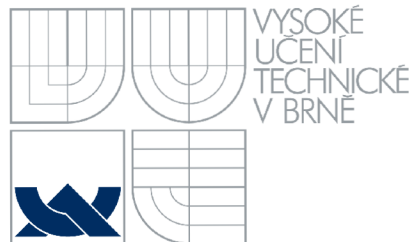


VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ

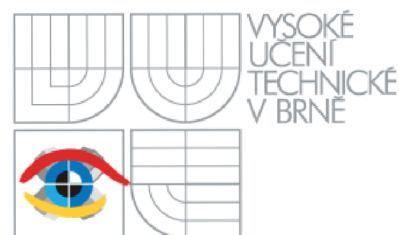
BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY



FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

FACULTY OF FINE ART

ATELIÉR MALÍŘSTVÍ 1
STUDIO PAINTIG 1



FAKULTA
VÝTVARNÝCH
UMĚNÍ

SVĚTLO (Kouzlo Světla)

LIGHT (Magic of Light)

DIPLOMOVÁ PRÁCE

DIPLOMA THESIS

AUTOR PRÁCE
AUTHOR

BcA. Ondřej HORÁK, DiS. et. DiS.

VEDOUCÍ PRÁCE
SUPERVISOR

MgA. Vasil ARTAMONOV

OPONENT PRÁCE
OPONENT

Pavel HAYEK

BRNO 2015

DOKUMENTACE VŠKP

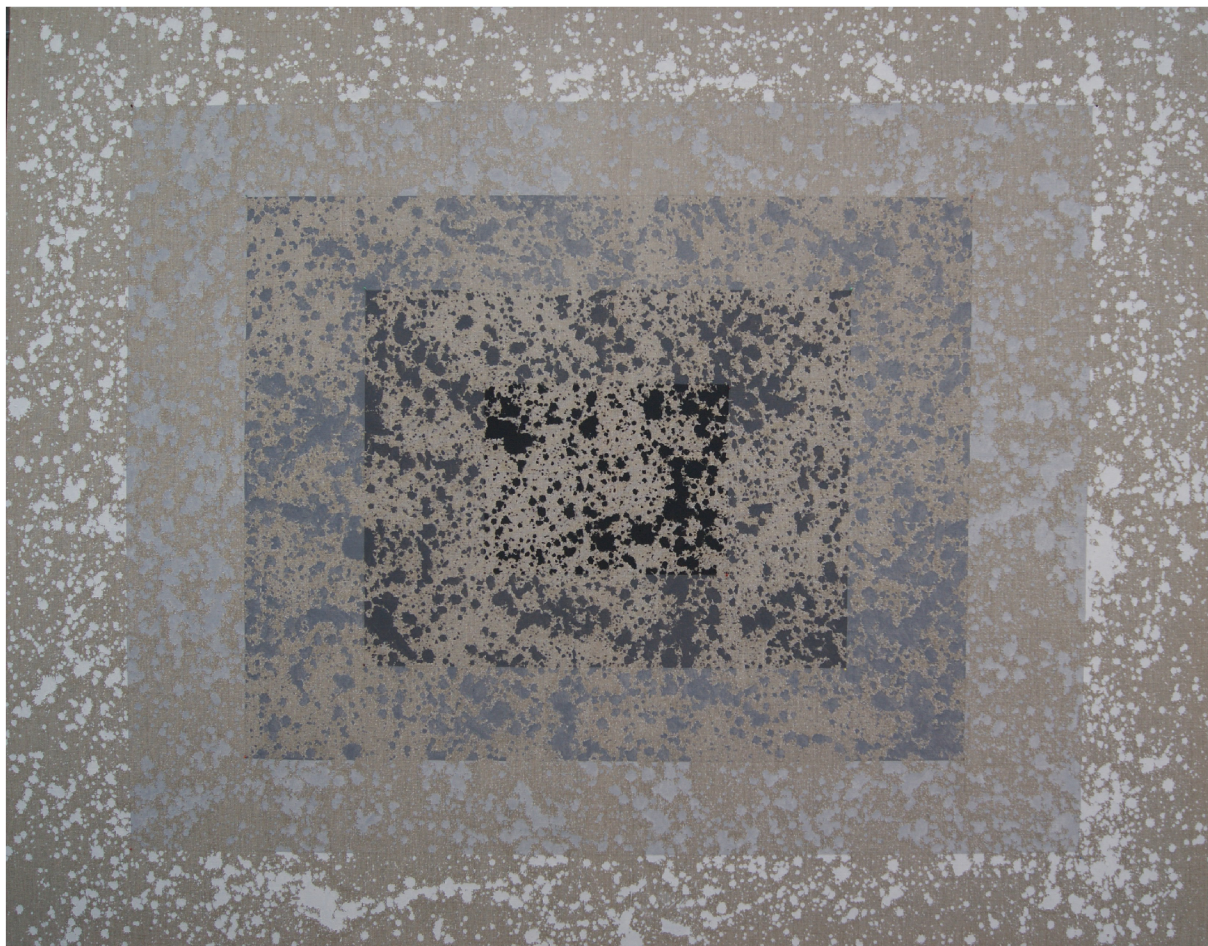
OBSAH:

OBRAZOVÁ ČÁST
TEXTOVÁ ČÁST (PÍSEMNÁ OBHAJOBA)

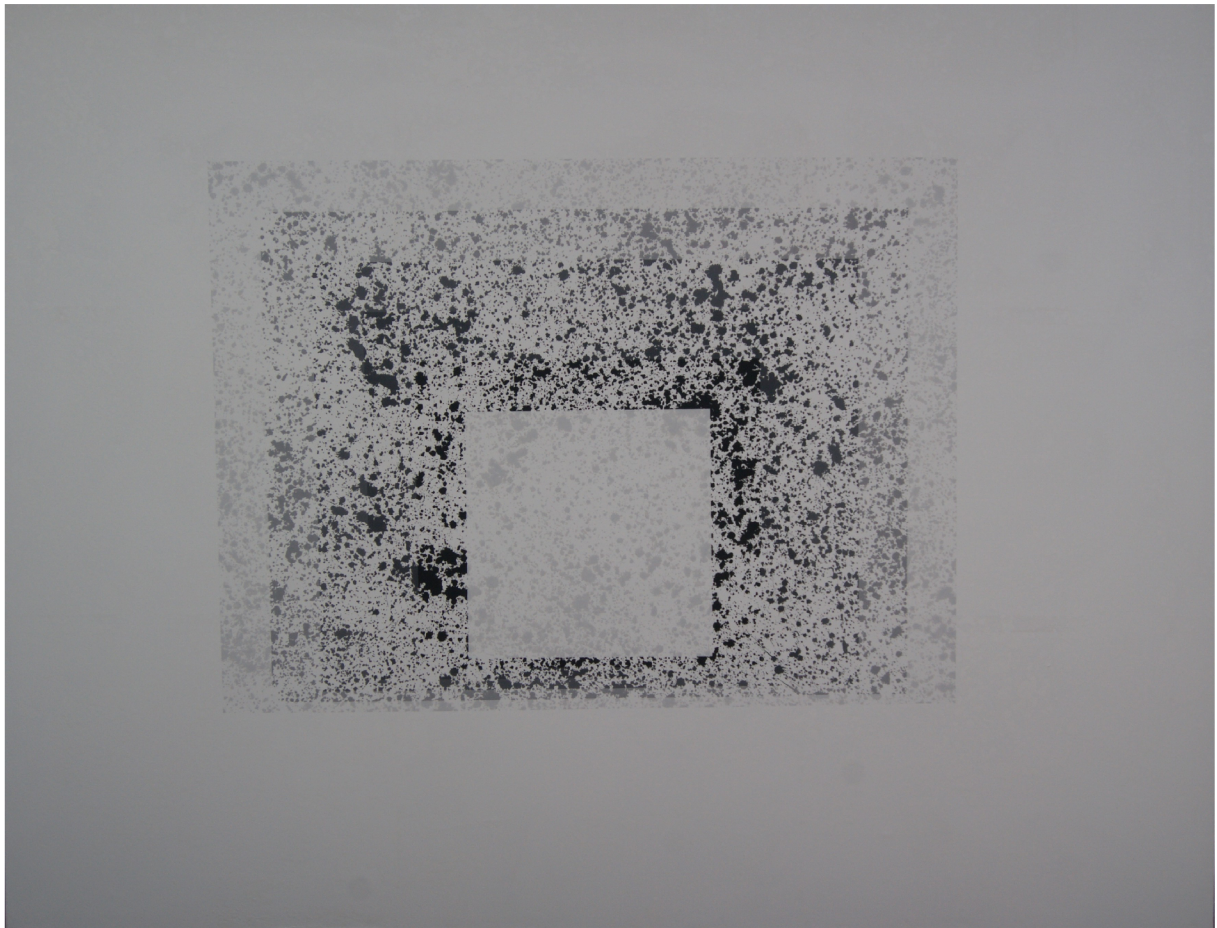
s. **3 – 8**
s. **9– 14**

OBRAZOVÁ ČÁST

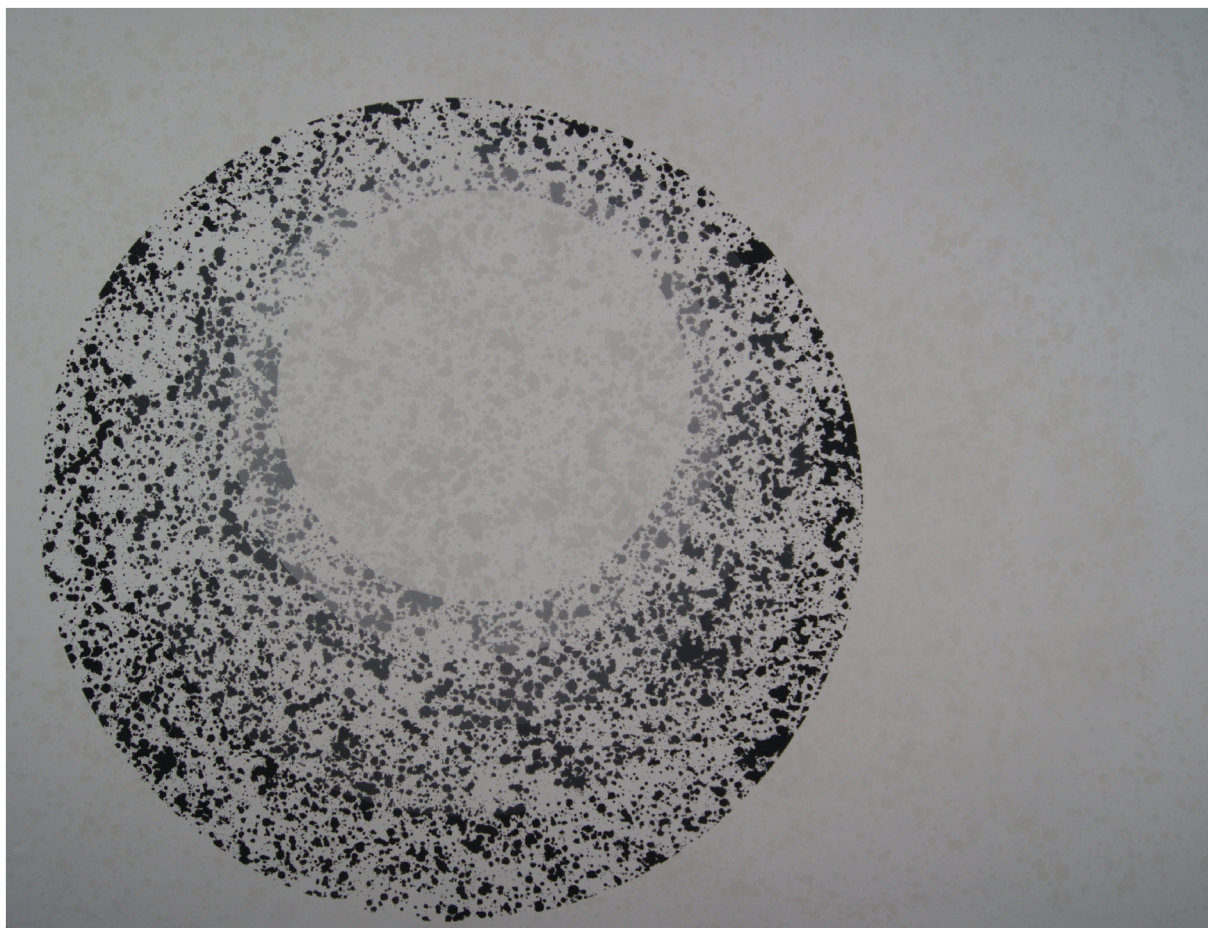
K obhajobě byla předložena série 5 obrazů



Scéna 3, akryl na plátně, 140x180 cm, 2015



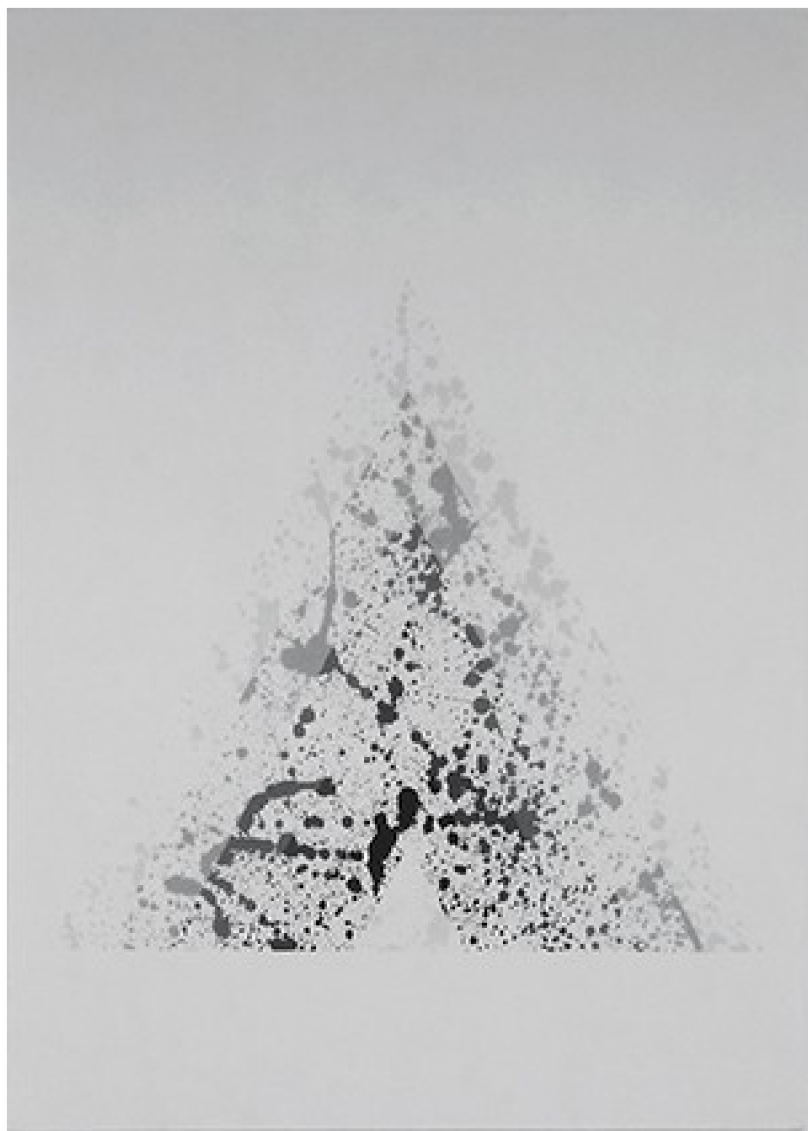
Scéna 1, akryl na plátně, 230x300 cm, 2015



Scéna 2, akryl na plátně, 230x300 cm, 2015



Scéna 4 , akryl na plátně, 230x300 cm, 2015



Scéna 5, akryl na plátně, 300x230 cm, 2015





TEXTOVÁ ČÁST (PÍSEMNÁ OBHAJOBA)

KOUZLO SVĚTLA

Předkládaná práce se zabývá v jedné rovině otázkou práce a pracnosti v umění a v druhé rovině vnímáním skutečnosti a její iluze. Zde stručně vysvětluji funkce zrakového systému vedoucí k tvorbě obrazu, vnímání světelných jevů a k tvorbě zrakových klamů (tj. jevů, kdy se náš vjem zcela neshoduje s realitou), které sloužily jako podklad pro řešení formální stránky díla.

NA ZAČÁTKU

Tato práce je v jistém smyslu vyústěním mých dřívějších projektů a podobně jako ony je inspirována přírodou – jež mě hluboce zajímá jak v jednotlivostech, tak jako celek – a zejména jejími biochemickými a elektrofyziologickými vlastnostmi.

„NA KONCI TUNELU“

Cílem práce je vytvořit sérii monumentálních maleb za použití minimálních prostředků, a to takovým způsobem, že výsledný vizuální projev si bude pohrávat s divákovým zrakovým vnímáním obrazu. V praktické rovině lze díla uplatnit v současné vyprázdněné architektuře, včetně v poslední době populárního zabydlování továrních prostor. Ale stejně dobře by mohla kontrastovat i s dynamickou architekturou barokních nebo jiných historických či historizujících stylů.

KLOPÝTÁNÍ NA CESTĚ

Na začátku své práce jsem měl velice jasnou představu o tom, co chci vytvořit a jak by dílo mělo vypadat. Nejprve jsem se však možná až příliš zabýval jednotlivými složkami světla, a to jak jeho viditelného, tak neviditelného spektra. Pročítal jsem si všemožné teorie barev a možná proto jsem pak „neviděl světlo v tom pravém světle“; unikalo mi to podstatné. *„Filosofie míchání barev se může zdát na první pohled jednoduchá. Dělením a slučováním barev se však v průběhu dějin zabývali [...] přední myslitelé. Přesto neexistuje jediná platná teorie: Newton pojímal barvu jako vlnění vycházející z lomu světla, Goethe jako sloučení světla a stínu, Kant jako kvalitu získanou přes počítání, Wittgenstein jako všeobecnou formu předmětů a později jako čím dál složitější a diferencovanější pojem.“*¹

Na tomto podkladě jsem začal uvažovat o barvě jako o přidané hodnotě ke světlu, k energii, která definuje prostor, dává vidět tvary a zabarvuje je. Chvíli se zdálo, že cesta nikam nevede. Průlom nastal, když jsem od teoretizování přešel k prvním skicám a řešením obrazů. V tom okamžiku se všechno vyjasnilo a uvědomil jsem si, že musím jít opačným směrem: namísto toho, abych se zabýval celou širokou škálou a možnostmi barevného spektra světla, jsem tedy opustil barvy a začal zkoumat samotné světlo jako primární zdroj pro poznání viditelného světa, což vedlo i k rozhodnutí omezit použité prostředky na minimum. *„Naše oči jsou stvořeny k tomu, aby viděly tvary ve světle; stíny a světla odhalují tvary; krychle, kužely, koule, válce nebo pyramidy, to jsou velké primární tvary, které světlo jasně odhaluje; jejich obraz je pro nás čistý a hmatatelný, jednoznačný. Z toho důvodu jsou to krásné tvary, nejkrásnější tvary. Primární tvary jsou krásné, protože se jasně čtou. Všichni se na tom shodneme, dítě, divoch i metafyzik.“*²

Podobně jsem se při skicování dostal od jednodušších, základních geometrických forem ke složitě členěným plochám, abych nakonec zjistil, že dílo si bude vyžadovat využití symboliky nejjednodušších elementárních tvarů. Reálné (zobrazivé) formy skutečnosti nemají dobrou výpovědní hodnotu, protože nemohou fungovat jako obecně platné předpisy (konstrukce, metafory) žité reality.

1 Zuzana Janečková, Břetislav Malý: *Zánik prostoru jako následek barevné syntézy* (prospekt výst.), Brno 2015, nestr.

2 Le Corbusier–Saugnier, *Za novou architekturou*, Praha 2004, s. 16.

HLEDÁNÍ ŘÁDU

Snad už v dětství jsem poprvé cítil touhu po nějakém vnitřním řádu, směru, který by byl všeobjímajícím systémem zahrnujícím všechny aspekty života, podobně jako jsem to později objevil v kosmologiích a kosmogoniích přírodních národů. Později mě začaly fascinovat jakési nehmaterelné principy skryté za hranicemi viditelného. Proč existuje světlo a tma, teplo a zima, střídání ročních období, tolik pocitů, vizuálních vjemů, množství vůní a pachů, slunce, měsíc, vesmír, hvězdy a je něco za těmi hvězdami? Je tam konec vesmíru, nebo je „náš vesmír“ obsažen v jiném a ten ještě v jiném, větším vesmíru (možná podobně, jako je tomu u staré ruské hračky matrjošky nebo jak naznačují některé dnešní vědecké teorie)? Kde je pak konec tohoto vesmíru? Je právě toto nekonečno? Strom, krajina, jelen, jablko, slunečnice; krásné viditelné formy, jež však nemohou existovat bez té „neviditelné konstrukce“, skrytého řádu bytí obsaženého jak v makrokosmu, tak v mikrokosmu – v jejich dualitě. Od malička jsem byl fascinován sebemenší drobností, jež mi přišla do cesty, pořád jsem všechno zkoumal a všechno si musel vyzkoušet, ochutnat, a to mi zůstalo. Vždycky se snažím na věci nahlížet z více úhlů pohledu.

V podobném smyslu se kdysi vyjádřil Karel Čapek: „*Byl bych snad dosti dobrým odborníkem (jaká ztracená možnost!), kdybych se omezil na jeden obor; bohužel zajímá mne vůbec vše, co jest [...].*“³

Vše je vždy zasazeno do nějakého rámce. Cílem exaktních věd je vytváření systémů, pomocí kterých bude možné popsat všechny fenomény reálného světa (fyzikální, biologické, společenské). Prolínáním světa poznávaného tělesnou zkušeností a světa matematicko-abstraktního vzniká naše povědomí o realitě. Přitom v jednotlivých historických etapách může být kladen důraz pouze na jeden z těchto světů a ostatní modely jsou mu posléze přizpůsobeny. Jde-li kupříkladu o výraznou převahu uvažování v matematických řádech, hovoříme o matematizaci reálného světa, anebo naopak vnímáme-li realitu skrze smysly, jde o svět tělesného prožívání.

Díky digitalizaci světa matematika získala zpět svůj statut konstruktéra reality – svůj vlastní euklidovský prostor. Abstraktní svět matematiky může být před očima vmžiku vizualizován a pohled na něj je nám najednou z nějakého důvodu příjemnější, než pohled na zakoušenou skutečnost. Z tohoto světa totiž cítíme onen ideál, který je z matematického hlediska pravdivý kdekoliv v prostoru a čase, a právě to je definice dalšího pojmu spjatého s matematickým prostorem: virtuálno (3D).

Podstatu prostoru výstižně charakterizuje Le Corbusier: „*Konstrukce je k tomu aby, věc držela pohromadě.*“ „*Velké problémy moderní konstrukce se budou uskutečňovat na principech geometrie.*“ „*Plán vyžaduje co nejméně představitost. Vyžaduje též co nejpřísnější disciplínu. Plán určuje všechno; je rozhodujícím momentem. Plán [...] je strohou abstrakcí [...]. Rád je uchopitelný rytmus, který reaguje stejným způsobem na každou lidskou bytost. Plán v sobě obsahuje zcela určitý základní rytmus; dilo se rozvíjí do šíře a do výšky podle jeho předpisů, současně se rozvíjí od nejjednoduššího k nejsložitějšímu podle téhož zákona [...]. Rytmus je stav rovnováhy, vycházející z prostých nebo složených symetrií, anebo z rafinovaného vyvažování.*“ „*Inženýři, kteří pracují s výpočtem, uplatňují geometrické tvary, které uspokojují náš pohled svou geometrií a našeho ducha matematikou; díla inženýrů se blíží velkému umění.*“⁴

Bod, čára, kruh, trojúhelník, pyramida, krychle jsou vizuální elementy, kterými bych chtěl vyjádřit zákonitosti přírodních struktur a konstrukcí. Dotknout se prapodstaty a prazákladu struktur a smyslu řádu nekonečna; primární podstaty principu kosmologického řádu univerza. „*Existuje nový duch; je to duch konstrukce a syntézy, řízený jasnou koncepcí.*

3 Zdeněk Vacek, *Za volantem s Karlem Čapkem. Neznámá cesta Karla Čapka do Alp, dvě škodovky a 3500 km sedmi státy*, Praha, 2011, s. 22.

4 Le Corbusier–Saugnier 2004, s. 9, 23, 36, 13.

(program ‚Esprit Nouveau‘,
č. 1, říjen 1920).“⁵

BYL JEDNOU JEDEŇ ŽIVOT: VNÍMÁNÍ

„Zraková soustava představuje hierarchicky uspořádanou vzestupnou dráhu. [...] Princip zpracování zrakového podnětu není jen pouhý přenos obrazu složeného z velkého množství bodů, ale jednotlivé elementy vizuální soustavy vybírají z obrazu jen určitou část přijímané informace, kterou zpracovávají a přenášejí. Výsledný celkový záznam ve zrakové kůře v mozku je abstrakcí viditelného světa zcela specificky kódovaného neurony vizuální soustavy.“⁶

Například v noci bez měsíčního světla barvy rozeznat nelze, zatímco při úplňku barvy rozpoznat lze (i když ne zcela přesně). Barvy se začínají objevovat při zvyšování intenzity světla v momentě, kdy je dosaženo prahu pro stimulaci čípků. Vnímání (percepce) zachycuje to, co v daný okamžik působí na smysly, informuje o vnějším, ale i o vnitřním světě. Je subjektivním odrazem objektivní reality v našem vědomí. Výsledky vnímání jsou počítky a vjemy. „Prostřednictvím vnímání poznává člověk své okolí, diferencuje známé a neznámé podněty či situace, a na základě těchto informací se ve svém světě orientuje. Abychom věděli, kde se jednotlivé objekty v prostoru nacházejí, musíme nejprve odlišit jeden objekt od druhého a také objekty od jejich pozadí.“⁷

Dochází tak k prostorovému vidění. Sítnice, která je podkladem našeho vidění, je dvojrozměrnou strukturou, tj. obraz na sítnici vzniká z plochy a nemá hloubku. Pro odhadování vzdálenosti v trojrozměrném prostoru tedy musíme využívat dvojrozměrné vjemy nebo vodítka pro vnímání hloubky obrazu. Tato vodítka se při určování vzdálenosti objektu různým způsobem kombinují. Mohou být rozdělena na monokulární a binokulární podle toho, zda jsou vnímána jedním okem nebo oběma očima. Ale abychom vůbec mohli něco vidět a vnímat, je zapotřebí zdroj osvětlení, který by nám světlem a stínem rytmizoval plochu, abychom tak mohli spatřit tvary. „Naše oči jsou udělány tak, aby viděly tvary ve světle.“⁸

Ale co je vlastně to světlo? „Pojmu světlo bývá často dáván, různý pozměněný význam, v přeneseném slova smyslu se tohoto slova užívá i ve fyzice. Ta však zkoumá pouze objektivní stránku přírodních jevů, nikoli jejich odraz v našem vědomí, a tak posuzuje vlastně jen objektivní podstatu světla – světelnou energii. Ve skutečnosti a ve svém nejpůvodnějším smyslu je světlo něčím, co prožíváme, uvědomujeme si je vnímáním, prostřednictvím zrakového ústrojí. Bez zraku by pro nás nebylo světla, tak jako není pro nás světlem záření, pro něž není oko citlivé (spektrum ultra a infra vlnění). Světlo je tedy obsahem našeho vědomí a v tomto smyslu především jev psychologický. Vystupuje tu jako počitek, pocit, zatímco jeho fyzikální stránka je jen popud, podnět či jeho objektivní podstata. Někdy se užívá též názvu vjem; toto označení je však téměř vždy dáno souhrněji, např.: na vnímání předmětu se všemi jeho znaky. Počítkem je tu mimo jiné jeho barva.“⁹

Z fyzikálního hlediska je pak barva frekvencí, vlněním. „Přísně vzato látky, objekty barevné nejsou, ani světelná energie, kterou odrážejí, ale teprve to, jak ji zrakem vnímáme, je barvou.

Barva objektu záleží na jeho fyzikálních vlastnostech a na vnímání pozorovatele. Z hlediska fyzikálního můžeme říci, že povrch má barvu světla, které odráží nebo vyzařuje. V případě odrazu závisí na složení spektra dopadajícího světla a na tom, které složky spektra tohoto

5 Ibidem, s. 105.

6 Ivan Novotný, *Fyziologie nervového systému*, Praha 1988, s. 73.

7 Rita L. Atkinson et al., *Psychologie*, Praha 2003. Cit. dle Tereza Chloupková, *Fyziologické principy procesu vidění – tvorba a vnímání obrazu* (diplomová práce), PŘF MU Brno, 2007, s. 46, http://is.muni.cz/th/77811/prif_m/, vyhledáno 18. 4. 2015.

8 Le Corbusier–Saugnier 2004, s. 16.

9 Karel Hanuš, *O barvě. Optická stránka barevnosti ve výtvarnictví*, Praha 1969, s. 5.

světla povrch odráží, a které pohlcuje a s jakou intenzitou. “¹⁰ Potom bychom mohli tvrdit, že předměty jsou nejbliže své skutečné barvě za tmavé bezměsíčné noci, kdy barvy vidět nejsou (kdežto při úplňku ano, ačkoli slabě). Takže bychom také mohli bez potíží prohlásit, že existuje jen světlo a stín, anebo že pozorovatelný světlostní rozdíl je pouze stupni či odstíny jedné prazákladní barvy poznatelného světa. To znamená, že pokud chceme co nejpřesvědčivěji zobrazit vizuální stránku objektů, projevů viditelného světa, třeba i abstraktní povahy, je nutné uchýlit se k symbolice základních, nejelementárnějších tvarů a v barevnosti využít jen minimálních prostředků – tak aby se tvar a barva vzájemně nerušily, tedy v ideálním případě použít jen odstínění jedné barvy, tedy polaritu světla, bílou a černou (stín). V tomto ohledu se shodují s přesvědčením Jana Zrzavého: „*Zraku jest hmota světlem a stínem, a malíř má jen barvu: jak tedy vytvoří na obraze hmotu světlem a stínem, má-li jen barvu, která světlem ani stínem není? Barva jest jen barva, ale jest se světlem souvztažná. Může tedy malíř světlo a stín na obraze symbolisovati, vytvořiti je dle zákona souvztažnosti. V praxi rozeznáváme a jmény označujeme šest barev: tři základní, modrou, červenou, žlutou, a tři jejich hlavní složeniny, fialovou, zelenou a oranžovou, mimo nescetné množství odstínů jejich mísení. V pravdě však jest jen jediná barva, prabarva, barva absolutní: černá a bílá, a všechny ostatní (mezibarvy) jsou v ní obsaženy. Jest jediná barva černá a bílá; není mezi nimi rozdílu v podstatě, nýbrž v polaritě. Jest jedinství, je dvojjediná. Černá a bílá: toť jsou jen dva protivné póly barvy absolutní, nejzazší okraje, různá polarita téže věci. Ostatní barevné jevy existují jen v rozpětí mezi těmito dvěma póly a jako úseky této rozlohy. Barevnost jest dění odehrávající se mezi dvěma póly prabarvy, napětí mezi její dvojí polaritou.*“¹¹

PROCES PRÁCE (HODNOTA, SMYSL)

Všechny tyto myšlenky sehrály svou roli při výstavbě obrazů a podstatně ovlivnily jejich výslednou podobu. Například v barevnosti jsem (podle pravidel zmíněných výše) volil pouze odstíny černé a bílé, tedy škálu šedí. S ohledem na minimální požadavky je stupňů šedí pět. Touto pětistupňovou řadou šedí můžeme již však dosáhnout velmi výrazných obrazových vyjádření, nebo ji využít jinak. Ale aby to nebylo tak jednoduché, každá šed' je namíchána prakticky ze sedmi dalších odstínů, a to proto, aby se přesněji vymezila její střední poloha. Mezi dvěma krajními odstíny jsem tedy namíchal dalších pět, což lze ukázat na číselné řadě, kde tučně podtržené číslice označují použité odstíny: **1** 2 3 **4** 5 6 **7** 8 9 **10** 11 12 **13**. Tuto stupnici jsem pak aplikoval na elementární geometrické tvary. V určitém smyslu bychom zde mohli hledat vliv geometrické abstrakce, Bauhausu a konstruktivismu s jejich jednoduchými geometrickými tvary, zejména pak vliv díla Josepha Alberse a některých děl Johennese Ittena a dalších. Geometrii jako základ však využívali už řeční myslitelé k popisu světa nebo stavitelé katedrál.

Při minimalizování malířských prostředků jsem se pak dostal tak daleko, že jsem úplně opustil štětec i jeho tah, který je podle mě základním stavebním kamenem malířství (jako je cihla v architektuře), a pomocí kterého budujeme obrazový prostor. Místo toho jsem vyžil jiného prvku, který se stal v 50. letech 20. století velice frekventovaným, zejména v okruhu abstraktních expresionistů a gestické malby, a tím je skvrna, flek, cákanec, nebo jinak rozplácnutá kapka. Kapka se v prostoru chová jako symetrický 3D objekt, který při styku s povrchem změni svůj tvar na plochý, asymetrický, ale přesto půvabný, a který nabývá své symetrické krásy až určitým zmnožením; podobně jako to můžeme vidět na obrazech Jacksona Pollocka, Ada Reinhardta, Cliforda Stilla, Lee Krasnerové a dalších. Z tohoto pohledu se kapka v prostoru chová jako obraz světa dopadající na sítnici. Dalším problémem je, že vyrobit krásnou skvrnu je nesnadný úkol. Bylo při tom zřejmé, že vymýšlet si je nemohu, že musí jít o gesto. Na začátku jsem proto vyrobil mnoho nejrůznějších variant kapek. Vyzkoušel jsem množství různých způsobů cákání barvy na ležící papíry (proto, aby kapky nestékaly), abych objevil, který z nich bude nejvhodnější; od cákání štětcem dolů či do

¹⁰ Ibidem, s. 9.

¹¹ Ladislav Langpaul (ed.), *Jan Zrzavý: Malíř básník, 1890–1977*, Okrouhlice 2010, s. 21.

vzduchu nad plátny, přes šprycovač na brizolit a lití z kelímku, až po stříkání z tlakovacího rozprašovače a kyblík.

Toto hledání ideální skvrny a těžkosti s ním spojené by se daly popsat také slovy Filipa Turka: „[...] *prostě náhodný flek. Když jsem zkusil obrys fleku 'nakreslit, vůbec mi to nešlo. Musel jsem ho pečlivě konstruovat a promýšlet, aby vůbec, nějak' vypadal. A výsledkem této konstrukce vlastně nakonec už nebyl náhodný flek, nýbrž tvar, který připomíná (aspoň tedy mně) nějaký klasický modernistický objekt nebo obraz nebo prostě styl.*“¹²

Na začátku bylo tedy gesto jako čistý akt stvoření, které bylo potřeba pojednat tak, aby odpovídalo mé představě. Vlastně jsem tím malířství trochu i popřel, protože jsem primárně odmítl použít jeho základní stavební kameny – malířské tahy. Druhotným vymalováváním kapek v určitém řádu však přece jen tyto prvky malířství vracím, přestože jsou víceméně neznatelné. Na druhou stranu tímto vymalováváním popírám také ono prvotní čisté gesto. Václav Stratila k tomuto procesu uvádí: „*Tváří se to jako gestická malba, ale není.*“¹³ Obrazy tudíž nevypadají ani jako klasická malba, ani jako expresivní gesto, jsou jaksi na hranici. Toto ztvárnění hraje roli také v tom, že obrazy se tváří jako vytištěné, třebaže nejsou (zde zase balancujeme na hraně), k čemuž přispívá také velký formát, který nedovoluje vidět – při vhodné pozorovací vzdálenosti – drobné stopy štětce. Velký formát jsem volil také proto, že lépe vyhovuje lidskému měřítku; snáze diváka obklopí a on se do něho lehčeji dostane. V tomto směru se shodují s vyjádřením Marka Rothka: „*Uvědomuji si, že malování velkých obrazů spočívá z historického hlediska v pokusu namalovat cosi velkolepého a pompézního. Hlubší důvod, proč takové obrazy maluji – a myslím, že to platí i pro ostatní malíře, které znám – spočívá v touze být velmi intimní a lidský. Namalovat malý obraz znamená, že se očitáme mimo oblast své vlastní zkušenosti, že hledíme na zkušenost jako na stereotypní obraz nebo jako přes zmenšovací sklo. Jestliže však malujeme velký obraz, je jím člověk přímo pohlcen. Již nemůžete nic přikazovat.*“¹⁴

Obrazy se na první pohled mohou jevit jako jednoduché, banální a velké, ale teprve až si divák uvědomí, že tištěné nejsou a že se za nimi skrývá obrovské kvantum práce, mnohdy u něj dojde k rozčarování a vyvstane otázka, s kterou jsem se při práci často setkával: *Proč to vymalováváš, vždyť to je strašné práce, neměl bys jednodušší, kdybys to vytisknul?* Většinou jsem odpovídal, že neměl, protože o to v těchto obrazech nejde. V dnešní uspěchané době se každý snaží co nejvíce si zjednodušit práci a využívat k tomu současných technologií, takže aby obrazy stály za to, musím je poctivě vymalovat. Dalším důležitým aspektem je také to, že současná společnost (i umělecká praxe) staví teoretickou vědomost nad zkušenost. Domnívám se, že je důležitější získat praktickou zkušenost, navzdory tomu, že to, co vytvořím, už třeba udělal někdo přede mnou. Osobní zkušenosti a přímého smyslového poznání si cením víc než vědomí, že „toto už tu bylo“. V této souvislosti si lze položit otázku, zda společnost opomíjí praktickou stránku věci a přímé smyslové (kognitivní) poznání problému a že se tak naše snažení může nakonec míjet účinkem. Podobně se to děje při přílišné oborové specializaci, kdy dvě odlišné disciplíny, které zkoumají stejnou věc, se navzájem neuznávají, třebaže by si mohly být prospěšné a navzájem si usnadnit práci. Jsou jako kůň s klapkami na očích.

Podobně jako dělník, který každý den vyrábí stále stejné součástky, takže po určitém čase dosahuje jisté dokonalosti, chodím i já téměř denně vymalovávat pořad dokola kapky na svých obrazech. Také se snažím dospět k určité dokonalosti a při této časově náročné, meditativní práci třímám své myšlenky, v nichž postupně krystalizuje jasný smysl této práce. Její podstatou je právě ona pracnost, kterou, jak se zdá, si v dnešní zrychlené době nemůžeme nebo nechceme dovolit, a jaksi se jí nedostává prostor. Často dáváme najevo, jak byl proces

12 Jiří Ptáček, *Udělat správné díry byl oříšek. Rozhovor s Filipem Turkem* (prospekt k výst.), České Budějovice 2015, nestr.

13 Nepublikovaný rozhovor Ondřeje Horáka s Václavem Stratilem ze dne 23. 3. 2015.

14 Barbara Hess – Uta Grosenick (eds.), *Abstraktní expresionismus*, Praha 2006, s. 72.

tvorby komplikovaný a kolik jsme nad obrazem strávili času, což činíme nejspíše proto, že množství práce je jedním z kritérií určujících hodnotu díla.

Tento problém však není v historii nijak nový. Otázka pracnosti neboli „spor o mistrovství“ je tu snad už od začátku kulturních dějin. Vzpomeňme třeba jen spor řeckých umělců, jak jej popisuje Plinius starší: Zeuxis namaloval zátiší s hrozny tak věrně, že se slétali ptáci, aby si na nich pochutnali. Parrhasios byl však rafinovanější. Když ho soupeř vyzval, aby odhalil obraz zakrytý rouškou, rozesmál se a ukázal mu, že rouška je jen namalovaná. Ona sama je prostě soutěžním obrazem. Dalším příkladem může být kauza s Whistlerem a Ruskinem ohledně ceny díla a mnohé další.

Zdá se, že tradice práce (její hodnota a smysl) se s vzrůstajícím rozvojem technologií ocitá na ústupu. Dělat dnes něco poctivě a pracně se často setkává s nepochopením (vždyť přece můžeme využít techniku nebo práci jakkoli jinak urychlit, obejít, zjednodušit). Malířství bylo ve středověku velmi náročným povoláním. Umělec byl závislý jednak na libovůli mecenášů a objednatelů, jednak musel disponovat znalostmi z mnoha různých oborů od společenských pravidel a etikety přes různé techniky, technologie, symboliku, ikonografii a složitou nauku zobrazování až po geologii a znalost přírody, jež byla nutná k tomu, aby si mohl vyrobit pigmenty a namíchat barvy. Také technika zobrazování reálných forem světa byla náročná a společnost vyžadovala co možná nejvěrnější podobnost s modelem. Pokud se tak nestalo, dílo bylo odsouzeno. Tento princip zlikvidoval až nástup fotografie, která svou technickou dokonalostí obrazu přehodnotila celou předešlou praxi zobrazování. Díky ní se pak umělci mohli obrátit k jiné linii umění – k abstrakci. K linii do té doby téměř nemyslitelné (snad jen ornament jí byl schopen určitým způsobem využít), ale jak ukázalo částečně 19. a celé 20. století, slibné a otevírající další možnosti.

Seznam literatury:

- Karel Hanuš, *O barvě. Optická stránka barevnosti ve výtvarnictví*, Praha 1969.
- Barbara Hess – Uta Grosenick (eds.), *Abstraktní expresionismus*, Praha 2006.
- Tereza Chloupková, *Fyziologické principy procesu vidění – tvorba a vnímání obrazu* (diplomová práce), PřF MU Brno, 2007, s. 46, http://is.muni.cz/th/77811/prif_m/, vyhledáno 18. 4. 2015.
- Zuzana Janečková, *Břetislav Malý: Zánik prostoru jako následek barevné syntézy* (prospekt výst.), Brno 2015, nestr.
- Ladislav Langpaul (ed.), *Jan Zrzavý. Malíř básník, 1890–1977*, Okrouhlice 2010, s. 21.
- Le Corbusier–Saugnier, *Za novou architekturou*, Praha 2004, s. 16.
- Jiří Ptáček, *Udělat správné díry byl oříšek. Rozhovor s Filipem Turkem* (prospekt k výst.), České Budějovice 2015.
- Ivan Novotný, *Fyziologie nervového systému*, Praha 1988.
- Zdeněk Vacek, *Za volantem s Karlem Čapkem. Neznámá cesta Karla Čapka do Alp, dvě škodovky a 3 500 km sedmi státy*, Praha, 2011.

Další zdroje:

Nepublikovaný rozhovor Ondřeje Horáka s Václavem Stratilem ze dne 23. 3. 2015.