, co „pravdivé“ a „realistické“ zobrazení je. Realismus 19. století zakládá své zkoumání reality a rozchod s idealizací na přímém smyslovém poznání, které vychází z dobové vědecké metody. Raná abstrakce vychází z pozdějších vědeckých prací, které se zaměřují na zkoumání vnitřních, „neviditelných“ vztahů a struktur viditelných jevů. V zásadě se tak malíři počátku 20. století musí rozejít s napodobivým způsobem zobrazování, pokud chtějí realitu vyjadřovat „realisticky“ – tedy podle dobového pohledu na to, co je pravdivé a reálné. Počátky abstraktního umění tak lze považovat za „realistické“ v tom smyslu, že se přímo váží k realitě a jejím zákonům, které se snaží co nejpravdivěji postihnout. Za tímto účelem pak umělci vytvářejí zcela novou vizuální gramatiku, která již není založena na smyslově pozorovatelných podobnostech. Smysly totiž nově nejsou věrohodným zprostředkovatelem „pravdivosti“ významů reálného světa.

1.2 ABSTRAKCE A REALITA

Právě rozchod s napodobivým způsobem zobrazení je stěžejním bodem definic abstraktního umění, kterých v odborné uměleckohistorické literatuře existuje relativně velký počet. Tak například v *Oxfordském slovníku uměleckých pojmů* z roku 2010 je abstraktní umění definováno jako „...*jakékoli nereprezentativní umění... Pro abstraktní umění je implicitní představa, že umělecké dílo existuje samo o sobě, a ne nutně jako*

³² Ibidem.

³³ Meyer Shapiro, Nature of Abstract Art, *Marxist Quarterly* 1, no. 1, January-March 1937, s. 77–98, dostupné online: <http://abstractpossible.org/wp-content/uploads/2011/04/Nature-of-Abstract-Art-Schapiro-i.pdf>, vyhledáno 2. 2. 2022.

zrcadlo reality.³⁴ Podobně abstraktní malbu definuje Rolina van Viet jako „nefigurativní, nereprezentativní, neobjektivní umění, volná malba, volný, abstraktní, intuitivní styl.“³⁵ Obě tyto definice zmiňují slova jako ne-figurativní, ne-reprezentační, ne-zobrazivé. Za abstraktní malbu tak většinou považujeme jednoduše tu, která neodpovídá vzhledu vnějšího světa tak, jak ho vidíme a známe. V této podkapitole se pokusím obhájit názor, že význam abstraktního umění nelze definovat pouze na tomto základě odmítnutí napodobivých forem; abstraktní umění je třeba vnímat v jeho specifickém vztahu k realitě.

To, že abstraktní umělci vyjadřují svůj vztah k realitě vizuálně neznámým způsobem, vytváří často dojem, že abstraktní a napodobivé (často popisované jako realistické) obrazy lze stavět do opozice. V tomto směru však mluvíme pouze o optických vlastnostech díla, o jeho technickém zpracování, nikoliv o jeho obsahu a významu. Vztah napodobivého a abstraktního zobrazení je složitější, zaměříme-li se na jejich vztah k realitě, nikoliv pouze na vztah obrazů k vizuálním podobnostem. Z tohoto důvodu také nebudu ve své práci abstraktní obrazy popisovat jako ne-napodobivé, ne-figurativní nebo ne-předmětné, protože to implikuje primárně jejich odklon od vizuálních podobností. Mým cílem je naopak objasnit, že tato vizuálně založená opozice napodobivého a nenapodobivého, realistického a abstraktního, je v pochopení významu děl nedostatečná.³⁶ Povahu uměleckého díla tak budu vykládat na jeho vztahu nikoliv k viděné realitě, ale k vnímané (prožívané) realitě.³⁷

Základním předpokladem této práce je tak názor, že obraz prezentuje vztah tvůrce a diváka k realitě – tedy prožívanou realitu, spíše než realitu viditelnou. Stejným směrem se budu zaměřovat při analýze vybraných děl – primárním záměrem nebude studium vizuálních aspektů díla, ale to, jak je v díle vytvářen význam vzhledem k prožívané realitě umělce a diváka. Dalším předpokladem mé práce je myšlenka, že tento vztah k realitě lze prezentovat prostřednictvím abstraktní malby stejně tak dobře jako prostřednictvím malby napodobivé. Oba druhy tvorby vychází z určitého vnímání reality, které je závislé

³⁴ Michael Clarke, *The concise Oxford dictionary of art terms* (2 ed.), Oxford, U. K., New York, NY 2010, z anglického jazyka: „any non-representational art... Implicit to abstract art is the notion that the work of art exists in its own right, and not necessarily as a mirror of reality.“

³⁵ Rolina van Vliet, *Abstracts: Techniques and textures*, Petaluma 2013, cit. in: Viz Hackett (pozn. 4), z anglického jazyka: „non-figurative, non-representative, non-objective art, freepainting, free-abstract, intuitive-style.“

³⁶ Stejný cíl si klade Andrew Inkpin v článku *The Complexities of “Abstracting” from Nature*, viz (pozn 38.). Inkpin se však ve svém článku zaměřuje především na Land art, nikoliv na díla rané abstrakce.

³⁷ Rozdíl mezi viděním a vnímáním popisuje mnoho autorů zabývajících se psychologíí umění a neuroestetikou. Lze zmínit například E.H. Gombricha, Semira Zekiho, Erica Kandela, Jacquese Aumonta nebo Roberta Solsa, viz Seznam použité literatury.

na dobovém rámci a subjektivním světě umělce. Oba druhy umění jsou tak s vnější realitou spjaty, zároveň však abstrahují pouze určité části reality vhodné k tvorbě specifického významu v obraze. Napodobivé a nenapodobivé obrazy jsou tak ve vztahu k prožívané realitě dvě strany jedné mince spíše, než aby stály v opozici. Pokud tedy mluvíme o vybraných dílech jako o obrazech mezi realismem abstrakcí, neodkazují na jejich vizuální charakter, ale na jejich vztah k prožívané realitě.

Abs-trahovat v přesném slova smyslu znamená ode-brát nebo ode-bírat.³⁸ Jinými slovy abstrahovat znamená vytvářet určitý „extrakt“ z reality za účelem snadnějšího porozumění a komunikace. V jistém směru tak lze považovat za „abstraktní“ veškerou uměleckou činnost člověka, i tu nejvíce odpovídající své předloze. Zobrazovat totiž neznámá znova vytvářet realitu takovou jaká je, ale vyjadřovat její specifické části, které jsou vhodné ke komunikaci významu. V tomto směru ani fotografie nedokáže prezentovat realitu přesně takovou jaká je, ale pouze její „abstrahované“ části. Reprezentace reality je v případě fotografie limitována mimo jiné specifickým úhlem pohledu, rámováním obrazu nebo kontextem následného vystavení obrazu.

Podobnost, kterou často považujeme za měřítko „realismu“ obrazu, je navíc velice těžko definovatelná ve vztahu k realitě. Většina dnešních teorií se shoduje v tom, že co se týče významu objektů v obraze, jejich vizuální stránka je pro jejich uchopení nedostatečná.³⁹ Je třeba dané objekty a jejich vztah k realitě znát, abychom z vnějšího pohledu dokázali vyvodit význam. Rozpoznávat význam obrazu na základě jeho podobnosti s realitou je tak především využíváním našich naučených konceptů, které jsou samotné abstrahováním z reality. Tvorba významu v napodobivém umění je tak především abstrahováním specifických vizuálních aspektů forem vnějšího světa a jejich vložení do známého kontextu za účelem komunikace.⁴⁰ Jako symbolický jazyk tak musí být i napodobivé umění abstrakcí reality.⁴¹ V tomto směru je příhodný Goodmanův příklad abstrahování určitých částí osobnosti při tvorbě portrétu: „...*objekt přede mnou je člověk, roj atomů, komplex buněk, houslista, přítel, blázen a mnoho dalšího... Nemohu však kopírovat všechno najednou... Co bych tedy měl kopírovat je pouze jeden z těchto*

³⁸ Andrew Inkpin, The Complexities of “Abstracting” from Nature, in: Paul Crowther, Isabel Wünsche (ed.), *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*, New York 2012, s. 255–265, z anglického jazyka „...abs-trahere means to “draw off.”

³⁹ Viz Hyman, Bantinaki (pozn. 16).

⁴⁰ Viz Inkpin (pozn. 38).

⁴¹ Bernard Gortais, Abstraction and Art, *Philosophical Transactions of The Royal Society B Biological Sciences* 358(1435), August 2003, s. 1241–9, dostupné online: https://www.researchgate.net/publication/10625061_Abstraction_and_art, vyhledáno 2. 3. 2022.

aspektů, jeden ze způsobů, jakým tento objekt je, nebo vypadá.“⁴² Na srovnání napodobivé tvorby s abstrahováním z reality vidíme, že opozice „realistický“ a „abstraktní“ nedává smysl.

Pokud je tedy napodobivá tvorba abstrahováním specifických částí vnějšího světa za účelem komunikace, jako vysvětlení rozdílu mezi abstraktní a napodobivou malbou se nabízí domněnka, že abstraktní malba je naopak na reprezentaci vnějšího světa nezávislá – existuje sama o sobě jako emancipovaná část reality. Taková malba by byla významově absolutní v tom smyslu, že neodkazuje na nic mimo sebe a významově univerzální, v tom smyslu, že jí může porozumět každý, nehledě na rozdílnost kulturních konceptů. Snad nejznámějším zastáncem takového názoru je americký historik umění Alfred H. Barr.⁴³ Při zkoumání povahy abstraktního umění Barr nepřikládá velkou důležitost charakteru společnosti, ve které tato díla vznikají. Tvorba umění je podle něj vnitřní proces vlastní specificky umělecké společnosti. To, že se umění na počátku 20. století rozchází s napodobováním přírody je podle něj dáno tím, že umělci vnímají reprezentaci vnějšího světa jako vyčerpanou a obracejí se tak směrem k čistě estetickým formám.⁴⁴

Barrova teorie má však trhliny, na které mezi jinými reaguje americký historik umění Mayer Shapiro. Shapiro odmítá Barrův názor, že abstrakce v umění stojí sama o sobě jako estetická exprese umělce, bez závislosti na jeho vnější realitě.⁴⁵ Význam v abstraktní malbě je podle Shapira naopak silně podmíněn vnější realitou, ve které dílo vzniká, a ve které je nahlíženo. Shapiro argumentuje tím, že abstraktní tvorba existuje již tisíce let. Na počátku 20. století nebyla objevena, ale znovu přijata. Toto znovu přijetí je podle Shapira dáno tím, že k takové situaci nastaly podmínky k jejímu ustanovení jako dostatečného média pro zprostředkování vztahu člověka a reality. Podle Shapira „Abstraktní malíř odmítá reprezentaci vnějšího světa jako mechanický proces oka a ruky, na němž se umělci city a představivost málo podílejí. Nebo se platónským způsobem staví proti reprezentaci objektů jako ztvárnění povrchového aspektu přírody, vnímá praxi abstraktního designu jako objevu „podstaty“ nebo základního matematického řádu věci.“⁴⁶ Abstraktní umění je tak podle Shapira odrazem dobového zájmu o již na začátku

⁴² Nelson Goodman, *Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, New York, 1968, s. 6–7, z anglického jazyka: „...the object before me is a man, a swarm of atoms, a complex of cells, a fiddler, a friend, a fool, and much more... I cannot copy all these at once... What I am to copy then, it seems, is one such aspect, one of the ways the object is or looks.“

⁴³ Alfred J. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*, katalog výstavy, New York 1936.

⁴⁴ Viz Shapiro (pozn. 33)

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Meyer Shapiro, *Modern Art*, 1937, cit. in: David W. Galenson, *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*, Cambridge U.K. 2009, s. 250, z anglického jazyka: „The abstract painter denounces representation of the outer

zmíněné vnitřní podstaty objektů vnější reality. Zájem o tyto vnitřní podstaty přitom není izolovaný v umělecké společnosti, ale je společný vědeckému a teoretickému rámci doby. Bez tohoto nového pohledu na realitu by podle něj abstraktní malba nemohla být znovu přijata jak umělci, tak ani publikem. Nemohla by plnit médium pro zprostředkování vztahu člověka k realitě – nebyla by dostatečným symbolickým systémem pro komunikaci významů ve světě, který nás obklopuje. Pokud uznáme tuto kulturní podmíněnost abstraktního umění, potom nelze mluvit o jeho „absolutním“ ani „univerzálním“ charakteru.

K podobnému názoru kulturní podmíněnosti se staví pozitivně Paul Crowter v knize *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*.⁴⁷ Crowter podrobně studoval manifesty umělců, kteří se na počátku 20. století rozcházejí s napodobivými formami. Mnoho z těchto textů, jako je například ten od Františka Kupky, Vasilije Kandinského nebo Kazimira Maleviče, se zaměřují na spirituální rozměr svých děl, a tím i na jejich „univerzální význam“, spíše než na prezentaci vnějšího světa. Podle Crowtera však jejich manifesty „...nabízejí řadu výkladů významu abstraktních forem, které se nakonec ukazují jako závislé na kulturních faktorech, k tomu, aby se tento údajně univerzální význam objevil.“⁴⁸ Crowter tak odmítá „absolutní“ a „univerzální“ charakter děl těchto umělců, když tvrdí, že jejich díla i manifesty nevznikají izolovaně od vnějšího světa, ale naopak jsou produktem dobového smýšlení o realitě, které se stává nedílnou součástí jejich projevu. Tento názor ve stejné knize doplňuje německá historička umění Isabel Wunsche, když podrobně popisuje četné spojitosti mezi soudobým pohledem na realitu skrze vědecké objevy, víru a spiritualismus a počátky abstraktní malby v Evropě.⁴⁹

Podle Crowtera se abstraktní malba váže k realitě, tedy k objektům vnějšího světa a vztahům mezi nimi, dvěma způsoby.⁵⁰ Ty lze spatřit již v práci kubistů a opakují se napříč moderním uměním až do současnosti. Prvním způsobem spojení abstraktní tvorby s realitou je podle Crowtera abstrahování forem z vnější reality – podobně jako jsem výše

world as a mechanical process of the eye and the hand in which the artist's feelings and imagination have little part. Or in a Platonic manner he opposes to the representation of objects, as a rendering of the surface aspect of nature, the practice of abstract design as a discovery of the "essence" or underlying mathematical order of things."

⁴⁷ Paul Crowther – Isabel Wunsche (ed.), *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*, New York 2012, s. 1–20.

⁴⁸ Paul Crowther, *Phenomenology of the visual arts (even the frame)*, Stanford 2009, cit. dle: Viz Hackett (pozn. 4), s. 7., z anglického jazyka: "...offer a number of interpretations of the meaning of abstract forms that turn out, ultimately, to be dependent on cultural factors in order for this supposedly universal meaning to emerge."

⁴⁹ Isabel Wunsche, *Life into Art: Nature Philosophy, the Life Sciences, and Abstract Art*, in: Viz Crowther – Wunsche (ed.), (pozn. 47), s. 9–30.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 1–9.

toto abstrahování popsala u napodobivého umění. Na rozdíl od napodobivého umění jsou však tyto „extrakty“ z reality přetvořeny ve formy nové, oku neznámé. Abstraktní malíři tvoří na základě vnitřního tvůrčího procesu, nikoliv na základě opakování vnějších vizuálních schémat.

Tento vnitřní kreativní proces je podle Crowtera dalším vztahem abstraktního umění k realitě. Abstraktní obrazy podle něj neprezentují pouze formy abstrahované z vnější reality, ale také proces tohoto abstrahování samotný jako *přirozenou* aktivitu člověka.⁵¹ Kreativní tvorba umělce je vnímána jako prodloužená ruka přírody, jako součást přirozených procesů tvorby, vzniku a zániku v přírodě, jako je růst rostlin nebo krystalizace minerálů. Tvůrci abstraktních děl se domnívali, že se realitě přiblíží více, když se pokusí cítit přirozené procesy tvorby sami v sobě, než aby kopírovali ty již dokončené vnější přírodou. Tuto domněnku dobře ilustrují slova Paula Kleeho: “*Pro umělce zůstává dialog s přírodou podmínkou sine qua non. Umělec je člověk, sám příroda a součást přírody v přirozeném prostoru.*“⁵², Františka Kupky: „*Příklady organické souvislosti v přírodě jsou přístupné všem malířům a sochařům; přejme si, aby tvořili tak logicky, jako tvoří sama příroda!*“⁵³ nebo Hanse Arpa: “*Nechceme napodobovat přírodu. Nechceme reprodukovat přírodu, chceme tvořit. Chceme tvořit tak, jak rostlina vytváří své plody, ale ne napodobovat.*“⁵⁴ Cílem těchto umělců není tvořit díla podobná realitě, ale tvořit díla reálná, podle toho, jak tvoří sama příroda. Pokud tedy abstraktní umění něco napodobuje, nejsou to vnější formy objektů, ale procesy, které tyto vnější formy utváří. Tyto procesy se projevují v nás samých, když svou myslí tvoříme nové formy.

Při takovém uvažování nad uměleckou tvorbou se nabízí jako zdroj inspirace romantický směr a jeho představa jednoty přírody a člověka.⁵⁵ Tato představa by však opět nemohla být znovu přijata, kdyby k tomu nenastaly ty správné společenské podmínky, vyvěrající z vědecko-technických poznatků doby; podobně, jako o tom mluví Shapiro v kontextu znovu přijetí abstraktních forem obecně.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Paul Klee, *Wege des Naturstudiums*, in: Paul Klee, *Kunst-Lehre*, Leipzig, 1987, s. 67, cit. in: Viz Wunsche (pozn. 49), s. z anglického jazyka: “*For the artist, dialogue with nature remains a conditio sine qua non. The artist is a man, himself nature and part of nature in natural space...*“

⁵³ František Kupka, *Úvahy*, Praha 1969, s. 11.

⁵⁴ Rudolf Suter, Hans Arp: *Metamorphose und Konkrete Kunst. Zwischen Biomorphismus und Geometrie*, in: *Hans Arp: Metamorphosen 1915–1965*, katalog výstavy, Appenzell 2000, s. 17., cit. in: Viz Wunsche (pozn. 49), s. 12, z anglického jazyka: “*We do not want to imitate nature. We do not want to reproduce nature, we want to create. We want to create as the plant creates its fruit, but not imitate.*“

⁵⁵ Viz Wunsche (pozn. 49), s. 12–13.

Na základě teorie kulturní podmíněnosti abstraktního umění a jeho přímém spojení s vnější realitou, tak, jak o tom mluví Shapiro, Crowter nebo Wusche, nelze význam v abstraktním umění vnímat jako „absolutní“ ani „univerzální“. Z výše zmíněných argumentů naopak plyne, že význam v abstraktním umění, stejně jako v tom napodobivém, je závislý na společenském rámci doby. Abstraktní umění je s realitou spojeno prostřednictvím abstrahování forem vnějšího světa a využíváním přirozeného kreativního procesu tvorby. Tyto myšlenky však nevznikají v hlavách umělců izolovaně, ale jsou spjaté s dobovým smýšlením o realitě. Cílem abstraktní tvorby tak není odklon od vnější reality, ale jiný způsob jejího zkoumání než na základě vizuálně naučených znaků. Cílem této tvorby je naopak odkrývat ty části reality, které nám naše smysly běžně neumožňují poznat. Slovy Paula Kleea: „*Umění nereprodukuje viditelné; umění zviditelňuje.*“⁵⁶

V této kapitole jsem se pokusila objasnit, že „realistický“ a „abstraktní“ v umění nestojí v přímé opozici. O opozici těchto pojmů lze v umění uvažovat v případě jeho vizuálního charakteru, nikoliv však v případě jeho vztahu k realitě. Pokud tedy mluvím o vybraných dílech rané abstrakce jako o dílech mezi realismem a abstrakcí, nemám na mysli primárně jejich vizuální charakter, ale vztah těchto děl k realitě, který je v malbě prezentován diváku, a který je základem tvorby významu. V následující kapitole mě bude zajímat, jak tato reprezentace významu prostřednictvím malby probíhá z hlediska znakovosti. To je zajímavá otázka především vzhledem k abstraktní tvorbě. Je totiž vůbec možné o abstraktním díle uvažovat jako o znaku? Pokud ano, v jakém kódu takový znak funguje, když ne na základě člověku známého vizuálního kódu? Pokud jsem v této kapitole přišla k závěru, že napodobivá i abstraktní tvorba se významově váže k vnější, sdílené realitě člověka, jak potom probíhá reprezentace této reality?

⁵⁶ Paul Klee – Werner Schmalenbach, *Paul Klee: the Düsseldorf collection*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Mnichov 1986, z anglického jazyka: „...art does not express that which is visible, but makes it visible.“

2. VIZUÁLNÍ KOMUNIKACE

„Neexistuje nic takového jako dobrá malba o ničem. Nemáme v úmyslu obhajovat naše obrazy. Dělají si vlastní obhajobu. Považujeme je za jasná prohlášení. Vaše neschopnost je zavrhnout nebo znevážit je prima facie důkazem toho, že mají určitou komunikační sílu. Naší funkcí jako umělců je přimět diváka, aby viděl svět naším způsobem, nikoli jeho způsobem.“⁵⁷

Umělci Marc Rothko a Adolph Gottlieb ve své odpovědi kritice jejich děl v magazínu *New York Times* zmiňují tři podstatné věci: 1. jejich abstraktní obrazy „jsou o něčem“, 2. tyto obrazy mají určitou komunikační sílu a 3. cílem umělce je otevřít diváku nový pohled na svět prostřednictvím jeho umělecké vize. Otázka toho, „o čem obraz je“ - jaký je jeho význam, a jak obraz funguje v procesu komunikace mezi umělcem a divákem, je předmětem této kapitoly. Kupkovo dílo předchází abstraktnímu expresionismu, o kterém je řeč v případě Rothka a Gottlieba. Otázka subjektu malby, která se všeobecně rozchází s napodobením, a role takové malby ve vizuální komunikaci, je však v jeho případě stejně aktuální.

Model komunikace významu prostřednictvím obrazu je znám již od přelomu devatenáctého a dvacátého století. Jeho autorem je americký matematik a filozof Charles Sanders Peirce.⁵⁸ Peirce vnímá obraz jako znak. Znak přitom lze definovat jako něco, co odkazuje na něco mimo sebe. Komunikace prostřednictvím znaku pak podle Peircova modelu [1] probíhá na základě tří komunikačních prvků: *objekt*, *reprezentace (znak)* a *interpretace*. *Objektem* je myšlena reálná předloha obrazu – například strom. *Reprezentací (znakem)* je myšlen obraz (nebo popis) tohoto objektu, v našem případě stromu. *Interpretace* představuje myšlenku v hlavě diváka – představu stromu. Na základě naší představy stromu můžeme v obraze rozpoznat odkaz k tomuto specifickému objektu, a tím je umožněna komunikace mezi umělcem a divákem. Umělec přitom musí mít, stejně jako divák, ve své hlavě představu stromu k tomu, aby na něj mohl prostřednictvím reprezentace odkázat.

⁵⁷ Mark Rothko, Adolph Gottlieb, v dopise Edwardu Adenu Jewellovi, 1943, cit. in: Bonnie Clearwater, *The Rothko book*, London 2006, s. 181, z anglického jazyka: „*There is no such thing as good painting about nothing. We do not intend to defend our pictures. They make their own defense. We consider them clear statements. Your failure to dismiss or disparage them is prima facie evidence that they carry some communicative power. It is our function as artists to make the spectator see the world our way—not his way.*“

⁵⁸ Justus Buchler (ed.), *Philosophical Writings of Peirce*, New York 1995.

Peircův model je běžně využíván v případě napodobivých děl. Jeho *objekt* je totiž často vnímán jako něco materiálního, co existuje ve vnějším, smyslově poznatelném světě. Otázkou potom zůstává, zda lze stejného modelu využít i v případě abstraktní malby, která se s nápodobou smyslově poznatelného rozchází. Lze vůbec tento druh obrazů stále považovat za znaky?

Zásadním příspěvkem k této debatě je kniha *Iconology of Abstraction* editovaná chorvatským historikem umění Krešimirem Purgarem.⁵⁹ Purgar v této knize soustřeďuje texty osmnácti historiků umění, kteří se zaměřují právě na problematiku znakovosti abstraktní malby a její fungování ve společnosti. Na to, zda lze Peircův model využít i v případě abstraktních děl, odpovídá v Purgarově knize Winfried Noth.⁶⁰ Podle Notha je tento model v případě abstraktních děl ve většině případů stejně tak vhodný jako v případě napodobivých děl, a to z toho důvodu, že *objekt*, o kterém Peirce mluví, není nikde definován jako něco čistě materiálního. Sám Peirce popisuje princip reprezentace prostřednictvím znaku takto: „*Znak neboli reprezentace je něco, co pro někoho na něco odkazuje v určitém ohledu nebo funkci. Někoho oslovuje, to znamená, že v mysli této osoby vytváří ekvivalentní znak, nebo i znak rozvinutější. Tento znak, který reprezentace vytváří, nazývám interpretem prvního znaku. Znak na něco odkazuje; odkazuje na svůj objekt. Zastupuje tento objekt, ne ve všech ohledech, ale ve vztahu k určité myšlence.*“⁶¹ Charakteristiku samotného objektu pak Peirce rozvádí tak, že je to něco „*vnímatelné nebo jen představitelné nebo v určitém smyslu dokonce nepředstavitelné... objekt je možná zcela fiktivní.*“⁶² Vidíme, že materiální podstata *objektu* není pro Peirce zásadní; zásadní je reference k představě daného *objektu* v mysli člověka. K tomu, aby tedy mohla fungovat komunikace, musí se shodovat představa, kterou má o *objektu* malíř, s představou, kterou má o *objektu* divák. Tímto způsobem je možné komunikovat i takové *objekty*, které buďto reálně neexistují, jako je například představa draka nebo jednorožce, nebo takové *objekty*, které existují, ale nemají materiální charakter, jako je například

⁵⁹ Krešimir Purgar (ed.), *The Iconology of Abstraction: Non-figurative Images and the Modern World*, New York 2021.

⁶⁰ Winfried Noth, Prolegomena: Why Pictures Are Signs: The Semiotics of (Non)representational Pictures, in: *Ibidem*, s. 19–31.

⁶¹ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, vols. 1–6, Charles Hartshorne and Paul Weiss (eds.); vols. 7–8, Arthur W. Burks (ed.), Cambridge 1931 - 1958, cit. dle: *Ibidem* s. 22, z anglického jazyka: „*A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the interpretant of the first sign. The sign stands for something, its object. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea.*“

⁶² *Ibidem*, s. 23, z anglického jazyka: „*perceptible, or only imaginable or even unimaginable in one sense... perhaps the Object is altogether fictive.*“

představa lásky nebo času.⁶³ Výborným příkladem toho, jak lze v díle prezentovat představu času, jeho relativity a pomíjivosti, je obraz *La persistència de la memòria* od Salvadora Dalího [2]. To, co v obraze objektivně vidíme jsou roztékající se hodiny. Taková forma hodin však v materiální realitě neexistuje. *Objektem*, na který obraz odkazuje, je tak spíše nemateriální představa času než materiální povaha hodin. Dalí tak prezentuje *myšlenkový objekt*, nikoliv *objekt materiální*.

Ačkoliv je tak Peircův model nejčastěji vysvětlován na příkladu reprezentace stromu nebo jablka, tento příklad musíme vnímat jako pomůcku pro zjednodušení výkladu. Na pozadí Peircových textů i na příkladu Dalího obrazu vidíme, že nelze rozlišovat *objekt* od *interpretace* jako materiální od myšlenkového. Ve skutečnosti mohou mít charakter myšlenky nebo představy všechny tři prvky komunikace; na čem záleží je jejich časová posloupnost v procesu komunikace.⁶⁴

Noth se tak domnívá, že nahlížet proces vizuální reprezentace jako odkazování obrazu pouze k *materiálnímu objektu* je zjednodušující. Tím nabourává ty teorie obrazu, které tvrdí, že se zhroucením mimetické reprezentace končí také role obrazu jako znaku, který odkazuje mimo sebe.⁶⁵ Argumentem k takovému zhroucení podle něj nemůže být to, že k interpretaci abstraktních obrazů jako znaků nemáme dostatečný sémiotický model.⁶⁶ Noth dokazuje, že kromě napodobivých děl s *materiálním objektem*, lze Peircův model aplikovat také na abstraktní díla s *myšlenkovým objektem*.

Vizuální podobnost materiální formy objektů však nelze v reprezentaci zcela opomenout. Peirce v tomto směru rozděluje znaky do tří skupin na základě jejich zvláštního charakteru.⁶⁷ Znaky, které odkazují na základě vizuální podobnosti Peirce označuje jako *Ikony*, nejlepším příkladem je portrét. Znaky, které odkazují na základě arbitrárního, společensky vytvořeného významu, jsou označeny jako *symboly*, nejlepším příkladem jsou dopravní značky. Poslední skupinou znaků jsou *Indexy*, které odkazují a základě faktického spojení se svým objektem, nejlepším příkladem je kouř, který odkazuje na oheň. Takové dělení je však opět zjednodušující, na což později mezi jinými

⁶³ Viz Noth (pozn. 60), s. 20–25.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Komě formalistické teorie Alfreda Barra, kterou jsem zmiňovala v předchozí kapitole (pozn. 43), lze také zmínit jednu z nevlivnějších formalistických teorií Clementa Greenberga in: Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston 1961.

⁶⁶ Viz Noth (pozn. 60), s. 19–31.

⁶⁷ Brian Curtin, *Semiotics and Visual Representations*, 2006, International Program in Design and Architecture, 17 Nov. 2016, s. 51–62, <https://www.arch.chula.ac.th/journal/files/article/IJjgMx2iiSun103202.pdf>, vyhledáno 2. 3. 2022.

upozornují Ernst H. Gombrich nebo Umberto Eco.⁶⁸ V jednom díle se totiž často vyskytují dvě nebo i všechny tři tyto skupiny znaků tak, aby mohl být komunikován význam. Opět se tak dostáváme k tomu, že vizuální forma materiálního objektu není vždy dostatečná ke komunikaci významu; zásadní je představa, myšlenka tohoto objektu, kterou máme v hlavě, a která je kulturně podmíněná.

O problematice podobnosti ve vizuální komunikaci mluví také John Hyman. Hyman tvrdí, že podobnost neexistuje pouze prostřednictvím myšlenky, ale také jako objektivní vlastnost mezi objektem a jeho reprezentací.⁶⁹ Podle Hymana tak vizuální podoba reprezentace objektivně odkazuje na určité vlastnosti objektu. Hyman mezi tyto objektivní podobnosti řadí opticky stabilizovaný tvar, velikost a barvu (occlusion shape, occlusion size and aperture light).⁷⁰ I podle Hymana však tato objektivní podobnost nestačí k vytvoření interpretace. To je dáno tím, že jediný tvar, barva a velikost formy na obraze může odkazovat na mnoho různých forem ve vnějším světě. To, co je třeba k interpretaci dané formy jako určitého objektu, tak není pouze objektivní podobnost, ale také kontext, do kterého jsou objekty v obraze vloženy.⁷¹ Tento kontext je utvářen představou umělce a představou diváka. Pro tvorbu představ, které lze sdílet v určité společnosti je přitom zásadní kulturní kontext, ve kterém umělec i divák žijí.⁷² V Peircově terminologii se tak ikonický charakter malby mísí se symbolickým, tak, aby mohla vzniknout interpretace v mysli diváka. Výborným příkladem Hymanovy myšlenky objektivní podobnosti a její nedostatečnosti při tvorbě interpretace je malba *Les Promenades d'Euclide* od Reného Magritta [3]. Ve středu obrazu vidíme dva šedé kužely, které mají stejnou velikost, barvu i tvar. V závislosti na daném kontextu však každý z nich odkazuje na jiný objekt; jeden na ulici viděnou z perspektivy, druhý na střechnu věže.

To, že vizuální systém člověka běžně využívá podobnosti k utváření interpretací v nás přirozeně vyvolává dojem, že vizuální reprezentace musí být založená na podobnostech. Z výše zmíněných argumentů však vyplývá, že zásadním kritériem pro to, aby mohla být vytvořena reprezentace není vizuální podoba objektu a jeho reprezentace, ale to, jak se o daném objektu smýšlí v dané kultuře. Britský filozof Richard Wollheim

⁶⁸ Viz Gombrich (pozn. 3); Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Ontario 1976, s. 190-210.

⁶⁹ John Hyman, *The Objective Eye: Color, Form, and Reality in the Theory of Art*, Chicago and London 2006, 73–113.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem.

na pozadí těchto myšlenek odděluje *repräsentaci* od *zobrazení (depiction)*,⁷³ což je podstatné právě pro komunikaci významu prostřednictvím abstraktního umění. Zobrazení podle Wollheima není synonymem pro *repräsentaci*; je to pouze jeden ze způsobů *repräsentace*: „...*nesmíme zaměňovat repräsentální obsah obrazu s jeho figurativním obsahem. Myšlenka repräsentálního obsahu je mnohem širší než myšlenka figurativního obsahu. Repräsentální obsah malby se odvíjí od toho, co je v ní vidět. Figurativní obsah malby se odvíjí od toho, co je v ní vidět, a lze začlenit pod neabstraktní pojmy, jako je stůl, mapa, okno, žena.*“⁷⁴ Ve většině maleb tak podle Wollheima „něco“ vidíme, ačkoliv to nemusí být vždy figurativní obsah. Jinými slovy při pohledu na obraz nevidíme plátno pokryté pigmentem – skutečnou, materiální povahu obrazu – ale vidíme „něco“ virtuálního v této kompozici pigmentů na plátně. Toto „něco“ přitom může mít abstraktní charakter myšlenky nebo představy. Pokud přijmeme tuto Wollheimovu teorii odlišování *repräsentálního obsahu* od *figurativního*, potom můžeme o většině abstraktních obrazů tvrdit, že jsou *repräsentacemi* a že, slovy Rothka a Gottlieba, mají určitou komunikační sílu.

Výborným příkladem takové *repräsentace*, která není *zobrazením*, je malba *Abraham* od Barnetta Newmana [4], tak, jak ji popisuje Yve-Alain Bois.⁷⁵ Podle Boise Newman v obraze prezentuje biblickou postavu Abrahama prostřednictvím černé barvy, která pokrývá celé plátno, a kterou máme kulturně spojenou se smutkem a s tragédií. Černá barva tak může odkazovat na tragický charakter Abrahamovy postavy. Bois navíc upozorňuje na Newmanovo časté zdůrazňování skutečnosti, že *Abraham* je první malbou vytvořenou zcela v černé barvě.⁷⁶ Toto prvenství podle Boise odkazuje na Abrahama jako na prvního patriarchu, a co je ještě zajímavější, na prvního představitele ikonoklasmu, hnutí, které odmítá zobrazování biblických představ – stejně tak jako *zobrazení* Abrahama odmítá i Newman. Na pozadí této interpretace Newmanovy malby můžeme říct, že tato malba je *repräsentací* určitých vlastností Abrahama, ačkoliv není jeho vizuálním *zobrazením*.

⁷³ Richard Wollheim, On Formalism and Pictorial Organization, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59/2, 2001, s. 131.

⁷⁴ Ibidem, z anglického jazyka: „...we must not confuse the representational content of a painting with its figurative content. The idea of representational content is much broader than that of figurative content. The representational content of a painting derives from what can be seen in it. The figurative content derives from what can be seen in it and can be brought under non-abstract concepts, such as table, map, window, woman.“

⁷⁵ Y.A. Bois, On Two Paintings by Barnett Newman, 2004, s. 3–27, Na tuto interpretaci Newmanova obrazu odkazuje Elisa Caldarola ve své disertační práci, in: Elisa Caldarola, *Pictorial Representation and Abstract Pictures*, Dissertation, Università Degli Studi di Padova, Padova 2011.

⁷⁶ Ibidem.

To, že umění má být reprezentací, nikoliv pouhou dekorativní hrou s formami, je také zásadním požadavkem umělců, kteří s abstrakcí začínali kolem roku 1910. Kandinsky ve svém textu *O duchovnosti v umění* odmítá takové malby, které slouží čistě estetickému prožitku s tím, že je to pouze „bezvýznamná hra s formami“.⁷⁷ Pro Kandinského je zásadní, aby tyto formy odpovídaly „sdělení“ umělce, jež má být obsahem díla: „Umělec musí mít co říct; jeho úkolem není ovládnutí formy, ale určení vhodnosti této formy k jejímu obsahu.“⁷⁸ Pro Kupku umění podobně spočívá v tom, že „...malíř maluje své myšlenky, sochař je modeluje (básníci je píší, hudebník je hraje atd.)“⁷⁹ ... „estetická formule se nám ostatně ukáže velmi prázdnou.“⁸⁰ Na základě úryvků z manifestů těchto umělců je zřejmé, že odmítají čistě formalistické nahlížení těchto děl jako něčeho primárně estetického. Tito umělci odmítají obraz jako něco, co se snaží potěšit oko diváka.⁸¹ Kupka ani Kandinsky se nesnažili o „zalíbení se“, ale o zkoumání pravdivých vztahů v realitě a v jejím zobrazení. Jejich obrazy jsou potom „sdělením“ výsledků jejich bádání, jejich umělecké vize – nikoliv pokusem o líbivé formy. Otázka subjektu uměleckého díla a jeho roli v komunikaci je přitom zásadní pro debatu o odlišování abstraktního uměleckého díla od estetické dekorace.⁸²

Pokud tedy tvrdíme, že abstraktní malba nemá „objekt“, nebo jinými slovy, že je „nepředmětná“, mělo by to ve většině případů znamenat, že malba nemá specificky materiální objekt, nikoliv to, že abstraktní malba není reprezentací. Je to právě tato dialektika mezi odmítnutím materiálního objektu na jedné straně a přetrvávající potřeba po obsahu uměleckého díla na straně druhé, která je pro počátky abstraktního umění charakteristická. Kupka v tomto směru pokládá řečnickou otázku, na kterou si sám odpovídá: „Poutají-li nás sixtinský strop, uspořádání prostých zátiší, Apollón Belvederský, Žlutý Kristus Gauguinův jen svou objektivní figurací? Nebo nás spíše jímá a uchvacuje ideový mechanismus, jež umělci v nich vyjadřovali? To jejich umělecká duše k nám mluví v malovaných konstrukcích...“⁸³ Odpověď na to, co má tedy malba

⁷⁷ Moshe Barasch, *Modern Theories of Art: 2 From Impressionism to Kandinsky*, New York 1998, s. 312.

⁷⁸ Kenneth C. Lindsay – Peter Vergo (eds.), *Kandinsky: Complete Writings on Art*, New York 1994, s. 213, z anglického jazyka: „The artist must have something to say, for his task is not the mastery of form, but the suitability of that form to its content.“

⁷⁹ Viz Kupka (pozn. 53), s. 22.

⁸⁰ Ibidem s. 27.

⁸¹ Viz Barasch (pozn. 77), s. 314.

⁸² K otázce rozdílu mezi dekorací a abstraktním uměleckým dílem více in: Viz Barasch (pozn. 77), s. 313–315 a Regina-Nino Mion, *Representational Abstract Pictures*, in: Viz Purgar (pozn. 59), s. 77–87.

⁸³ Viz Kupka (pozn. 53), s. 24.

reprezentovat, když ne „objektivní figuraci“ je tak podle Kupky „ideový mechanismus“ umělce.

O ideové podstatě abstraktního umění na počátku 20. století mluví izraelský historik umění Mosche Barasch v knize *Modern Theories of Art*, 2.⁸⁴ Podle Barasche je ideové prožívání reality a víra v její „neviditelné významy“ zásadním předpokladem tvorby významu v dílech těchto umělců: „*Bez nadsázky lze říci, že celá teorie abstraktní malby, tak jak se objevila na počátku dvacátého století, byla založena na tezi, že taková realita [skrytá realita] existuje a že může být námětem uměleckých děl.*“⁸⁵ Tato vnitřní, neviditelná realita je podle Barasche umělci vnímána jako něco dostupného nikoliv smysly, ale duševní koncentrací.⁸⁶ Ačkoliv tak tito umělci neodkazují na smyslově vnímatelnou realitu, stále odkazují na duševně vnímatelnou realitu. Jejich díla je tak stále třeba vnímat jako odkazy mimo sebe. Jinými slovy, pokud je obsahem abstraktního díla myšlenka nebo prožitek neviditelné reality, dílo je reprezentací této myšlenky nebo prožitku.

Tento ideový druh reprezentace je přitom třeba stále vnímat ve spojení s vnější realitou, protože to, co utváří naše vnitřní představy, jsou právě objekty vnější reality. V tomto směru je opět důležité upozornit na kontext doby. Umělci, kteří vyrůstali na pozadí vědeckých objevů 19. století si byli vědomi toho, že nemohou objekty vnější reality vnímat objektivně takové, jaké jsou ve své přirozenosti. Jediná cesta poznání vnějších objektů, vedla skrze vnitřní svět umělce, jeho mysl. Objekty vnějšího světa tak musí nejdříve vstoupit do našeho vnitřního, myšlenkového světa, abychom dokázali určit jejich význam. Z toho plyne, že pokud nemůžeme svět poznat objektivně, nemůžeme ho ani objektivně reprezentovat. To, co bychom tedy měli reprezentovat je jediné člověku možné poznání reality, a to je poznání subjektivní. Zdroj tohoto subjektivního poznání však stále leží ve vnějším světě. Slovy Františka Kupky: „*Práce zde záleží v kontrolování subjektivního zpracování světa ideového na základě pozorování vitální mechaniky [vnějšího světa] ... Co se týče článkovacího tvarosloví, je na každém, aby věděl, kolik bere ze světa objektivního a kolik subjektivních obrazů je účastno jeho víze.*“⁸⁷ Vnější reference

⁸⁴ Viz Barash (pozn 77), s. 309–320.

⁸⁵ Ibidem, s. 313, z anglického jazyka: „*It is no exaggeration to say that the whole theory of abstract painting as it emerged in the early twentieth century was based on the thesis that there is such a reality [hidden reality], and that it can serve as subject matter of works of art.*“

⁸⁶ Ibidem, s. 309–320.

⁸⁷ Viz Kupka (pozn. 53), s. 27.

tak dává vzniknou vnitřní umělecké vizi, která je následně vyjádřena v malbě a komunikována s divákem. Referenční hodnota uměleckého díla je přitom stále platná.

Podle Notha pak abstraktní umělecké dílo referenčně odkazuje i na základě toho, že je součástí určité myšlenkové linie vývoje dějin umění, nebo v případě abstraktních děl, odmítnutí této myšlenkové linie. Tím, že se abstraktní umění rozchází s určitou tradicí reprezentace odkazuje mimo jiné také na myšlenkový zlom ve vývoji dějin umění.⁸⁸

Mnoho abstraktních děl pak odkazuje mimo sebe také prostřednictvím svých názvů, jako v případě Newmanova *Abrahama*, nebo v mnohých dílech Kupky, jak později uvidíme. Právě na základě slovních doplnění obrazů – ať už v podobě názvů, manifestů, nebo textů uměleckých kritiků – staví svoji kritiku abstrakce jako „absolutní“ formy také W.J.T Mitchell.⁸⁹ Jeho argumentem proti „absolutnímu“ charakteru abstraktního umění je, že ačkoliv abstraktní dílo nefiguruje ve vizuálním znakovém systému založeném na podobnostech, stále figuruje ve znakovém systému jazyka. Pokud by totiž dílo neodkazovalo na nic mimo sebe, nejspíš by nepotřebovalo ke svému ustanovení jako uměleckého díla tolik slov kolem.

Závěrem této kapitoly je, že většina abstraktních obrazů komunikačně odkazuje mimo sebe. V Peircově terminologii tak abstraktní malba má svůj *objekt* a my ji můžeme interpretovat jako znak fungující ve vizuální komunikaci. Peircův sémiotický model tak lze aplikovat na abstraktní malby stejně tak jako na malby figurativní. Při nahlížení abstraktní malby jako znaku je však nutné rozlišovat mezi reprezentací a zobrazením. Reprezentace je možná i bez vizuální podoby znaku a objektu, kdežto zobrazení je závislé na objektivních podobnostech tak, jak o nich mluví John Hyman. Malba tak kromě odkazů na *materiální objekty* může odkazovat také na *myšlenkové objekty* – myšlenky a vnitřní vize umělce a diváka, které materiální formu nemají. To, že abstraktní malba reprezentuje, je zásadním kritériem tvorby umění na počátku 20. století, a je to právě tento charakter malby, který ji odlišuje od dekorace. To, co abstraktní malba reprezentuje je přitom spjato s vnější realitou, nikoliv však smyslově poznatelnou realitou, ale smyslům skrytou realitou, ke které se lze přiblížit prostřednictvím mentální koncentrace. *Objektem* abstraktní malby je tak vnitřní vize umělce, která je základem výběru výtvarných forem v obraze tak, aby konkrétním způsobem působily na diváka. To, aby malba působila konkrétním způsobem pak vede umělce ke zkoumání vizuálního vnímání člověka. Pokud

⁸⁸ Viz Noth (pozn. 60), s. 20–30.

⁸⁹ W.J.T Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, London 1995, s. 223–252.

tito umělci své obrazy „tvoří jako příroda“ a objekt obrazu tedy spíše konstruují, než kopírují z vnější reality, musí se zajímat o principy tohoto vizuálního konstruování forem, aby co nejlépe mohli komunikovat svou vnitřní vizi.

3. TVORBA VÝZNAMU V UMĚLECKÉM DÍLE

Výzkum vizuální komunikace má silnou tradici v sémiotice, jejíž principy jsem popsala v předchozí kapitole. Sémiotický model vychází ze studia jazyka. Podle mnoha historiků umění je však model fungování jazykové komunikace při studiu obrazové komunikace nedostatečný.⁹⁰ Snad nejvýstižněji tuto problematiku komentuje americký historik umění W.J.T Mitchell.⁹¹ Mitchell, který sám sémiotického modelu využívá, poukazuje na to, že i když nám systém jazyka pomáhá lépe porozumět vizuální komunikaci, musíme si být vědomi, že oba systémy jsou jedinečné.⁹² Sémiotika tak dokáže odpovědět na určité otázky ve výzkumu vizuální komunikace, nelze ji však považovat za absolutní a jediné možné objasnění této problematiky.

K problematice vizuálního vnímání a tvorby významu v obraze v posledních desetiletích značně přispívá také výzkum v oblasti neurobiologie.⁹³ Výsledky tohoto výzkumu by podle mého názoru měly být zahrnuty do oblasti dějin umění, aby bylo možné lépe porozumět těm aspektům umění, které dosavadní výzkum nezodpovídá. Mezi tyto aspekty patří výzkum lidské kreativity, estetického vnímání, smyslů a jejich komplexních nervových mechanismů, problematika vědomí a paměti a otázka emocí ve vizuální komunikaci. Tyto aspekty jsou přitom zásadní, pokud si chceme odpovědět na to, jak je význam v obraze utvářen a jak vzniká specifické působení obrazu na diváka.

Neurobiologický výzkum v oblasti estetiky a psychologie umění stojí na předpokladu, že tvorba mentálních i materiálních obrazů je prodloužením funkce našeho vizuálního systému.⁹⁴ Mozek z vnějšího světa získává informace za účelem poznání a orientace. Za stejným účelem jsou přitom tvořeny obrazy. Umělec tvoří proto, aby mohl s divákem sdílet nový způsob poznání. Naš vizuální systém je tedy navržen tak, aby získával informace z vnějšího světa – z reálných scén, i z obrazů. Prvky v obraze jsou zpracovávány vnitřními procesy, které jsou mozku přirozené, jsou společné všem lidem, a je možné je studovat na základě experimentálního vědeckého výzkumu. Tyto základní

⁹⁰ Kromě zmíněného Mitchella lze zmínit také Nelsona Goodmana. In: Nelson Goodman, *Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis -New York, 1968. Goodman se stejně jako Mitchell domnívá, že systémy jazykové a vizuální komunikace mají každý svá vlastní pravidla. Jejich srovnáním si tak můžeme pomoci k objasnění určitých aspektů. Tyto systémy však nelze zcela slučovat.

⁹¹ Viz. Mitchell (pozn. 2).

⁹² Ibidem.

⁹³ Za počátky spojení neurobiologického a uměleckohistorického výzkumu lze považovat vznik neuroestetiky - interdisciplinární oblasti, která vychází z estetiky, psychologie umění a neurobiologie. Jejím cílem je vědecky objasnit mozkovou činnost při vnímání umění. Vznik neuroestetiky iniciovali v 70. letech neurobiologové Semir Zeki a Vilayanur S. Ramachandran.

⁹⁴ Semir Zeki, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford 2000.

procesy v mozku probíhají při pohledu na reálnu scénu stejně tak jako při pohledu na obraz, napodobivý i abstraktní, v našem vizuálním poli.

Abychom se mohli zabývat tím, jak probíhá vizuální komunikace prostřednictvím obrazů, a jak se liší v případě obrazů napodobivých a abstraktních, je třeba nejdříve porozumět tomu, co se v mozku děje při zpracování vizuálních informací reálných scén. Neurobiologie tyto základní procesy zpracování vizuální informace, společné všem lidem, popisuje jako bottom-up a top-down procesy. Na funkci těchto procesů je závislé naše percepční a kognitivní poznání: tedy to, co vidíme, a jaký je význam toho, co vidíme.⁹⁵

3.1 BOTTOM-UP A TOP-DOWN PROCESY ZPRACOVÁNÍ VIZUÁLNÍ INFORMACE

Podle amerického neurobiologa Erica Kandela vizuální informace přijímaná z vnějšího světa podléhá v mozku člověka třem typům vizuálního zpracování (*visual processing*) - nízkého, středního a vysokého.⁹⁶ Bottom-up procesy jsou značně závislé na prvních dvou. Nízká úroveň vize je spojena s prvotním příjmem obrazu na naší sítnici. Jejím úkolem je detekce přijatého obrazu.⁹⁷ Střední úroveň vize potom pokračuje v primárním vizuálním kortexu, kde jsou jednotlivé prvky přijatého obrazu organizovány v optický celek tak, aby mohla být určena figura a pozadí.⁹⁸ Společně tyto základní úrovně vize slouží k určení objektů ve vizuálním poli. Bez této základní funkce mozku by nebyla umožněna orientace člověka ve světě, ani v uměleckém díle.

Vysoká úroveň vize potom shromažďuje informace z mnoha dalších regionů v mozku, které jsou relevantní pro viděnou scénu.⁹⁹ V momentě, kdy toto shromažďování informací dosáhne nejvyšší možné úrovně, jsou do zpracování vizuální informace zapojeny top-down procesy. Tento zdroj informací využívá při interpretaci vizuálního podnětu veškeré dříve naučené zkušenosti s vizuálním světem.¹⁰⁰ Podle Erica Kandela top-down procesy fungují na základě čtyř principů: zbavují vizuální scénu detailů, které nejsou pro výslednou interpretaci důležité; vytvářejí stálosti v neustálém toku informací;

⁹⁵ Eric R. Kandel (ed.), *Principles of Neural Science*, New York 2013, s. 882.

⁹⁶ Eric R. Kandel, *Reductionism in Art and Brain Science: Bridging the Two Cultures*, New York 2016, s. 28–29.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem.

abstrahují z reality podstatné rysy objektů pro rychlou kategorizaci, a především pak porovnávají obraz na sítnici se všemi vizuálními obrazy, které jsme kdy viděli.¹⁰¹ Top-down procesy tak doplňují ty informace o vizuální scéně, které bottom-up procesy nepřinášejí – jako je určení významu daného objektu a jeho myšlenkového kontextu. Pokud tedy vnímáme význam v obraze a známe jeho myšlenkový kontext, je to projekce našich zkušeností se světem, ve kterém žijeme – projekce našich představ, očekávání a naučených vizuálních asociací. Top-down procesy obraz interpretují v kontextu kognitivní zkušenosti jedince, proto může jediný obraz představovat různé interpretace v očích různých diváků.

Funkcí našeho vizuálního systému je tak organizace vizuálních prvků za účelem rozpoznání objektů ve vizuálním poli a následná interpretace jejich významu. Na stejném principu funguje tvorba a vnímání významu v obrazech, které napodobují objekty ve vnějším světě.¹⁰² Cílem abstraktního malířství je však rozchod s tvorbou významu na základě nápodoby. Základním předpokladem abstraktní malby je osvobození linií a barev od vizuálně navyklých forem tak, aby tyto prvky mohly sami o sobě generovat nové prožitky. Jak náš mozek řeší takovou vizuální situaci, která narušuje jeho základní předpoklady orientace? Proč je pro diváka taková podívaná atraktivní, a proč je pro umělce atraktivní narušení našich přirozených vizuálních procesů? Je vůbec z biologického hlediska možné linie a barvy ve vizuálním poli zbavit jejich spojení s objektem? Pokud ano, jak lze prostřednictvím vizuálních prvků, které nepatří žádnému známému objektu, generovat určité působení na diváka?

3.2 OSVOBOZENÍ VIZUÁLNÍCH PRVKŮ OD OBJEKTU

K otázce toho, jak funguje zpracování jednotlivých vizuálních prvků z neurobiologického hlediska značně přispěl britský neurobiolog Semir Zeki.¹⁰³ Zeki zkoumal pomocí fMRI (*Magnetic resonance imaging*) aktivitu ve vizuálním kortexu člověka, který se díval na různé druhy umění, jako jsou portréty a krajiny, díla kubistů, fauvistů i abstraktních malířů. Jeho výzkum dokazuje, že různé druhy umění aktivují různé části vizuálního kortexu.¹⁰⁴ Podle Zekiho lze z tohoto výzkumu vyvodit důležitý fakt: mozek při zpracování vizuální informace nefunguje jako jedno velké centrum, ve kterém se řeší vše

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem, s. 61–71.

¹⁰³ Viz Zeki (pozn. 94)

¹⁰⁴ Ibidem, s. 58–90.

najednou, ale je rozdělen na specializované části, z nichž každá se zabývá určitými druhy vizuálních prvků.¹⁰⁵ Tato funkční specializace mozku je výsledkem biologické evoluce člověka, díky níž byly v mozku vyčleněny specifické, od sebe oddělené prostory, pro zpracování těch vizuálních prvků, které jsou nezbytné k orientaci a k přežití.¹⁰⁶ K těmto prvkům patří barva, linie, forma, pohyb, tváře a gestikulace.¹⁰⁷ Tyto vizuální prvky jsou pro získávání vědomostí o vnějším světě pro člověka zásadní, a jako takové jsou zpracovávány primárně, a to v příslušných specializovaných centrech. Podle Zekiho důležitost těchto specifických vizuálních prvků pro orientaci člověka podmiňuje také to, že umělci využívají primárně právě těchto prvků, barev, linií, objektů, tváří, gestikulace, k tvorbě významu v uměleckém díle.¹⁰⁸

Z neurobiologického hlediska tato funkční specializace probíhá tak, že veškeré vizuální prvky jsou nejdříve ze sítnice posílány do primárního vizuálního kortexu, oblasti označované jako V1. Zde jsou tyto prvky rozřazovány a dále posílány do příslušných specializovaných center, oblastí V2 až V5. Tyto specializované části následně zpracovávají informace paralelně, nikoliv však synchronně.¹⁰⁹ Například barevné vidění tak není možné, pokud má člověk poškozenou oblast V4 a s poškozenou oblastí V5 bychom nebyli schopni vnímat pohyb.¹¹⁰ Tuto funkční specializaci mozku dokládá také Zekiho experiment s pacientem, který měl poškozenou oblast V4, ostatní centra mozku však zůstaly nepoškozená. Tento pacient nebyl schopný vnímat barvy. Na základě nepoškozených částí mozku byl však stále schopný generovat významy a estetické prožitky při pohledu na umělecká díla, ačkoliv se tyto prožitky přirozeně lišily od prožitků zdravého člověka.¹¹¹

Z dalších Zekiho výzkumů potom vyplývá, že aktivita v příslušných specializačních centrech se významně liší v případě nahlížení abstraktních a předmětných děl.¹¹² Předmětné umění aktivuje kromě těch částí mozku, které se zabývají primárními vizuálními prvky také místa, která se váží ke kategorizaci objektů a konkrétní vizuálních scén, jako jsou portréty nebo krajiny.¹¹³ Abstraktní umění tyto části mozku spojené

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Robert Zimmer, Abstraction in art with implications for perception, *Philosophical transactions of the Royal Society of London, Series B, Biological sciences* vol. 358,1435, 2003, s. 1285-91.

¹¹¹ Viz Zeki (pozn. 94) s. 75–78.

¹¹² Ibidem, s. 58–70.

¹¹³ Ibidem.

s kategorizací vizuální scény a určením objektu neaktivuje.¹¹⁴ Když se tedy díváme na abstraktní umění, podvědomě vnímáme, že danou vizuální scénu nelze kategorizovat. To potom znamená, že barvy a linie, které nejsou spojené s žádnou vizuální kategorií, jako je krajina, portrét nebo zátiší, nemůžeme kategorizovat jako „špatné“ nebo „dobré“ podle toho, jak odpovídají předloze; můžeme je vnímat samy o sobě. Pokud se tedy umělci abstraktního umění snažili o vyčlenění linií a barev jako samostatných prvků, které generují význam a estetické působení bez závislosti na objektu, Zekiho experimenty dokazují, že se jim to podařilo. Při pohledu na abstraktní obraz jsou aktivovány oblasti specializované na zpracování linií a barev, ale oblasti, které organizují tyto prvky v kategorizovatelné objekty a vizuální scény, aktivovány nejsou. Funkční specializace mozku tak podle Zekiho objasňuje to, proč mohou abstraktní díla v diváku generovat estetické prožitky, aniž by se jednotlivé vizuální prvky, barvy a linie, vázaly k rozpoznatelnému objektu.¹¹⁵ Je to dáno tím, že oblasti mozku pro zpracování barvy a linií nejsou vázané na oblasti spojené s rozpoznáním objektu. Proto na nás mohou tyto prvky působit samostatně.

Můžeme tedy říct, že abstraktní umění aktivuje menší část vizuálního mozku než zobrazivé umění, a to i přes to, že obě tyto kompozice jsou složeny ze stejných vizuálních prvků – z linií a barev. Tyto prvky tak můžeme přirovnat k „základním stavebním kamenům“ všech viditelných forem.¹¹⁶ Lze je vnímat samostatně bez toho, aniž by tvořily objekty vhodné ke kategorizaci. Právě otázka existence „základních stavebních kamenů“ všech vizuálních forem je zásadní jak pro moderní malířství, tak pro neurobiologii. To, že jsou tyto základní prvky, jako je linie a barva, zpracovávány primárně, odděleně a každým člověkem stejně, znamená, že jsou nejen stavebními kameny všech viditelných forem, ale také stavebními kameny veškeré vizuální a umělecké komunikace.

Malíři napodobivých děl využívají barev a linií, „základních stavebních kamenů“ vizuální komunikace, k tomu, aby jejich prostřednictvím napodobovali to, co vidí ve vnějším světě: krajiny, domy nebo lidi. Jednotlivé barvy a linie tak kladou na pláno podle toho, jak se vizuální kompozice jeví ve vnějším světě. Jinými slovy vnější předloha je tím, co určuje umístění barev a linií v napodobivé malbě. Malíři abstraktních děl využívají stejných barev a linií jako malíři napodobivých děl. Jejich kompozice však podléhá kreativní vizi umělce, nikoliv napodobování viditelných objektů. Umístění barev

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Ibidem, s. 93–113.

a linií je tak v abstraktní malbě určeno vnitřní vizí, nikoliv vnější předlohou.

Základní vizuální prvky, barvy a linie, jsou tak stejné v případě napodobivých i abstraktních děl; představují „konstrukční“ materiál všech obrazů. Rozdílná je až kompozice, která jejich prostřednictvím vzniká. Kompozice napodobivých obrazů představuje známou realitu, kdežto kompozice abstraktních obrazů představuje to, co moderní umění nazývá „novou realitou“.

3.3 KATEGORIZACE LINIÍ A BAREV

Podle neurobiologického výzkumu je komunikace této „nové reality“ umožněna díky tomu, že mozek kategorizuje základní vizuální prvky stejně v případě každého zdravého člověka. Každý je tak schopný interpretovat určité vlnové délky světla jako určité barvy a určité orientace linií jako horizontální, vertikální nebo kolmé. Jinými slovy je tak komunikace prostřednictvím abstraktních obrazů umožněna díky tomu, že všichni známe barvy a linie z každodenní zkušenosti. Ačkoliv je tak kompozice abstraktní malby vizuálně nová, jednotlivé vizuální prvky, které tuto kompozici tvoří, jsou nám známé a my se tak podle nich můžeme orientovat.

Kategorizaci barev prostřednictvím vědeckých experimentů zkoumal tým vědců v čele se Zekim v roce 2020.¹¹⁷ Tvůrci experimentu zjišťovali, zda kategorizace barev probíhá stejným způsobem, a se stejnými výsledky u všech lidí, nehledě na kulturní, etnické, nebo jazykové rozdíly. Za tímto účelem byli vybráni účastníci pocházející z různých kulturních i etnických skupin, kteří měli kategorizovat předložené druhy barev. Hodnocení probíhalo prostřednictvím Munsellova systému barev (kruhový vzorkovník barev) [5] tak, aby nebyly výsledky ovlivněny naučenými výrazy řeči. Výsledky experimentu dokazují, že kategorizace barev probíhá v mozku každého člověka stejně a má stejné výsledky.¹¹⁸ Podle Zekiho je to dáno tím, že mozek musí co nejefektivněji stabilizovat vnější svět v jeho barevnosti proto, aby mohl snadno získávat informace o stálých a neměnných vlastnostech objektů a jejich povrchů.¹¹⁹ Tuto teorii Zeki doplňuje v dalším ze svých výzkumů,¹²⁰ když tvrdí, že informace, které mozek z povrchu objektů získává, nejsou ve skutečnosti o barvě, ale o neměnných vlastnostech těchto povrchů – o

¹¹⁷ Semir Zeki – Alexandre Javier – Dimitris Mylonas, The biological basis of the experience and categorization of colour, *The European journal of neuroscience* vol. 51(2), 2020, s. 670–680.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Semir Zeki, The neurology of ambiguity, *Consciousness and cognition*, 13(1), 2004, s. 173–196.

jejich odrazivosti vlnových délek světla.¹²¹ Kategorizace barvy je tak jen jakýmsi doplňkem v kontextu lidské řeči.¹²² Na základě toho, že barvy kategorizuje každý stejně, jich můžeme využít k vizuální komunikaci. Například červená barva v mnoha kulturách značí výstrahu, barvami také často značíme linky městské dopravy nebo signalizaci semaforu.

Neurobiologický výzkum na Harvardově univerzitě z roku 1959 potom dokazuje, že na podobném principu sdílených procesů v mozku funguje vizuální komunikace prostřednictvím určitých orientací linií.¹²³ Tento výzkum dokládá, že v mozku každého člověka existují buňky, které jsou od narození trénovány odpovídat pouze na určitou orientaci jednoduchých linií a úhlů. Nejlépe přitom reagujeme na horizontální a vertikální orientaci linií. Existence těchto buněk v mozku předurčuje skladbu všech vizuálních forem v našem vizuálním poli. Bez toho, aniž by příslušné buňky byly naučeny reagovat na specificky orientované linie, bychom nebyli schopni formovat objekty v našem vizuálním poli, ani vizuálně hodnotit abstraktní kompozice. Stejně tak malíř by bez této funkce mozku nemohl vytvářet estetické, ani žádné jiné působení uměleckého díla.

Na základě Zekiho výzkumu funkční specializace mozku víme, že barvu a linii lze osvobodit od objektu, protože jsou v mozku zpracovávány samostatně. Další experimenty s kategorizací barev a linií potom dokazují, že způsob zpracování těchto vizuálních prvků v příslušných specializačních center probíhá stejně v případě každého z nás. Právě těchto sdílených funkcí mozku využívá abstraktní malířství ke zprostředkování vnitřní vize, nezávislé na stereotypně vnímaných objektech. I když tak abstraktní malba neprezentuje známý objekt, stále prezentuje známé barvy a linie, které každý vidíme stejně. Obraz k divákovi „promlouvá“ prostřednictvím toho, co zná. V případě abstraktní malby to nejsou známé objekty, ale známé vizuální prvky, barvy a linie.

To, že linie a barvy k nám v abstraktní malbě „promlouvají“ sami o sobě, bez náležitosti ke známému objektu, dokládá také experiment skupiny vědců z roku 2011 založený na sledování pohybu očí (*eye tracking*).¹²⁴ Tito vědci sledovali pohyby očí

¹²¹ Ibidem.

¹²² Ibidem.

¹²³ David H. Hubel – Torsten. N. Wiesel, Receptive fields and functional architecture of monkey striate cortex. *The Journal of physiology*, 195(1), 1968, s. 215–243, dostupné online: <https://physoc.onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1113/jphysiol.1968.sp008455>, vyhledáno 2. 3. 2022; Viz Kandel (pozn. 96), s. 80–82; Viz Zeki (pozn. 94), s. 113.

¹²⁴ Richard Taylor – Branka Spehar – Caroline Hagerhall et. al., Perceptual and Physiological Responses to Jackson Pollock's Fractals, *Frontiers in Human Neuroscience*, vol. 5, 2011, dostupné online: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2011.00060/full>, vyhledáno 2. 3. 2022.

diváků při pohledu na malby Jacksona Pollocka. Výsledkem experimentu je, že pohled se v případě těchto abstraktních děl nezaměřuje na žádné specifické body obrazu; divák pohledem skenuje celou plochu plátna. Tato zjištění se přitom značně liší od dnes již široce známých výsledků měření zraku při pohledu na předmětné obrazy.¹²⁵ V případě předmětných obrazů se pohled diváka zaměřuje především na ty části, které jsou spojeny s objektem, a jako takové nesou nejvíce vizuálních informací. Zbytek obrazu je přitom divákem často téměř ignorován. Experiment z roku 2011 dokládá, že linie a barvy v abstraktním díle nepůsobí na diváka skrze objekt, ale jsou zpracovávány samostatně a rovnocenně v rámci celkové kompozice.¹²⁶ Výsledky měření zraku v případě abstraktního díla Jacksona Pollocka a předmětného díla Ilji Repina jsou přiloženy v obrazové příloze [6] [7].

Linie a barvy jsou univerzální v tom smyslu, že je každý člověk kategorizuje stejně, neohledně na kulturní nebo etnický původ. Prostřednictvím těchto univerzálních prvků pak lze tvořit kompozice, které v mozku podněcují centra vyššího zpracování – procesy top-down, a tím vytvářet významy, které jsou již závislé na konkrétních asociacích jedince.

Zeki přitom dodává, že vědecký výzkum zatím nedokáže zodpovědět otázku toho, zda je estetický prožitek generován již na úrovni výše popsaných bottom-up procesů, jako je kategorizace barev a linií, nebo až prostřednictvím dalších top-down procesů, spojených s asociacemi, které těmto barvám a liniím přikládáme. Jisté však podle něj je, že bez existence základních procesů by nemohly fungovat ani vyšší procesy, a tím pádem ani estetické, ani žádné jiné hodnocení díla.¹²⁷

Tuto skutečnost Zeki demonstruje na případu pacientů, kteří se narodili slepí, a kterým byl zrak operativně navrácen až v pozdějších letech života.¹²⁸ Tito lidé nemohli od narození trénovat bottom-up procesy jako jsou odpovědi na určité orientace linií a kategorizace barev. I když tedy mohli vnější svět vidět, nikdy mu již nemohli vizuálně porozumět ani ho esteticky ocenit. Tvorba i vnímání abstraktních děl, která tvoří Mondrian, Malevič nebo Kupka jsou tak výsledkem vizuálně trénovaného mozku, nikoliv „nevinného oka“, jehož existenci tak Zeki popírá.¹²⁹

¹²⁵ Jedním z průkopníků moderního výzkumu sledování pohybu očí je Alfred Luk'yanovich Yarbus, jehož kniha *Eye Movements and Vision*, New York, NY 1965, dodnes patří k základním zdrojům v této vědecké oblasti. Yarbusovy experimenty v oblasti výtvarného umění ilustruje obraz [7] v příloze.

¹²⁶ Viz. Taylor – Spehar – Hagerhall (pozn. 124).

¹²⁷ Viz Zeki (pozn 94), s. 114–115.

¹²⁸ Ibidem, s. 91–94.

¹²⁹ Ibidem, s. 93.

Právě na základě toho, že mozek každého člověka odpovídá na základní vizuální prvky stejným způsobem, je jejich prostřednictvím možné vizuálně komunikovat. V případě napodobivých děl jsou prostřednictvím těchto „stavebních kamenů“ konstruovány a komunikovány formy viditelného světa. V případě abstraktních děl jsou naopak tyto „základní kameny“ z viditelných forem abstrahovány, aby je následně umělci mohli využít ke konstrukci originální kompozice.

3.4 KOMPOZICE A HARMONIE

Na základě neurobiologického výzkumu víme, že barvu a linii, „základní stavební kameny“ vizuálního pole, lze oddělit od objektu a vnímat je samostatně. Pro abstraktní malíře však harmonie v obraze nespočívala v působení jednotlivých vizuálních prvků, ale v jejich vzájemném působení.¹³⁰ Jak prostřednictvím jednotlivých vizuálních prvků jako je linie a barva vytvořit harmonicky působící celek je zásadní otázkou abstraktního malířství.¹³¹ V zobrazivém umění je celek jednotlivých vizuálních prvků, barev a linií, konstruován v závislosti na materiálním objektu, na který obraz odkazuje. Výběr vhodné barvy pro korunu stromu tak bude podle vizuální zkušenosti zelená a správná orientace linií, zobrazujících kmen stromu, bude vertikální. Podle zkušeností s vizuálním světem tak obraz bude mít v očích diváka vizuální logiku, která je pro harmonické působení díla zásadní. Podle jaké vizuální logiky má však malíř uspořádat jednotlivé prvky kompozice v harmonický celek, pokud se tyto prvky k žádnému objektu neváží?

Podle Mosche Barasche se umělci na počátku 20. století při hledání zákonů harmonické kompozice inspirovali dvěma oblastmi lidského vědění, pro které je koncept harmonie stěžejní již od počátků civilizace - kosmologie, tj. uspořádání vesmíru - a teorie hudby.¹³² V Platónových spisech je harmonie spojována také s duší člověka a jeho mentálního stavu, které mají vesmírným zákonům harmonie podléhat.¹³³ Harmonie tak má tradičně určitou emoční, psychologickou kvalitu, jejíž zdroj je třeba hledat v přirozeném světě – v uspořádání vesmíru, které má dopad i na lidskou duši a lidské emoce.

Podle Barasche bylo toto klasické spojení harmonie s estetickým působením hudby, uspořádáním vesmíru a lidské duše, přeneseno do teoretického rámce

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Viz Barasch (pozn. 77), s. 352–370.

¹³² Ibidem.

¹³³ Ibidem.

moderní doby.¹³⁴ Význam harmonie je však v moderní době více spojován s hudební teorií a emočním působením, které hudba produkuje.¹³⁵ V tomto směru je harmonie vnímána podobně jako dnes, jako „*příjemná kombinace dvou a více tónů v akordu a jemný, plynulý a příjemný přechod z jednoho tónu do druhého.*“¹³⁶ Hudební kompozice byly podle Barasche zásadní inspirací pro hledání vizuální harmonie nezávislé na objektu.¹³⁷ Hudba totiž neodkazuje na objekty vnějšího světa, ale působí prostřednictvím skladby jednotlivých tónů v harmonické celky. Stejně tak i malíři chtěli skládat jednotlivé prvky malby tak, aby v kompozici působily harmonicky i bez jejich náležitosti k objektu. Přesto vázat počátky abstraktní tvorby na pokus o hudebnost obrazu by ale byl omyl. Umělcům nešlo primárně o vyvolání hudebních asociací a abstraktní malby také většinou nevznikaly podle hudebních skladeb. Malířům, kteří se v počátcích minulého století inspirovali hudbou, šlo o princip jejího fungování.¹³⁸ Pomocí jednotlivých linií a barev chtěli skládat harmonické celky tak, jako hudební skladatelé tvoří působivé kompozice prostřednictvím jednotlivých tónů.

3.5 HARMONIE A POZNATKY TVAROVÉ PSYCHOLOGIE

K tomu, jak koncept harmonie v hudbě přenést do vizuální oblasti značně přispěla na počátku 20. století tvarová psychologie.¹³⁹ Jejím základním předpokladem, který dobře vyjadřuje jeden z jejích zakladatelů, Kurt Koffka, je, že „*Celek je něco jiného než množství jednotlivých částí.*“¹⁴⁰ Koffka tím má na mysli to, že jednotlivé prvky vizuálního pole nelze vnímat jako izolované části ležící vedle sebe, ale jako celek, ve kterém na sebe jednotlivé prvky vzájemně působí.

Podle tvarové psychologie ve vizuálním poli spojujeme v celky ty prvky, které k sobě patří na základě určité vizuální logiky. Cit pro tuto vizuální logiku přitom získáváme prostřednictvím svého vystavení se vnějšímu světu již od narození.¹⁴¹ Organizace vizuálního pole tak není vrozená, ale získaná vizuálními zkušenostmi.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Ibidem, s. 362, z anglického jazyka: „... *as a pleasing combination of two or more tones in a chord, and soft, smooth, and pleasing transition, mainly from one tone to the other.*“

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Více k této problematice zde: Simon Shaw-Miller, *Visible Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage*, New Haven, 2002; ke Kandinskému také zde: Viz Kandel (pozn. 94), s. 71–74.

¹³⁹ Tvarová psychologie je v zahraničí a často i u nás označována také jako gestalt psychologie.

¹⁴⁰ Kurt Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, London 1962, s. 176, z anglického jazyka: „*the whole is something else than the sum of its parts*“.

¹⁴¹ Jiří Kulka, *Psychologie umění*, Praha 2008, s. 99–103.

Jednotlivé zákony této vizuální logiky si můžeme prohlédnout v obrazové příloze [8] [9]. Nejdůležitějším zákonem je zákon pregnantnosti, který demonstruje první z obrazů. Podle tohoto zákona všechny prvky ve vizuálním poli směřují k vytvoření jednotného geometrického celku.¹⁴² Na obraze v příloze tak vidíme primárně bílou krychli, ačkoliv vizuálních prvků je v této kompozici mnohem více. Na dalším obraze v příloze vidíme zákony vizuální logiky, které se ze zákona pregnancy odvíjí: Do skupiny řadíme ty prvky, které jsou v blízkosti (zákon blízkosti); jsou si podobné (zákon podobnosti), jsou ohraničené (zákon uzavřenosti), jsou symetrické (zákon symetrie), mají společný směr (zákon pokračování) nebo ty prvky, které jsou spojené (zákon spojitosti). Dále mozek doplňuje jednotlivé linie tak, aby vytvářely vizuální celky (zákon dobrého tvaru) a formuje figuru, jejíž pozadí zůstává divákem ignorováno (zákon figury a pozadí).¹⁴³

Teoretici tvarové psychologie ve svém holistickém přístupu k vizuálnímu poli vycházejí ze stejného myšlenkového pozadí vědeckých objevů 19. století, jako moderní malíři, včetně Kupky.¹⁴⁴ Podle americké historičky umění Patricie Railing je v tomto směru zásadní teorie elektromagnetického pole tak, jak ji uvádí J.C. Maxwell a teorie experimentální psychologie, známé především díky G.T. Fechnerovi, W. Wundtovi a H. Helmholtzovi.¹⁴⁵ Tyto teorie stojí na předpokladu, že existence ve vesmíru, i jeho uspořádání, je výsledkem na sebe vzájemně působících sil.¹⁴⁶ Teorie elektromagnetického pole dokazuje, že elektrické a magnetické pole neexistují vedle sebe izolovaně, ale vzájemně na sebe působí. Elektromagnetické pole jako celek pak dále působí na své okolí a vyvolává i v něm dynamické změny.¹⁴⁷ Experimentální psychologie je myšlenkově svázána s těmito vědeckými objevy. Její teorie stojí na předpokladu, že na nervovou soustavu člověka skrze jeho smysly neustále působí vnější vjemy, které tím přímo působí na naše pocity a stavy mysli.¹⁴⁸ Myšlenky tohoto výzkumu, také označovaného jak psychofyziologie, dobře dokládá Fechnerovo tvrzení z knihy *Vorschule der Aesthetik* z roku 1876: „...[formy] se nikdy nepoužívají izolovaně, ale vždy se sousedními tvary a proporcemi...[spolu to vede k tomu, co] nazývám kombinatorickým

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ Patricia Railing, Why Abstract Painting Isn't Music, *Philosophy Now*, No. 50, London, 2005, https://philosophynow.org/issues/50/Why_Abstract_Painting_Isnt_Music, vyhledáno 2. 3. 2022.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ Ibidem.

určujícím vlivem...“¹⁴⁹ Podle Railing má experimentální psychologie a její holistický přístup k formování estetického působení v obraze přímý vliv na Kandinského úvahy vyjádřené v *Duchovnosti umění*, Kupkovo *Tvoření v umění výtvarném*, i na písemné projevy Maleviče a Mondriana.¹⁵⁰

Tvarová psychologie navazuje na myšlenkový proud experimentální psychologie, když tvrdí, že podmínkou harmonického působení na diváka je organizace prvků ve vizuálním poli, podle určité vizuální logiky. Na rozdíl od experimentální psychologie však tito vědci nezkušují subjektivní procesy v mysli diváka, ale soustředí se na čistě formální rozměr obrazu; na jeho „čistou vizualitu“ a její organizaci v očích diváka.¹⁵¹ Právě kvůli „přílišnému formalismu“, který opomíjí procesy formování asociačních konceptů v mysli, byla tvarová psychologie později značně kritizována.¹⁵² Tyto nedostatky později nahradila teorie sémiotiky, o které byla řeč v předchozí kapitole, a která dnes jednoznačně dominuje umělecko-historickému výzkumu ve tvorbě a vnímání významu v obraze. V neurobiologickém výzkumu jsou však zákony vizuální organizace, tak, jak s nimi přišla tvarová psychologie, stále platné. Všeobecně na ně odkazuje zmiňovaný Eric Kandel, držitel Nobelovy ceny za fyziologii nebo lékařství z roku 2000, i neurobiolog Semir Zeki, který v 70. letech minulého století stojí u zrodu neuroestetiky.¹⁵³

Právě výzkum v oblasti neuroestetiky, který „oživuje“ zdánlivě zastaralou organizaci vizuálního pole tak, jak o ní mluví tvarová psychologie, dokazuje, že v dnešním studiu abstraktního umění existují mezery, které je třeba vyplnit. Sémiotika nám sice nabízí model fungování znaku, nezodpovídá však otázku působení díla na formální, smyslové úrovni. Pro umělce, kteří s abstrakcí začínali je přitom právě tato rovina díla zásadní. Pokud totiž umělci chtěli zprostředkovat diváku svou vizi nezávisle na stereotypním nahlížení reality, potřebovali znát principy konstrukce harmonické kompozice, bez toho, aniž by kopírovali kompozice již „stvořené přírodou“. Chceme-li

¹⁴⁹ IC McManus – Katharina Stöver – Do Kim, Arnheim's Gestalt Theory of Visual Balance: Examining the Compositional Structure of Art Photographs and Abstract Images, *i-Perception*, August 2011, s. 615–647, z anglického jazyka: „[forms] are never used in isolation, but always with neighbouring shapes and proportions... [together these result in what] I called the combinatorial determining influence...“

¹⁵⁰ Viz Railing (pozn. 144).

¹⁵¹ Crétien van Campen, Early Abstract Art and Experimental Gestalt Psychology, *Leonardo*, Vol. 30, No. 2, 1997, s. 133–136, dostupné online: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1576424.pdf>, vyhledáno 2. 3. 2022.

¹⁵² Roger Rothman – Ian Verstegen, Arnheim's Lesson: Cubism, Collage, and Gestalt Psychology, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 65, Issue 3, August 2007, s. 287–298, dostupné online: <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2007.00259.x>, vyhledáno 2. 3. 2022.

¹⁵³ Viz Kandel (pozn. 96), Viz Zeki (pozn. 94).

se tedy přiblížit tvorbě významu tak, jak o ní uvažovali abstraktní malíři, je třeba vzít kromě myšlenek sémiotiky v úvahu také myšlenky tvarové psychologie. Ty totiž harmonickou konstrukci vizuálních prvků, bez jejich náležitosti ke známým vizuálním scénám, „kompozicím přírody“, dokáží do určité míry objasnit.

Umělci jako Paul Klee, Wassily Kandinsky nebo Josef Albers přitom zákony tvarové psychologie prokazatelně znali.^{154,155} Ve své práci je aplikovali na svou tvorbu tak, aby sami lépe porozuměli principu harmonické kompozice. Počátky abstraktní malby stojí na tom, že dílo má být harmonicky působícím celkem, bez toho, aniž by „kopírovalo“ vnější objekty – podobně jako hudba. Umělci se teoreticky inspirovali hudbou samotnou, v praxi jim potom ke zvládnutí „harmonie bez objektu“ sloužily zákony tvarové psychologie. Na rozdíl od výše zmíněných Kupka tvořil svá první díla ještě před tím, než tvarová psychologie vydala první stěžejní publikaci.¹⁵⁶ Jejich zákony tak pravděpodobně neznal. Čerpal však ze stejného pozadí experimentální psychologie a objevů jako je elektromagnetické pole. Empiricky pak ve svém díle využíval stejných zákonů, se kterými později vědecky přichází tvarová psychologie – jak uvidíme v poslední kapitole.

Kupka se ve své snaze o harmonicky a jednotně působící kompozici inspiroval kromě zákonů tvarové psychologie také geometrickými „kompozicemi přírody“. Opět tak empiricky využíval toho, že se zákonům organizace vizuálního pole učíme ze svého prostředí od narození. Principy geometrického uspořádání přírodních vzorců, a jejich působení na lidské smysly, přitom byly z vědeckého hlediska podloženy až o mnoho let později.

Uspořádání přírodních geometrických vzorců, označovaných jako „fraktály“, vědecky popsal jako první francouzsko-americký matematik Benoit Mandelbrot v 70. letech minulého století.¹⁵⁷ Mandelbrot a jeho následovníci v průběhu posledních desetiletí minulého století prokázali, že fraktály geometricky tvoří mnoho přírodních scén. Patří mezi ně pobřeží, mraky, blesky, větroví stromů, vodní toky nebo horské masivy [10].¹⁵⁸ Fraktální vzorce jsou považovány za nový druh geometrie, protože neodpovídají

¹⁵⁴ Viz van Campen (pozn. 151)

¹⁵⁵ Roy R. Behrens, Art, Design and Gestalt Theory, *Leonardo*, Vol. 31, No. 4, 1998, s. 299–303, dostupné online: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1576669.pdf>, vyhledáno 2. 3. 2022.

¹⁵⁶ K této problematice více na s. 71 v této práci.

¹⁵⁷ Zakladatelem fraktální geometrie je Benoit Mandelbrot. Kniha z roku 1975, která prezentuje jeho výzkum byla vydána také v českém jazyce: Benoit Mandelbrot, *Fraktály: Tvar, náhoda a dimenze*, Praha 2003.

¹⁵⁸ Richard P. Taylor – Ben R. Newell – Branka Spehar et. al., *Fractals: A Resonance between Art and Nature*, 2005, in: Michele Emmer (ed), *Mathematics and culture II: Visual perfection, mathematics and creativity*, Berlin Heidelberg 2005, s. 53–65.

tradičním, euklidovským geometrickým zákonům.¹⁵⁹ Zákony euklidovské geometrie objasňují principy fungování čistých, jednoduchých tvarů, jako je trojúhelník, kruh nebo čtverec. Fraktální geometrie naopak funguje na principu mnohanásobného opakování jednoduchých forem, z čehož vzniká forma mnohdy velice komplexní.¹⁶⁰ Euklidova geometrie je vlastní lidské tvorbě, fraktální geometrii naopak nejčastěji známe právě z přírodních forem.

Tím, zda toto fraktální uspořádání kompozice působí na lidské smysly harmonicky, se zabýval experiment z roku 2005.¹⁶¹ Z výsledků vyplývá, že kompozice, které jsou složeny z fraktálů jsou pro lidské oko příjemnější než ty, které fraktální vzorce neobsahují. Podle tvůrců experimentu může být jedním z důvodů kladného hodnocení fakt, že fraktály jsou součástí mnoha přírodních scén a člověk je tak od svého narození v přímém vizuálním kontaktu s tímto specifickým uspořádáním forem.¹⁶² Tento experiment tak předpokládá stejnou myšlenku jako tvarová psychologie – že se organizaci vizuálního pole učíme od narození ze svého přirozeného prostředí.

Stejný experiment se zaměřoval také na to, jaká míra komplexnosti fraktálů je pro člověka esteticky nejpůsobivější. Různé hodnoty složitosti fraktálů ($D=1$ až $D=2$), které byli divákům předkládány, můžeme vidět v příloze [11]. Nejlépe hodnocená byla diváky ta složitost fraktálů, se kterou se nejčastěji setkáváme v přírodě ($D=1,3$ až $D=1,5$).¹⁶³ Na obraze v příloze [12] můžeme vidět příklad přírodních forem, mraků, které spadají do této kategorie kladného hodnocení. Z toho podle vědců plyne také skutečnost, že obrazy, které přesahují tuto míru složitosti fraktálního vzorce, jsou pro diváky náročnější k ocenění.¹⁶⁴ Tuto tezi demonstrují na příkladu maleb Jacksona Pollocka; komplexnost fraktálů, které Pollock tvoří (až $D=1,9$), značně přesahuje složitost fraktálů v přírodě.¹⁶⁵ Na základě tohoto experimentu se lze domnívat, že existuje spojitost mezi kladným hodnocením kompozice obrazu a jejím předobrazem v přirozeném prostředí člověka.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Ibidem.

3.6 ROLE PAMĚTI V OCEŇOVÁNÍ UMĚLECKÉHO DÍLA

Na základě psychologického a neurobiologického výzkumu víme, že lidský mozek kategorizuje určité orientace linií a určitou barevnost stejným způsobem, a že tyto vizuální prvky jsou v mozku zpracovávány samostatně. Na základě toho umělci mohou tyto prvky osamostatnit od objektu a využít je k tvorbě originálních vizuálních kompozic. Víme také, že tyto kompozice se řídí určitou vizuální logikou, kterou se učíme od narození, a která určuje výslednou harmonii díla. Toto fungování mozku podléhá základním, bottom-up procesům zpracování vizuální informace. To, jaký význam této kompozici divák přisuzuje, pak z velké míry závisí na dalších, top-down procesech, které jsou svázány s individuální pamětí a asociacemi diváka.

Důležitou roli paměti a asociací při tvorbě významu v uměleckém díle zmiňoval již Ernst H. Gombrich v 60. letech minulého století: „... *divák musí aktivovat svou paměť, spojenou s viditelným světem, a promítnout ji do mozaiky tahů a bodů na plátně před sebou... Obraz, dalo by se říci, nemá žádné pevné ukotvení na plátně – je „vykouzlený“ v našich myslích.*“¹⁶⁶ Kandel podkládá Gombrichovo přesvědčení vědeckým výzkumem. Ve své knize *Reductionism in art and brain science: Bridging the two cultures* z roku 2016 Kandel odpovídá na otázky toho, jak paměť vzniká, jak paměť využíváme při konfrontaci s novými podněty, a jak paměť ovlivňuje náš prožitek z uměleckého díla.¹⁶⁷

Kandel odkazuje na výzkum Brendy Milner z roku 1957, který definuje dva základní druhy paměti – explicitní a implicitní.¹⁶⁸ Explicitní (vědomá) paměť je spojena s hypokampem, ve kterém jsou ukládány vědomé asociace jako jsou události, tváře, místa, fakta a objekty.¹⁶⁹ Implicitní (nevědomá) paměť je převážně spojena s dalšími centry v mozku, jako je mozeček (cerebellum), striatum a amygdala. V těchto centrech jsou zpracovávány percepční a motorické zkušenosti.¹⁷⁰ Pro nás je důležité to, že oba druhy paměti vznikají prostřednictvím asociačního učení (associative memory formation).¹⁷¹ Dnes je již prokázáno, že asociační učení stojí za vznikem paměti vědomé

¹⁶⁶ Viz. Gombrich (pozn. 3), s. 160; (první vydání v 60. letech) z anglického jazyka: „... *the beholder must mobilize his memory of the visible world and project it into the mosaic of strokes and dabs on the canvas before him... The image, it might be said, has no firm anchorage left on the canvas - it is only 'conjured up' in our minds.*“

¹⁶⁷ Viz Kandel (pozn. 96)

¹⁶⁸ William B. Scoville – Brenda Milner, Loss of Recent Memory after Bilateral Hippocampal Lesions, *J. Neurol. Neurosurg. Psychiat.*, 1957, s. 11–21; Viz. Kandel (pozn. 96), s. 46–47, dostupné online: <https://www.mcgill.ca/neuro/files/neuro/milner1957.pdf>, vyhledáno 2. 3. 2022.

¹⁶⁹ Viz Kandel (pozn. 96), s. 46–47.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Ibidem, s. 54.

i nevědomé, lidské i zvířecí.¹⁷² Způsob asociačního učení, který, jak uvidíme, Kandel demonstruje na formování nevědomé paměti zvířat, tak využíváme i my při vědomém hodnocení obrazů.

K objasnění procesů vzniku asociační paměti Kandel využívá jednoduchého organismu mořského šneka *Aplysii* [13].¹⁷³ Kandel sledoval vnitřní procesy šneka při asociačním učení tak, aby mohl objasnit vznik asociační z neurobiologického hlediska.¹⁷⁴ Schéma experimentu můžete vidět v příloze [14]. Jeho experiment probíhal tak, že se nejdříve dotkl sifonu šneka, což je neutrální podnět, na který šnek reagoval lehkým stažením žáber. V dalším kroku Kandel připojil šok do ocasu šneka, následovaný bezprostředně po doteku sifonu. Při následném doteku sifonu šnek reagoval masivním stažením žáber, ačkoliv šok již nenásledoval. Šnek se tak na základě klasického podmiňování¹⁷⁵ naučil reagovat na neutrální podnět doteku sifonu masivním stažením žáber.

Experiment se šnekem také zodpovídá, jak vzniká krátkodobá a dlouhodobá paměť.¹⁷⁶ Po prvním spojení podnětů doteku sifonu a šoku si šnek pamatuje tuto asociaci pouze několik minut. Po několikanásobném opakování této asociace však šnek reaguje na pouhý dotek masivním stažením žáber i několik měsíců. Podle Kandela tak množství vystavení se stejným podnětům odpovídá délce naší paměti.¹⁷⁷ Jinými slovy, čím častěji něco opakujeme, tím více si to pamatujeme. Tato forma asociativního učení je společná všem zvířatům i lidem, je biologicky determinovaná a neměnná – je to „základní architektura lidského chování“.¹⁷⁸ Z neurobiologického hlediska asociační učení probíhá tak, že každý z nás používá stejné neurony v reflexním okruhu, které jsou propojeny stejným způsobem: „Každá smyslová buňka a každý interneuron se připojují k určité sadě cílových buněk a k žádné jiné.“¹⁷⁹ Schéma tohoto propojení je v obrazové příloze [15]. Podle Kandela se tato „základní architektura chování“, podmíněná asociačním učением, promítá také ve způsobu, jakým tvoříme a nahlížíme umělecká díla; nevědomě je klademe

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ Ibidem, s. 41–57.

¹⁷⁵ Klasické podmiňování, objevené Pavlovem předpokládá učení se na základě asociací mezi dvěma různými podněty. Více zde: Viz Kandel (pozn. 96), s. 45.

¹⁷⁶ Ibidem, s. 41–57

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ Ibidem, s. 51, z anglického jazyka: „basic architecture of behavior“.

¹⁷⁹ Ibidem, z anglického jazyka: „Each sensory cell and each interneuron connects to a particular set of target cells and to no others.“

do souvislosti s jinými díly, i s ostatními zkušenostmi, se kterými jsme se v životě setkali.¹⁸⁰

Pokud je však základní architektura lidského chování neměnná a společná všem lidem, jak je možné, že se naše reakce na vnější podněty mění a liší mezi různými jedinci? Podle Kandelova výzkumu je to tím, že učení posiluje spojení mezi jednotlivými neurony.¹⁸¹ Čím častěji jsou tak určité asociace opakovány, tím silnější je spojení mezi neurony. Ačkoliv tak při asociacím učení používáme každý stejné neurony v reflexním okruhu, které jsou propojeny stejným způsobem, síla těchto spojů není geneticky nijak definována. Právě na základě těchto individuálních „posilování“ spojů mezi neurony, které u každého jedince probíhá jinak, v závislosti na tom, jakým podnětům se opakovaně vystavuje, vzniká individuální „konektivita mozku“.¹⁸² Proces poznávání je tak u každého stejný, výsledek tohoto procesu se však liší v závislosti na tom, v jakém prostředí se pohybujeme. Podle Kandela je tato individuální stavba mozku základem pro naše individuální prožívání reality i uměleckých děl.¹⁸³ Z biologického hlediska to znamená, že jakékoliv umělecké dílo, ať už zobrazivé nebo abstraktní, aktivuje mimo základních bottom-up procesů, také vyšší top-down procesy, spojené s asociacemi a pamětí. Aktivace těchto center umožňuje individuální prožitek i reakce na vnější podněty.

Tyto top-down procesy, spojené s asociacemi, jsou podle Zekiho i Kandela základní klíčem k tvorbě i porozumění významu děl předmětných i abstraktních. Tyto rozdílné způsoby tvorby však na diváka působí rozdílným způsobem. Čím to je z pohledu neurobiologie?

Kandel má za to, že informace z top-down procesů (asociace) doplňujeme v případě nahlížení těchto způsobů malby rozdílným způsobem. Výsledkem potom je, že význam předmětných a abstraktních obrazů také rozdílným způsobem tvoříme – i určujeme – a rozdílným způsobem pak na nás tyto malby působí.

Při pohledu na předmětné umění jsou aktivovány ty části mozku, které se zabývají rozpoznáním objektů, tváří a jejich polohou v prostoru, a tedy ty části, které s sebou přirozeně nesou „vizuální klíč“ (bottom-up informace) ke snadnému určení významu. Naše asociace se v tomto případě váží ke kategorizovatelným jevům – objektům, tvářím, krajinám. Při pohledu na abstraktní díla tyto části mozku aktivovány nejsou. Abstraktní

¹⁸⁰ Ibidem, s. 50.

¹⁸¹ Ibidem, 51–57.

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Ibidem

díla tak našemu mozku znemožňují kategorizaci vizuální scény na základě asociací, a tím také znemožňují snadné určení významu. Divák v případě abstraktních děl musí spoléhat na volné asociace, které se neváží k žádné vizuální kategorii. Význam, nebo kategorizace vizuální scény, je tak v případě abstraktních děl spíše „vytvořen“ v naší hlavě prostřednictvím volných asociací, než aby „ležel“ ve vizuální podobě objektů na plátně před námi.

3.7 BARVY A EMOCE

Na základě experimentů Semira Zekiho i Erica Kandela víme, že abstraktní a předmětné malby aktivují rozdílné části mozku. To má podle Kandela za následek to, že barevné plochy, osvobozené od kategorizace skrze objekt, mohou v diváku vyvolávat asociace sami o sobě.¹⁸⁴ To, že jsou top-down procesy, spojené s individuálními asociacemi diváka aktivovány, bez toho, aniž by se barva vázala k objektu, vyvolává řetězec individuálních asociací, spojených s danou barvou, nikoliv řetězec asociací, spojených s konkrétním objektem, jemuž by barva patřila. Výsledkem je, že emoční působení barvy je rozdílné v případě různých diváků s různými asociacemi. Dokonce i v případě jedince se emoční působení určité barvy může lišit v závislosti na jeho psychickém rozpoložení, nebo v závislosti na změně kompozice, ve které je barva uložena. Všechny tyto změny mají za následek také změnu asociací, které ze své paměti vyvoláváme při poznávání nového. Tato víceznačnost, kterou s sebou barvy nesou, je pak podle Kandela jedním z důvodů, proč abstraktní malby vyvolávají tolik různých pocitů v různých lidech i v jedincích.¹⁸⁵

Emoční působení barvy můžeme z biologického hlediska srovnat s emočním působením tváří; oba tyto vizuální prvky jsou pro člověka podobně důležité při získávání informací zvenčí.¹⁸⁶ Tváře a barvy jsou tak zpracovávány samostatně v příslušných mozkových centrech. Tato centra se však nachází ve stejném regionu, a jsou spojeny se stejnými centry zpracování informace.¹⁸⁷ Těmito centry jsou především hipokampus, centrum paměti a amygdala, centrum zpracování emocí.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Ibidem, s. 143–155.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ ibidem.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Ibidem.

Výzkum týmu neurovědčů z roku 2015 objevil, že část buněk v amygdale reaguje pouze na pozitivní stimuly, a další část reaguje pouze na stimuly negativní.¹⁸⁹ Pokud ve vizuálním poli máme neutrální podnět a pozitivní nebo negativní podnět ve stejnou dobu, bude tento neutrální podnět prostřednictvím buněk v amygdale spárován s pozitivním nebo negativním podnětem.¹⁹⁰ Prostřednictvím stejného asociačního učení, jako Kandel popisuje na příkladu mořského šneka, je tak pravděpodobné, že na původně neutrální stimul budeme reagovat pozitivně, pokud jsme ho viděli ve stejnou dobu s jiným, pozitivním podnětem. Jinými slovy se na neutrální podněty učíme emočně reagovat skrze jejich spojení s okolními, pozitivními nebo negativními podněty. Podle Kandela je docela pravděpodobné, že stejnému principu podléhají podněty barvy a barevných kompozic, protože jsou zpracovávány příslušnými buňkami v amygdale a také jsou spojeny s hipokampem.¹⁹¹

Tyto poznatky naznačují, že konkrétní působení barev se učíme skrze asociace s podněty, se kterými je máme spojeny ze svého okolí. Červená nám tak pravděpodobně bude signalizovat vášně a nebezpečí, protože ji často máme spojenou s krví nebo ohněm. Nebesky modrá naopak často působí klidným dojmem, právě díky svému spojení s nebem. Je však důležité dodat, že určité působení barev se učíme také prostřednictvím jejich užívání ke komunikaci v určité kultuře. O tomto sociálně symbolickém významu barev píše americký sociolog James Averill.¹⁹² Podle Averilla jsou naše emoční reakce hluboce zakořeněné v tradicích, stanovených společnostmi, ve které žijeme. Červená tak často bude působit výstražně také proto, že jsme se ji v dané kultuře naučili pro výstrahu používat. Averill tvrdí, že právě této symboliky, kterou nelze chápat logicky, ale smyslově, využívají umělci k tomu, aby vyjádřili své vnitřní vize.¹⁹³

Podle experimentů, které v první polovině 20. století prováděl jeden ze zakladatelů tvarové psychologie Wolfgang Kohler, se pak lze domnívat, že podobné top-down procesy můžeme aplikovat také na působení určité orientace linií a úhlů.¹⁹⁴ Podle

¹⁸⁹ F. Gore – E. C. Schwartz – B. C. Brangers et. al., Neural Representations of Unconditioned Stimuli in Basolateral Amygdala Mediate Innate and Learned Responses.” *Cell*, 162(1), 2015, s. 134–145, dostupné online: https://www.researchgate.net/publication/279727130_Neural_Representations_of_Unconditioned_Stimuli_in_Basolateral_Amygdala_Mediate_Innate_and_Learned_Responses, vyhledáno 2. 3. 2022.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ Viz Kandel (pozn. 96), s. 143–155.

¹⁹² James R. Averill, An Analysis of Psychophysiological Symbolism and its Influence on Theories of Emotion, 1974, in: G. Parrot – R. Harre (ed.), *The Emotions: Social, Cultural, and Biological Dimensions*, 2005, s. 204–225.

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Wolfgang Köhler, *Gestalt psychology: An introduction to new concepts in modern psychology*. Vol. 18, 1970, cit in: David Melcher – Francesca Bacci, Perception of emotion in abstract artworks: A multidisciplinary approach, in: Stanley Finger – Dahlia W. Zaidel – François Boller (eds.) et. al., *Progress in Brain Research*, Vol. 204, 2013, s.

Kohlerova výzkumu lidé spojují úhly v obraze se slovy (asociacemi) značícími nebezpečí nebo agresi, jako „špičatý“, nebo „ostrý“. Naopak zaoblené křivky jsou vnímány jako „měkké“.¹⁹⁵ Na základě Kandelova výzkumu asociálního učení a na základě výzkumu párování podnětů prostřednictvím buněk v amygdale, pak můžeme předpokládat, že úhly máme spojené s asociacemi ostrých, a tudíž nebezpečných objektů, jako je nůž nebo střepy. Naopak křivky máme spojené s měkkými objekty, jako je peřina nebo třeba mraky. Na základě těchto zjištění se lze domnívat, že kompozice tvořená ostrými úhly bude vyvolávat asociace spojené se vzrušením a nebezpečím. Naopak kompozice tvořená zaoblenými křivkami bude spíše vyvolávat asociace spojené s příjemnými, měkkými formami.

Nezodpovězenou otázkou zůstává vizuální komunikace pohybu a času. Neurobiologický výzkum dokáže zodpovědět, co se děje v mozku při vnímání pohybu v reálném čase a v dílech, která vytváří iluzi pohybu v reálném čase.¹⁹⁶ Nezodpovídá však to, jak je pohyb a čas komunikován prostřednictvím děl, která zůstávají v očích diváka statická. Zekiho výzkum dokazuje, že určitá díla op-artu, jako je *Enigma* od Isiy Leviant [16], aktivují stejné části mozku, které se zabývají vnímáním pohybu v reálném čase.¹⁹⁷ Na obraze v příloze se můžeme přesvědčit: Většina diváků vnímá pohyb v barevných kruzích, ačkoliv obraz je objektivně statický. Takové obrazy komunikují s divákem myšlenku pohybu v reálném čase tím, že ho sami zdánlivě vytváří. Jak však ke komunikaci této myšlenky dochází v případě děl, která zůstávají statická?

Jason Gaiger z Oxfordské univerzity se domnívá, že top-down procesy spojené s asociacemi lze využít i v případě obrazové komunikace pohybu a času.¹⁹⁸ Pokud totiž statická malba nemá tyto vlastnosti, musí je komunikovat prostřednictvím odkazu. Gaiger si všímá toho, že umělci ke komunikaci pohybu často využívají rytmického uspořádání vizuálních prvků, jako vidíme na obraze v příloze [17]. Upozorňuje na to, že pojem „rytmus“ je tradičně spojován s časovostí. Například *Oxfordský slovník hudby* rytmus definuje jako „v plném smyslu slova vše, co se týká časového aspektu hudby na rozdíl od

191–216, dostupné online:

<https://www.researchgate.net/publication/256664318> Perception of emotion in abstract artworks A multidisciplinary approach, vyhledáno 2. 3. 2022.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ Viz. Zeki (pozn. 94), s.162–163.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Jason Gaiger, Can a Painting have a Rhythm? *British Journal of Aesthetics*, č. 58 (4), 2018, s. 363–383.

aspektu výšky.“¹⁹⁹ Obrazy, které rytmického uspořádání využívají, však nevytváří rytmus v čase, ale v prostoru. Podle Gaigera stojí k zamyšlení otázka toho, zda rytmus v prostoru může v diváku vyvolat asociace rytmu v čase.²⁰⁰ Taková možnost se zdá být uplatnitelná při pohledu na fotografie pohybu E. Muybridge [18] a E. J. Mareye [19]. Tyto fotografie jednoznačně komunikují pohyb, ačkoliv zůstávají statické. Zdá se tak, že prostřednictvím rytmického opakování jednotlivých prvků tyto fotografie vytváří podmínky pro vyvolání asociací spojených s pohybem v reálném čase. Tvůrci abstraktních obrazů, pro které byla myšlenka pohybu v čase zásadní, se mimo jiné inspirují právě těmito fotografiemi.²⁰¹ Umělci komunikují s divákem myšlenku pohybu v čase prostřednictvím odkazu – stejně tak, jako vidíme na zmíněných fotografiích. Výborným příkladem tvorby odkazu k pohybu v obraze je Duchampův *Akt sestupující ze schodů* z roku 1912 [20] nebo Kupkův obraz *Žena trhající květiny* z let 1910–1911 [21].

Teorie učení prostřednictvím asociací byla podle Mosche Barasche umělcům na počátku 20. století dobře známá.²⁰² Umělci vycházeli z doktríny asocianismu, která je jedním z historicky prvních pokusů o objasnění percepce.²⁰³ Podle této doktríny, stejně jako podle současného vědeckého výzkumu, je vnímání vnějšího světa z velké části podmíněno předchozími smyslovými zkušenostmi.²⁰⁴ Pokud tak máme určitý objekt nebo tvar spojený s určitými emocemi, je pravděpodobné, že podobný objekt nebo tvar v nás bude vyvolávat také podobné emoce. V podobném duchu se vyjadřuje František Kupka: „...výtvarný umělec, jenž je však bohat smyslovými obrazy vzpomínkovými, sleduje jevy světa jej obklopujícího a připojuje ke každému dojmu značné množství obrazů vyňatých ze své paměti...“²⁰⁵ Teorie asocianismu vychází z anglické filozofie 18. a 19. století. Do středoevropského prostoru na přelomu 19. a 20. století ji rozšířil svou prací především Wilhelm Wundt. Touto cestou se podle Barasche teorie asocianismu dostala také do dobových uměleckých kruhů.²⁰⁶

¹⁹⁹ Michael Kennedy – Joyce Kennedy, Rhythm, in: Tim Rutherford-Johnson (ed.), *The Oxford Dictionary of Music*, 6th edn, Oxford 2012, s. 703–704, cit. in: *Ibidem*, z anglického jazyka: „in the full sense of the word everything pertaining to the time aspect of music as distinct from the aspect of pitch.”

²⁰⁰ Viz Gaiger (pozn. 198), s. 363–383.

²⁰¹ Viz Rowell (pozn. 14), s. 47–80.

²⁰² Viz Barasch (pozn. 77), s. 336–337.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ Viz Kupka (pozn. 1), s. 66.

²⁰⁶ Viz. Barasch (pozn. 77), s. 336–337.

3.8 VÝZNAMOVÁ VÍCEZNAČNOST

Významová víceznačnost je vlastní všem obrazům, které dopadají na naši sítnici.²⁰⁷ Na základě čeho určujeme jednotný význam přijatého obrazu, jsou procesy vlastní našemu mozku, nikoliv vnějšímu světu. Mezi tím, jak tyto procesy probíhají v případě předmětného a abstraktního umění, však existují rozdíly.²⁰⁸ Tyto rozdíly pak mají za následek zřejmý rozpor mezi významovou určitostí předmětného umění a neurčitostí umění abstraktního.

Na základě zmíněných výzkumů Semira Zekiho a Erika Kandela víme, že hodnocení abstraktních a napodobivých děl se v našem mozku odehrává rozdílným způsobem. Procesy zpracování vizuální informace v případě děl, která napodobují vnější realitu, jsou velice podobné procesům zpracování vizuální informace z vnější reality samotné. Patří mezi ně detekce a rozpoznání objektů a tváří ve vizuálním poli, rozpoznání barev a linií, které se k jednotlivým objektům váží a určení polohy rozpoznávaných objektů v prostoru. Tyto procesy jsou biologicky vrozené; slouží k přežití jedince a jeho rychlé orientaci. V zásadě tak lze říct, že napodobivé obrazy vytváří nejlepší podmínky k rychlé vizuální orientaci člověka, protože se v nich vizuálně orientuje stejným způsobem jako v každodenní realitě.²⁰⁹ Tím, že předmětné umění nahrává každodennímu způsobu zpracování vizuální informace, jako je detekce objektů a jejich místa v prostoru, je určení jeho významu pro diváka mnohem jednodušší a rychlejší.

Abstraktní umění naopak narušuje naše přirozené nahlížení vnější reality. V případě abstraktního umění se naše vize nemůže spoléhat na informace, které jsou běžně dostupné, jako je detekce objektů a určení jejich polohy v prostoru. Abstraktní obrazy prostřednictvím jednotlivých linií a barev nevytváří formu rozpoznatelného objektu a nevyužívají perspektivu k rozpoznání polohy v prostoru. Tím že abstraktní umění narušuje formy viditelného světa, narušuje také základní procesy zpracování vizuální informace, jako je rozpoznání objektu, kategorizace vizuální scény a orientace v prostoru.²¹⁰ Výsledkem narušení toho, na co jsme denně zvyklí, je potom nutná potřeba našeho mozku přijít s novou logikou zpracování vizuální informace.

²⁰⁷ O tom, že každý obraz, který z vnějšího světa dopadá na naši sítnici, je víceznačný, píše Gombrich již v roce 1960: Viz Gombrich (pozn. 3), především s. 180–290. To, čím podle Gombricha řešíme tuto víceznačnost jsou naše zkušenosti s vizuálním světem, naučené vizuální koncepty. Roli vizuálních konceptů při určování významu díla v obraze lze srovnat s rolí paměti a asociací, o kterých v tomto směru mluví Kandel.

²⁰⁸ Viz. Kandel (pozn 96), s. 178–183.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ Ibidem.

Abstraktní díla jsou samozřejmě stále vnímána stejným vizuálním systémem, jako veškeré jiné vizuální scény; tato díla tak stále podléhají základním bottom-up procesům jako je určování orientace linií, kategorizace barev a řazení vizuálních prvků do skupin podle zmíněných zákonů tvarové psychologie. Narozdíl od napodobivých obrazů však abstraktní obrazy nepřinášejí informace dostatečné k tomu, abychom ve vizuálním poli dokázali rozpoznat konkrétní objekty nebo tváře a s nimi spojené konkrétní asociace. Informace z bottom-up procesů v případě abstraktních děl jsou dostatečné pouze k tomu, abychom rozpoznali barvy, linie a jejich kompozici. Vzhledem k tomu, že se barvy a linie neváží ke konkrétnímu objektu, musí být naše asociace navázány přímo na tyto vizuální prvky. Ty jsou však sami o sobě víceznačné. Barvy a linie nepatří do konkrétního vizuálního kontextu, jako jsou objekty nebo tváře, ale do mnoha vizuálních kontextů. Tak například tvář naší matky patří konkrétní osobě – tato tvář tak má jednoznačný význam. Růžová barva sama o sobě, která její tvář vizuálně „tvoří“, však patří mnoha jiným objektům vnějšího světa. Tím, že se růžová barva v abstraktním obraze neváže k žádné tváři ani k žádnému jinému známému objektu, bude v zásadě víceznačná.

Na jednu stranu tak abstraktní malba předkládá univerzální prvky, které se podařilo osvobodit od objektu a stereotypního významu. Na druhou stranu však výzkum v oblasti neuroestetiky dokazuje, že žádná vizuální scéna nemůže být vnímána bez procesu kognitivního poznávání – bez kontextu našich vizuálních zkušeností. Doplnění našich zkušeností do obrazu, který je vyslán ze sítnice do mozku, ať už se jedná o obraz předmětný a jednoznačný, nebo abstraktní a nejednoznačný, je lidskou podmínkou. Významová nejednoznačnost abstraktního umění tak není dána tím, že by bylo emancipované od širšího kontextu a vztahu k vnějšmu světu, ale že každému diváku prezentuje v zásadě odlišné významy v závislosti na jeho specifických zkušenostech s vnějším světem. Právě toto zapojení individuálních zkušeností a asociací diváka do obrazu je podle Kandela také tím, co nás na abstraktní malbě přitahuje především.²¹¹ Když se nemůžeme orientovat podle vizuálních pravidel vnějšího světa, musíme se orientovat podle pravidel našeho vnitřního světa. Náš prožitek z abstraktních maleb je tak silně individuální. V tomto směru v abstraktní malbě vidíme kromě objektivních linií a barev také kus sebe.

Tím, že abstraktní malířství osvobodilo vizuální prvky od známých objektů, vytvořilo cestu pro nový způsob tvorby i vnímání významu v obraze – významu

²¹¹ Ibidem.

tvořeného prostřednictvím volných asociací, které se váží k nejednoznačným prvkům vizuálního pole, jako je barva nebo linie. Důvod toho, proč je abstraktní malba tolik náročná pro uchopení, tak můžeme vidět v tom, že nás učí vnímat obrazy novým způsobem. Učí nás nahlížet pohledem vnitřní vize – našich myšlenek, dojmů a prožitků - nikoliv paradigmatem vnějších podobností materiálních objektů. Komunikace vnitřních, *myšlenkových objektů*, spíše než *objektů materiálních*, byla také cílem umělců, kteří s abstraktním uměním začínali. Na základě psychologického a neurobiologického výzkumu lze říct, že byl splněn.

4. KUPKOVA TVORBA „DRUHÉ REALITY“

„Pro umělce je toliko jedna věc závažná: totiž způsob a postup tvorby, provádění, kde oba světy – abstraktní a reálný – se srážejí tváří v tvář.“²¹²

Tento úryvek z Kupkova klíčového psaného díla *Tvoření v umění výtvarném* demonstruje, že jeho abstraktní tvorba nespočívá v úplném odklonu od vnější reality, ale ve zrušení dlouho přetrvávající dialektiky vnějšího a vnitřního – reálných objektů vnějšího světa a abstraktních, vnitřních vizí umělce. Problematika vztahu vnitřní a vnější, reálný a abstraktní, se v Kupkově *Tvoření* mnohokrát opakuje v různém kontextu. Kupka tento vztah zmiňuje jako klíčový vzhledem k tvůrčímu procesu, funkci uměleckého díla, umělce i diváka. Všechny tyto různé kontexty však Kupka řeší na pozadí stejných otázek – jaká je povaha reality, jakým způsobem ji může člověk poznat a jak toto poznání lze vyjádřit malířskými prostředky. Realita a její poznání tak v Kupkově tvorbě hraje zásadní roli. Definovat jeho dílo na základě opozice realistické a abstraktní nebo zobrazivé a nezobrazivé, která se váže pouze k technickému zpracování díla, by tak bylo velice zjednodušující.

Podle Kupky poznání reality, ani její zobrazení, nezávisí na vnějším vzhledu jevů, ale na tom, jak jsou tyto jevy zpracovány ve vnitřním světě lidskou myslí. Toto vnitřní zpracování reality neodpovídá vzhledu vnější reality, odpovídá však reálným procesům poznávání, učení se a funkce paměti, který jsem z vědeckého hlediska popsala v předchozí kapitole. Právě tyto „neviditelné“, avšak stále reálné procesy, jsou pro Kupku stěžejními v jeho vztahu k realitě a k tvorbě významu. Způsob poznání totiž podle Kupky nevede cestou izolovaného zájmu o vnitřní nebo vnější svět člověka, ale ve vzájemném prostoupení těchto dvou světů. Místem tohoto prostoupení je podle Kupky lidská mysl: „...jevy světa jež (umělec) vnímá, ztrácejí své původní obrysy a proměňují se asimilacemi v nejasná echa... tento soubor představ, jejichž existence sama je rázu čistě psychologického, účinkuje na většinu umělců tak, že jimi vládne a je podněcuje k realizaci.“²¹³ Lidská mysl a její subjektivní povaha je tak podle Kupky stále závislá na příjmu jevů světa objektivního. Právě tento psychologický celek je podle Kupky jedinou cestou k poznání reality i k umělecké tvorbě.

²¹² Viz Kupka (pozn. 1), s. 176.

²¹³ Ibidem, s. 60.

Procesy poznání a tvorby subjektivního světa, které jsou vlastní člověku, přitom Kupka vnímá jako součást přírodních procesů tvorby. Realita tak nehraje v Kupkově díle zásadní roli jen jako počáteční bod jeho subjektivních vizí, ale také jako vzor samotné umělecké tvorby. Jinými slovy se tak tvůrčí proces umělce má shodovat s tvůrčími procesy v realitě – má být jejich součástí: „*V přírodě pokrývají se těla srstí, perím, šupinami, každé tělo je organický soubor samo o sobě... Necht' zkusí malíři a sochaři dělat jako ona*“²¹⁴ Realita a neustálé procesy tvorby v ní, které se odráží také v tvorbě subjektivních vizí umělce, jsou tak přímým myšlenkovým zdrojem Kupkovy tvorby.

Podle Kupky má však příroda vlastní zákony tvorby, které nelze postihnout lidskou myslí, natož malířskými prostředky. Umělec by se tak neměl snažit zobrazovat vnější výtvořky, které jsou výsledkem nepostihnutelné tvorby přírody, ale sobě vlastní, vnitřní výtvořky, které jsou výsledkem *přirozené* funkce jeho vizuálního systému: „*Dílo... je především výsledkem výzkumů v oblasti psychické a ve fyziologii smyslů*.“²¹⁵ Jedině zkoumáním zákonů své vlastní „obrazotvornosti“ se umělec vyhne prezentaci „mrtvé přírody“²¹⁶, něčeho, co je živé ve vnějším světě, ne však na plátně, a bude moci tvořit jako příroda sama.

Pro Kupku je tak zobrazování vzhledu vnějších věcí kopírováním již stvořených celků – kopírováním kompozic, které jsou dílem vnější přírody. Pokud malíři volí cestu nápodoby, jejich práce má dva výsledky, z čehož ani jeden podle Kupky není ani „realistický“ ani „umělecký“: „*Bud' se umělec zpronevěří svému uměleckému vidění, aby se nezpronevěřil modelu, nebo deformuje model, aby byl co nejvíce práv způsobu svého vidění*.“²¹⁷ Tvorba, jejíž důležitost pro Kupku lze tušit již z názvu jeho knihy, tak stojí v pomyslné opozici proti nápodobě. Napodobivá malba je pro Kupku řemeslným zpracováním již stvořeného, nikoliv uměleckou tvorbou samotnou. Pokud tak má malíř tvořit, nejdřív musí změnit svůj námět. Tím má být vnitřní vize, nikoliv vnější modely. Umělec tak tvoří „z hlavy“, z toho, co Kupka ve výše zmíněném úryvku nazývá „souborem představ rázu čistě psychologického“.

Výsledek umělecké činnosti, tvorby, pak Kupka označuje jako „druhou realitu“, nebo „druhou přírodu“: „*...umění nespočívá v tom „podat přírodu“... nýbrž hlavně a především v šťastném vyjadřování hnutí duše a srdce – obrazů, jež se staly „druhou*

²¹⁴ Ibidem, s. 75.

²¹⁵ Ibidem, s. 141.

²¹⁶ Ibidem, s. 75.

²¹⁷ Viz Kupka, *Úvahy*, (pozn. 53), s. 7.

přírodou“.²¹⁸ Jeho díla tak ve vnějším světě představují existenci samu o sobě. Obraz je podle Kupky umělcem stvořeným, organickým celkem se svými vlastními pravidly. Tato pravidla přitom nejsou pravidly tvorby vlastní vnější reality, ale umělcově reality – jeho mozku. Příroda, vnější svět, je tak pro Kupku zdrojem materiálu k tvorbě – z vnějšího světa do lidské mysli pronikají obrazy reálných objektů. Ty jsou však následně sdružovány a přetvářeny podle *přirozených* pravidel vlastních našemu mozku, nikoliv podle toho, jak se tvoří vnější svět. Právě tyto v mysli sdružené a přetvořené jevy vnějšího světa Kupka vnímá jako „druhou skutečnost“, jako něco, co je čistě jeho výtvořem.

Je známo, že Kupka se o zmíněná „pravidla vlastní našemu mozku“ velmi zajímal. Podle Karla Srpa by Kupkovo *Tvoření* dokonce mohlo sloužit jako výklad tvoření v uměleckém díle z pohledu zpracování vizuální informace v mozku člověka – od zachycení obrazu na sítnici přes zpracování získaných vjemů v mozku a konečně vyjádření tohoto vnitřního zpracování v malbě.²¹⁹ To ostatně dokládá také jedno z mnoha Kupkových tvrzení na toto téma: „*Oko je hned způsobilým k činnosti.... Jsouc přístrojem záznamným... Optický nerv je vodičem vjemu zachyceného sítnicí, jež vede ke kůře mozkové, telegrafickému zrcadlu sítnicových otisků. V tomto zrcadle se zhlíží vědomí a zaznamenává si tvářnost věcí.*“²²⁰ Kromě tohoto úryvku z Kupkova *Tvoření* jeho zájem o funkci vizuálního systému dokládají také jeho ilustrace fyziologie nervového systému [22], průřezu sítnicí [23] sítnice zepředu [24] nebo oka z profilu [25] které doprovázejí jeho knihu.

Důvod toho, proč se Kupka zajímal o funkci vizuálního systému v procesu umělecké tvorby je zřejmý – pro Kupku poznání skrze fungování našeho mozku je jediné možné poznání vnějšího světa: „...*vztah mezi činnostmi mozkových hmot umělcových a objektivní přírodou nemůže být přímý, poněvadž závisí hlavně na asimilaci přijatých dojmů...*“²²¹ Podle Kupky je člověk součástí přírody a jako takový nemůže svět nahlížet jako nestranný pozorovatel. Obraz vnějšího světa v jeho objektivní podobě tak není možné zachytit smysly ani malbou zkrátka proto, že to není v lidských schopnostech. Objektivní zobrazení by tak nemělo být ani v našem zájmu.

Mělo by tak být již zřejmé, že Kupkova abstraktní malba není odklonem od reality, ale snaha o porozumění „neviditelným“ procesům vzniku forem v realitě – té

²¹⁸ Viz Kupka (pozn. 1), s. 21.

²¹⁹ Karel Srp, *František Kupka: Geometrie myšlenek*, Praha 2012, s. 36.

²²⁰ Viz Kupka (pozn. 1), s. 62.

²²¹ *Ibidem*, s. 189.

vnější i té vnitřní.²²² Tento zájem Kupku vedl ke studiu oblastí, které se „neviditelnými procesy“ v realitě zabývají. V tomto směru je jeho zájem velice široký – zajímá se o poznatky z různých vědeckých oblastí, jako je biologie, astronomie, fyzika, chemie, optika nebo psychologie²²³ i o filozoficky, nábožensky a spirituálně laděné práce. Toto zdánlivě nesourodé zaměření se může zdát v dnešním světě zvláštní. Na přelomu minulého století však byla oblast vědecká a duchovní propojena právě snahou o objasnění těch aspektů reality, jež nelze postihnout smysly. Spirituální oblasti, jako v té době populární teosofie, ze které Kupka čerpal, se obracejí k vědeckým poznatkům, které mají poskytnout důkaz o vyšší, smyslům nepřístupné realitě.²²⁴ Objev rentgenu, chronofotografie, elektromagnetického vlnění a bezdrátového telegrafu, mezi jinými objevy, mají tuto existenci „neviditelných“ zákonů reality potvrzovat. Objevy „neviditelného“, ať už ve spirituálním nebo vědeckém smyslu, tvořily myšlenkový rámec doby, ze kterého Kupka vychází, a který hraje zásadní roli v jeho odmítnutí nápodoby. Kupkova cesta k abstrakci tak není izolovanou cestou umělce, ale logickým výsledkem vlivů jeho prostředí.

Zabývat se všemi oblastmi Kupkova zájmu je vzhledem k rozsahu i zaměření mé práce nemožné. Tyto informace jsou ostatně velice dobře zpracovány v jiných odborných textech.²²⁵ Pro mou práci jsou zásadní především Kupkovy známé dobové teorie vzájemného působení jevů, které předpokládají neustálý pohyb (vzhledem k času a prostoru). V minulé kapitole jsem v tomto směru zmiňovala experimentální psychologii (psychofyziologii)²²⁶, která předpokládá neustálé působení podnětů z vnějšího světa na vnitřní nervovou soustavu člověka a teorii elektromagnetického pole, které vzniká vzájemným působením pole elektrického a magnetického.²²⁷ Kromě těchto teorií dokazovaly neustálý, neviditelný pohyb v realitě, spojený s vzájemným působením všech prvků, také dobové teorie čtvrté dimenze. Ty je třeba zmínit vzhledem k tomu, že dnes

²²² Za vnější procesy vzniku forem považují chemicko-fyzikální děje, které stojí za růstem rostlin, krystalizací minerálů, kondenzací vodní páry atd. Za vnitřní procesy vzniku forem (vzniku forem naší vnitřní vize) považují bottom-up a top-down procesy zpracování vizuální informace, zmíněné v předchozí kapitole.

²²³ Fyziologii, biologii a fyziku Kupka studoval také na Sorbonně. in: Ludmila Vachtová, *František Kupka*, Praha 1968, s. 27.

²²⁴ Hlavními předpoklady teosofie jsou myšlenky jednoty veškeré existence a možnost poznání existence prostřednictvím vnitřního, spirituálního světa člověka, nikoliv prostřednictvím materiálních podobností.

²²⁵ Kupkovou biografii a jeho uměleckým školením v Praze, ve Vídni a v Paříži se zabývá Meda Mládková, v článku *Central European Influences*, in: Guggenheim Museum, *František Kupka 1871-1957, New York 1975*; vědeckým zdrojům v Kupkově tvorbě se ve stejné knize věnuje Margit Rowell viz (pozn. 14), v tomto směru jsou podstatné také práce Lindy Henderson, zmíněné v první kapitole viz (pozn. 13); psychofyziologickými zdroji se zabývá například John G. Hatch viz (pozn. 229).

²²⁶ Viz. s. 42–43 v této práci.

²²⁷ *Ibidem*.

jsou tyto teorie na pozadí pozdějších Einsteinových zjištění zastaralé a málo známé.²²⁸ Pro Kupkovo smýšlení o malbě, a jeho odklonu od napodobování, však byly zásadní. Tyto teorie nahlížejí prostor jako vyplněný neviditelným etherem. Právě vlnění etheru mělo podle dobových představ přenášet elektromagnetické a jiné vlny a tím umožňovat funkci bezdrátového telegrafu, rentgenu i proudění světla.²²⁹ Podle Medy Mládkové se vzhledem ke Kupkovu spirituálnímu založení lze domnívat, že „neviditelnému vlnění“ přisuzoval také přenos myšlenek a energie mezi jednotlivými lidmi a objekty vnějšího světa.²³⁰

Kupka tyto teorie prokazatelně znal.²³¹ Jeho kniha pak dokládá, že na jeho smýšlení o tvorbě uměleckého díla a jeho funkci měly značný vliv: Podle Kupky je základem veškeré existence neustálý pohyb – působení jednoho organismu na druhý (tak jako v případě vnější a vnitřní reality člověka; obrazu a diváka) a neustálé vznikání, které z vzájemného působení organismů plyne. Výsledná forma je pro Kupku jen jakousi tečkou na konci celého procesu formování – vzájemného působení. Pro Kupku tak při tvorbě významu není tolik důležitá viditelná forma jako proces jejího vznikání v mysli umělce a proces následného působení na mysl diváka skrze materiální obraz. V tomto směru musíme význam v Kupkově díle nahlížet jako něco psychologického, co vzniká až v mysli diváka tím, že na něj formy na plátně působí. Umělec tak nemá přímo kopírovat vnější přírodu ani vědecké poznatky, pouze z nich čerpá ponaučení o tom, jak fungují procesy přírodního působení a tvoření, jehož je umělec, jeho dílo i divák součástí.

Věda tak pro Kupku nemá nikdy poslední slovo. Ačkoliv Kupka čte mnoho textů z mnoha výše zmíněných oblastí, nic z toho nevnímá dogmaticky; vše slouží k obohacení jeho vnitřního světa, jeho umělecké vize. V jeho mysli se tyto vnější zdroje opět musí „přetvořit“ podle jemu vlastních pravidel tak, aby byl výsledek originální, jemu vlastní. Kupkovo stěžejní doporučení všem umělcům zní: „*Především je třeba vrátit se k Sokratově radě: Poznej sám sebe!*“²³² Hlavním předpokladem Kupkovy tvorby je tak

²²⁸ Teorie relativity tak, jak s ní přichází Einstein v roce 1916, počítá vzhledem k existenci čtvrté dimenze s časem. Před tím, než teorii čtvrté dimenze jako časoprostoru Einstein představil, mělo se všeobecně za to, že čtvrtá dimenze je veličinou prostoru, který nelze postihnout smysly. K tomuto více in: Henderson (pozn. 13).

²²⁹ John G. Hatch, Machian Epistemology and its Part in František Kupka's Painterly Cognition of Reality, *Visual Arts Publications*, 9, 2000, dostupné online: <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1009&context=visartspub>, vyhledáno 2. 3. 2022.

²³⁰ Meda Mládková, Central European Influences, in: Guggenheim Museum, *František Kupka 1871-1957*, New York 1975, s. 28–29.

²³¹ Kupka sám zmiňuje neviditelné vlny prostupující éterem ve *Tvoření* (pozn. 1), např. s. 207; fyziologii Kupka zmiňuje na s. 81 a 87, fyzikálně-chemické děje na s. 72–73.

²³² Viz Kupka (pozn. 1), s. 206.

myšlenka, že příroda se individuálně projevuje v jedinci. Právě zde, v našem mentálním světě, je třeba hledat poznání reality i zdroj umělecké tvorby.

Ačkoliv jsou tak vědecké poznatky zásadní pro vývoj Kupkovy tvorby, stěžejní pro něj zůstává otázka jeho vlastní, vnitřní „obrazotvornosti“. Kupka tvorbu vnímá jako zpracování vizuální informace mozkiem – od příjmu smyslových vjemů, přes „asimilaci“ těchto vjemů v naší paměti, po následné vyjádření těchto „asimilovaných“, přetvořených vjemů v materiálním obraze. V materiální podobě pak jeho vnitřní vize mají dále působit na mysl diváka, kde se celý proces tvorby znovu opakuje.

Zdá se tak, že Kupka si byl velice dobře vědom myšlenky, kterou později vyslovil Semir Zeki, že „*Veškeré výtvarné umění je vyjádřeno prostřednictvím mozku, a proto se musí řídit zákony mozku... to, co vidíme, je určeno stejně tak organizací a zákony mozku jako fyzickou realitou vnějšího světa. Umělec se ostatně dokáže vypořádat pouze s těmi atributy přírody, na které je jeho mozek vybaven.*“²³³ Kupka se, stejně jako o mnoho let později Zeki, domníval, že tvorba musí podléhat zákonům našeho vizuálního systému, stejně, jako mu podléhá poznání vnější reality. V následujícím textu se zaměřím na to, jak Kupka k tvorbě přistupuje v případě konkrétního díla, a jaké zákony vlastní našemu mozku při tom využívá.

4.1 KATEDRÁLA

Katedrála [26] je abstraktní malba, kterou František Kupka vytvořil mezi lety 1912–1913. Dnes se nachází ve stálé sbírce Jana a Medy Mládkových na pražské Kampě. Tato malba patří do skupiny abstraktních děl, kterou Kupka nazval Vertikální a diagonální plány.²³⁴ Obraz je tvořen kompozicí vertikálních a diagonálních linií v rovnoběžném, rytmickém řazení. V očích diváka se tyto linie vzájemně prostupují, což je výsledkem fragmentace jednotlivých linií na menší, různě velké části. Jednotlivé fragmenty linií Kupka zobrazil v mnoha různých odstínech modré a červené barvy. Modrá v této kompozici převažuje nad červenou, která náleží pouze několika liniím ve spodní a střední části obrazu. Ze spodního okraje do obrazu vstupuje také hnědá barva, která rovněž nemá dominantní postavení. V této barevné kompozici místy prosvítají fragmenty linií v bílé

²³³ Viz Zeki (pozn. 94), s. 1, z anglického jazyka: „*All visual art is expressed through the brain and must therefore obey the laws of the brain... what we see is determined as much by the organisation and laws of the brain as by the physical reality of the external world. The artist, after all, can only deal with those attributes of nature which his brain is equipped to see.*“

²³⁴ Meda Mládková – Jan Sekera, *František Kupka: ze sbírky Jana a Medy Mládkových ve Washingtonu*, Praha 1996, kniha není stránkovaná, tuto informaci Meda Mládková zmiňuje u figury č. 156.

barvě, které silně kontrastují s černým pozadím geometrické konstrukce. Ačkoliv tak Kupka pracuje pouze s několika málo vizuálními prvky, horizontálními a vertikálními liniemi a několika barvami, díky fragmentaci jednotlivých linií a stupňování intenzity jednotlivých barev vzniká velice komplexní geometrická kompozice.

Podle Medy Mládkové můžeme hledat inspiraci k této malbě v Kupkově zájmu o gotické stavby.²³⁵ Zkoumal na nich jednak principy stavitelství, a jednak průnik světla barevným sklem a účinky tohoto jevu na lidskou psychiku. Kupkova inspirace architekturou je zřejmá také z jeho knihy *Tvoření*: „*Ve většině případů působí na nás... správně odhadnuté a rozvržené rozdělení všech ploch a hranic. Obraz – toť architektura, jejíž fasáda má svou typickou siluetu.*“²³⁶ *Tvoření* také dokládá jeho fascinaci barevnými okny katedrál: „... *musíte se jít podívat na podivuhodnou modročervenou růžici v pravé apsidě pařížské Notre Dame. Bylo by třeba jasných karmínů, a ještě jasnějších kobaltů, abychom dosáhli alespoň ozvuku této závratné hudebnosti.*“²³⁷ Pojmy „architektura“ a „hudebnost barev“, které v úryvcích z *Tvoření* vidíme, přitom nejsou v Kupkově psaném projevu ojedinělými. Váží se k jeho celoživotnímu zájmu o architekturu a o hudbu a o jejich propojení s výtvarným uměním.

V tomto směru se však nelze domnívat, že by se Kupka svým dílem snažil o odkaz k jiným uměleckým disciplínám – nešlo mu o to, aby malba „vypadala“ jako architektura, ani o to, aby „zněla“ jako hudební skladba. Zásadní je pro Kupku proces tvorby, který obě tyto umělecké činnosti využívají, a který se zásadně liší od malířské tradice tvůrčího procesu jako nápodoby. Kupka píše, že „*Hudba a architektura mají, pravda, tu přednost před malbou... že čerpají výrazové formy svého umění ze světa subjektivního, ze vzrušení a myšlenky, jež se vyvíjejí v abstraktním... vyjadřují oba cosi slovy nevyřknutelného, k čemu jsme všichni citliví. A přesto tato dvě umění existují hmotně a můžeme postihnout jejich realizační výrazové prostředky.*“²³⁸ Z úryvku plyne, že Kupka z těchto druhů umění čerpá inspiraci v tom smyslu, že dokáže vyřknout „nevyřknutelné“ vize a myšlenky subjektivního světa, v objektivní, sdílené realitě. V případě hudby navíc Kupka oceňoval vlastnost harmonického působení na diváka, bez toho, aniž by existovala v materiální formě.²³⁹ Kupka se chtěl vymanit z tradice zobrazování materiální reality, stále však chtěl

²³⁵ Ibidem.

²³⁶ Viz Kupka (pozn. 1), s. 146.

²³⁷ Ibidem, s. 110.

²³⁸ Ibidem, s. 200.

²³⁹ Viz Shaw-Miller (pozn. 138), s. 136–140.

vytváret harmonické celky, které by k divákovi „promlouvaly“ určitým způsobem. Hudba a architektura byly Kupkovi inspirací právě proto, že jim je tato povaha vlastní.

Kupka věřil, že tak jako hudební skladatel a architekt tvoří harmonické celky prostřednictvím jednotlivých zvukových a architektonických prvků, může i umělec tvořit harmonii vizuálních celků prostřednictvím jednotlivých vizuálních prvků – linií a barev. Sám sebe tak často nazýval „symfonikem barev“ (*Farbensymphonist*), o čemž svědčí jeho dopisy.²⁴⁰ K tomu, aby mohl tvořit nové harmonické celky s určitým výrazem, je podle Kupky třeba nejdříve zkoumat umělecký materiál, to, co, ve výše zmíněném úryvku nazývá „realizačními výrazovými prostředky“.

Co si Kupka představuje pod tímto pojmem vzhledem k výtvarnému umění, lze odvodit z obsahu kapitol jeho knihy. V tomto směru jsou zásadní dvě kapitoly, jimž Kupka věnuje značný počet stránek: *Prostředníci a činitelé* a *Smysl a pocit barvy*.²⁴¹ V těchto kapitolách Kupka zkoumá působení jednotlivých vizuálních prvků, „výrazových prostředků“, na lidské smysly. Zajímá se především o konkrétní výraz a působení linie (čáry) a barvy.

Pojem „konkrétní“ přitom opět není v Kupkově díle ojedinělým. Jednotlivé linie a barvy totiž podle něj nelze vnímat jako vizuální prvky abstrahované (oddělené) z původního vjemu reálných scén, ale jako vizuální prvky se svým vlastním, „konkrétním“ dojmovým charakterem: „... odmítám považovat užívání geometrických forem za abstrakci. Jakýkoli obdelník nebo kotouč či kruh atd. jsou pro malíře prvky existující apriori. Abstraktní by byly, pokud by byly abstrahovány.“²⁴² Podle Kupky při práci s jednotlivými vizuálními prvky není důležité zjišťovat, ze kterého zdroje vnějších jevů pocházejí (ze kterého zdroje byly abstrahovány, odděleny), ale zkoumat to, jaký je jejich vlastní dojmový charakter, „bez přílišné starosti o jejich původ“²⁴³ Kupka se právě naopak snaží jednotlivé vizuální prvky, barvy a linie, od původního vjemu reálných scén významově „očistit“ a určit jejich vlastní dojmové působení tak, aby mohl následně „...přízpůsobit tyto hmotné prostředky výrazu myšlenky.“²⁴⁴ Samostatný dojmový charakter jednotlivých barev a linií v Kupkově tvorbě dokládají také názvy, jež přikládá mnohým ze svých obrazů: *Sólo hnědé čáry*, *Samostatná bílá*, *Zelená a Modrá*, *Modrá*,

²⁴⁰ Viz Mládková, Sekera (pozn. 234), s. 11.

²⁴¹ Viz Kupka (pozn. 1), s. 80–156.

²⁴² František Kupka, Rukopis, cit. dle: Dorothy Kosinská (ed.), *František Kupka: průkopník abstrakce, malíř kosmu*, Bonn 1997, s. 160.

²⁴³ Viz Kupka (pozn. 1), s. 194.

²⁴⁴ Ibidem, s. 201.

Vertikální a diagonální plány, Mluva vertikál. Všechny tyto názvy odkazují k „hlavním aktérům“ působení malby – jednotlivým barvám a liniím, které mají svůj vlastní, konkrétní „charakter“.

Kupkovo „očišťování“ jednotlivých vizuálních prvků od známých objektů lze sledovat také ve vývoji jeho výtvarné tvorby. Podle mnoha historiků umění je počátkem vývojové řady vertikál, které Kupka využívá i v případě *Katedrály*, obraz *Druhý břeh* z roku 1895 [27].²⁴⁵ Na tomto obraze vertikály patří stromům na břehu jezera. Vertikály tak nevnímáme jako samostatné vizuální prvky, ale jako součást známého vizuálního objektu – stromů. Jinými slovy na nás v obraze nepůsobí vertikály, ale stromy, jimž vertikály patří. Kupka následně očišťuje vertikální linie od působení skrze stromy, tak, aby mohly působit sami o sobě. Tyto očištěné vertikály pak mají vlastní „dojmový charakter“. Působí na nás již nezávisle na stromech, jimž původně patřily.

V případě *Katedrály* tak vertikály mohou na diváka působit sami o sobě, bez toho, aniž by náležely známému objektu, například stromu. Stejně tak s působením barev – modrá na obraze může na diváka působit sama o sobě, bez toho, aniž by náležela například modré vodě. Kdyby totiž vertikály náležely stromům a modrá vodě, dojmové působení bude určováno těmito známými objekty, nikoliv barvami a liniemi, které je vizuálně tvoří. To, že linie stromy vizuálně „tvoří“ a modrá zase „tvoří“ vodu, pro Kupku znamená, že pokud prostřednictvím těchto vizuálních prvků může tvořit architekt i sama příroda, může jejich prostřednictvím tvořit nové celky i on. Linie a barvy tak pro Kupku představují „konstrukční materiál“ jeho „vizuálních staveb“, nebo chcete-li, „vizuálních symfonií“. Linie a barvy jsou „základními stavebními kameny“ pro tvorbu forem „nové přírody“.

Kupka tak vnímá linie a barvy jako vlastnosti objektivního světa, jež tvoří formy přírodní i architektonické: „... *to jsou činitele existující a priori a umělec je nucen uznávat svéprávnost jejich vlastní existence...*“²⁴⁶ Kupka tak předpokládá vizuální zkušenost diváka s těmito prvky z každodenní reality: „*všichni lidé přijímají více méně tytéž vjemy ze společného světa...*“²⁴⁷ Tyto vjemy jsou přitom téměř vždy tvořeny barvami a liniemi. Pokud tak umělec zkoumá působení jednotlivých vizuálních prvků na své smysly, bude jejich prostřednictvím schopen vytvořit podobné působení své malby na diváka. Kupka

²⁴⁵ Viz Srp (pozn. 219), s. 27–30; Viz Kosinská (ed.) (pozn. 242), s. 130–133; Viz Vachtová (pozn. 223), s. 84–85; Petr Wittlich, *Horizonty umění*, Praha 2010, s. 95–112.

²⁴⁶ Viz Kupka (pozn. 1), s. 102.

²⁴⁷ *Ibidem*, s. 202.

tak vytváří dojemové působení malby tím, že na diváka nechává působit jeho vlastní vizuální zkušenosti s konkrétními vizuálními prvky: „*Aby vnější vyjádření idey, citu nebo zážitku mělo formu čitelné věty, je nutno článkovat je formami obdobnými formám objektivní přírody...*“²⁴⁸ Ačkoliv tak tyto abstraktní malby s divákem nekomunikují na základě známého vizuálního objektu, komunikují s ním na základě známých „objektivních“ vizuálních prvků. Kupka sám tvrdí, že „*Umění malby znamená v zásadě vyslovit výzvu k četbě různě kombinovaných výtvarně grafických znaků a světelných a barevných hodnot.*“²⁴⁹ Jednotlivé vizuální prvky tak Kupka považuje za znaky, které má divák číst na základě své zkušenosti s orientací ve vnějším světě. Tyto zkušenosti se však neváží ke známému objektu nebo jevu vnějšího světa, který Kupka považuje za dílo již stvořené přírodou, ale k liniím a barvám, kterými jsou všechny vnější objekty, i subjektivní vize tvořeny.

Tyto znaky určené ke čtení, jak vizuální prvky Kupka nazývá, však nelze považovat za odkazy k materiálním objektům ve vnějším světě. Například vertikální linie, které vidíme na obraze, neodkazují na určité vertikální linie ve vnějším světě, které by byly předobrazem, *materiálním objektem* obrazu. Kupka vertikálami spíše odkazuje na *myšlenkový objekt*, na mentální koncept působení všech vertikál, se kterými jsme se kdy v životě setkali. Podle Kupky samotného způsob, jakým působí jednotlivé vizuální prvky na diváka, je udáván tím, jakým způsobem jsou z vnějšího světa „asimilovány“ v lidské mysli prostřednictvím našich asociací: „... *můžeme vyvodit z každé malby nebo sošky schéma kostry lyrické, tragické nebo jiné. Zakládá se zpravidla na dominujících liniích dojmů zapamatovaných a rozličně asimilovaných z určitých výjevů nebo krajín.*“²⁵⁰ Kupka se tak domnívá, že může v diváku vyvolat dojem na základě jeho asociací, které se váží k určitým barvám a specificky orientovaným liniím. Pokud tento úryvek z *Tvoření* aplikujeme na *Katedrálu*, mělo by být její „dojemové schéma“ určováno „dominujícími liniemi“, které ji tvoří, a které na nás působí prostřednictvím našich asociací. V našem případě jde o geometrickou kompozici tvořenou rovnými liniemi: přímkami vertikálními a diagonálními.

Přímkami, rovné čáry, Kupka popisuje ve spojení s nataženým provazem – jsou ladné a energické, avšak zároveň statické: „*Přímka jako natažený provaz, ladná,*

²⁴⁸ Ibidem, s. 61.

²⁴⁹ František Kupka, Tvořit! Základní otázka malby, La Vie des Lettres, Nouvelle série, 7e année, Vol. 5, Juillet 1921, s. 569–575, in: Viz Srp (pozn. 219), s. 213.

²⁵⁰ Viz Kupka (pozn. 1), s. 120.

*energická, nadpřirozená, připomíná abstraktní svět. Je absolutní a pohřížená ve svou nehybnost; zrakový smysl ji pojímá v její celistvosti... zjišťuje prostě její směr.*²⁵¹ Směr přímek, jejich orientace, je přitom pro působení Kupkova díla na diváka zásadní. Jak sám tvrdí v tomto úryvku, zjišťování směru rovné linie je lidskou přirozeností, odehrává se automaticky a vede k nezbytné orientaci ve vnějším světě. Výzkum Semira Zekiho, popsany v předchozí kapitole, toto potvrzuje: Lidský mozek je od narození trénován odpovídat na určité orientace linií a podle toho se orientovat v prostoru. Specificky orientované linie tedy velice dobře známe ze svého prostředí, jsou to „základní stavební kameny“ naší vizuální orientace a tím i „základní stavební kameny“ orientace v malbě. Právě této vizuální zkušenosti Kupka využívá: *V umění výtvarném je podivuhodné, že vytváří potvrzení těchto linií v prostoru, jež jdouce od bodu k bodu dovolují nám v něm číst.*²⁵² Pocit z abstraktní malby je tak podle Kupky udáván mimo jiné tím, jak „čteme“ orientace jednotlivých linií na základě naší zkušenosti. Podle Kupky je tak například horizontála „výrazem klidu“ protože v nás budí „představu nehybnosti věcí ležících, postavených, pomalých, odpočinku, horizontu, cesty.“²⁵³

Zvláštní důležitost pro orientaci ve vnějším světě Kupka připisuje kromě vizuální zkušenosti také pocitu vlastního těla v prostoru: „*Všichni, kdož se pohybujeme v prostoru stejným způsobem, byli jsme víceméně nuceni přijmout tytéž situace a prostorová rozdělení. V principu zakládá se náš lidský život... na stejných hmotných potřebách... našeho těla.*“²⁵⁴ Vertikální, horizontální a jinak orientované linie tak Kupka kromě jejich spojení s vnějším, viditelným světem spojuje také s naším vnitřním pocitem v prostoru: „*Tělo vztyčené je kolmicí vzhledem k horizontální půdě – rozložíme-li se a ležíme-li, máme jiný pocit v prostoru.*“²⁵⁵ Vertikální linie, které tvoří *Katedrálu*, tak mají na diváka působit dojmem vztyčeného těla vzhledem k horizontální zemi. Vertikálu jako kolmicí vzhledem k zemi Kupka vnímá jako „osu v prostoru“, jako určitý architektonický článek, který činí malbu „monumentální“: „*Slavnostní kolmice je páteří života v prostoru. Je osou všech staveb, činí monumentálním i nejmenší „rozčtverečkovany“ náčrt.*“²⁵⁶ Úvahu o vertikálách Kupka doplňuje tím, že mají vzbuzovat dojem hloubky a ticha, šířících se v prostoru: „*Hluboká a tichá, vertikální rovina pomáhá vynořit se celému konceptu*

²⁵¹ Ibidem, s. 124.

²⁵² Ibidem, s. 123.

²⁵³ Ibidem, s. 126.

²⁵⁴ Ibidem, s. 122.

²⁵⁵ Ibidem, s. 123.

²⁵⁶ Ibidem, s. 124.

prostoru.“²⁵⁷ Vertikální linie by tak v *Katedrále* měly na diváka působit skrze vnitřní pocit vzpřímeného těla nebo skrze vizuální zkušenost vztyčené architektury, která stojí „tiše jako monument v prostoru“.

Co se týče diagonálních linií, kterými jsou vertikály na obraze prostupovány, ty by měly na diváka působit dojmem určité gradace: „*Kolmice přeřaté vodorovně, nebo v úhlopříčných... vzbuzují dojem vzestupu nebo sestupu*“²⁵⁸ Pokud toto působení interpretujeme na základě naší vizuální a tělesné zkušenosti ve vnějším světě, diagonální linie v nás vyvolávají takový pocit, který jim Kupka přisuzuje, proto, že je snad nejčastěji známe z vizuálního kontextu kopců a hor a tím pádem i z tělesného pocitu stoupání nebo klesání, který máme, když kopce a hory scházíme. V případě linií k nám tak Kupkova malba „promlouvá“ prostřednictvím našich top-down procesů, spojených s asociacemi.

Úhly, které kompozice vertikál a diagonál na obraze tvoří, pak Kupka popisuje jako „bojovné“, „*Při 45 stupních jsou nejenergičtější.*“²⁵⁹ Kupka vysvětluje toto působení ostrých úhlů v souvislosti s asociacemi „zkřížených bodáků“.²⁶⁰ Vznikající úhly na obraze tak lze vnímat jako Kupkovu snahu vzbudit v diváku energický pocit a vzrušení z malby. Úhly tak působí v pomyslné opozici k vertikálám, které Kupka vnímá jako „statické“, „tiché“ a „monumentální“. V tomto směru se přímo nabízí srovnání Kupkovy teorie dojmu z abstraktní malby, jako výsledku našich asociací, s vědeckým experimentem vnímání úhlů a linií, který v první polovině 20. století prováděl Kohler, a který jsem zmiňovala v předchozí kapitole. Výsledky Kohlerova experimentu dokazují, že lidé nejčastěji popisují úhly slovy značícími nebezpečí, jako „ostrý“ nebo „špičatý“, v protikladu k zdánlivě „měkkým“ křivkám. Zdá se, že Kupka prováděl podobné experimenty s působením linií sám na sobě a také na svých divácích, proto, aby jejich prostřednictvím mohl sdílet své pocity.

Kupka ustanovuje linie jako hlavní zprostředkovatele jeho vnitřní vize diváku. Může je využít k vnějšimu vyjádření „pohybu duše“, které se tak stávají viditelnými a diváku srozumitelnými na základě jeho vlastní orientace a pohybu v prostoru. Na diváka tak malba působí určitým dojmem, aniž by se vázala ke známému objektu. Působivost samostatných linií, bez vztahu ke známému objektu, je umožněna na základě existence buněk v našem mozku, které jsou od narození trénovány odpovídat na určité orientace

²⁵⁷ František Kupka, Rukopis IV., s. 52, cit. dle: Viz Rowell (pozn. 14), s. 188.

²⁵⁸ Viz Kupka (pozn. 1), s. 124.

²⁵⁹ Ibidem, s. 124.

²⁶⁰ Ibidem, s. 126.

linií. Zeki, jehož výzkum jsem popsala v předchozí kapitole, dokazuje, že bez těchto buněk by nebyla možná nejen orientace člověka, ale ani estetické a žádné jiné působení uměleckého díla – předmětného nebo abstraktního. Tyto buňky jsou rozmístěny ve velké části vizuálního mozku, neváží se tedy pouze na centrum zpracování objektů. Proto na nás linie, a s nimi spojené asociace, mohou působit bez toho, aniž by se vázaly ke známému objektu. Právě této funkce mozku Kupka využívá, aby mohl působení linie „očistit“ od významové nadvlády známého objektu. Kohlerův experiment s hodnocením linií i Zekiho výzkum v tomto směru dokazují Kupkovo přesvědčení, že malba může s divákem „komunikovat“ pouze na základě asociací, spojených s „různě kombinovanými graficky výtvarnými znaky“.

Funkční specializace mozku diváka a jeho asociací Kupka využívá i v případě působení barev. Každý vizuálně zdravý člověk ve svém okolí denně vidí modrou, červenou, černou a bílou barvu, které vidíme také v Kupkově *Katedrále*. Tyto barvy kategorizujeme každý stejně na základě evolučně determinovaných bottom-up procesů v našem mozku. Na základě toho si lze prostřednictvím formálního popisu díla (jako toho, se kterým jsem začínala tuto kapitolu) představit docela přesně o kterých barvách je řeč. Pro Kupku však není důležitá formální, ale psychologická rovina díla. Nejde mu také o to, jaké jsou fyzikální vlastnosti vlnových délek barev, ale především o to, jak barevné vjemy působení na lidskou mysl.²⁶¹ Právě toto působení barvy je podle Kupky, stejně jako v případě linií, určováno asociacemi: „...*jsa promítnut do mozkové oblasti zraku, ten neb onen charakter barvy nebo odstínu je vydán proměněným, jimž podléhá v orgánech přijímacích, a je vydán zbarvení podle asociací, s nimiž se setkává.*“²⁶² Je to právě Kupkou zmíněné „zbarvení podle asociací“, ve kterém podle něj leží síla barev „promlouvat“ k diváku. V Kupkově *Katedrále* dominuje modrá a červená barva. Jaké s nimi spojené asociace k nám mohou „promlouvat“?

Většina diváků by mohla modrou tak, jak ji zobrazuje Kupka, považovat za „studenou“ barvu – tím víc v jejím přímém spojení s kontrastující „teplou“ červenou. Tyto pocity chladu a tepla, které v nás různé barvy vyvolávají podle Kupky vznikají spojením podnětu tělesného pocitu chladu nebo tepla v situaci, kdy jsme danou barvu viděli: „*Odstín modři vyvolaný mocným dojmem kteréhosi horského koutu (nebo v zimě bude se zdát vždy studený.*“²⁶³ Modrá tak v Kupkově *Katedrále* může na většinu diváků

²⁶¹ Viz Kupka (pozn. 1), s. 81.

²⁶² Ibidem.

²⁶³ Ibidem, s. 85.

působit „studeně“ protože ji znají z častého vizuálního kontextu zimní nebo potemnělé krajiny, nebo z kontextu studených vod. Červená naopak může na většinu diváků působit „teple“ protože ji mají spojenou se zdroji fyzického tepla, jako je oheň nebo zapadající slunce.²⁶⁴

Aby na nás mohl Kupka „působit“ konkrétními vizuálními prvky, využívá našeho asociačního učení a asociační paměti, která takto vzniká – stejným způsobem, jako Eric Kandel popsal na příkladu vzniku asociací párováním podnětů v případě mořského šneka. Kupka stejně tak věřil, že s podnětem z vnějšího světa se vždy páruje také podnět z našeho vnitřního světa. Předpokládal tak, že k určité barvě, podnětu z vnějšího světa, se automaticky pojí naše vnitřní asociace – tělesný pocit zimy nebo tepla, vzpomínka na studené horské masivy nebo na horkou letní oblohu.

To, že máme určité barvy „spojené“ s určitými, příjemnými nebo nepříjemnými, fyzickými pocity by mohl objasňovat také experiment z roku 2015, který jsem zmiňovala v předchozí kapitole. Podle tohoto experimentu buňky v amygdale, centru emocí, spojují neutrální podněty (jako jsou barvy) s jinými pozitivními nebo negativními podněty (jako je pocit tepla nebo chladu), které jsme vnímali ve stejnou dobu. Výzkum Erica Kandela přitom dokazuje aktivitu v amygdale při emočním hodnocení barev. Tento experiment by mohl také dokazovat Kupkovo přesvědčení o „mezismyslovém“ působení barev, takovém, kdy nám je určitá barva nepříjemná, pokud ji máme spojenou se zapáchajícími objekty, nebo objekty vyvolávajícími nepříjemný zvuk.²⁶⁵

Kupkovi nešlo o popis reálných scén, jevů nebo objektů, šlo mu o vyvolání reálných prožitků diváka: „*Veliké umění je učinit viditelnou a hmatatelnou skutečností neviditelné a nehmotné, co jenom cítíme...*“²⁶⁶ Barvy a linie, osvobozené od své popisné funkce vnějších objektů, mu takovou komunikaci s divákem umožňovaly. Asociace s nimi spojené se neváží ke konkrétnímu *materiálnímu objektu* vnějšího světa, ale ke „konkrétnímu“ *myšlenkovému objektu* vnitřního světa.

Podle Kupky však určení dojmového charakteru barvy není tak zřejmé jako v případě výše popsaných linií: „*Náš zrakový přístroj je dokonale vypraven k přesnému vnímání plastické tvárnosti věcí... ale naopak máme jen pocit, chceme-li hodnotit charakter barev.*“²⁶⁷ To je podle něj dáno tím, že na rozdíl od linií, jejichž působení se

²⁶⁴ Ibidem, s. 85.

²⁶⁵ Ibidem, s. 84.

²⁶⁶ Ibidem, s. 188.

²⁶⁷ Ibidem, s. 81.

víceméně vždy váže k nutné orientaci těla v prostoru, barvy se z pravidla váží k mnoha různým jevům vnějšího světa, a tedy k mnoha různým vizuálním kontextům. Jejich působení se tak může tisíckrát lišit v případě tisíce různých lidí.²⁶⁸ Podle Kupky tak i „*modře prohlasované za studené mohou se jevit teplými, měli-li jsme dříve... dojem modrého nebe ve dnech tropického horka, kdy se zdá, že se tato přemodrá modř mísí s proudy vedra.*“²⁶⁹ Schopnost barvy „komunikovat“ s divákem tak Kupka kromě vlastních empirických zkušeností přičítá také kulturním konvencím: „... *konvence... příliš zakořeněné v našich představách, mohou rovněž působit na naše přímé dojmy.*“²⁷⁰ Například čistá červená, nevázaná na žádný určitý objekt, tak jak ji vidíme v *Katedrále*, může v diváku vzbuzovat pocit vzrušení a nebezpečí, protože ji v našich slovnících používáme ve spojeních jako „vztekat se do červena“, nebo „vidět rudě“.²⁷¹ Červená je navíc v naší kultuře využívána k výstražnému značení. Asociace spojené s červenou na obraze (a kteroukoli jinou barvou) tak mohou být dvojího druhu, jednak pocházející z naší vlastní empirické zkušenosti, jednak podmíněny kulturně. Stejně tak v případě samostatné modré, ta na nás může působit studeně na základě našich vlastních zkušeností se studenou vodou, na druhou stranu však podle mnohých vyjadřuje také klid, mír a vyrovnanost – je možné, že je to pro její spojení s výrazy jako „klidný jako voda“.²⁷²

Na působení jednotlivých linií a barev, tak jak jsem ho popsala, podle Kupky závisí „čitelnost obrazu“: „... *ve způsobu realizačních prostředků tkví schopnost čitelnosti – nebo, chceme-li, mluvy, výrazu.*“²⁷³ Kupka tak zjišťuje působení jednotlivých vizuálních prvků, empiricky i vědecky, aby jich mohl využít k vizuální komunikaci s divákem. To, že však na diváka tyto prvky přirozeně působí, podle Kupky ještě neznamená, že jsou uměleckými. Kupka tvrdí, že „*Jsou to vesměs tytéž plochy, čáry, světlo, tmavost, barva, které sloužili malířům minulosti a které uspořádám v konstrukci odpovídající té neb oné myšlence, nebo lépe řečeno ideovému komplexu.*“²⁷⁴ Tyto výrazové prvky nelze považovat za umění, protože nejsou „stvořené“ umělcem, ale jsou sami obsaženy ve viděné realitě i v obrazech všech „malířů minulosti“. To, co podle Kupky dělá umění uměním je až tvůrčí proces komponování těchto prvků do působivého celku. Linie a barvy

²⁶⁸ Ibidem.

²⁶⁹ Ibidem, s. 85.

²⁷⁰ Ibidem, s. 97.

²⁷¹ Ibidem.

²⁷² O sociálně symbolickém významu barev píše James Averill, jehož výzkum jsem zmiňovala v předchozí kapitole.

²⁷³ Viz Kupka (pozn. 1), s. 102.

²⁷⁴ František Kupka, cit. dle: Viz Srp (pozn. 219), s. 215.

jsou tak více méně „objektivními“ materiály pro tvoření, které „... *jen čekají na umělce, aby z nich složil básně.*“²⁷⁵

Toto „poetické tvoření“ má vycházet ze subjektivní vize umělce. Ačkoliv je tak obraz stvořen z vizuálních prvků objektivního světa, výsledná kompozice vyjadřuje subjektivní myšlenku nebo, slovy Kupky, „ideový komplex“. Právě tento „ideový komplex“ umělce je tím, co dává „životnost“ jinak neživým barvám a liniím na plátně. Kupka v tomto směru přirovnává činnost umělce k činům Prométhea: „*Není v tom nesmazatelný znak vtištěný do hlíny, již zhnětl Prométheus? A jeho duše, jež stále žije v tvůrcích! I oni ožívují mrtvou hmotu.*“²⁷⁶ Životnost díla, jeho vlastní existence, tak podle Kupky nezávisí na tom, co je v díle z vnějšího světa, jako jsou barvy a linie, ale na tom, co je v něm z vnitřního světa umělce – myšlenka udávající kompozici.

Vztahy mezi jednotlivými vizuálními prvky tak musí odpovídat umělcově vnitřní vizi, nejen všeobecné harmonii, pokud dílo má být umělecké, nikoliv dekorativní. Kupka tak zkoumá dojmové charaktery jednotlivých vizuálních prvků, jak bylo popsáno výše, aby je mohl následně využít ke své „výpovědi“. Podobně, jako vkládáme slova do věty: Potřebujeme znát význam a působení každého slova, aby naše věta byla logická a nesla v sobě zamýšlené sdělení. Naši vlastní výpověď pak nese věta jako celek, nikoliv jednotlivá slova v ní obsažená. Podle Kupky tak „*Oddělná částice má význam jen tehdy, je-li uvedena ve vztah s ostatními. Je to vždy lokalizace, umístění, jež vládne ve výtvarném díle, jeho řeč je větou výraznou a harmonickou, má-li krásnou „skladbu v prostoru*“.²⁷⁷ Pro Kupku je tak umění především určování vzájemného působení známých prvků v obraze (linií a barev) tak, aby vznikal harmonický celek s konkrétním, zamýšleným působením na diváka. Jak vzájemné vztahy vizuálních prvků určují výsledný dojmový charakter v případě *Katedrály*?

Kupka při tvorbě kompozice vychází z prvotní „kostry“ díla, která by měla být obsažena již v jeho vnitřní vizi. Charakter této vnitřní vize má daná „kostra“ plasticky charakterizovat. Z ní pak na plátně Kupka odvozuje další jednotlivé části, které mají stupňovat její výrazový charakter: „*Má-li být tato exteriore ne-li souvislá, tedy alespoň organická, musí se opírat o síť čar, jež jsou jakoby kostrou oné stavby, již jest jeho dílo.*“²⁷⁸ „Kostra“ tak v Kupkově smýšlení znamená prvek udávající souvislost díla, jeho

²⁷⁵ Viz Kupka (pozn. 1), s. 103.

²⁷⁶ Ibidem, s. 199.

²⁷⁷ Ibidem, s. 147.

²⁷⁸ Ibidem, s. 122.

organický charakter v očích diváka. Za tento sjednocující prvek Kupka považuje síť čar. Čáry, linie, v jeho díle tak nelze vnímat samostatně, ale jako celek, jako síť, která v sobě vizuálně uzavírá všechny další části malby, a tím je pojí v jednotu.

Při pohledu na *Katedrálu* skutečně vidíme, že ačkoliv je obraz složen z mnoha jednotlivých fragmentů, to, co primárně „vystupuje“ z obrazu jsou dlouhé, štíhlé linie, spojující celou plochu plátna v jeden vizuální celek. Kupka sám tvrdí, že naše původní vnitřní vize jsou nepřehledným seskupením fragmentů. Člověk pak, aby tyto fragmenty spojil ve smysluplný celek, „maluje“ v duchu pomyslné spojující čáry. „*Naše vize jsou... zpravidla nesouvislé... cítíme, že črtáme v duchu čáry, abychom spojili viděné fragmenty, abychom je stmelili v celek, jemuž postupně přibývá logické souvislosti.*“²⁷⁹ Toto „stmelování“ jednotlivých fragmentů v celky je podle Kupky vlastní všem lidem – všichni hledáme „logické souvislosti“. Tím, že Kupka určuje hlavní síť linií obrazu, jeho hlavní kostru, tak diváku umožňuje vnímání podle určité vizuální logiky. Tato „vizuálně logická“ kompozice je pak podle Kupky neměnná v očích všech diváků: „*Pozoruhodné na této věci jest, že oba, umělec i divák, se shodují v otázce fyziognomie této kostry... a i když každý ji odívá šatem, jež vybírá ze své osobní obraznosti, základní kostra v něm trvá.*“²⁸⁰ Slovy tvarové psychologie bychom tak mohli říct, že *Katedrála* není množstvím jednotlivých částí, ale celkem tvořeným jednotlivými částmi. Stejně jako hudebník skládá hudební skladbu podle určitých hudebních pravidel, je i rolí umělce skládat vizuální skladbu podle určitých vizuálních pravidel, tak, aby vznikaly souvislé celky.

Kupku lze v tomto směru považovat za předchůdce tvarové psychologie. Za vznik tvarové psychologie se obvykle považuje vydání M. Wertheimerova článku *Experimental Studies of the Perception of Movement* v roce 1912.²⁸¹ Kupka však již v roce 1911 maloval svá první abstraktní díla, kde aplikoval stejné vizuální zákony, se kterými o rok později přichází zmíněná kniha.²⁸² Vizuální zákony, které by v očích diváka „stmelovaly“ jednotlivé fragmenty, barvy a linie, Kupka studoval celý svůj život. Právě z nich se vyvíjí „kostra“ jeho díla, jejíž zásadní roli v dojemovém charakteru malby jsem popsala výše. V praxi toto Kupkovo zkoumání vypadalo tak, že stále dokola přetvářel vztahy mezi jednotlivými barvami a liniemi na plátně, dokud nebyla celá kompozice v očích diváka souvislá a dokud nevytvářela konkrétní dojem. Takto předcházelo každému obrazu

²⁷⁹ Ibidem, s. 118.

²⁸⁰ Ibidem, s. 123.

²⁸¹ Viz Behrens (pozn. 155), s. 299–303.

²⁸² Kupka se o roce 1911 zmiňuje jako o průlomovém: „*It was in 1911, I created my own uniquely 'abstract' way of painting...*“, cit. dle Viz. Mládková (pozn. 230), s. 31. Z tohoto roku pochází studie k Teplé chromaticce a k Fuze.

mnoho přípravných studií. Ke svým studiím a obrazům se Kupka navíc neustále vracel v průběhu celé své kariéry. Na základě těchto návratů vznikají díla se stejnými vizuálními prvky, jako jsou vertikální a diagonální linie, avšak s rozdílnou kompozicí a tím i s rozdílným působením. Takto Kupka postupoval i v případě *Katedrály*, jejíž vývoj (jeho část) lze vidět v příloze [28] [29]. Semir Zeki v tomto směru tvrdí, že většina umělců se svým způsobem zajímá o fungování mozku, když stále dokola přetváří podobu svého díla do té doby, než nejsou s jeho výsledným působením spokojeni – což znamená, dokud s působením díla není spokojen jejich mozek.²⁸³ Zeki dále tvrdí, že „*Pokud během tohoto procesu dílo uspokojí i ostatní – nebo jejich mozky – (umělci) pochopili něco univerzálního o neurální organizaci vizuálních drah, které vzbuzují uspokojení, bez toho, aniž by věděli... že tyto dráhy vůbec existují.*“²⁸⁴ V případě Kupkova zkoumání logické „kostry děl“, se lze domnívat, že nevědomky objevoval přesně tyto všeobecné zákony fungování mozku, které následně z vědeckého hlediska dokazuje tvarová psychologie.

V případě *Katedrály* tak jednotlivé barevné a tvarové fragmenty směřují k vytvoření jednotného geometrického celku protáhlých linií. Kupka tento geometrický celek nazývá „kostrou“ – sítí linií. Tvarová psychologie by tento princip nazvala zákonem *pregnantnosti*. Z tohoto zákona se potom podle tvarové psychologie odvíjí ostatní zákony, stejně tak, jako v našem obraze. Na základě zákona pokračování klademe do stejné skupiny ty linie, které pojí stejný směr, a tedy zákon *pokračování*. Vidíme tak celek vertikál, směřujících vzhůru, a celek diagonál, směřujících do stran obrazu. Tyto skupiny linií jsou dále umocňovány zákonem *podobnosti* – vertikály jsou modré a štíhlé, kdežto diagonály, především ve spodní části obrazu, jsou červené a širší. Na základě zákona *blízkosti* dále vidíme, že skupina vertikálních linií je rozdělena na dvě části po pravé a levé straně obrazu, které od sebe dělí černý prostor uprostřed. Jednotlivé vizuální celky vertikálních a diagonálních linií však nevidíme zcela odděleně, protože jsou vzájemně propojené. V jeden celek je „stmeluje“ zákon *spojitosti*. Kupkův obraz, ačkoliv je velice komplexní, tak na diváka působí souvislým dojmem, protože umělec vede náš zrak podle určitých zákonů vizuální logiky.

Podle Kupky však není člověku přirozené pouze spojování podobných prvků ve vizuálním poli, ale i těch kontrastních. V Kupkově smýšlení je veškerá existence

²⁸³ Viz Zeki (pozn. 94), s. 2–3.

²⁸⁴ Ibidem, s. 3, z anglického jazyka: „*If, in the process, it pleases others as well—or pleases other brains as well—they have understood something general about the neural organisation of the visual pathways that evoke pleasure, without knowing anything about the details of that neural organisation or indeed knowing that such pathways exist at all.*”

výsledkem vzájemného působení rozdílných sil. I zdánlivě nesmiřitelné protiklady tak podle Kupky nakonec spějí k vesmírné jednotě a harmonii. Tuto harmonii Kupka nevnímá jako něco udávaného pouze vnějšími silami – nekonečným vesmírem, jež nás obklopuje, ale jako něco udávaného „vnitřním vesmírem“ člověka. Člověk je součástí přírodních procesů, které vše snoubí v jednotu. Jako takovému jsou mu vlastní stejné schopnosti; lidská mysl je tím, co uvádí vše podobné i kontrastní do jednoty a harmonie.

Kupka tuto myšlenku v malbě demonstruje postupným prostupováním původně kontrastních fragmentů diagonál a vertikál, které se stupňuje směrem k hornímu rámu obrazu. Ve spodní části obrazu jsou rozdílné vlastnosti jednotlivých vizuálních prvků velice znatelné. Kompozice v této části obrazu působí velice energickým dojmem. „Tiché“ a statické vertikály v modré „barvě klidu“ jsou v této části narušovány „energickými“ diagonálami, spojenými s asociacemi stoupání nebo klesání. Diagonály svým provedením v červené, „výstražné“ barvě navíc silně kontrastují s modrými vertikálami. Ve spodní části obrazu tak vzniká energicky působící kompozice vyjádřená kontrastním postavením vizuálních prvků a navíc umocněna „bojovými“ úhly, které pronikáním vertikál a diagonál vznikají. Ve středu obrazu již diagonály „neútočí“ na modrý celek vertikál výstražnou červenou barvou, ale téměř splývají s modrým článkováním horizontál. V horní části obrazu se pak jednotlivé fragmenty vertikálních a diagonálních linií natolik prostupují, svým směrem i barvou, že již nelze určit který z modrých fragmentů patří vertikálám a který diagonálám.

Vzájemné prostupování diagonál Kupka doplňuje také prostupováním kontrastní teplé červené a studené modré, které se nakonec v oku diváka mění v jednu barvu – fialovou. Kupka studoval v té době známé teorie barvy, jako Newtonovy nebo Chevreulovy barevné kotouče, uvedené do otáčivého pohybu.²⁸⁵ Tyto teorie dokazují, že různé barvy se v oku diváka mísí v jednu smíšenou barvu. Tento jev nakonec Kupka sám zkoumal ve zmíněných francouzských katedrálách: „...*co se týče barvy fialové, musíte se jít podívat na podivuhodnou modročervenou růžici v pravé apsidě pařížské Notre Dame.*“²⁸⁶ V tomto procesu sjednocení na sebe modrá s červenou působí tak, že červená je pro své sousedství s modrou „namodralá“ a naopak: „...*úzký pruh karmínově červený... stačí, aby dal modři fialové chvění.*“²⁸⁷ Kupka přitom znal také Heringovu oponentní

²⁸⁵ Viz Kupka (pozn. 1), s. 112.

²⁸⁶ Ibidem, s. 110.

²⁸⁷ Ibidem, s. 111.

teorii barev z 19. století, na kterou odkazuje ve své knize.²⁸⁸ Její schéma si můžeme prohlédnout v příloze [30]. Na schématu vidíme, že modrá a červená nenáleží opozičním barevným škálám, ale že jsou dvěma opačnými stranami stejné barevné škály. Podobně tvrdí Kupka, že „*Ve spektru světelné výšky se nalézají ve škále žlutí, hloubky na jedné straně v krajní červení a na druhé v tónech fialových a modrých.*“²⁸⁹ Kupka tak v *Katedrále* volí barvy jakoby v jedné „tónině“, ve které se dvě různé barvy mohou vzájemně prostupovat, působit na sebe navzájem. Kdyby k modré postavil její opoziční žlutou, nebo stejně tak k červené zelenou, v očích diváka by na sebe tyto barvy nemohly vzájemně působit. Podle Heringovy teorie se opoziční barvy navzájem vylučují, těžko si tak představíme namodralou žlutou nebo načervenalou zelenou a naopak. Podobně i Kupka tvrdí, že „*Škálám červeným jsou protikladné zeleně a naopak*“²⁹⁰ I zde tak Kupka využívá poznatků z oblasti lidské percepce k tomu, aby na plátně realizoval své myšlenky. Ty se v tomto případě váží k jednotě vznikající vzájemným působením dvou různých „organismů“ – lidského zraku a barev.

V případě vzájemného působení sousedních barev, modré a červené, a jejich výsledného smíšení ve fialovou, Kupka využívá bottom-up procesů diváka, které jsou společné všem lidem. Všichni tak uvidíme namodralou červenou, načervenalou modrou a z určité vzdálenosti i smýšlení těchto barev ve fialovou. Podle Kupky však toto sjednocování barev probíhá přirozeně i v případě našich asociací a tedy top-down procesů. Na této myšlence stojí Kupkova teorie „doplňovačnosti“, jak ji nazývá Karel Srp.²⁹¹ Podle této Kupkovy teorie je člověku přirozené doplňovat k podnětu zvenčí vnitřní asociace spojené s pravým protikladem tohoto podnětu tak, aby psychologicky dosáhl k jejich vyvážení: „*Prvotní dojem barvy je obvykle následován reakcemi... jež ihned vyvolávají doplňující odstín. Pozoroval-li jsem delší dobu barevnou rozlohu žlutooranžovou, pokládanou za velmi teplou cítím, že se v mém vidění vynořuje doplňující modř... která jako by vyvěrala ze studených hloubek horských jezer...*“²⁹² Podle Kupky tak přirozeně doplňujeme studenou barvu k teplé podobně, jako když toužíme po osvěžení v horkých letních dnech, nebo když se naopak těšíme na léto, když je venku zima.

²⁸⁸ Ibidem, s. 85, 94–95.

²⁸⁹ Ibidem, s. 98.

²⁹⁰ Ibidem, s. 85.

²⁹¹ Viz Srp (pozn. 219), s. 30.

²⁹² Viz Kupka (pozn. 1), s. 85.

Podle Kupky tak žádný smyslový vjem nehodnotíme jako osamocený, ale vždy ve vztahu k jiným vjemům – těm vnějším, jako v případě sousedních barev, nebo těm vnitřním, jako v případě „doplňných“ asociací. Takto lidská mysl spěje k jednotě a harmonii, která se rodí ze vzájemného působení podnětů vnějšího světa a vnitřních procesů vlastních našemu mozku. Ke sjednocení různých podnětů z vnějšího světa spějí naše bottom-up i top-down procesy, jak Kupkovo dílo předkládá. Podle Kupky tak vzniká „psychologická jednota“, která je však podle něj objektivní skutečností. Podle Kupky „*Pokládáme-li optický dojem za velmi objektivní...nemůžeme pokládat pocity doplňující za méně objektivní, neboť... je-li sítnicový otisk zajištěnou skutečností, jsou vedle něho reakce a asimilace rovněž skutečností.*“²⁹³ Pro Kupku je tak vnitřní svět člověka, jeho „optický dojem“ i s ním spojené asociace²⁹⁴, stejně tak skutečný, jako vnější svět materiálních objektů. Procesy vizuálního vnímání jsou podle Kupky součástí přírodních procesů; ostatně fungování našeho mozku bylo „vytvořeno přírodou“. Proto „psychologická jednota“, která vzniká spojením vnějších a vnitřních podnětů, je jednotou vlastní přírodě samotné a jako taková je tato „psychologická jednota“ pro Kupku objektivní skutečností.

V očích diváka se tak původně energická kompozice kontrastů ve spodní části obrazu snoubí v harmonickou jednotu s tím, jak jeho pohled směřuje k hornímu rámu obrazu. „Energické“ diagonály splývají se „statickými“ vertikálami a „teplá a výstražná“ červená se postupně mísí se „studenou a klidnou“ modrou. Kupka předpokládal, že pohled diváka bude směřovat vzhůru, od kontrastů směrem k jednotě, protože vzhůru podle něj přirozeně směřují i vertikály, tvořící „kostru“ obrazu. Směr vertikál je podle něj určen tím, jak se tyto linie projevují v přírodě – jak je člověk zná z vnějšího světa. Ve vnějším světě Kupka pozoruje, že každá rostlina a každý strom roste směrem vzhůru ke slunci a tím se formuje jejich vertikální stavba těla – stonku, kmene.²⁹⁵ Těchto tvarových analogií vnějšího světa Kupka využívá jako svého „vizuálního slovníku.“²⁹⁶ Mimo vertikální tvary tvořené růstem ke slunci v jeho díle často vidíme tvary kulaté, určované rotací těles nebo tvary zakřivené určované organickým rozšiřováním se přírodních organismů. Kupka předpokládá, že na základě našich asociací si spojíme tyto tvarové analogie s pohybem, který je přirozeně tvoří – tak jako v případě *Katedrály* a

²⁹³ Ibidem, s. 86.

²⁹⁴ Ibidem, s. 84.

²⁹⁵ Ibidem, s. 73.

²⁹⁶ Viz. Mládková (pozn. 230), s. 32.

jejích vertikál směřujících vzhůru a diagonál, které střídavě „stoupají a klesají“. Podle Kupky „*Je vždy více méně nutno vyhledávat v přírodě formy, jež mají ilustrovat myšlenky, které vyjadřuje výtvarné umění.*“²⁹⁷ Pokud Kupka chce „ilustrovat myšlenku“ jednoty, vznikající z kontrastů, která „roste“ směrem vzhůru, využije k tomu vertikálních plánů a našich asociací „růstu ke slunci“ s nimi spojených.

Podle Kupky má mít divák při pohledu na malbu navíc pocit, že je účastníkem nějakého děje: „*V tváři tvář dílu má divák cítit, že se tu něco stalo, že se tu něco děje...*“²⁹⁸ Je možné, že tento „pocit děje“ se Kupka snaží diváku zprostředkovat právě asociacemi, které vznikají spojením tvarových analogií s určitým pohybem, procesem, který je formuje. Jako v případě vertikál v našem obraze, které jsou tvarovou analogií růstu. Kupka tak diváku prezentuje nějaký děj – „růst“ jednoty, který vzniká vzájemným působením rozdílných složek. Tento „růst“ jednoty se přitom neodehrává před zraky diváka, ale v jeho zraku a v jeho mysli. Divák je tím, kdo „črtá v duchu čáry“ tak, aby spojil jednotlivé fragmenty vizuálního pole, je také tím, kdo spojuje modrou a červenou ve fialovou a je také tím, kdo prostřednictvím svých asociací „vyvažuje“ studenou modrou a teplou červenou. Slovy Kupky samotného: „...*zapomněli jste, že smysl barev je ve vás samých! Tam musíte jej hledat!*“²⁹⁹ Kupka tak ve svém díle vytváří podmínky ke vzniku přirozených dějů vzájemného působení a vznikání nových forem. Malíř, divák i dílo samotné jsou součástí těchto přirozených dějů. Jinými slovy, stejné děje vzájemného působení, růstu a vznikání nových forem, které vidíme ve vnějším světě, se podle Kupky odehrávají v nás. Kupka ve svém díle vytváří podmínky k tomu, aby divák mohl tyto děje vědomě prožít sám v sobě.

Hlavním zprostředkovatelem „pocitu děje“ v obraze je však podle Kupky rytmus. Jak již bylo naznačeno v úvodu, Kupka se celý svůj život zajímal o vztah reality a umění. Realita je podle Kupky souborem dějů, přírodních procesů proměn a vznikání. Podle Kupky tyto přirozené děje podléhají všezahrnujícímu rytmu univerza. Pokud tak chce, aby se jeho dílo účastnilo těchto přírodních dějů, aby bylo dílem „... *jenž žije svým vlastním životem a na svůj vlastní vrub!*“³⁰⁰, musí stejně tak jako vše ostatní v přírodě podléhat tomuto rytmu univerza. Kupka sám tvrdí, že „...*všechn nervový soubor, všechny psychismus přispívá k utváření vizuálních obrazů, jež nejsou jen statické.*“³⁰¹

²⁹⁷ Viz Kupka (pozn. 1), s. 72.

²⁹⁸ Ibidem, s. 213.

²⁹⁹ Ibidem, s. 100.

³⁰⁰ Ibidem, s. 214.

³⁰¹ Ibidem, s. 155.

Otázka toho, jak vytvořit „pocit děje“ v jinak statickém obraze tak byla pro Kupku zásadní.

Tuto otázku do jisté míry zodpověděl v Kupkově době velice populární vynález chronofotografie, který doslova zachycuje pohyb v čase na statickém médiu. Na již zmíněných obrazech v příloze [18] [19] si můžeme prohlédnout, že pohyb, tak jak ho tyto fotografie zachycují je „vizuálně rytmický“. To znamená, že námět obrazu je zachycen v po sobě jdoucích, symetrických intervalech v prostoru. Podle Margit Rowell byl Kupka s chronofotografií nepochybně obeznámen ještě před tím, než začal malovat své první abstrakce. I jeho pozdější vyjádření k otázce zobrazení pohybu jako by slovně doprovázelo tyto „rytmické fotografie“: „*Takto lze dosáhnout také dojmu pohybu, jsou-li kontury tvarů... kinematicky rozvíjeny, množovány, postupující stupeň za stupněm, rovina za rovinou od nejintenzivnější k nejbledší, splývající navzájem.*“³⁰² Tvorba „dojmu pohybu“ tak pro Kupku znamenala rytmické rozvržení kompozice, podobně jako to viděl na dobových chronofotografiích.

Pro Kupku je však „kinematické rozvíjení“ objektů vnějšího světa, tak, jak je prezentuje chronofotografie příliš doslovné. V tomto směru odmítá zobrazení pohybu tak, jak to dělají futuristé, rovněž inspirováni chronofotografií, kteří podle něj v podstatě „kopírují“ to, co dokáže lépe sama fotografie.³⁰³ Rytmus se podle Kupky nemůže vázat k objektu ve vnějším světě. V tomto případě by malíř opět pouze kopíroval rytmus jako projev dějů vnějšího světa. Kupkovi šlo naopak o tvorbu rytmu v obraze jako projevu dějů vnitřního světa.

Kupka se sám sebe ptá, jak tento „vnitřní pohyb“ zobrazit v jinak statickém médiu malby a sám si také odpovídá: „*Podat dojem pohybu prostředky, jež jsou samy o sobě nehybné! Hle, toť podat dojem následnosti přítomných chvil, a to lze v umění výtvarném jen sčítáním různých dojmových zážitků, nejvíce nebo nejméně vnímatelných.*“³⁰⁴ Vyjádření pohybu v malbě tak pro Kupku neznamená rytmické rozvíjení obrysů vnějšího objektu, ale rytmické rozvíjení vnitřních „dojmových zážitků“. Ty se rozvíjí zároveň s tím, jak se rozvíjí jednotlivé článkování malby. Aby bylo toto rozvržení „dojmových zážitků“ při pohledu na malbu „rytmické“ musí se čas vnímání jednotlivých částí malby odehrávat ve stejných, symetrických intervalech. Jednotlivé plochy na plátně tak podle Kupky máme vnímat podobně jako jednotlivé tóny v hudbě po dobu určité časové

³⁰² Ibidem, s. 155.

³⁰³ Viz. Rowell (pozn.14), s. 74–75.

³⁰⁴ Viz Kupka (pozn. 1), s. 155.

jednotky, která se shoduje s trváním našeho dojmu: „Čím je více rytmu ve výtvarném díle, tím více se přibližuje hudbě, umění zvuků, jež jsou jen různým charakterem a zbarvením impresivního trvání rozvrženého v čase.“³⁰⁵ Rytmus tak Kupka chápe jako dojmové působení na diváka rozvržené symetricky v čase, podobně jako v hudbě.

V *Katedrále* je rytmické uspořádání velice zřetelné. Kupka ho zde vytváří rovnoběžným uspořádáním vertikál i diagonál, které v sobě uzavírají množství menších barevných ploch. Oko diváka tak směřuje „Od nejimpozantnějšího seskupení kyklopských ploch“ a „může jít až k nejjemnějšímu chvění drobných plošek“³⁰⁶ Ačkoliv je podle Kupky vše v obraze viděno naráz, k hodnocení jednotlivých vizuálních prvků dochází až postupně. V případě linií tak „...oko sleduje směr, jdouc od bodu počátečního ke konci přímek, a sleduje dráhu opsanou křivkami.“³⁰⁷ Jednotlivé plochy, které tyto linie uzavírají, pak mají každá svůj specifický tvar a specifický odstín modré nebo červené. Kupka tak vytváří podmínky k postupnému hodnocení mnoha různých vizuálních prvků. Z tohoto velice komplexního charakteru malby však nevzniká chaos, ale „vizuální rytmus“, díky tomu, že jsou jednotlivé barevné plochy symetricky rozvrženy v prostoru prostřednictvím „sítě linií“: „Je to jako mozaika, kde každý tón je kladen podle zřejmého odhadu a kde každá krychle je svou jednotkou světelné hodnoty jedním tónem v orchestrální skladbě.“³⁰⁸ V této „orchestrální skladbě“ má mít každý jednotlivý vizuální prvek svou dojmovou roli – každý má být hodnocen zvlášť jako účastník na působení celku. Takto i bílé a jakoby prázdné plochy v bílém provedení máme podle Kupky nahlížet jako „činitele účastníci se činně zvukové stavby stejně jako tóny sami.“³⁰⁹ Tyto bílé plochy jsou podle Kupky „výrazem prázdnoty, jež byla protikladem zvuků dělicích postupně čas.“³¹⁰ Podle Kupky tak jednotlivé vizuální prvky v malbě, každá linie a každá barevná plocha, od těch největších po nejmenší a od nejtmašších po nejsvětlejší, vyžadují každá své vlastní hodnocení. Právě tímto způsobem jednotlivé vizuální prvky v malbě „dělí čas“.

Kupka si tak uvědomuje povahu rytmu jako pohybu v čase, na kterou upozorňuje Jaison Gaiger, jehož teorii jsem popsala v přechozí kapitole.³¹¹ Gaiger se domnívá, že malba sama nemá vlastnosti pohybu v čase, jako hudba. Malíři však rytmickým

³⁰⁵ Ibidem, s. 153.

³⁰⁶ Ibidem, s. 134.

³⁰⁷ Ibidem, s. 152.

³⁰⁸ Ibidem, s. 135.

³⁰⁹ Ibidem, s. 114.

³¹⁰ Ibidem.

³¹¹ Viz Gaiger (pozn. 198), s. 363–383.

uspořádáním plochy obrazu mohou v diváku vyvolat mezismyslové asociace rytmicky uspořádaného zvuku v čase a tím vytvářet zdánlivý „rytmus v obraze“.

Podle Kupky je přítom, stejně jako podle Gaigera, pohyb, který „vizuální rytmus“ vyvolává, malířskou iluzí. Dílo zůstává samo o sobě statické, ve vnitřním světě divákovy mysli však dochází k rytmickému pohybu. Kupka iluzi v malířském díle nevyklučuje: K tomu, aby malíř mohl v diváku vyvolat dojem pohybu v čase, jež není vlastní statickému plátnu, má podle Kupky dosáhnout „alespoň optické iluze, jež konečně není nepřipustná, neboť tři čtvrtiny výtvarného umění nejsou nic jiného. (Nezaměňovat s optickými klamy hloupě deskriptivními.)“³¹² Kupka tak neodmítá iluzi v uměleckém díle, vlastně naopak, jeho dílo stojí na tom, že se „děje“ až v hlavě diváka, ne přímo na plátně. Tato iluze však není „hloupě deskriptivní“ protože Kupka neprezentuje diváku iluzi pohybu, která se již stala ve vnějším světě, ale iluzi pohybu, která se virtuálně odehrává v přítomnosti nahlížení díla.

Na rozdíl od iluzivního pohybu je však podle Kupky oblast času s dílem reálně spojená. Kupka tvrdí, že „Rytmus, kadence, pohyb, jsou ve výtvarnictví virtuální veličiny“, které „ačkoli jsou všechny vnímány současně, jsou hodnoceny postupně.“³¹³ Tímto postupným hodnocením malba zasahuje i do oblasti času, protože každý získaný vjem vyžaduje svůj čas pro utvoření dojmu. Podle Kupky tak jednotlivé vizuální prvky malby „...jsou i v čase, poněvadž spočívají v rozvržení doby do dojmů a pocitů, jež vzbuzuje každá forma plastická nebo světelná.“³¹⁴ Iluzivní pohyb je tak podle Kupky vyvolán reálnou časovostí postupného vnímání jednotlivých, symetricky uspořádaných prvků. Kupkovi nešlo o prezentaci „děje“ jako odkazu na pohyb v čase, který se odehrával v minulosti. Šlo mu o vytvoření podmínek k tomu, aby „děj“ jako pohyb v čase vznikl v hlavě diváka přímo v momentu střetnutí se s obrazem.

V tomto směru nelze Kupkovo dílo vnímat jako méně „realistické“, než předmětné obrazy, nejčastěji za „realistické“ považované. Do období Ruského realismu běžně řadíme například v předchozí kapitole zmiňovaný obraz Ilji Repina [7], protože odkazuje na reálný děj. Tento děj se však již odehrál. Repinův obraz je tak „kopíí“ tohoto již odehraného děje, je tím, co by Kupka nazval „optickým klamem hloupě deskriptivním“, protože Repinův obraz popisuje to, co se již stalo. Kupkovi jde naopak o

³¹² Viz Kupka (pozn. 1), s. 155.

³¹³ Ibidem, s. 152.

³¹⁴ Ibidem, s. 152.

tvorbu originálního děje, který má obraz vytvářet v mysli diváka. Kupka chce reálný děj tvořit, ne jej kopírovat.

Podobně se Kupka staví k „tvorbě prostoru“ v malbě. Kupkovi nejde o to, aby obraz „kopíroval“ prostor, který je vlastní vnějšímu světu, ale chce sám tvořit prostor prostřednictvím svých děl. Tvořit prostor v díle samotném je podle Kupky nemožné. Sám se často zmiňuje o dvojdimenzionální povaze plátna, která by neměla být narušována snahou o vytvoření iluze trojdimenzionálního světa – něčeho, čím obraz sám není.³¹⁵ Kupka však v případě tvorby prostoru, stejně jako v případě výše zmíněné tvorby pohybu, neodmítá iluzi samotnou: „*Prostor, jež malujeme na svých plátnech, je vlastně konstruován dvojrozměrně, třetí rozměr je jen subjektivní, iluzorní.*“³¹⁶ Pokud nelze tvořit prostor v malbě samotné, lze ho tvořit v mysli diváka

V mysli diváka je samozřejmě tvořen veškerý prostor, který na dvojdimenzionálním plátně vidíme – v dílech předmětných i abstraktních. Kupkův obrazový prostor se však liší od prostoru v napodobivých dílech tím, že v naší hlavě nevzniká jako „rekonstrukce“ již existujícího, vnějšího prostoru, ale je v naší hlavě „konstruován“ prostřednictvím nové, neznámé kompozice.

V předchozí kapitole jsme viděli, že tradiční zobrazení vnějšího světa spočívá v kopírování toho, jak běžně vnější svět vidíme. V případě prostoru se nám na základě bottom-up procesů objekty blízké jeví jako větší a „ostřejší“ a objekty vzdálené jako menší a „rozmazané“. Lineární a vzdušná perspektiva jsou takové vynálezy, které přesně tento způsob nahlížení vnějšího světa kopírují. V napodobivém obraze tak podobně jako ve vnějším světě vidíme blízké objekty jako větší a „ostré“ a vzdálené jako menší a „rozmazané“, čímž vzniká iluze prostoru. Kupka však odmítá kopírování toho, jak vidíme vnější svět. Přirozeně s tím musí odmítnout také využívání takových malířských vynálezů jako je lineární a vzdušná perspektiva. Pokud však stále trvá na vytvoření iluze prostoru, jak toho dosahuje bez využití tradičních malířských prostředků? Jak k iluzi prostoru přistupuje v *Katedrále*?

V případě tvorby „dojmu prostoru“ Kupka spoléhá na studium percepce člověka, stejně tak jako napodobivé umění. Na základě tohoto studia mu však nejde o zobrazení iluze vnějšího prostoru, ale iluze vnitřního prostoru. Vnitřní prostor má přitom podle Kupky vlastní pravidla, naprosto odlišná od pravidel vnějšího světa: „*Snází-li se umělec kontrolovat, zkoumat běh svých vizí, uvidí, jak v jeho prostorovém pojmání není určitého*

³¹⁵ Ibidem, s. 96.

³¹⁶ Ibidem.

vymezení. Uvidí, že pocit prostoru je velmi blízký prostoru filozofovu, prostoru bez hranic. Někdy bude mít pocit pouze jediného objemu veškerého celku“³¹⁷ Přesně takový prostor bez gravitace, bez hranic a vymezení Kupka tvoří v *Katedrále*. Vše se sbíhá v nedohledném, černém nekonečnu. Kupkovu *Katedrálu* nevnímáme jako budovu v prostoru vnějšího světa, ale jako „... vidinovou budovu světelného rytmu nořícího se jako odpověď z přítmi...“³¹⁸ Kupkova *Katedrála* je architekturou vnitřního světa, ve kterém panují vlastní prostorová dělení. Není architekturou vnějšího světa, protože jako taková by nebyla „stvořená“ ale „kopírovaná“.

Podle Kupky je přítom „světlo nořící se z přítmi“, zmíněné v předchozím úryvku, důležitým vodítkem k tvorbě prostoru v malbě. Podle Kupky totiž barvy podle rychlosti vlnových délek světla vstupují do zraku diváka postupně. Určité barvy se tak „z přítmi noří“ rychleji a jiné zase pomaleji. Tímto způsobem podle Kupky vzniká iluze prostoru jak ve vnitřním světě člověka, tak i na plátně, bez toho, aniž by naše vnitřní nebo malířské vize podléhaly tradiční vzdušné nebo lineární perspektivě. Tyto myšlenky opět vycházejí z Kupkova studia teorie barev. Margit Rowell se v tomto směru domnívá, že Kupka musel znát Herschel-Youngovu teorii barevného vidění, podle které jsou vlnové délky různých barev kratší nebo delší a tím mají také různou rychlost šíření v prostoru.³¹⁹ Podle této teorie mají červené a teplé barvy nejkratší vlnové délky a jejich rychlost je tak nejvyšší. Naopak modré a studené barvy mají nejdelší vlnové délky a šíří se tak nejpomaleji. Podle Kupky umělci mají využít těchto vlastností barev k tomu, aby tvořili „dojem prostoru“: „Umělci mají najít prostředky, jimiž zobrazí hloubku prostoru, aniž urazí logiku obrysů a hranic... a využijí sílu výstupu i ústupu, již skýtá barva rozprostřená po ploše.“³²⁰ Červená a modrá tak v *Katedrále* slouží nejen k demonstraci postupování protikladů teplé a studené, ale také k tvorbě „dojmu prostoru“ v obraze.

V případě *Katedrály* je prostor „tvořen“ kompozicí červené a modré, ve které červená „vystupuje“ jakoby do popředí, protože její vlnové délky vystupují rychleji k našemu zraku. Naopak modré plochy vysílají k oku vlnové délky pomaleji, proto bychom je měli vnímat až za červenými plochami. Podobně se Kupka staví k působení tmavších a světlejších odstínů téže barvy. Podle Kupky „Jsou intenzity, jež ustupují – modř a všechny intenzity studené a tmavé“³²¹ a naopak světlé intenzity téže barvy

³¹⁷ Ibidem, s. 179–180.

³¹⁸ Ibidem, s. 142.

³¹⁹ Viz Rowell (pozn. 14), s. 73.

³²⁰ Viz Kupka (pozn. 1), s. 115.

³²¹ Ibidem, s. 112.

„vystupují“ ke zraku diváka. Katedrála je toho výborným příkladem. Kupka „tvoří“ architekturu své Katedrály prostřednictvím fragmentů odstupňované barvy – modré a červené. Tyto fragmenty vytváří dojem pohybu v prostoru; jako by jednotlivé barevné fragmenty proudily postupně k našemu zraku od nejtmašších po nejsvětější, jako by se vyvíjely v prostoru z černého pozadí obrazu do prostoru diváka.

Vidíme tak, že Kupkovi nedělá problém „zobrazení pohybu“ ani „prostoru“. Podle Kupky se i vnitřní vize odehrávají, dějí, v nějakém „vnitřním prostoru“.³²² Vnitřní prostor člověka je přitom pro Kupku stejně tak reálný jako vnější prostor. I v našem vnitřním světě se projevuje „univerzální rytmus“, který spočívá v „dějích“ odehraných v čase a v prostoru. Tyto vnitřní děje však mají své vlastní zákonitosti, rozdílné od zákonitostí „dějů“ vnějšího světa. Svým odmítnutím perspektivy a modelace se tak Kupka nevzdává reality, vzdává se pouze kopírování vnější reality. Kupka za žádnou cenu nechce napodobovat prostor již stvořený ve vnějším světě; chce tvořit prostor v našem vnitřním světě, který je podle něj stejně tak reálný.

Tento specificky vnitřní prostor, nezatížený známou perspektivou a známými objekty podle Kupky umožňuje diváku vnímat každý jednotlivý prvek jeho „vizuální symfonie“ zvláště, jako nenahraditelnou součást dojmového celku: *„Pokud použiji formy různých dimenzí, komponované podle rytmických zájmů, dosáhnu „symmorfie“, která se jako symfonie bude rozvíjet v prostoru... Nebude zde žádné konkrétní centrum přitažlivosti. Jsme příliš zvyklí nechávat své oči přitahovat lidskou postavou, jejími detaily atd.“*³²³ Tím, že Kupka navrhuje „deskriptivní charakter“ vizuálních prvků a ustanovuje je jako samostatné dojmové jednotky v celku, diváku umožňuje vnímat celou plochu plátna. V této geometrické konstrukci nevázané známou perspektivou ani známými objekty, jsou prvky uzavřené v síti linií vnímány všechny rovnocenně, všechny jako jednotlivé tóny jedné „vizuální symfonie“. Kupka jako by tak tušil pozdější výsledky vědeckých experimentů se sledováním pohybu očí (*eye tracking experiments*), popsané v předchozí kapitole. Ty dokazují, že zrak diváka se v případě napodobivých obrazů zaměřuje na „deskriptivní“ prvky díla, takové, které s sebou nesou nejvíce vizuálních informací ke kategorizaci dané vizuální scény. Zbytek obrazu je přitom často ignorován.

³²² Viz Srp (pozn. 219), s. 162.

³²³ František Kupka, Rukopis I., s. 18, cit. dle: Viz Rowell (pozn. 14), s. 64, z anglického jazyka: *„If I employ forms of different dimensions, composed according to rhythmic concerns, I will achieve a 'symmorphy,' which, like a symphony, will develop in space. That way I will achieve an effect of printed material [morceau d'etoffe a motifs]. There will be no specific center of attraction. We are too accustomed to letting our eyes be drawn to the human figure, its details, etc.“*

V případě abstraktních děl lidský zrak naopak „skenuje“ celou plochu plátna. Každý jednotlivý prvek v daném vizuálním celku má svůj vlastní „dojmový charakter“, který se podílí na harmonickém působení celku malby.

Cílem této harmonické kompozice je podle Kupky vyjádření konkrétního pocitu umělce, jeho duševního stavu: „*Realizace sama, co se týče vnějšího vzhledu, je ukončena... obsahuje-li tvar původního principu toho, co umělec cítí. Co cítí – toť pravé slovo, neboť subjektivní vidina není viděna... Je to jen zážitek, jemuž dáváme tvary víceméně objektivní.*“³²⁴ Duševní stav tak Kupka vnímá jako něco neviditelného, avšak velice reálného. K tomu, aby tento neviditelný duševní stav mohl s divákem komunikovat, musí mu dát „tvar víceméně objektivní“. Tento tvar, jež objektivně vyjadřuje to, co umělec subjektivně cítí, je potom hlavním motivem malby. Za objektivní přitom Kupka považuje to, co je objektivně obsaženo ve sdílené realitě – v případě *Katedrály* jsou to orientované linie, barvy a úhly. Kupka využívá vzájemného působení těchto objektivních vizuálních prvků, aby vytvořil konkrétní dojmový charakter díla – jeho hlavní motiv. V případě *Katedrály* lze za hlavní motiv považovat síť vertikálních linií v modré barvě, postupovanou sítí diagonálních linií v červené barvě a postupné splynutí těchto vizuálních prvků v jeden celek. Kupka celý život zkoumal to, jak tyto jednotlivé „objektivní“ prvky působí na diváka prostřednictvím jeho vlastních vizuálních zkušeností – asociací. Na základě analýzy jeho vlastních poznatků se lze domnívat, že tento hlavní motiv má vyjadřovat Kupkův vnitřní zážitek „tiché“ a „monumentální“ jednoty, vzniklé z původně energických protikladů a „bojových“ úhlů.

Tento hlavní motiv má být v díle mnohonásobně opakován do té doby, než se stane celkovou atmosférou. Podle Kupky je atmosférou malby „*sestava podobných figur, jež jsou buď přímočaré s úhly, buď přísné křivky, nebo vlnité a bujné linie, nebo konečně strnulé kompozice vertikálně násobené... je to násobení těchto hodnot donekonečna stále stejnou cifrou... je to zdůrazňování vlastností stále stejné složky.*“³²⁵ Opakováním stále stejného vzorce totiž podle Kupky divák vnímá hlavní charakter malby, její zamýšlené dojmové působení, hlouběji: „*Čím více se tato střídání navzájem přibližují, čím více se objevují obnovené analogie připomínající analogie předešlé, tím více vnímáme akord.*“³²⁶ Kupka přibližuje to, co myslí atmosférou obrazu na příkladu pokoje se zrcadlovými stěnami, ve kterém se divákova individualita „odráží“ do všech stran a prostupuje celým

³²⁴ Viz Kupka (pozn. 1), s. 205.

³²⁵ Ibidem, s. 145.

³²⁶ Ibidem, s. 153.

prostorem pokoje. Vlastní osobnost diváka se pak stává atmosférou v pokoji, nikoliv pouze bodem v atmosféře pokoje: „*Tímto zrcadlením stáváme se atmosférou, atmosférující zároveň stěny a úhly pokoje.*“³²⁷ Pokud je tak množen hlavní motiv malby, je tím množen také duševní stav umělce, hlavní charakteristika díla. Duševní stav umělce se takto prostřednictvím díla stává „atmosférou“ duševního stavu diváka. Mnohonásobné opakování hlavního motivu vidíme i v *Katedrále*. V tomto případě jde o opakování stále stejné sestavy „přímočarých s úhly“ a tím i opakování stále stejného dojmu „energické“ sítě linií a „bojových úhlů“, které se svým neustálým opakováním a prostupováním mění v „jednotnou atmosféru“ díla.

Tvorbě atmosféry v obraze se přitom Kupka opět učí z tvorby přírody samotné: „*Pozorujice utváření lidského těla, objevujeme v něm křivky, jež se vždy a všude opakují, jako by se stále vracely... Tato vrcholná díla jednotnosti jsou pro nás věčným ponaučením (stejně stromy a rostliny zachovávají, zdá se, též zákon jednotného rytmu). Chodíme čerpat neustále z nevysychajícího zřídla přírody.*“³²⁸ Přírodní formy tak Kupka vnímá jako vrcholná díla jednotnosti. V přírodě také Kupka pozoruje mnohonásobné opakování stejných forem. Ve své tvorbě tak k dosažení „jednotnosti“ využívá stejného tvůrčího principu – mnohonásobného opakování jednoho hlavního motivu. Kupka v tomto směru opět empiricky pozoruje a využívá ve své tvorbě to, co později popisuje věda. Kupkova tvorba jednotné „atmosféry“ obrazu prostřednictvím mnohonásobného opakování hlavního motivu, je srovnatelná s tím, co Mandelbrot v případě přírodních forem popisuje jako fraktální geometrii, zmíněnou v předchozí kapitole. Z experimentů estetického hodnocení fraktálních vzorců potom víme, že tento druh geometrie, přírodě vlastní, je diváky hodnocen kladně. Jsou to geometrické vzory, které známe z každodenního života.

Tímto způsobem Kupka vytváří souvislou, harmonickou kompozici, „architektonickou sestavu“, která má „konkrétní atmosféru“ – působí konkrétním dojmem. Podle Kupky „*konkrétní význam (díla) vyplývá přímo z kombinace morfologických typů a jednotlivých architektonických sestav jeho vlastního organismu.*“³²⁹ Kupka tak využívá jednotlivých „stavebních kamenů“, barev a linií, aby jejich prostřednictvím mohl „konstruovat“ vlastní podobu díla. Podobně jako architekt i Kupka musí nejdříve zkoumat hodnotu každého svého konstrukčního činitele zvlášť, aby

³²⁷ Ibidem, s. 145.

³²⁸ Ibidem, s. 154.

³²⁹ František Kupka, Čtyři příběhy bílé a černé, předmluva ke stejnojmennému albu dřevorytů, 1926, Paříž, in: Viz Srp (pozn. 219), s. 214.

dokázal určit, jaké místo v celku díla mu náleží. Pro Kupku přitom „architektem“ není pouze stavitel budov, ale také hudební skladatel, který „konstruuje“ harmonické celky, a konečně příroda sama, která je učitelkou všech „architektů“ – stavitelů, hudebníků, sochařů i malířů. Pokud tak Kupka nazývá své dílo *Katedrálou*, lze se domnívat, že své dílo vnímá jako stvořenou „duchovní architekturu“. Konkrétní francouzská katedrála ve vnějším světě tak může být výchozím bodem Kupkovy inspirace, musíme však mít na mysli, že Kupka se k této vnější inspiraci ve svém díle již nevrací. Jeho dílo nemá být odkazem ke konkrétnímu *materiálnímu objektu* vnějšího světa, ale odkazem ke konkrétnímu *myšlenkovému objektu* vnitřního světa. Kupkova Katedrála je architekturou stvořenou v prostoru vnitřního světa umělce, která prostřednictvím konkrétních „dojmových činitelů“ v obraze vstupuje do prostoru vnitřního světa diváka.

Umělecký proces tak v Kupkově díle nekončí na materiálním plátně, ale až v mysli diváka. Tyto vnitřní procesy „obrazotvornosti“ Kupka vnímá jako projev tvorby přírody v nás samých. Pokud tedy u Kupky mluvíme o realistické rovině, je to v tomto smyslu uměleckého tvoření jako tvoření samotné přírody v nás. Význam, který Kupka tvoří v *Katedrále* je tak je možné chápat pouze prostřednictvím naší vnitřní vize, nikoliv prostřednictvím vnějších podobností. Podle Kupky „*Umění je jen tehdy uměním... dosáhne-li toho, že jím vnímáme své vlastní vjemy... že nám vyjadřuje, o čem každý z nás již sám snil, nebo co se alespoň pokusil vybudovat ve svých myšlenkách.*“³³⁰ Kupkovu dílu se tak nejlépe přiblížíme, poznáme-li způsob, jakým se odráží v nás samých.

³³⁰ Viz Kupka (pozn. 1), s. 202.

ZÁVĚR

Tato práce je příspěvkem k problematice vizuálního vnímání abstraktních děl, která je v českém uměleckohistorickém prostředí stále v procesu utváření. Ambicí tohoto příspěvku není narušení tradičních metodologií dějin umění, ale jejich rozšíření o interdisciplinární poznatky z oblasti sémiotiky, psychologie a neuroestetiky, které mohou osvětlit některé dosud opomíjené aspekty funkce abstraktních děl, mezi které patří zejména tvorba a komunikace významu v obraze a emoční působení obrazu na diváka. Svou práci však rozhodně nepovažuji za úplné shrnutí problematiky vizuální komunikace prostřednictvím abstraktních děl, ani za úplné shrnutí možností interpretací Kupkovy abstraktní tvorby. Svou práci vnímám jako příspěvek k dalšímu zájmu o nové pohledy na známá umělecká díla, které interdisciplinární poznatky umožňují.

Vizuální komunikace a tvorba významu prostřednictvím uměleckého díla obecně není jednoduchou otázkou, na kterou by existovala jednoduchá nebo jednoznačná odpověď. Tím spíše je tomu tak v případě abstraktního malířství, které odmítá tradiční způsob sdílení významu prostřednictvím vizuální nápodoby. Pro potřeby objasnění tvorby a sdílení významu abstraktního díla *Katedrála* Františka Kupky jsem se tak nejdříve zaměřila na poznatky z více vědních oborů, které do jisté míry dokáží procesy přenosu významu zodpovědět. Tyto poznatky jsou prezentovány v první části mé práce. Následná interpretace Kupkova díla je výsledkem aplikace těchto poznatků v konkrétní malbě.

Kromě samotné interpretace Kupkova díla tak tato práce předkládá i teoretický rámec, který k této interpretaci vedl. Tato část práce se nevztahuje nutně pouze ke Kupkovu dílu, ale k tvorbě a sdílení významu v abstraktní malbě obecně. Tento teoretický rámec tak lze využít v případě ostatních děl Kupky i v případě dalších děl abstraktního malířství. Tím však nechci tvrdit, že předložený způsob interpretace abstraktních děl je všehpřijímající či jediný možný. Zvolený způsob interpretace sleduje pouze některé z aspektů abstraktního malířství, jako je jeho vztah k realitě, a k tvorbě a komunikaci významu.

Teoretický rámec je rozdělen do tří kapitol. Každá z těchto kapitol se zabývá specifickými aspekty vizuální komunikace a tvorby významu v abstraktní malbě. Na počátku si kladu otázku vztahu abstraktního obrazu a reality. Ačkoliv abstraktní malba vnější realitu nenapodobuje, stále se k ní vztahuje, nikoliv však prostřednictvím zraku, jako v případě napodobivých děl, ale prostřednictvím mysli. Pokud tak chceme porozumět významu abstraktní malby, nemůžeme ji nahlížet na základě dualismu vnitřní

– vnější, napodobivý – nenapodobivý nebo realistický – abstraktní. Tento dualismus se vztahuje k tomu, jak vnější svět vidíme. Vztah abstraktní malby k realitě však není vizuální, ale myšlenkový.

Další otázka se vztahuje k vizuální komunikaci. Podle Peircova modelu vizuální komunikace probíhá prostřednictvím tří činitelů: reálného *objektu*, *reprezentace* tohoto objektu v malbě a *interpretace* tohoto objektu v mysli diváka. *Objekt* je přitom v Peircově modelu často vnímán jako něco čistě materiálního. Při bližším zkoumání Peircových textů však vyšlo najevo, že reprezentace podle něj nemusí nutně odkazovat na materiální objekt ve vnějším světě ale i na takové *objekty*, které nemají materiální charakter, jako jsou naše myšlenky, představy a prožitky. Většina abstraktních obrazů tedy komunikačně odkazuje mimo sebe, nikoliv však na *materiální objekt*, ale na *myšlenkový objekt*. Abstraktní malba tak svým významem stále odkazuje mimo sebe, je reprezentací, ačkoliv není vizuálním zobrazením *materiálních objektů*.

Výzkum v oblasti psychologie a neuroestetiky pak dokazuje, že tvorba významu v případě napodobivých děl s *materiálním objektem* probíhá jinak než v případě abstraktních děl s *myšlenkovým objektem*. Barvy a linie se v případě abstraktního umění neváží ke známým objektům nebo scénám. Asociace, které do abstraktního obrazu vkládáme, se tak váží k barvám a liniím samotným, nikoliv ke známým objektům, jako v případě napodobivého umění. Ačkoliv tak s námi abstraktní malba nekomunikuje prostřednictvím známých objektů a vizuálních scén, komunikuje s námi prostřednictvím známých barev a linií a jejich specifickým uspořádáním. Barvy a linie v abstraktní malbě přitom neodkazují na konkrétní barvu nebo linii ve vnějším světě, ale na to, jak se daná barva nebo linie projevuje v našem vnitřním světě – jak na nás prostřednictvím našich asociací působí. Abstraktní umění tak učí diváka nahlížet obrazy, a do jisté míry i svět, prostřednictvím vnitřního prožitku, spíše než paradigmatem vnějších podobností.

Principy tvorby významu v abstraktním díle Františka Kupky jsem se pokusila objasnit na příkladu konkrétního díla, *Katedrály*. V rámci postulovaného přístupu jsou pro jeho tvorbu významu zásadní tyto tři předpoklady:

1. Kupkovo dílo nelze vnímat jako odklon od vnější reality, ale jako zrušení dualismu vnitřní a vnější reality. Pro Kupku je poznání reality, i její zobrazení, závislé na funkci naší mysli, na vnitřních procesech mozku, ve kterém se vnější a vnitřní svět střetávají a vzájemným působením tvoří svébytný celek – prostor naší mysli. Objektivní poznání reality pomocí nápodoby podle Kupky není člověku přirozené, a není ani realistické – stejně tak jako snaha o její objektivní zobrazení. Pokud tak chceme

porozumět významu *Katedrály*, nelze ji nahlížet tak, jak se vizuálně jeví ve vnějším světě, ale tak, jak se skrze prožitek jeví v našem vnitřním světě.

2. Kupka ve svém díle vizuálně neodkazuje na *materiální objekty* vnějšího světa, ale na *myšlenkové objekty* vnitřního světa. V případě *Katedrály* vyšlo najevo, že jejím *objektem* jsou Kupkovy představy jednoty, která vzniká vzájemným působením různých prvků. Tento „vznik jednoty“ se přitom neodehrává ve vnějším, materiálním obraze, ale v divákově zraku a mysli. Kupkova malba je tak reprezentací *myšlenkového objektu*, nemateriální představy jednoty vznikající z původního dualismu protikladně působících vizuálních prvků. *Katedrála* tak neodkazuje na fyzickou architekturu, kterou lze vidět ve vnějším světě, ale na myšlenkovou architekturu, kterou lze prožít v naší mysli.

3. Barvy a linie jsou hlavními „výrazovými prostředky“ Kupkovy malby, tím, čím k nám jeho abstraktní dílo „promlouvá“. Kupka „očisťuje“ tyto vizuální prvky od známých vizuálních scén, aby mohly na diváka působit samy o sobě. V případě *Katedrály* tak vertikální linie mohou pocházet z vizuální kompozice vnějšího světa, jako jsou gotické fiály, k této vnější kompozici se však malíř nemá na plátně vracet. Uspořádání jednotlivých vizuálních prvků má podléhat jeho vnitřní vizi, jež možné motivy z vnějšího světa svébytně zpracovává. K tomu, aby originální kompozice působila v očích diváka harmonicky, bez toho, aniž by podléhala tomu, co je vizuálně známé, Kupka využívá zákonů organizace vizuálního pole. Z analýzy *Katedrály* vyšlo najevo, že Kupka těchto zákonů využívá na základě jeho empirického poznání ještě před tím, než byly vědecky definovány tvarovou psychologií.

Konkrétní dojem z malby je tak v Kupkově díle tvořen konkrétním uspořádáním jednotlivých vizuálních prvků, dojmových činitelů. Toto uspořádání nepodléhá tomu, jak tyto prvky vidíme ve vnějším světě, ale tomu, jak tyto prvky vnímáme ve vnitřním světě. Konkrétní význam Kupkových děl tak nelze nahlížet prostřednictvím vnějších podobností, ale prostřednictvím vnitřní vize. Jinými slovy význam v Kupkově díle „neleží“ ve vnějším obraze, který lze vidět, ale ve vnitřním obraze, který lze prožít.

SEZNAM ZDROJŮ

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Alberti, Leon Battista, *On Painting*, London 1991.

Aumont, Jacques, *Obraz*, Praha 2005.

Averill, James R., An Analysis of Psychophysiological Symbolism and its Influence on Theories of Emotion, 1974, in: G. Parrot – R. Harre (ed.), *The Emotions; Social, Cultural, and Biological Dimensions*, 2005, s. 204–225.

Barasch, Moshe, *Modern Theories of Art: 2 From Impressionism to Kandinsky*, New York 1998

Barr, Jr., Alfred J., *Cubism and Abstract Art*, Katalog výstavy, New York 1936.

Bois, Y.A., On Two Paintings by Barnett Newman, 2004, s. 3–27.

Buchler, Justus (ed.), *Philosophical Writings of Peirce*, New York 1995.

Caldarola, Elisa, *Pictorial Representation and Abstract Pictures*, Dissertation, Università Degli Studi di Padova, Padova 2011.

van Campen, Crétien, Early Abstract Art and Experimental Gestalt Psychology, *Leonardo*, Vol. 30, No. 2, 1997, s. 133–136.

Clarke, Michael, *The concise Oxford dictionary of art terms (2 ed.)*, Oxford, U. K., New York, NY, 2010.

Clearwater, Bonnie, *The Rothko book*, London 2006, s. 181.

Crowther, Paul – Wünsche, Isabel (ed.), *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*, New York 2012.

Crowther, Paul, *Phenomenology of the visual arts (even the frame)*, Stanford 2009.

Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Ontario 1976, s. 190-210.

Elsner, Jaś, Iconoclasm as Discourse: From Antiquity to Byzantium, *The Art Bulletin*, vol. 94, no. 3, 2012, s. 368–94.

Galenson, David W., *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*, Cambridge U.K. 2009.

Gombrich, Ernst. H., *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 1984.

Goodman, Nelson, *Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, New York, 1968.

Gortais, Bernard, Abstraction and Art, *Philosophical Transactions of The Royal Society B Biological Sciences* 358(1435), August 2003, s. 1241–9.

Greenberg, Clement, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston 1961.

Hackett, Paul M.W., *Psychology and Philosophy of Abstract Art: Neuro-aesthetics, Perception and Comprehension*, London, 2016.

Hatch, John G., Machian Epistemology and its Part in František Kupka's Painterly Cognition of Reality, *Visual Arts Publications*, 9, 2000.

Henderson, Linda D., The Image and Imagination of the Fourth Dimension in Twentieth Century Art and Culture, *Configurations*, Vol. 17, No. 1, Winter 2009, s. 131-160.

Henderson, Linda D., X Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists, *Art Journal*, 47:4, 1988, s. 323-340.

Hubel, David H. – Wiesel, Torsten. N., Receptive fields and functional architecture of monkey striate cortex. *The Journal of physiology*, 195(1), 1968, s. 215–243.

Hyman, John, *The Objective Eye: Color, Form, and Reality in the Theory of Art*, Chicago and London 2006, 73–113.

Inkpin, Andrew, The Complexities of “Abstracting” from Nature, in: Viz Crowter, Wunsche, 2012, s. 255–265.

Kandel, Eric R. (ed.), *Principles of Neural Science*, New York 2013, s. 882.

Kandel, Eric R., *Reductionism in Art and Brain Science: Bridging the Two Cultures*, New York 2016.

Kennedy, Michael – Kennedy, Joyce, Rhythm, in: Tim Rutherford-Johnson (ed.), *The Oxford Dictionary of Music*, 6th edn, Oxford 2012, s. 703–704.

Klee, Paul – Schmalenbach, Werner, *Paul Klee: the Düsseldorf collection*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Mnichov 1986.

Klee, Paul, Wege des Naturstudiums, in: Paul Klee, *Kunst-Lehre*, Leipzig, 1987, s. 67.

Kosinská, Dorothy (ed.), *František Kupka: průkopník abstrakce, malíř kosmu*, Bonn 1997.

Kulka, Jiří, *Psychologie umění*, Praha 2008, s. 99–103.

Kupka, František, Čtyři příběhy bílé a černé, předmluva ke stejnojmennému albu dřevorytů, Paříž 1926, in: *Viz Srp*, 2012, s. 214.

Kupka, František, *Tvoření v umění výtvarném*, Praha 1999.

Kupka, František, Tvořit! Základní otázka malby, La Vie des Lettres, Nouvelle série, 7e année, Vol. 5, Juillet 1921, s. 569–575, in: *Viz Srp*, 2012, s. 213.

Kupka, František, *Úvahy*, Praha 1969

Koffka, Kurt, *Principles of Gestalt Psychology*, London 1962, s. 176.

Ladner, Gerhard B., *Ad imaginem Dei: The Image of Man in Mediaeval Art (Wimmer Lecture)*, Pennsylvania 1962.

Lindsay, Kenneth C. – Vergo, Peter (eds.), *Kandinsky: Complete Writings on Art*, New York 1994, s. 213.

Mandelbrot, Benoit, *Fraktály: Tvar, náhoda a dimenze*, Praha 2003.

McManus, IC – Stöver, Katharina – Kim, Do, Arnheim's Gestalt Theory of Visual Balance: Examining the Compositional Structure of Art Photographs and Abstract Images, *i-Perception*, August 2011, s. 615–647.

Melcher, David – Bacci, Francesca, Perception of emotion in abstract artworks: A multidisciplinary approach, in: Stanley Finger – Dahlia W. Zaidel – François Boller (eds.) et. al., *Progress in Brain Research*, Vol. 204, 2013, s. 191–216.

Mitchell, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago 1986.

Mitchell, W.J.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, London 1995, s. 223–252.

Mládková, Meda, Central European Influences, in: The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, *František Kupka, 1871-1957: a retrospective*, New York 1975, s. 13–47.

Mládková, Meda – Sekera, Jan, *František Kupka: ze sbírky Jana a Medy Mládkových ve Washingtonu*, Praha 1996.

Nino-Mion, Regina, Representational Abstract Pictures, in: *Viz Purgar*, s. 77–87.

Nochlin, Linda, *Realism: Style and Civilisation*, Baltimore 1971.

Noth, Winfried, Prolegomena: Why Pictures Are Signs: The Semiotics of (Non)representational Pictures, in: *Viz. Purgar*, 2021, s. 19–31.

Potts, Alex, Sign, in: Robert S. Nelson – Richard Shiff, *Critical terms for art history*, Chicago 2003, s. 20–35.

Purgar, Krešmir (ed.), *The Iconology of Abstraction: Non-figurative Images and the Modern World*, New York 2021.

Rosenberg, Harold, The Art Galleries: The Game of Illusion, *The New Yorker*, November 24, 1962, s. 161.

Rothman, Roger – Verstegen, Ian, Arnheim's Lesson: Cubism, Collage, and Gestalt Psychology, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 65, Issue 3, August 2007, s. 287–298.

Rowell, Margit, František Kupka: A Metaphysics of Abstraction, in: The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, *František Kupka, 1871-1957: a retrospective*, New York 1975, s. 47–80.

Shapiro, Meyer, Nature of Abstract Art, *Marxist Quarterly 1*, no. 1, January-March 1937, s. 77–98.

Shaw-Miller, Simon, *Visible Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage*, New Haven, 2002.

Solso, Robert L., *The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain*, Cambridge 2003.

Suter, Rudolf, Hans Arp: Metamorphose und Konkrete Kunst. Zwischen Biomorphismus und Geometrie, in: *Hans Arp: Metamorphosen 1915–1965*, katalog výstavy, Appenzell 2000, s. 17.

Srp, Karel, *František Kupka: Geometrie myšlenek*, Praha 2012.

Taylor, Richard – Spehar, Branka – Hagerhall, Caroline et. al., Perceptual and Physiological Responses to Jackson Pollock's Fractals, *Frontiers in Human Neuroscience*, vol. 5, 2011.

Richard P. Taylor – Ben R. Newell – Spehar, Branka et. al., Fractals: A Resonance between Art and Nature, 2005, in: Michele Emmer (ed), *Mathematics and culture II: Visual perfection, mathematics and creativity*, Berlin Heidelberg 2005, s. 53–65.

Vachtová, Ludmila, *František Kupka*, Praha 1968.

van Vliet, Rolina, *Abstracts: Techniques and textures*, Petaluma 2013.

Wang, Xuning, *Realist painting and its relationship to my creative practice*, Disertační práce, Faculty of Education and Arts, Edith Cowan University, Perth 2010, s. 11–30.

Wittlich, Petr, *Horizonty umění*, Praha 2010, s. 95–112.

Wollheim, Richard, On Formalism and Pictorial Organization, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59/2, 2001, s. 131.

Wunsche, Isabel, Life into Art: Nature Philosophy, the Life Sciences, and Abstract Art, in: Viz Crowter – Wunche, 2012, s. 9–30.

Zeki, Semir, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford 2000.

Zeki, Semir – Javier, Alexandre – Mylonas, Dimitris, The biological basis of the experience and categorization of colour, *The European journal of neuroscience* vol. 51(2), 2020, s. 670–680.

Zeki, Semir, The neurology of ambiguity, *Consciousness and cognition*, 13(1), 2004, s. 173–196.

Zimmer, Robert, Abstraction in art with implications for perception, *Philosophical transactions of the Royal Society of London, Series B, Biological sciences* vol. 358,1435, 2003, s. 1285-91.

Yarbus, Al'fred Luk'yanovich, *Eye Movements and Vision*, New York, NY 1965.

INTERNETOVÉ ZDROJE

Britannica, The Editors of Encyclopaedia, realism, *Encyclopedia Britannica*,
<https://www.britannica.com/art/realism-art>. Accessed 10 January 2022, vyhledáno 2. 3. 2022.

Curtin, Brian, *Semiotics and Visual Representations*, 2006, International Program in Design and Architecture, 17 Nov. 2016, s. 51–62,
<https://www.arch.chula.ac.th/journal/files/article/IJjpgMx2iiSun103202.pdf>, vyhledáno 2. 3. 2022.

Hyman, John – Bantinaki, Katerina, Depiction, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.),
<https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/depiction/>, vyhledáno 2. 3. 2022.

Railing, Patricia, Why Abstract Painting Isn't Music, *Philosophy Now*, No. 50, London, 2005, https://philosophynow.org/issues/50/Why_Abstract_Painting_Isnt_Music,
vyhledáno 2. 3. 2022.

<http://www.jstor.org/stable/23268277>

<http://abstractpossible.org/wp-content/uploads/2011/04/Nature-of-Abstract-Art-Schapiro-i.pdf>, vyhledáno 2. 2. 2022.

https://www.researchgate.net/publication/10625061_Abstraction_and_art, vyhledáno 2. 3. 2022.

<https://www.arch.chula.ac.th/journal/files/article/IJjpgMx2iiSun103202.pdf>, vyhledáno 2. 3. 2022.

<https://physoc.onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1113/jphysiol.1968.sp008455>,
vyhledáno 2. 3. 2022

<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2011.00060/full>, vyhledáno 2. 3.
2022.

<https://www.jstor.org/stable/pdf/1576424.pdf>, vyhledáno 2. 3. 2022.

<https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2007.00259.x>, vyhledáno 2. 3. 2022.

<https://www.jstor.org/stable/pdf/1576669.pdf>, vyhledáno 2. 3. 2022.

<https://www.mcgill.ca/neuro/files/neuro/milner1957.pdf>, vyhledáno 2. 3. 2022.

<https://www.researchgate.net/publication/279727130> Neural Representations of Unco
nditioned Stimuli in Basolateral Amygdala Mediate Innate and Learned Responses
, vyhledáno 2. 3. 2022.

<https://www.researchgate.net/publication/256664318> Perception of emotion in abstra
ct artworks A multidisciplinary approach, vyhledáno 2. 3. 2022.

<https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1009&context=visartspub>, vyhledáno
2. 3. 2022.

SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH

1. Peircův sémiotický model (triadický) [Alex Potts, Sign, in: Robert S. Nelson – Richard Shiff, *Critical terms for art history*, Chicago 2003, s. 22].
2. René Magritte, *Les Promenades d'Euclide*, 1955, olej na plátně, 162 × 130 cm, Centre Pompidou [<https://www.artsy.net/artwork/rene-magritte-les-promenades-deuclide>, vyhledáno 2. 3. 2022].
3. Salvador Dalí, *La persistència de la memòria*, 1931, olej na plátně, 24.1 x 33 cm, MoMa [<https://www.moma.org/collection/works/79018>].
4. Barnett Newman, *Abraham*, 1949, olej na plátně, 210.2 x 87.7 cm, MoMa [<https://www.moma.org/collection/works/80191>].
5. Munsellův systém barev [https://www.researchgate.net/publication/257356870_Visual_and_Sensory_Properties_of_Textures_that_Appeal_to_Human_Touch].
6. Eye tracking experiment z roku 2011 na malbách Jacksona Pollocka [Richard Taylor – Branka Spehar – Caroline Hagerhall et. al., Perceptual and Physiological Responses to Jackson Pollock's Fractals, *Frontiers in Human Neuroscience*, vol. 5, 2011].
7. Ilja Repin, *The Unexpected Visitor*, 1884-88, Olej na plátně, 160.5 × 167.5 cm, Tretyakov Gallery, Moscow; Eye tracking experiment Alfreda L. Yarbuse na stejné malbě Ilji Repina [Graham Alvare, Richard Gordon, CT brush and CancerZap!: Two video games for computed tomography dose minimization, *Theoretical Biology and Medical Modelling*, 12(1), 7, May 2015, dostupné online: https://www.researchgate.net/publication/276210724_CT_brush_and_CancerZap_Two_video_games_for_computed_tomography_dose_minimization, vyhledáno 2. 3. 2022].
8. Tvarová psychologie, zákon pregnantnosti [<https://www.kurtvonmeier.com/kurts-words-1/2018/10/18/gestalt-mathematics>]
9. Tvarová psychologie, příklady zákonů vizuální percepce [Mehmet Yalcinkaya – Vishal Singh, VisualCOBie for facilities management: A BIM integrated, visual search and information management platform for COBie extension, *Facilities*, June 2018, <https://doi.org/10.1108/F-01-2018-0011>, vyhledáno 2. 3. 2022].
10. Fraktální uspořádání větvoví stromů [Richard Taylor – Branka Spehar – Caroline Hagerhall et. al., Perceptual and Physiological Responses to Jackson

- Pollock's Fractals, *Frontiers in Human Neuroscience*, vol. 5, 2011, <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2011.00060/full>, vyhledáno 2. 3. 2022].
11. Srovnání fraktálních vzorců s rozdílnými hodnotami složitosti (D hodnotami). [Ibidem]
 12. Fraktální uspořádání mraků. [Ibidem].
 13. Eric Kandel s pokusným mořským šnekem *Aplysia* [<https://sciencestudies.gc.cuny.edu/events/an-evening-with-neuroscientist-eric-kandel/>].
 14. Schéma experimentu Erica Kandela s asociačním učením mořského šneka *Aplysia* [Viz Kandel 2016, s. 50].
 15. Neurální okruh reflexu stažení žaber u mořského šneka [Viz Kandel 2016, s. 51].
 16. Isia Leviant, *Enigma*, 1984, barevný tisk na papíře, 80 x 70 cm, Corcoran Collection [<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.170882.html>].
 17. Henry Matisse, *Tanec*, 1910, olej na plátně, 260 x 391 cm, The Hermitage Museum, Sankt Petersburg [http://www.artnet.com/magazineus/news/artnetlondon/artnetnews1-22-08_detail.asp?picnum=1].
 18. Eadweard Muybridge, *Figure Hopping*, série fotografií, 1887, Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York [<https://kids.britannica.com/students/assembly/view/36297>, vyhledáno 2. 3. 2022].
 19. Étienne Jules Marey, Chronofotografická studie skoku o tyči, 1890, fotografie, 6,9 x 10,6 cm, Courtesy George Eastman House [<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/early-photo/early-photo-france/a/marey-joinville-soldier-walking>, vyhledáno 2. 3. 2022].
 20. Marcel Duchamp, *Akt sestupující ze schodů*, 1912, olej na plátně, 147 x 90 cm, Philadelphia Museum of Art [<https://philamuseum.org/collection/object/51449>, vyhledáno 2. 3. 2022].
 21. František Kupka, *Žena trhající květiny*, 1910–1911, pastel a uhlí na papíře, 48 x 49,5 cm, Centre Pompidou, Paris [<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cx96jx>, vyhledáno 2. 3. 2022].

22. František Kupka, *Fyziologická fantazie* [Viz Kupka, *Tvoření*, 1999].
23. František Kupka, *Průřez sítnicí* [Ibidem].
24. František Kupka, *Sítnice zepředu* [Ibidem].
25. František Kupka, *Oko z profilu* [Ibidem].
26. František Kupka, *Katedrála*, 1913, olej na plátně, 180 × 150 cm., kolekce Jana a Medy Mládkových, Kampa, Praha [https://artsandculture.google.com/asset/the-cathedral-franti%C5%A1ek-kupka/DwHa_BZQUdYEzw, vyhledáno 2. 3. 2022].
27. František Kupka, *Druhý břeh (Břeh Marny)*, 1895, olej na plátně, 46 × 38 cm., Národní galerie Praha [https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_17324].
28. František Kupka, *Studie Příbuzná Katedrále*, 1912–1913, kvaš na papíře, 57,7 x 50,2 cm, soukromá sbírka [Viz Mládková – Sekera, 1996].
29. František Kupka, *Studie vertikálních a diagonálních plánů*, 1920–1921, kvaš na papíře, 23 x 18,8 cm [Viz Mládková – Sekera, 1996].
30. Heringova oponentní teorie barev [Steven K. Shevell – Paul R. Martin, *Color opponency: tutorial*, *J. Opt. Soc. Am. A* 34, s. 1099–1108, 2017, <https://opg.optica.org/josaa/fulltext.cfm?uri=josaa-34-7-1099&id=367369>, vyhledáno 2. 3. 2022].

OBRAZOVÉ PŘÍLOHY



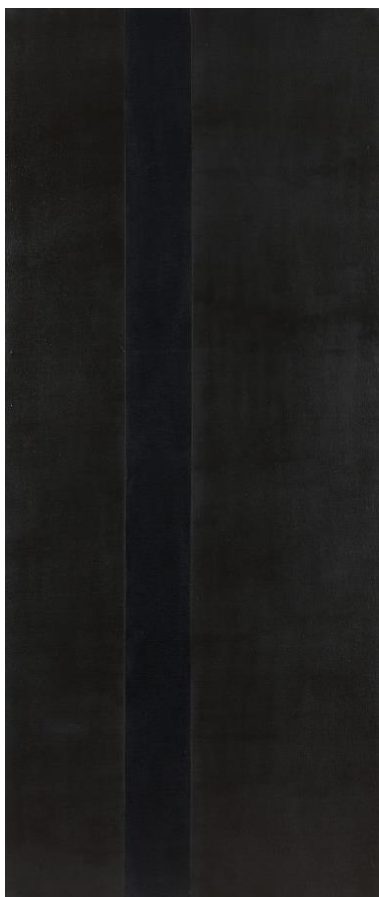
1. Peircův sémiotický model (triadický).



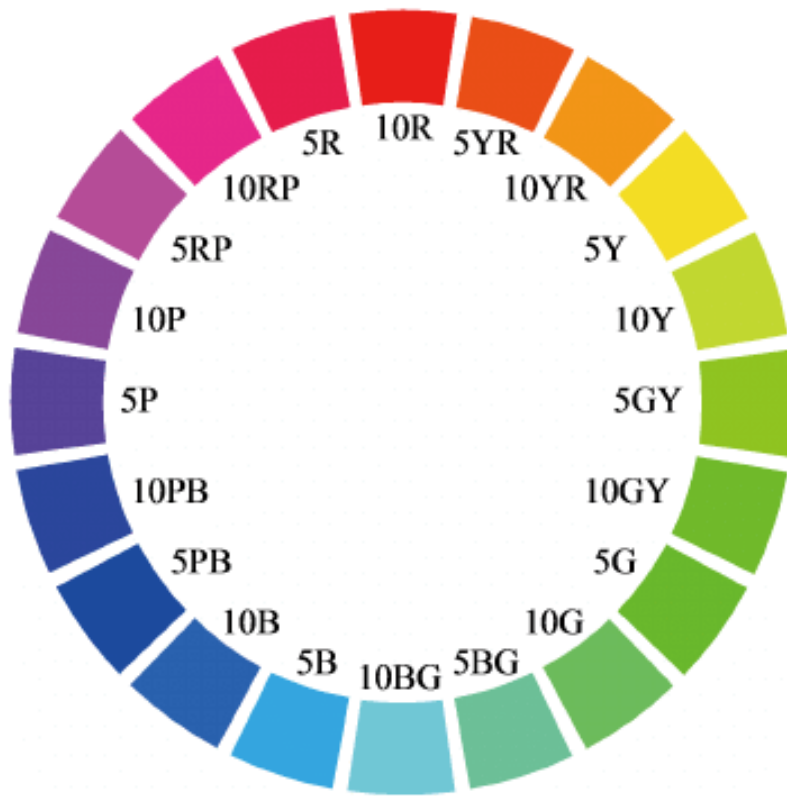
2. René Magritte, *Les Promenades d'Euclide*, 1955, olej na plátně, 162 × 130 cm, Centre Pompidou.



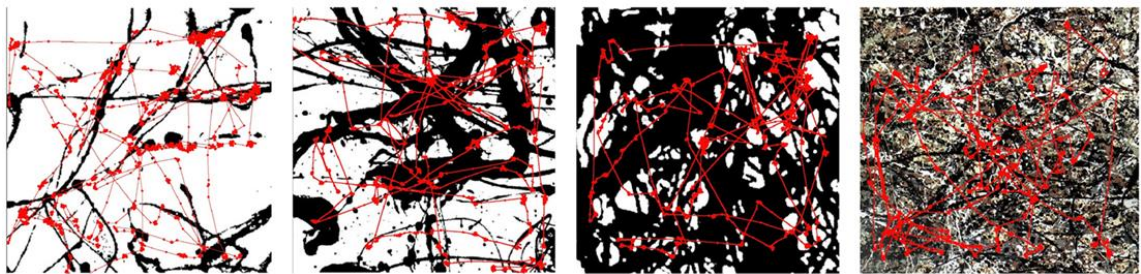
3. Salvador Dalí, *La persistència de la memòria*, 1931, olej na plátně, 24.1 x 33 cm, MoMa.



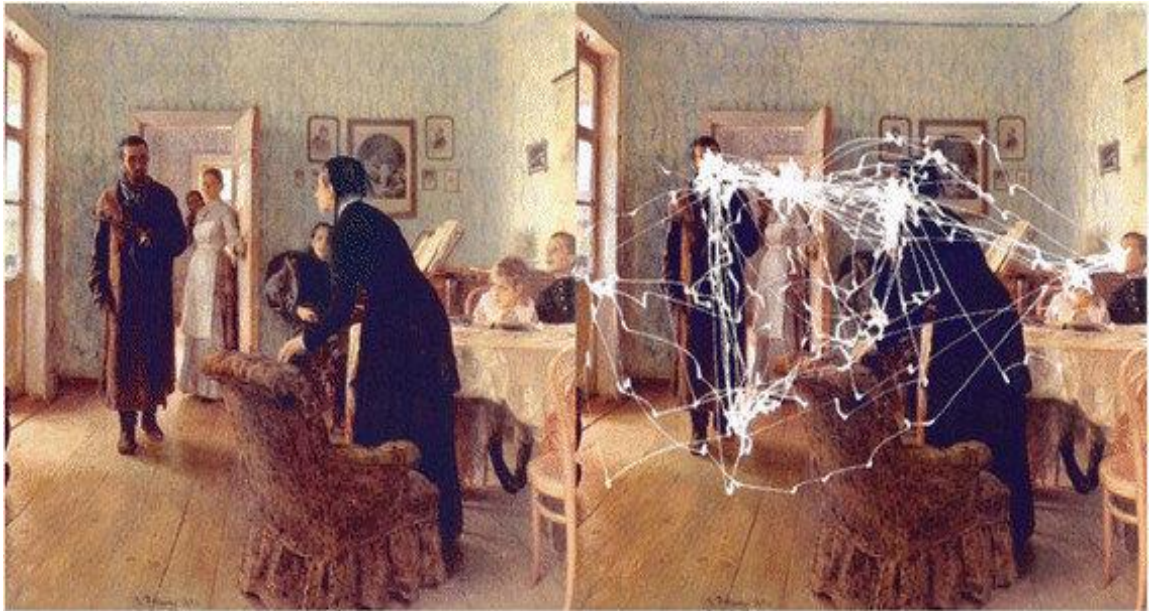
4. Barnett Newman, *Abraham*, 1949, olej na plátně, 210.2 x 87.7 cm, MoMa.



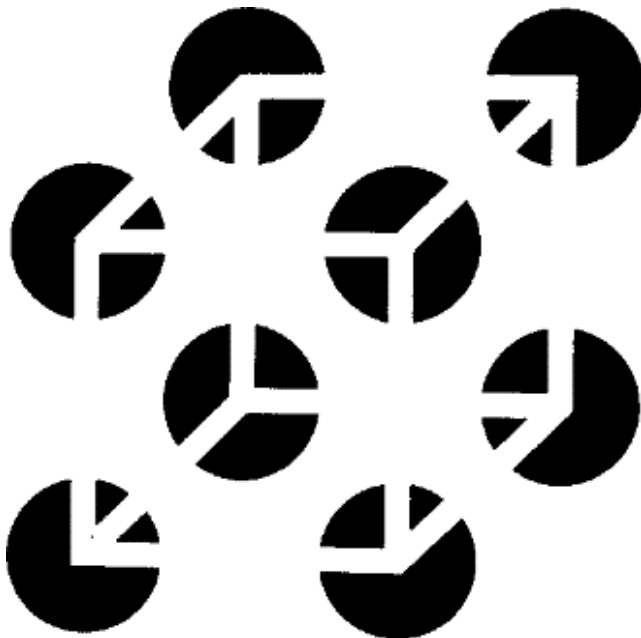
5. Munsellův systém barev.



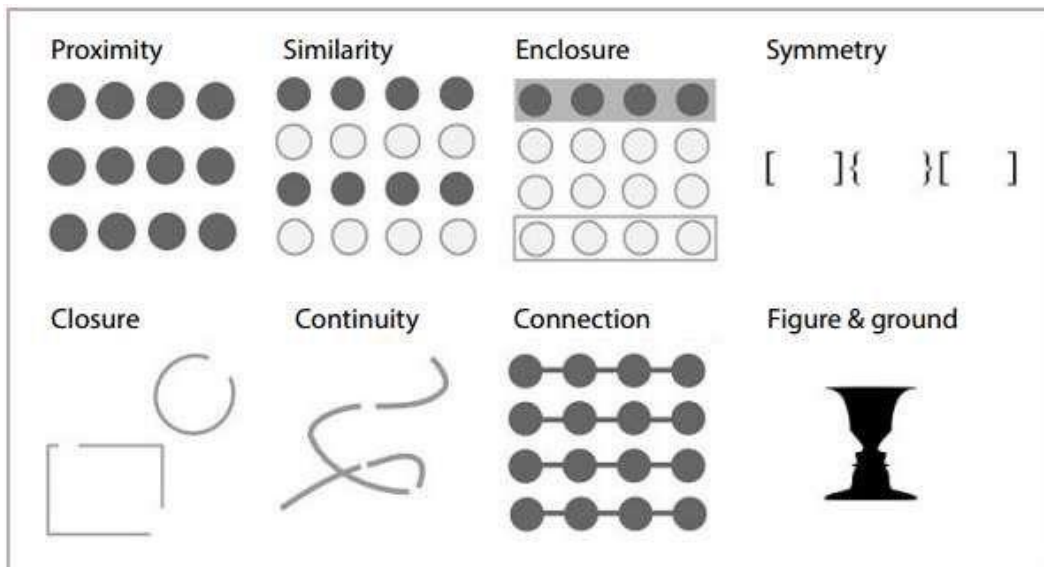
6. Sledování pohybu očí při pohledu na abstraktní malby Jacksona Pollocka. Zrak diváka sleduje celou plochu plátna.



7. Ilja Repin, *The Unexpected Visitor*, 1884-88, Olej na plátně, 160.5 × 167.5 cm, Tretyakov Gallery, Moscow; An eye tracking experiment by Alfred L. Yarbus; Sledování pohybu očí při pohledu na předmětné dílo Ilji Repina. Zrak diváka se v případě napodobivého umění zaměřuje na ta místa, která s sebou nesou nejvíce vizuálních informací, jako jsou tváře, obličejová a tělesná gestikulace. Zbytek obrazu je téměř ignorován.



8. Tvarová psychologie, zákon pregnantnosti.



9. Tvarová psychologie, další příklady zákonů vizuální percepce.



10. Fraktální uspořádání větví stromů. Ačkoliv se jednotlivé geometrické vzorce neopakují zcela identicky, výzkum dokazuje, že jednotlivá přiblížení mají stejné statistické kvality.

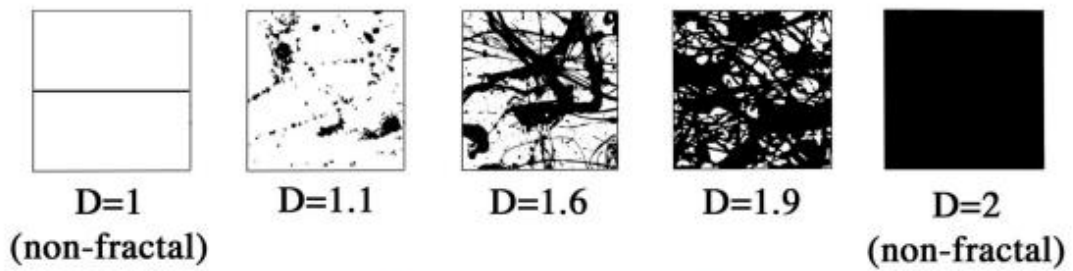


Fig. 4. A comparison of patterns with different D values: 1 (left), 1.1, 1.6, 1.9 and 2 (right)

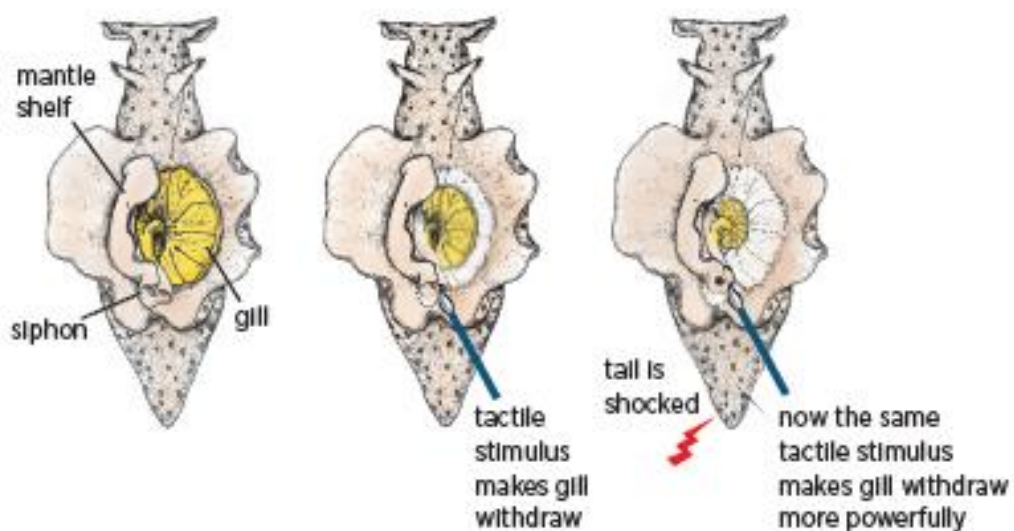
11. Srovnání fraktálních vzorců s rozdílnými hodnotami složitosti (D hodnotami). Esteticky nejlépe hodnocené jsou D hodnoty 1,3 – 1,5, se kterými se nejčastěji setkáváme v přírodě.



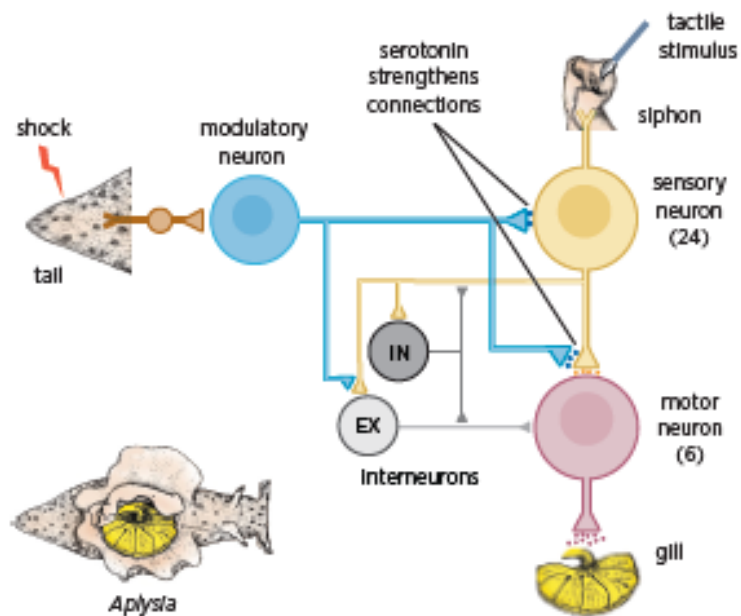
12. Mraky formují fraktální geometrické uspořádání, které je diváky hodnoceno esteticky kladně.



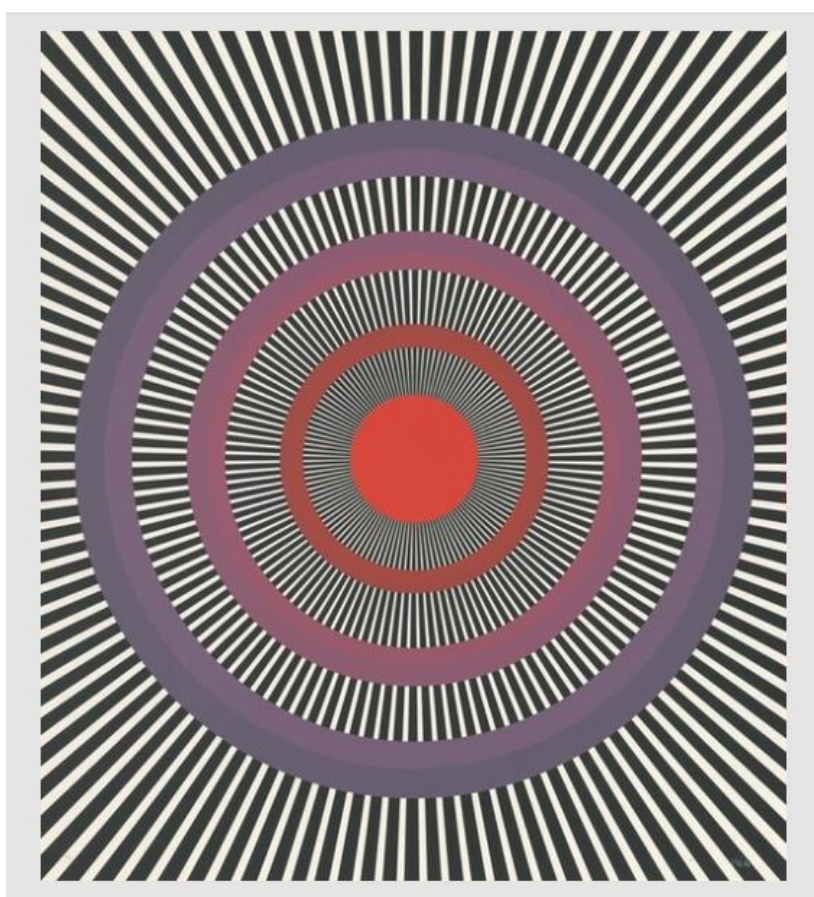
13. Eric Kandel s pokusným mořským šnekem *Aplysií*.



14. Schéma experimentu Erica Kandela s asociačním učením mořského šneka *Aplysie*. Figura vlevo ukazuje fyziologii šneka; figura uprostřed ukazuje reakci šneka na neutrální podnět doteku sifonu: slabé stažení žáber; figura vpravo ukazuje reakci šneka na neutrální podnět párovaný s negativním podnětem šoku do ocasu: silné stažení žáber. Šnek si pamatuje párovaný podnět. Při dalším neutrálním podnětu doteku sifonu tak stáhne silně žábra i bez šoku do ocasu. Čím více je tento párovaný podnět na *Aplysiii* prováděn, tím déle si ho pamatuje.



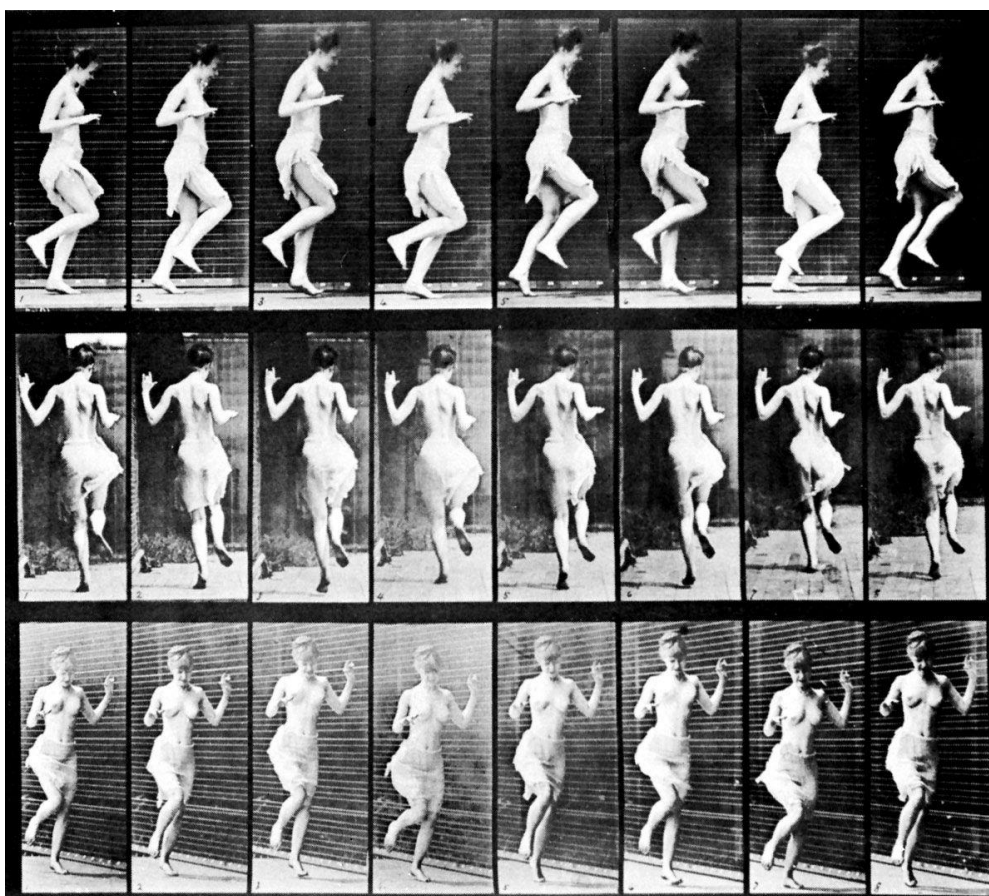
15. Neurální okruh reflexu stažení žáber u mořského šneka *Aplysia*.



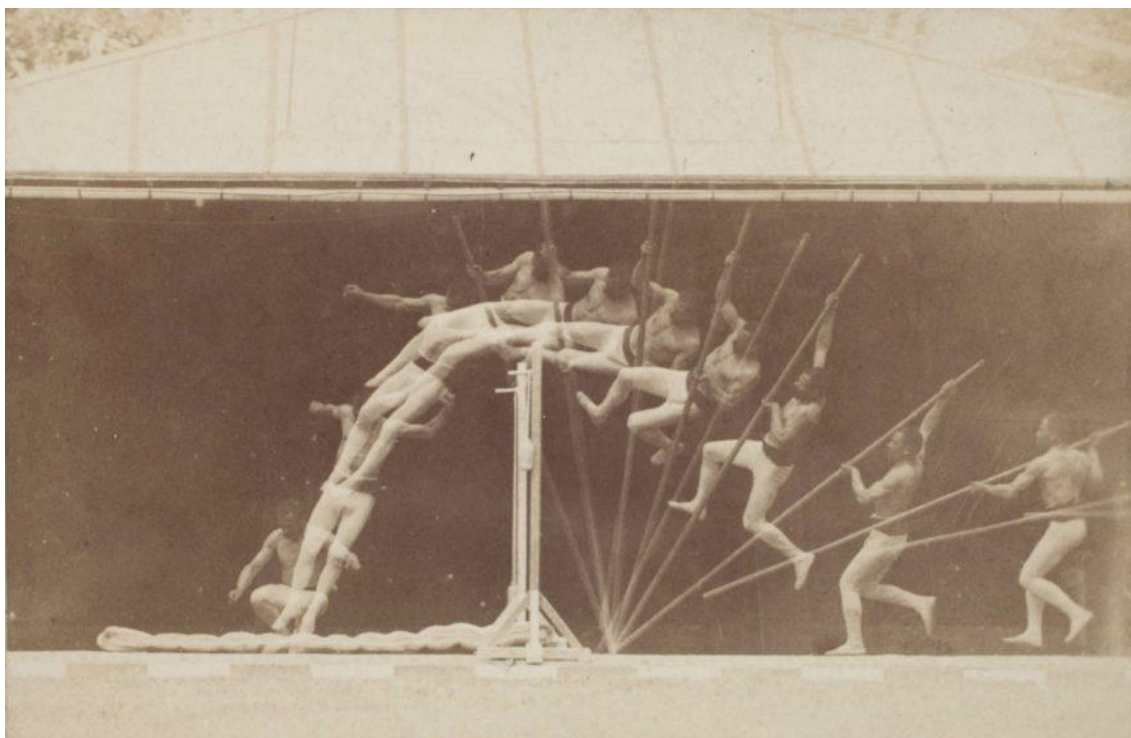
16. Isia Leviant, *Enigma*, 1984, barevný tisk na papíře, 80 x 70 cm, Corcoran Collection. Příklad tvorby zdánlivého pohybu v objektivně statickém obraze. Většina lidí vnímá pohyb v jednotlivých kruzích.



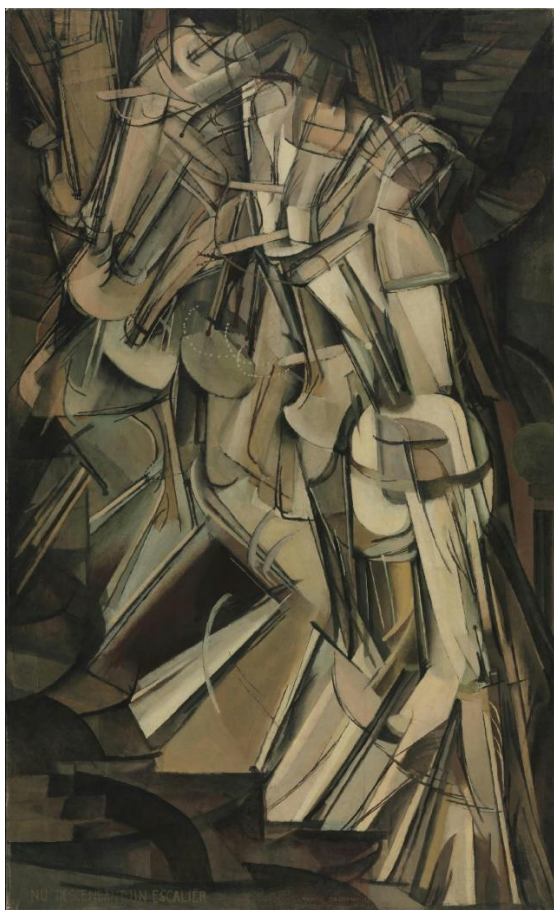
17. Henry Matisse, *Tanec*, 1910, olej na plátně, 260 x 391 cm, The Hermitage Museum, Sankt Petersburg. Rytmus v obraze odkazující na pohyb v čase.



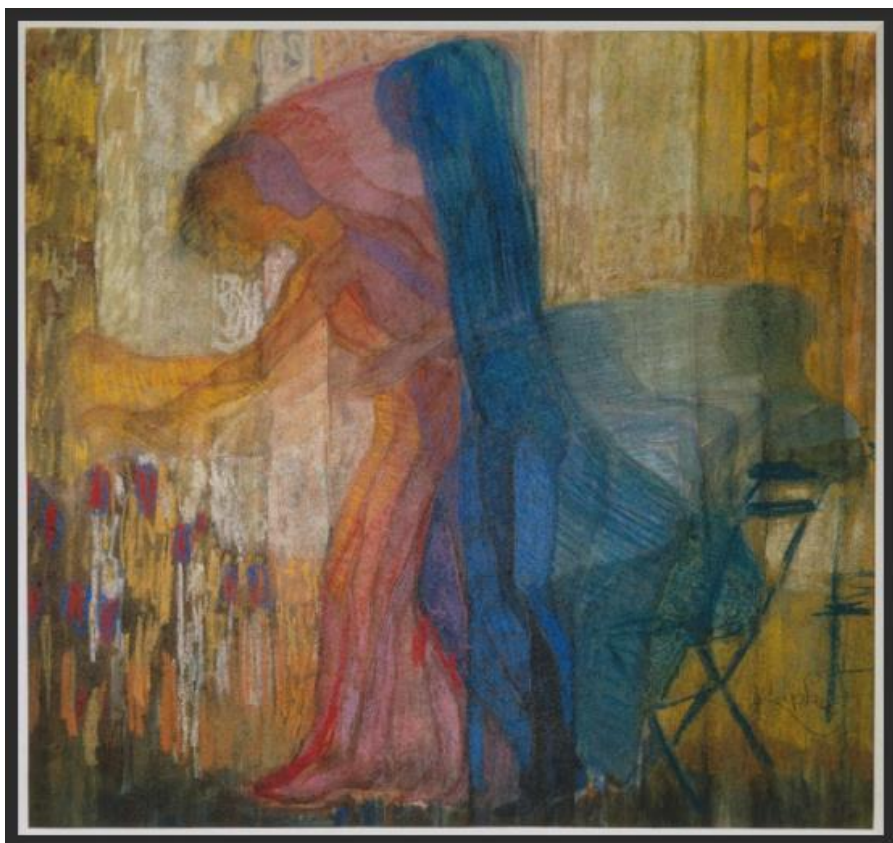
18. Eadweard Muybridge, *Figure Hopping*, série fotografií, 1887, Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York.



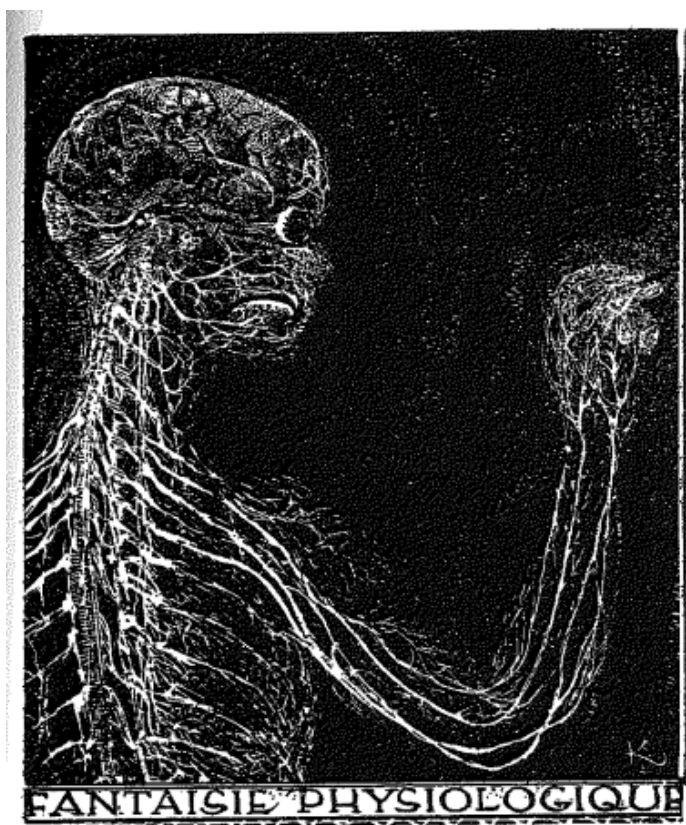
19. Étienne Jules Marey, Chronofotografická studie skoku o tyči, 1890, fotografie, 6,9 x 10,6 cm, Courtesy George Eastman House.



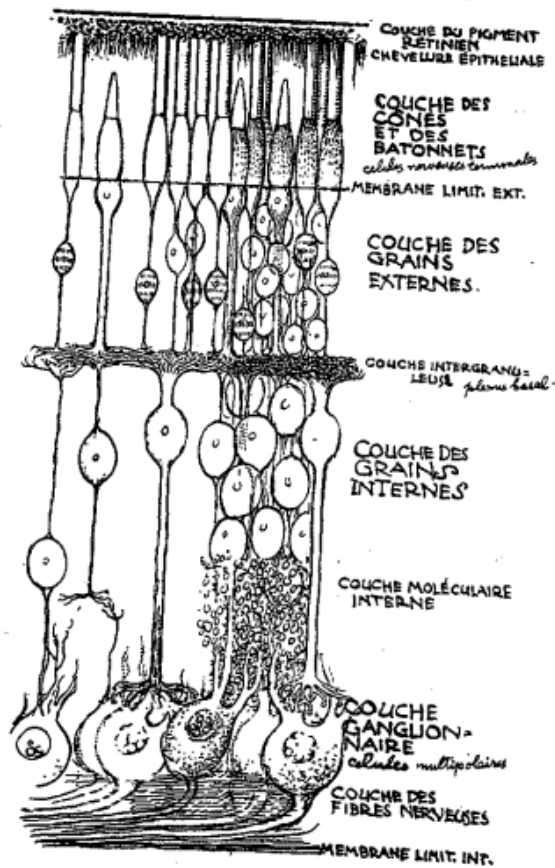
20. Marcel Duchamp, Akt sestupující ze schodů, 1912, olej na plátně, 147 x 90 cm, Philadelphia Museum of Art.



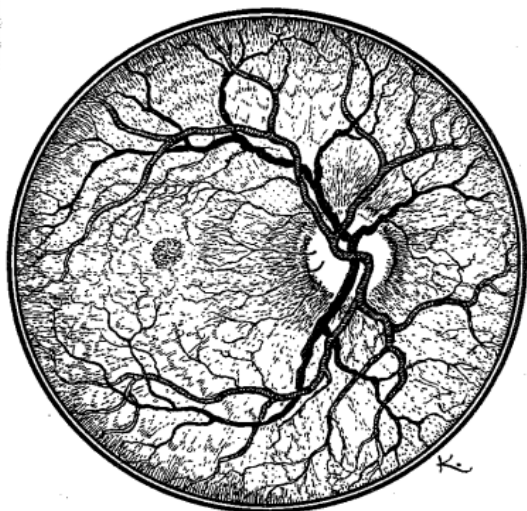
21. František Kupka, *Žena trhající květiny*, 1910–1911, pastel a uhel na papíře, 48 x 49,5 cm, Centre Pompidou, Paris.



22. František Kupka, *Fyziologická fantazie*, ilustrace jeho knihy *Tvoření*.

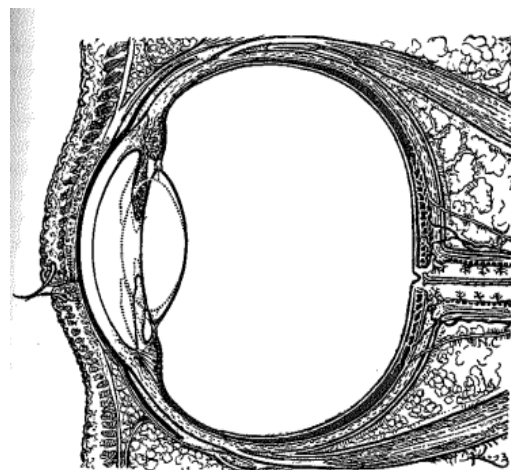


23. František Kupka, *Průřez sítnicí*, ilustrace jeho knihy *Tvoření*.



Sítnice zepředu

24. František Kupka, *Sítnice zepředu*.

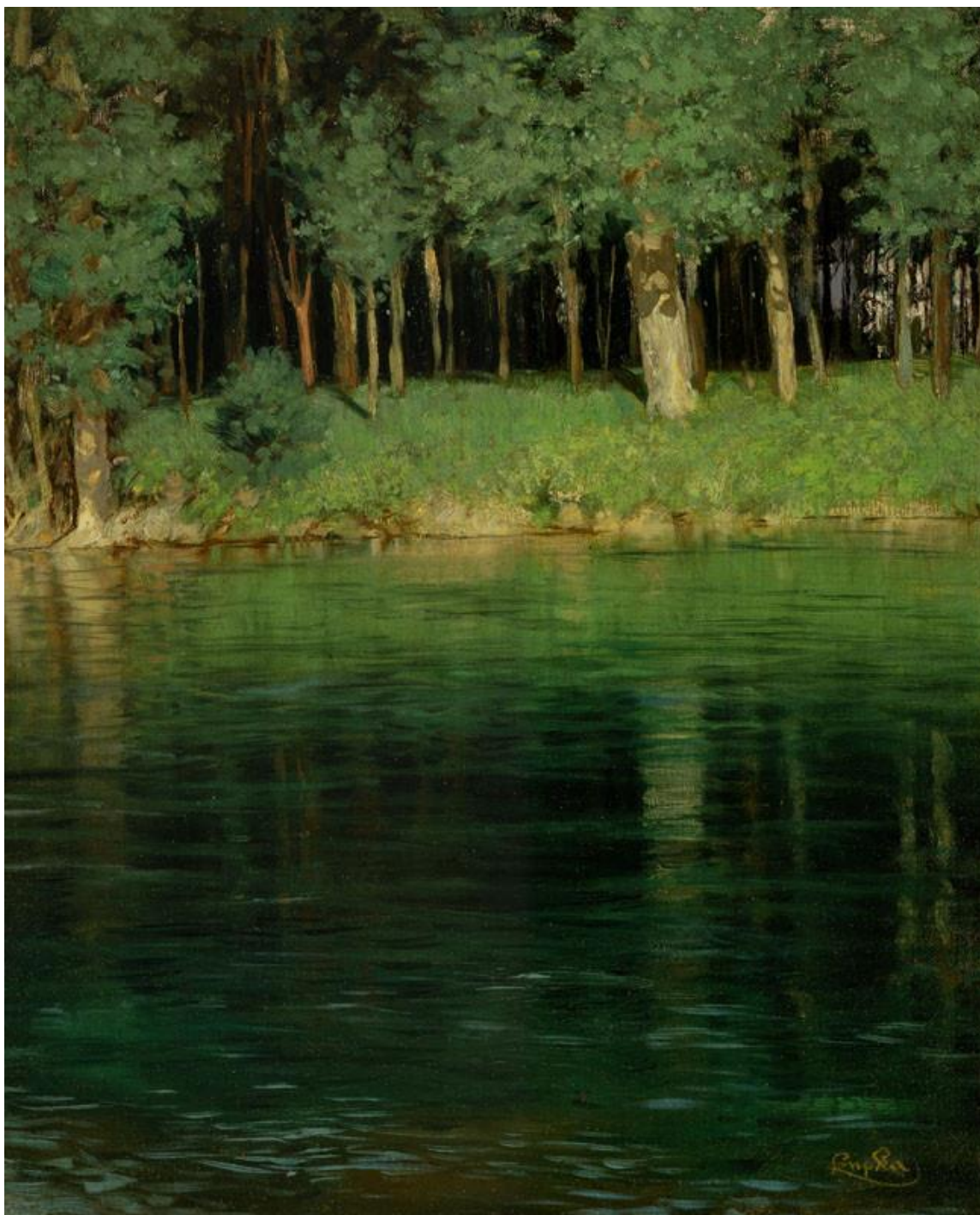


Oko z profilu

25. František Kupka, *Oko z profilu*.



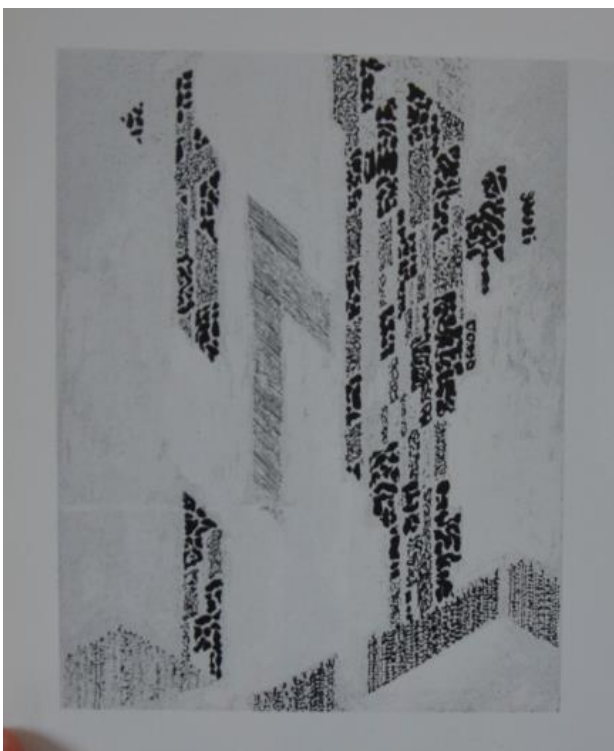
26. František Kupka, *Katedrála*, 1913, olej na plátně, 180 × 150 cm., kolekce Jana a Medy Mládkových, Kampa, Praha.



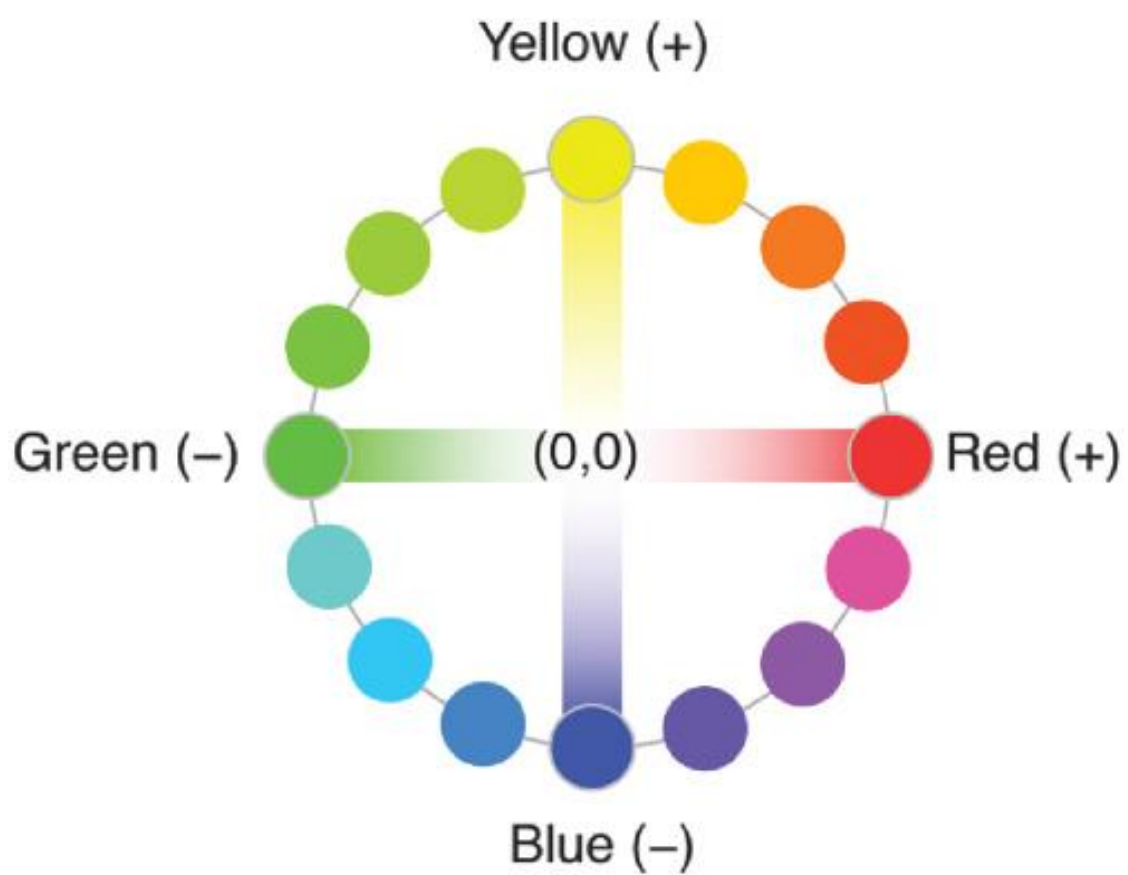
27. František Kupka, *Druhý břeh (Břeh Marny)*, 1895, olej na plátně, 46 × 38 cm.,
Národní galerie Praha.



28. František Kupka, Studie Příbuzná Katedrále, 1912–1913, kvaš na papíře, 57,7 x 50,2 cm, soukromá sbírka.



29. František Kupka, Studie vertikálních a diagonálních plánů, 1920–1921, kvaš na papíře, 23 x 18,8 cm.



30. Heringova oponentní teorie barev.