

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Teologická fakulta
Katedra pedagogiky

Bakalářská práce

ASPEKTY VÝTVARNÉHO PROJEVU

Vedoucí práce: PhDr. Michal Filip, Ph.D.

Autor práce: Zuzana Vohradská, Dis.

Studijní obor: Pedagogika volného času

Ročník: 3.

2015

Bakalářská práce v nezkrácené podobě

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

Datum: 31. 3. 2015

.....
Podpis studenta

Děkuji vedoucímu bakalářské práce PhDr. Michalu Filipovi, Ph.D. za cenné rady, připomínky a metodické vedení práce. Poděkovat bych chtěla také konzultantce praxe Mgr. Ivaně Schwartzové za odbornou podporu při přípravě i realizaci výtvarného projektu.

Obsah

Obsah	4
ÚVOD	7
I. TEORETICKÁ ČÁST	10
1 Výtvarná výchova v kontextu pedagogiky volného času	10
2 Technický aspekt	12
2.1 Kresba	12
2.1.1 Technika suché kresby	12
2.1.2 Technika mokré kresby	15
2.2 Malba.....	16
2.2.1 Technika suché malby	16
2.2.2 Technika mokré malby	18
2.3 Grafika.....	20
2.3.1 Grafické techniky tisku z výšky	20
2.3.2 Grafické techniky tisku z hloubky.....	21
2.3.3 Grafické techniky tisku z plochy	22
3 Historický aspekt	24
3.1 Pravěk.....	24
3.2 Starověk.....	25
3.3 Středověk.....	27
3.3.1 Románský sloh	27
3.3.2 Gotický sloh.....	28
3.4 Novověk	28
3.4.1 Renesance	28
3.4.2 Baroko	29
3.4.3 Klasicismus.....	30
3.4.4 Romantismus	31
3.4.5 Realismus	31
3.4.6 Moderní umění	32

4 Estetický aspekt	40
4.1 Krása a ošklivost	40
4.2 Umění a kýč	46
5 Psychologický aspekt.....	49
5.1 Vkus ve světle psychologie	49
5.2 Psychologie umění v kostce	50
5.2.1 Výrazová stránka výtvarného projevu	50
5.2.2 Obsahová stránka výtvarného projevu	53
5.3 Arteterapie v kostce.....	55
5.3.1 Formy arteterapie.....	55
5.3.2 Rysy arteterapie	55
5.3.3 Cíle a cílové skupiny arteterapie	56
5.3.4 Interpretace v arteterapii	57
5.3.5. Metody v arteterapii	59
6 Pedagogický aspekt.....	61
6.1 Počátky výtvarného vývoje	61
6.1.1 Bezobsažná čáranice.....	61
6.1.2 Obsažná čáranice	62
6.1.3 Znaková kresba.....	62
6.1.4 Spontánní realismus.....	63
6.2 Složky výtvarné výchovy	63
6.3 Motivace.....	64
6.4 Výtvarný námět	65
6.5 Výtvarný proces	65
6.6 Osobnost dítěte.....	66
6.7 Osobnost výtvarného pedagoga	67
II. PRAKTICKÁ ČÁST.....	69
7 Prolog.....	70
8 Výtvarný projekt	71
8.1 Relikvie smrti	72
8.2 Bazilišek, drak a dráček	73
8.3 Fénix.....	75
9. Epilog.....	77
ZÁVĚR	80

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	83
SEZNAM PŘÍLOH.....	86
PŘÍLOHY	87
ABSTRAKT	93
ABSTRACT.....	94

ÚVOD

Bakalářská práce je zaměřena na aspekty výtvarného projevu, jež jsou rozděleny do pěti kategorií. Jedná se o technické, historické, estetické, psychologické a pedagogické hledisko výtvarné tvorby. Výtvarnou oblast jsem zvolila proto, že bych se ráda v této sféře také profesně uplatnila. V současné době pracuji mimo obor, ale protože jsem pedagogickou praxi vykonávala v ZUŠ, kde mi bylo nabídnuto pracovní místo v pozici výtvarného pedagoga, které by případně bylo aktuální od září, chtěla bych se prostřednictvím bakalářské práce seznámit s jednotlivými hledisky, které výtvarná tvorba skýtá. Bakalářskou práci nevnímám jako komplexní přípravu pedagoga pro práci v této oblasti. Spíše zde jde o pojmenování a nastínění základních aspektů výtvarného projevu. V návaznosti na tuto práci bych ráda pokračovala diplomovou prací, ve které by měl být tento požadavek teprve řešen.

Cílem práce je proto specializace pedagoga volného času pro výtvarnou oblast na základě vytyčení jednotlivých hledisek výtvarné tvorby, nastíněním jejich základní struktury a uplatněním získaných poznatků v praxi.

Z technického hlediska se budu zabývat kresbou, malbou a grafikou. Cílem zde bude utřídění jejich základních výtvarných technik, poznání principů výtvarného postupu při práci s nimi a charakteristických vlastností jednotlivých výtvarných prostředků.

Dějiny umění jsou velice obsáhlé. Jejich zasazení do této práce by naopak mělo být natolik stručné, aby nebyl obsahem následujícího textu pouze tento jeden aspekt. Pro splnění tohoto požadavku tak vynechám konkrétní památky, díla či jména umělců. Jmenuji je pouze tehdy, mají-li se vznikem daného stylu přímou souvislost. Nejde zde totiž o výčet faktografických údajů. Dílčím cílem historického aspektu by tak mělo být pochopení myšlenkové podstaty jednotlivých stylů, poznání charakteristiky daných uměleckých projevů, jejich proměn a zasazení do časové osy dějin umění.

Na tuto kapitolu pak naváže aspekt estetický. Chtěla bych zde klasifikovat a analyzovat přední pojmy této vědy, jež se vyskytují v protikladných dvojicích. Jde o termíny „krása versus ošklivost“ a „umění versus kýč“. Podkapitola, nazvaná Krása

a ošklivost, by měla být v jistém smyslu rekapitulací předchozích stručných dějin umění. Tentokrát však bude cílem popsat vývoj estetického citění a současně s tím i hodnotících hledisek při posuzování krásy a ošklivosti. Cílem druhé podkapitoly tohoto aspektu bude poznat jednotlivé podmínky, které určují, zda dílo lze označit za umění či nikoli.

V psychologickém aspektu se budu zabývat vlivem výchovy na utváření estetického citění, konkrétně vkusu. Tím vytvořím pomyslný most od estetiky k psychologii. V psychologii umění se zmíním o symbolické řeči výtvarného jazyka prostřednictvím výrazové a obsahové stránky výtvarného projevu. Přestože výtvarný pedagog není arteterapeut, jsou podle mého názoru mnohé poznatky z této oblasti užitečné také pro něj. Z tohoto důvodu jsem také zde zařadila arteterapii. Dílčím cílem této kapitoly by proto mělo být získání poznatků o utváření vkusu a o psychologickém přesahu tvůrčí činnosti ve výtvarné výchově.

Z hlediska pedagogického se zaměřím na vývoj dětské výtvarné tvorby, složky výtvarné výchovy, dále na probuzení zájmu o tvůrčí činnost, námět, výtvarný proces, osobnost dítěte a také na osobnostní dispozice, které by měl výtvarný pedagog splňovat. Pedagogický aspekt uvádím jako poslední zcela záměrně. Není to však proto, že bych mu přikládala nejmenší důležitost, naopak. Princip práce výtvarného pedagoga spočívá v předávání obsahu dané výchovně vzdělávací oblasti. Povědomí o tomto obsahu se tak stává předpokladem pro jeho působení. Právě to je důvod, proč jsem tento aspekt umístila až na konec práce. Na druhou stranu by tyto znalosti také mohly přijít v niveč, kdyby pedagog zůstal pouze u nich a nepředával je dál. Právě pedagogický aspekt by proto měl po teoretické stránce představit především způsob, jakým budou v praktické části poznatky jednotlivých aspektů uplatněny.

V teoretické části bude výtvarná výchova uvedena do kontextu studovaného oboru. Zmíním se zde také o jednom z principů pedagogiky volného času, tj. o animaci, neboť motivaci považuji za klíčový prvek výtvarné výchovy. Představím jednotlivé aspekty výtvarného projevu, které jsem si vymezila jako základní. Přestože je nespočet aspektů, o kterých by bylo možné psát, omezila jsem jejich počet pouze na pět. Volbu pedagogického a psychologického aspektu snad ani nemusím zdůvodňovat. Také historický aspekt úzce souvisí s psychologickým hlediskem, neboť výtvarné vyjádření vždy zrcadlí určitý způsob myšlení a prožívání. Technický a estetický aspekt vychází již z poslání ZUŠ, ve kterém jde nejen o rozvoj výtvarných dovedností, ale také o citlivé vnímání světa dítětem. V praktické části je potom představen výtvarný projekt.

Literatura, ze které je v této práci čerpáno, spadá do několika oblastí. Jde především o oblast pedagogiky volného času, pedagogiky, výtvarné výchovy, výtvarné tvorby, dějin umění a estetiky, estetiky jako takové, psychologie, psychologie umění a arteterapie.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 Výtvarná výchova v kontextu pedagogiky volného času

Volný čas lze chápat jako čas, který člověku zbývá po splnění všech povinností. Jeho účelem je především poskytnout příležitost k odpočinku, zábavě i k rozvoji osobnosti jedince. Činnost, která je uskutečňována ve volném čase, vychází z očekávání, jež do ní člověk vložil. Předpokládá také svobodnou volbu účasti na ní.¹

Potenciálem výchovného zhodnocení tohoto času se zabývá pedagogika volného času. Soustředí se přitom na výchovu ve volném čase a k volnému času. Výchova ve volném čase zahrnuje veškeré působení v čase zproštěného povinností všedního dne. Prostřednictvím volnočasových činností si jedinec rozvíjí znalosti či dovednosti v oblasti svého individuálního zájmu. To tak může mít svůj přesah například ve volbě budoucího povolání. Výchova k volnému času pak umožňuje jakousi reflexi tohoto pojmu a jeho možností. Základním posláním pedagogiky volného času tak je podporovat v člověku vědomí o potenciálu, kterým volný čas disponuje, a vést jej k jeho účelnému využívání.²

Je celé spektrum možností, kde lze volný čas naplnit. Jednu z nich představuje základní umělecká škola. Jejím posláním je rozvoj zájmu a nadání v různých uměleckých oblastech.³

Protože základní umělecká škola představuje jednu z mnoha tváří pedagogiky volného času, lze také zde uplatnit některé její principy.

Takovým příkladem by mohla být animace. Jedná se o výraz, který má své kořeny v latinském pojmu „anima“ a označuje „duši“ či „život“. Slovo animovat tak lze přeložit jako „naplňovat duchem či životem“. Tuto představu je možné najít již

¹ Srov. HOFBAUER, B. *Děti, mládež a volný čas*, s. 13.

² Srov. tamtéž, s. 17-18.

³ Srov. tamtéž, s. 87.

v příběhu o stvoření člověka:⁴ „*I učinil Hospodin Bůh člověka z prachu země, a vdechl v chřípě jeho dchnutí života, i byl člověk v duši živou...*“⁵ V pedagogickém kontextu je pak posláním animátora probuzení nadšení čili motivace.⁶

⁴ Srov. KAPLÁNEK, M. *Animace: studijní text pro přípravu animátorů mládeže*, s. 13.

⁵ Tamtéž, s. 13.

⁶ Srov. tamtéž, s. 13.

2 Technický aspekt

Technika představuje postup či způsob, jakým lze s danými prostředky pracovat.⁷ Tato kapitola je tak věnována technickému hledisku výtvarného projevu, konkrétně v kresbě, malbě a grafice.

2.1 Kresba

Základním výrazovým prostředkem pro kresbu je linie, která ji tak odlišuje od malby. Typickým rysem kresby je zúžení spektra barevnosti na jednu či na několik málo barev. Podklad kresby je z převážné části nezakryt a spolu s ní vytváří její konečnou podobu. Nanášení barev na podklad se děje dvěma způsoby: zasucha či zamokra. Kresebné techniky se tak člení na suché a mokré.⁸ Pro techniku suché kresby se používá tužka, uhel či rudka,⁹ pro mokrou kresbu ocelová pera, štětce či fixy.¹⁰

2.1.1 Technika suché kresby

Kromě různých kreslicích prostředků a druhů papíru se k technice suché kresby používají také specifické pomůcky jako roztírací tyčinka, plastická guma či fixativ.¹¹ Roztírací tyčinka je k dostání v různých velikostech. Její špičatost umožňuje práci na detailech. K roztírání lze využít také konečků prstů či dlaně.¹² Pomůcky k roztírání slouží k tvorbě valérů, tj. k roztírání i zesilování kresby tužkou, uhlem, rudkou, křídou i pastelem. Ke gumování lze uplatnit gumu v tvrdém či plastickém provedení. K tomuto účelu by se měla používat co nejméně, neboť jejím nadměrným užíváním se poškozuje struktura papíru.¹³ Místo, které je zapotřebí opravit, se nejprve oprašuje kouskem látky. Teprve potom se uplatní plastická guma, která letnými doteky kresbu odstraní.¹⁴ Guma

⁷ Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit pastelkami*, s. 34.

⁸ Srov. KUCHAR, R. *Kresba, malba, grafika pro lidové školy umění*, s. 7.

⁹ Srov. tamtéž, s. 9-10.

¹⁰ Srov. tamtéž, s. 12-13.

¹¹ Srov. tamtéž, s. 9.

¹² Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit uhlem, rudkou a křídou*, s. 19.

¹³ Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit*, s. 33.

¹⁴ Srov. KUCHAR, R. *Kresba, malba, grafika pro lidové školy umění*, s. 11.

však neslouží jen k nápravě chyb.¹⁵ Její funkcí je především odkrývání bílých míst kresby.¹⁶ Při kresbě uhlem, rudkou, křídami či pastely se uplatňuje také fixační kapalina. Slouží k vytvoření ochranného filmu kresby. Zvyšuje její stabilitu. Kresba je tak méně náchylná k poškození dotykem. Kresba zhotovená rudkou, křídami či pastely má tendenci po fixaci tmavnout. Měla by se zde proto nanášet jen tenká vrstva fixativu. Při aplikaci fixativu se uplatňují také další pravidla. Kresba by měla být ve vodorovné poloze. Další vrstva se nanáší až po aplikaci vrstvy předchozí.¹⁷

Tužka má různé varianty svého provedení, tj. tužka mechanická, grafitová, rozpustná grafitová, celografitová či grafit.¹⁸ Tužky lepší kvality se zhotovují pro umělce a techniky.¹⁹ Spektrum kvalitních tužek tvoří 19 odstínů. Pro uměleckou kresbu se používají tužky měkké, tj. značky „B“. Pro technickou kresbu jsou určené tvrdé tužky, tj. značky „H“. Tužky, označené jako „HB“ či „F“, jsou neutrální.²⁰ Speciální typ tužky představuje tužka Negro, jež je zhotovená ze sazí. Nemastí, nerozprašuje se a vytváří intenzívně černou a sametovou stopu.²¹

Uhel je možné sehnat v podobě přírodní, tj. zuhelnatělé proutky, umělé, tj. lisované tyčinky, uhlu ve dřevě či práškového uhlu.²² Uhel je značně nestabilní. Tato vlastnost určuje technické provedení kresby i způsob uchopení uhlu. Neměl by se držet jako při psaní, ale bez dotyku papíru, tj. uvnitř dlaně či naplocho. Vhodné je používat stojan a kreslicí desku. Svislá poloha brání zašpinění kresby úlomky uhlu.²³ Uhel ve dřevě se svojí mírou stability nachází mezi uhlem a grafitovou tužkou. Umožňuje přesnost kresby. Vytváří intenzívní černou stopu bez lesku. Disponuje také velkým rozsahem tónových gradací. Pro svoje vlastnosti je vhodný zejména ke kresbě akademických studií klasických soch. Je možné jej držet jako při psaní či v dlaní.²⁴ Práškový uhel je potom ideálním prostředkem ke stínování.²⁵ Uhel není vhodný tam, kde hraje důležitou úlohu přesnost linky a drobný detail. Je naopak užitečný zejména při zachycení účinku světla a stínu.²⁶ Gradace, vytvořená uhlem, ztrácí po rozetření své jemné přechody. Pro

¹⁵ Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit*, s. 33.

¹⁶ Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit uhlem, rudkou a křídou*, s. 20.

¹⁷ Srov. tamtéž, s. 23.

¹⁸ Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit*, s. 31.

¹⁹ Srov. KUCHAR, R. *Kresba, malba, grafika pro lidové školy umění*, s. 10.

²⁰ Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit*, s. 31.

²¹ Srov. KUCHAR, R. *Kresba, malba grafika pro lidové školy umění*, s. 10.

²² Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit uhlem, rudkou a křídou*, s. 10.

²³ Srov. tamtéž, s. 27-29.

²⁴ Srov. tamtéž, s. 48-49.

²⁵ Srov. tamtéž, s. 11.

²⁶ Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit*, s. 35.

docílení jemné gradace je tak nezbytné nanést na papír pouze malou plochu uhlu, která se následně rozetře až k místům, jež jsou uhlem netknutá.²⁷ Dalším pravidlem je, že pomocí prstů či roztírací tyčinky ušpiněné od uhlu se kresba roztírá. Naopak prostřednictvím čistých prstů a roztírací tyčinky dochází k zesvětlení. Pokud je naopak cílem zdůraznění kresby, je vhodné ponechat kresbu bez rozetření.²⁸ Přestože je šikovným prostředkem pro kresbu dovolující potlačení detailů ku prospěchu větších ploch, je konečná podoba kresby dána právě vyjádřením detailů. Z tohoto důvodu je tak zapotřebí ovládat nejprve přesnost akademické techniky.²⁹ Ta se vyznačuje precizním stínováním a valéry. Technika bez roztírání naopak ponechává jednotlivé tahy nerozetřené. Lze použít také techniku kombinovanou. Jejím principem jsou neroztírané tahy na roztíraném podkladě.³⁰ Při tvorbě uhlem se jaksi již počítá s přítomností barvy. Kresba uhlem je tak prvním krokem k malbě. Proto se také malba vyučuje na základě skic uhlem, především kresbou aktů.³¹ Uhel je základním prostředkem pro kresbu portrétu, lidské postavy, zejména pak aktu, krajiny i zátiší. Slouží také k tvorbě studií či skic, coby předběžných kreseb pod olej.³²

Rudka je přírodní či uměle získaná hlinka, která se upravuje do podoby válečku či hranolu. Vytváří neprašnou barevnou stopu.³³ Při tvorbě rudkou se používá ve své podstatě stejná technika jako u uhlu a jeho odvozenin, ať už jde o způsob jejího držení, či o možnost roztírání roztírací tyčinkou nebo prsty. Široká škála barevných rudek, od přírodní sieny po tmavou sépii, umožňuje vytvořit kresbu podobné tvorbě zhotovené pastely. Rudka a všechny barvy rudkové škály jsou ve vodě rozpustné. Poskytují tak možnost docílit lavírované kresby na způsob akvarelu.³⁴ Rudka je prostředkem vhodným k figurální kresbě, především pak na zhotovení skic a studií aktů.³⁵

Jednou z nejpůsobivějších technik, kterou měli v oblibě již renesanční umělci, je kresba rudkou, černou a bílou křídou na barevný papír. Bílá křída se užívá ke zvýraznění odlesků a světlých ploch kresby. Tuto techniku Francouzi označují jako

²⁷ Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit uhlem, rudkou a křídou*, s. 50.

²⁸ Srov. tamtéž, s. 31.

²⁹ Srov. tamtéž, s. 68.

³⁰ Srov. tamtéž, s. 50.

³¹ Srov. tamtéž, s. 43.

³² Srov. tamtéž, s. 12.

³³ Srov. KUCHAR, R. *Kresba, malba, grafika pro lidové školy umění*, s. 10.

³⁴ Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit uhlem, rudkou a křídou*, s. 74.

³⁵ Srov. tamtéž, s. 72.

dessin trois crayons.³⁶ Je především ideálním prostředkem k zachycení barvy lidského těla.³⁷

2.1.2 Technika mokré kresby

V technice mokré kresby se uplatňují tuše a inkousty. Jsou k sehnání v provedení černém i barevném.³⁸ Tuš může být v pevném stavu, tj. ve formě tyčinky, která je rozpustná ve vodě. Ta se používá k lavírování štětcem. Dodává se také ve stavu kapalném, tj. ve formě lahvičky. Svě uplatnění nachází při kresbě štětcem i perem. K rozpouštění a ředění tuše slouží destilovaná voda.³⁹ Obvykle se při kresbě užívají tuše barvy černé, hnědé, sieny či sépie. Jednotlivé barvy tuše lze mezi sebou mísit. To se však provádí na paletě či na papíře, nikoli v lahvičkách. Inkoust je svojí konzistencí řidší než tuš a pomaleji zasychá. Slouží především k tvorbě ornamentálního písma, skic či k tematické kresbě. Pro techniku mokré kresby lze použít štětec, fix, ocelové pero či písátka vlastní výroby zhotovené z brka, plsti, korku, rákosu, špejle či dřevěné třísky. Ke kresbě tuší slouží špičaté štětce. Kvalitní štětce jsou pružné a zasucha si zachovávají špičatý hrot.⁴⁰ Používají se zejména štětce ze sobolích či mangustích chlupů. Štětec z jeleních chlupů slouží k docílení jemné lavírované kresby japonskou technikou „Sumi-e“. Štětec z vepřových štětín naopak umožňuje dosažení účinku otisku.⁴¹

Kresba, zhotovená fixem, zanechává jasnou stopu.⁴² Fixy se vyrábí o různé tloušťce hrotu. Široký hrot slouží ke kresbě velkých ploch, střední ke kresbě detailů a úzký především ke kresbě obrysů či ke kombinované technice pera a inkoustu. Obsahují průhledný inkoust. Vrstvením různých barev vznikají nové odstíny. Nelze nanášet světlejší odstíny na tmavé. Vrstvením téže barvy se zvyšuje její intenzita. K dostání jsou i bezbarvé fixy. Jejich funkcí je sladování barev, tvorba odstínů šedé a jejich stupňování. Při kresbě fixy se uplatňuje postup „od méně k více“.⁴³

Ocelová pera mají různou tvrdost a tvar hrotu. Ke kresbě jsou nejlepší pera měkká, která umožňují tvorbu jemné linie. Hrot může být ostrý, tupý či kuličkový. Ke kresbě

³⁶ Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit*, s. 37.

³⁷ Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit uhlem, rudkou a křídou*, s. 16.

³⁸ Srov. KUCHAR, R. *Kresba, malba, grafika pro lidové školy umění*, s. 12.

³⁹ Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit*, s. 38.

⁴⁰ Srov. KUCHAR, R. *Kresba, malba, grafika pro lidové školy umění*, s. 12-14.

⁴¹ Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit*, s. 38.

⁴² Srov. KUCHAR, R. *Kresba, malba, grafika pro lidové školy umění*, s. 13.

⁴³ Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit*, s. 44-45.

poslouží nejlépe pero s ostrým hrotem. Pero talířkovitého tvaru zajišťuje konstantní linii. Pero dlátovitého tvaru vytváří naopak linii, která plynule mění svoji šířku.⁴⁴

2.2 Malba

Dle zvolených výtvarných prostředků lze také malbu rozčlenit na malbu suchou a mokrou technikou. Při malbě suchou technikou je možné použít barevné tužky tj. pastelky, pastely či křídly. Mokrou technikou můžeme malovat akvarelem, temperami, kvašem či barvami latexovými.⁴⁵ Pro úplnost lze uvést také olejové barvy.

2.2.1 Technika suché malby

Pastelky mají několik provedení. Vyrábí se versatilký⁴⁶ či krejóny s barevnou tuhou, tlusté tuhové miny, které jsou opatřené vrstvou laku,⁴⁷ voděodolné pastelky, voděrozpuštěné pastelky či mastné křídly. Na rozdíl od grafitových tužek mají barevné tužky standardní tvrdost. S pastelkami třech základních barev a s černou lze docílit rozsáhlé barevné škály. Větší výběr pastelek však dovoluje malovat i stínovat ihned. Zabrání se tak poškození papíru, které by ztížilo následné překrývání barev.⁴⁸ Barevné tužky se drží podobně jako pero, jen o něco výš či stopkou v dlani. Tlak na pastelku by měl být lehký. Přitlačit by se mělo pouze při snaze o plošné pokrytí papíru barvou. Možnost gumování je velmi omezena. Gumovat lze jen počáteční črty, které jsou zhotovené lehkým tlakem. Malby, jež jsou vytvořené silným tlakem, gumovat nelze. Rozmazaný vosk by jen zašpinil papír.⁴⁹ Při malbě pastelkami se postupuje podle principu „od méně k více“. V počáteční fázi se uplatňuje jen jemné stínování. Světlé barvy se překrývají tmavšími. V opačném pořadí se barvy nepřekryjí.⁵⁰ Při lehkém přitlaku na papír zůstane barva a vosk jen na některých místech. Záleží přitom také na struktuře papíru. Při nanesení další vrstvy jiné barvy se zabarví ta místa, která dosud byla bílá. Tím dochází k optickému míchání barev.⁵¹ Na výsledný odstín má vliv i pořadí, ve kterém jsou barvy nanášeny na papír. Nanese-li se na žlutou barvu modrá, je

⁴⁴ Srov. KUCHAR, R. *Kresba, malba, grafika pro lidové školy umění*, s. 12.

⁴⁵ Srov. tamtéž, s. 16-19.

⁴⁶ Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit pastelkami*, s. 17.

⁴⁷ Srov. KUCHAR, R. *Kresba, malba, grafika pro lidové školy umění*, s. 16.

⁴⁸ Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit pastelkami*, s. 17.

⁴⁹ Srov. tamtéž, s. 30-31.

⁵⁰ Srov. tamtéž, s. 34.

⁵¹ Srov. tamtéž, s. 30.

výsledkem tmavě zelená. V opačném pořadí je výslednou barvou světle zelená.⁵² Rozmyvatelné pastelky mají, oproti běžným pastelkám, jednu specifickou vlastnost. Jedná se o schopnost vodomalby, tj. rozpíjí se po nanesení vody na plochu, jež zabarvily. Mastné křídly jsou vyrobeny ze stejného materiálu jako pastelky. Mají tvar hranolu. Jejich plocha tak slouží k tvorbě ploch a hrana ke kresbě linií.⁵³ Při kresbě pastelkami lze pracovat různými technikami, tj. technikou čárkovou, odstínovou, bělicí, grattage či sgraffito. Při čárkové technice je účinku světla a stínu dosaženo překrýváním linií. Tmavší plochu tvoří více linií, světlejší naopak.⁵⁴ U odstínové techniky je výsledkem jemná kresba. Kresebné linie i celistvé barevné plochy se mohou vzájemně doplňovat. Bělicí technika spočívá v nanesení vrstvy bílé barvy na obrázek zhotovený odstínovou technikou. Výsledkem je optické uhlazení struktury papíru, stmelení barevných linií a zesvětlení barev. Při grattage technice se provede nejprve kresba světlými barvami odstínovou technikou. Následně se kresba přebarví tmavšími odstíny stejných barev. Nakonec se odškrábne vosk ze svrchní vrstvy. U sgraffito techniky je v počáteční fázi nakreslen obrys tužkou na měkký papír. Ten se pak připevní ke čtvrtce. Obrys se obtáhne tupou jehlou či kuličkovým perem. Vyryté obrysy jsou základem pro dotvoření odstínovou technikou.⁵⁵

Pastely jsou značně nestabilní a křehké, se sklonem k lámání. Jde o velice jemný, vláčný a tvárný výtvarný prostředek. Dokonalá krycí schopnost umožňuje klást světlou barvu na tmavou. Barvy se jen míchají a upravují se jejich odstíny. Pastelem se maluje ve větších plochách a roztírá se jen nepatrně.⁵⁶ Je zapotřebí mnoha barev, neboť se nanáší rovnou na papír.⁵⁷ Vyrábí se také olejové pastely, které jsou odvozeninou voskových tužek. Mají s nimi téměř totožné vlastnosti. Společná je pro ně schopnost roztírání a harmonování prsty. Typická je výrazná barevnost.⁵⁸ Gumování je složité. Náprava je možná odstraněním barevné vrstvy, nejprve řezáčkem, pak plastickou gumou. Po jejím odstranění lze vytvořit novou vrstvu barvy. Při překrytí světlé vrstvy tmavou lze svrchní vrstvu seškrábnout. Tím se zdůrazní spodní světlá barva. Rozpustnost v terpentýnu umožňuje jakési „voskové lavírování“. Vosk, obsažený v olejových pastelech, je však jemnější a mastnější. To dodává olejovým pastelům vyšší

⁵² Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit pastelkami*, s. 43.

⁵³ Srov. tamtéž, s. 21.

⁵⁴ Srov. tamtéž, s. 34.

⁵⁵ Srov. tamtéž, s. 36-37.

⁵⁶ Srov. KUCHAR, R. *Kresba, malba, grafika pro lidové školy umění*, s. 17.

⁵⁷ Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit*, s. 50.

⁵⁸ Srov. KUCHAR, R. *Kresba, malba, grafika pro lidové školy umění*, s. 17.

tvárnost. Oproti voskovým tužkám jsou také více propustné. Zatímco pro voskové tužky je složité malovat světlejším odstínem na tmavý, u olejových pastelů to lze, podobně jako u pravých pastelů. S výjimkou těchto odlišností si jsou voskové tužky a olejové pastely velice podobné. V jádru tak mají výtvarné techniky shodné.⁵⁹

2.2.2 Technika mokré malby

Akvarelové barvy jsou různého typu, tj. suché, mokré, polotekuté či tekuté. Suché barvy (v přihrádkách) jsou málo kvalitní. Barvu je nutné získat třením štětce. Další typy barev jsou již kvalitnější. Mokré barvy (v přihrádkách) jsou vláčnější a snadno ředitelné. Polotekuté barvy (v tubičkách) jsou snadno rozpustné. Tekuté barvy (v lahvičkách) jsou intenzivní. Hodí se k ilustraci. V uměleckém malířství slouží k tvorbě větších ploch a přechodů.⁶⁰ Prvním krokem k akvarelu je tzv. monochromatický akvarel neboli lavírovaná kresba.⁶¹ Akvarel je označován také „malbou okamžiku“, neboť předpokladem pro techniku akvarelové malby je určitá rychlost práce. Ideální je, pokud vznikl požadovaný odstín již na první pokus.⁶² Práce s akvarelem má svá pravidla. Tmavou barvu nelze překrýt světlou. Postupuje se podle principu „od méně k více“. Je zapotřebí také předem vymežit ta místa, která by měla být ponechána bílá. Tvorbu akvarelem lze doplnit pomocí speciálních postupů, jimiž lze ohraničit bílá místa. K tomu se používá tekutá arabská guma. Po zaschnutí barvy se guma odstraní. Využívá se také hydrofobní vlastnosti bílého vosku. Štětcem je možné odsát čerstvou barvu. Svě využití má i jeho násadka, kterou lze na téměř zaschlé barvě vytvořit světlou „kresbu“. Další možností je posypání mokré barvy solí. Barva zaschne. Solná zrnka vstřebávají pigment. Tím vznikají světlé skvrnky.⁶³ Malbu akvarelem lze provést pomocí různých technik.⁶⁴ Jednou z nich je tzv. mokrý akvarel. Jeho principem je nanášení barev na navlhčený papír. Výsledkem jsou rozpité barvy.⁶⁵ Barvy lze mísit již na paletě. Na papíře tak vzniká jakási mozaika vytvořená pokládáním barev vedle sebe. Jindy se mísení barev provádí až na papíře zapuštěním barvy do původního odstínu. Dalším možným postupem je technika lazurování. Při ní vzniká velmi čistá a jasná malba. Jde

⁵⁹ Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit*, s. 48.

⁶⁰ Srov. PARRAMÓN, J. M., FRESQUET, G. *Jak malovat akvarel*, s. 22.

⁶¹ Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit*, s. 46.

⁶² Srov. PARRAMÓN, J. M., FRESQUET, G. *Jak malovat akvarel*, s. 43.

⁶³ Srov. *tamtéž*, s. 57-59.

⁶⁴ Srov. KUCHAR, R. *Kresba, malba, grafika pro lidové školy umění*, s. 18.

⁶⁵ Srov. PARRAMÓN, J. M., FRESQUET, G. *Jak malovat akvarel*, s. 60.

o pokládání nových barev na barvy již zaschlé. Jednotlivé techniky lze také vzájemně kombinovat.⁶⁶

Kvaš je jakýmsi mostem mezi akvarelem a temperami. Akvarelové či kvašové barvy lze uplatnit v tzv. kolorované kresbě. Jejím základem je kresba tužkou či tuší, která je obohacena akvarelovými, případně zředěnými kvašovými barvami. Lépe se uplatní lomené tóny, neboť čisté tóny by byly příliš kontrastní vůči kresbě zhotovené tuší. Akvarel i kvaš má tendenci blednout po zaschnutí. Intenzita těchto barev by se proto měla nadsazovat.⁶⁷

Tempery jsou barvy, které se ředí vodou. Zanechávají výrazný kresebný tah štětce. Přímo na podkladu se míchají jen obtížně. Zaschlou vrstvu barvy lze přemalovat. Po zaschnutí mají matný povrch.⁶⁸

Latexové barvy jsou krycími barvami, jež se také ředí vodou. Mají, podobně jako tempery, matný povrch. Jsou jemné pružné a stálé. Lze je uplatnit také na jiné typy podkladu, například na dřevo či textil.⁶⁹

Olejové barvy se vyrábí v tubách, případně v plechovkách, které však slouží především pro nástěnné malby. Při retušování, lazurování, malbě pozadí či při ředění barev, se uplatňují laky a oleje. Dva základní typy laků jsou: ochranný lak, tj. matný či leskový, který slouží k ochranně vytvořené malby a lak určený k retušování, který zajišťuje stejnoměrnost lesku a prosvícení matných míst. Nejlepším ředidlem je terpentýnový olej. Slouží k vymazání čerstvě vytvořené malby a k čištění palet, štětců a špachtlí.⁷⁰ Pro olejomalbu jsou vhodné štětce ze sobolích, jezevčích chlupů či z umělých vláken. Kulaté špičky štětců umožňují tvorbu linií, ploché vytváří linie i širší tahy, podobně jako štětce vějířovité. Při olejomalbě se také uplatňují malířské stěrky. Jejich úkolem je odstranění čerstvé barvy či barvy zbylé na paletě. Umožňuje také, podobně jako štětec, nanášet barvu na plátno.⁷¹ Nejčastěji užívaným podkladem je zde plátno nebo látka ze lnu či bavlny. Pro drobné malby či skici se používá také dřevěná deska, kartón či lepenka. Podklad pro olejomalbu se natírá vrstvou základní barvy. Její funkcí je usnadnění přilnavosti a zachování barev. K dostání jsou však i barvy, které lze nanést přímo na podklad.⁷²

⁶⁶ Srov. KUCHAR, R. *Kresba, malba, grafika pro lidové školy umění*, s. 18.

⁶⁷ Srov. tamtéž, s. 18-19.

⁶⁸ Srov. tamtéž, s. 19.

⁶⁹ Srov. tamtéž, s. 19-20.

⁷⁰ Srov. PARRAMÓN, J. M. *Jak malovat olej*, s. 35-36.

⁷¹ Srov. tamtéž, s. 38.

⁷² Srov. tamtéž, s. 40-41.

2.3 Grafika

Grafika je takový technický postup, jež dovoluje vytvořit tiskem na základě originálu jeho věrnou reprodukci ve větším množství. Principem tisku grafiky je přenos barev tlakem na papír pomocí tiskových forem z rozličných materiálů. Lze je výtvarně zpracovat rytím, řezáním, leptáním či jinými postupy. Grafická technika tisku má tři základní podoby. Jedná se o tisk z výšky, z hloubky a z plochy.⁷³

2.3.1 Grafické techniky tisku z výšky

Jádrem této metody je tisk barvy tiskovou deskou pouze z vyvýšených ploch. Vyhlubená místa jsou místy, která nemají tisknout. Pomocí tiskařského válce je barva nanášena na štoček. Na papír se tiskne ručně či pod tlakem v lisu.⁷⁴

K technikám tisku z výšky patří linořez a linoryt. K řezání lze použít skalpel, nůž či knejp. K rytí slouží žlábková rydla tvaru U a V. Lze uplatnit také bodovací kolečko či dlátko, které slouží k odstranění plochy většího rozměru. Principem této techniky je provedení kresby na linoleu, její úprava rytím a řezáním, nanášení tiskařské barvy válečkem a vlastní tisk. Kresba by měla být jednoduchá s výraznými konturami. Nutné je promyslet si vyváženost kresby, co do rozvržení bílých a černých ploch, bez přechodných tónů. Také rytí a řezání má svá pravidla. Rydla jsou vedena od těla. Řez by měl být proveden ve směru šikmo a ven.⁷⁵

Dřevořez a dřevoryt představují přesnější variantu předchozí techniky.⁷⁶ Pro techniku dřevořezu se používá prkénko z měkčího dřeva, jež je uříznuté ve směru podél kmene stromu. Pro dřevoryt je naopak určené dřevo tvrdé, řezané napříč kmene.⁷⁷ Hustota čar udává hloubku zářezů. Jsou-li linie hustší, postačí nám mělké žlábků. V opačném případě zvolíme zářezy o větší hloubce, neboť tak bráníme riziku ušpinění papíru barvou při tisku i na již vybraných místech.⁷⁸

Obdobně lze řezat také do desek kartonu, alabastrové sádry, vrstvy klišu či celuloidových fólií, tj. RTG snímky, film...⁷⁹

⁷³ Srov. KUCHAR, R. *Kresba, malba, grafika pro lidové školy umění*, s. 26.

⁷⁴ Srov. tamtéž, s. 26.

⁷⁵ Srov. tamtéž, s. 27-31.

⁷⁶ Srov. tamtéž, s. 27.

⁷⁷ Srov. BAUER, A. *Grafika: knížka pro každého*, s. 12.

⁷⁸ Srov. KUCHAR, R. *Kresba, malba, grafika pro lidové školy umění*, s. 30.

⁷⁹ Srov. tamtéž, s. 26-33.

2.3.2 Grafické techniky tisku z hloubky

Při suchých technikách se kresba provádí mechanickou cestou, tj. rytím či škrabáním. Při mokřích technikách je zhotovena chemicky, tj. leptáním.⁸⁰ Jádrem těchto technik je zachycení tiskařské barvy ve vrypech, do kterých je vtírána. Grafická deska je následně vyleštěna. Aby se mohla barva z vrypů otisknout, používá se k tisku vlhkého papíru, na který se barva dostává přes filc či sukno⁸¹ pod tlakem ve válcovém lisu.⁸² Základními technikami jsou zde jehloryt, tj. suchá jehla a čárkový lept.

Technika jehlorytu je rytinou zhotovenou hrotem jehly do povrchu vybroušené a vyhlazené desky z kovu. Rycí jehla má podobu tužky, opatřené ocelovým jádrem s ostrým hrotem. Práce s ní probíhá na stejném principu jako kresba tužkou. Vyžaduje však silnější tlak na nástroj a pevnost v ruce. Hřebínek, tj. rozbrázděný kov, který se vytváří okolo vrypu, dodává jehlorytinové kresbě na kráse a jemnosti. Kov, pohlcující v průběhu barvení část barvy, zabraňuje jejímu úplnému setření. Je tak prvkem způsobujícím sametovou jemnost kresby. K jehlorytu je možné použít i jiné nástroje, tj. ruletu, moletu, pilníček či smirkový papír. Lze je vzájemně doplňovat. Rýt se dá také do rozličných štočeků. Otisky těchto materiálů se však podobají spíše technice leptu, neboť se při nich tvoří křehký hřebínek, jenž jen stěží odolává vytírání barvy a tlaku v průběhu lisování. Chybí tak dojem jemnosti linií, dosažený pravou suchou jehlou.

Leptaných technik je nespočet. Z hlediska materiálu i výrazu je čárkový lept jejich elementární kategorií. Základní obrysy kresby jsou přeneseny na štoček pauzováním.⁸³ Při leptaných technikách je kovový štoček pokryt tzv. krytem, který zajišťuje ochranu štočku před naleptáním tam, kde to není žádoucí. Kryt je proryt až na kov, kde vlivem leptadla vznikají prohlubeniny, které jsou po odstranění krytu zaplněny barvou.⁸⁴ Při této grafické práci lze pokračovat dvěma základními způsoby. Prvním je stupňovité leptání kresby jako celku. Slabší plochy kresby jsou postupně zakrývány krytem. Druhou možností je stupňovité leptání, při kterém se postupuje od nejsilnějších k nejslabším plochám. Ty jsou tak postupně dokreslovány.⁸⁵

⁸⁰ Srov. KUCHAR, R. *Kresba, malba, grafika pro lidové školy umění*, s. 33-34.

⁸¹ Srov. tamtéž, s. 27.

⁸² Srov. tamtéž, s. 36.

⁸³ Srov. tamtéž, s. 33-36.

⁸⁴ Srov. BAUER, A. *Grafika: knížka pro každého*, s. 17.

⁸⁵ Srov. KUCHAR, R. *Kresba, malba, grafika pro lidové školy umění*, s. 36.

2.3.3 Grafické techniky tisku z plochy

Principem je umístění tisknoucích i netisknoucích ploch ve stejné rovině.⁸⁶ Základní podobou těchto grafik je tisk z papírových forem či otisk struktur.⁸⁷ Poněkud náročnější jsou techniky litografie a serigrafie.⁸⁸

Papírových forem se užívá při tisku papírořezu či vystřihovánky. Kresba, zhotovená na silnějším papíře, se při papírořezu provádí výraznými tahy černou tuší. Následuje její prořezání a tisk v lisu. Pro vystřihovánku je postup následující. Na silnější papír se provede černobílá kresba, která se pak vystřihne. Výstřižek se přiloží na papír, na který se naválí tiskařská barva. Po sejmutí výstřižků vznikne negativní otisk. Vystřihovánka, vložená do lisu, se pak přikryje tiskovým papírem a vytiskne. Při tiscích z výšky je možné využít také struktury otisků nejrůznějších typů tkanin či jiných materiálů coby podtisků tak, že se na danou tkaninu naválí barva pro tisk, která se přetiskne ve válcovém lisu.⁸⁹

Litografie je poměrně složitou technikou po všech stránkách, ať už jde o vybavení, zkušenosti či zručnost.⁹⁰ Štočkem je při litografii vybroušený, vyhlazený a odmaštěný kámen. Na štoček se kreslí pomocí mastné litografické křídly či mastné tuše. Následuje úprava nepokreslených ploch kresby prostřednictvím kyseliny dusičné ve vodním roztoku arabské gumy. Tím se zajistí hydrofobie kamene za vlhka. Tato vlastnost způsobuje jeho odpor vůči mastné kamenotiskařské barvě tam, kde je to zapotřebí. Kresba křídou či tuší naopak barvu pohlcuje. Tisk probíhá v litografickém lisu. Kámen musí být v průběhu tisku stále vlhký, jinak hrozí poškození kresby.⁹¹

K tisku z plochy lze zařadit také serigrafii, tj. sítotisk či průtisk.⁹² Není však grafickou technikou v pravém slova smyslu, neboť jde o techniku reprodukce kreseb prostřednictvím šablony. Při serigrafii se tak nevytváří štoček, kterým by byl tisk v grafickém lisu převeden na papír. Jemná síťovina, která je natažená na rám, slouží jako forma pro tisk. Některé její póry jsou zakryty tak, aby se skrz ně nedostala barva. Tiskařská barva se protlačuje přes tkaninu třičem na papír, který je pod ní. Kreslit lze

⁸⁶ Srov. BAUER, A. *Grafika: knížka pro každého*, s. 23.

⁸⁷ Srov. KUCHAR, R. *Kresba, malba, grafika pro lidové školy umění*, 38.

⁸⁸ Srov. tamtéž, s. 27.

⁸⁹ Srov. tamtéž, s. 38.

⁹⁰ Srov. tamtéž, s. 38.

⁹¹ Srov. BAUER, A. *Grafika: knížka pro každého*, s. 23.

⁹² Srov. tamtéž, s. 11.

přímo na síto. Výtvarné zpracování lze provést však i fotograficky, tj. přenosem kresby na síto opatřené vrstvou citlivou vůči světlu.⁹³

⁹³ Srov. BAUER, A. *Grafika: knížka pro každého*, s. 25.

3 Historický aspekt

Historie je vědou, která zkoumá dějinný vývoj událostí určitého celku.⁹⁴ Tímto celkem je zde umění. Následující řádky představují projevy umění v dějinách, jeho proměny a případně také poukazují na zlomové události, které jim předcházely.

3.1 Pravěk

Kultura z období mladšího paleolitu představuje klasické pravěké umění, jež lze označit již jako první projev malířství a sochařství.⁹⁵ Člověk tehdy překročil pomyslnou hranici mezi výtvarnou kulturou a výtvarným uměním, když začal tvořit, aby něco vyjádřil. Námětem v umění byl člověk a pravěká zvíře. Otisky dlaní v měkkých jeskynních stěnách a tzv. makaronské kresby, tj. kresby vzniklé vytlačení paralelních linií pomocí prstů, patří k nejstarší tvorbě. Lineární obraz zvířete představuje další vývojové stadium výtvarného projevu. V první fázi se zhotovil obrys zvířete, který byl později dotvořen barvou. Kolorován byl nejprve žlutými, pak také červenými a černými barvami. V závěrečném vývojovém stádiu došlo k plastické modelaci tvaru a k uplatňování odstínů barev, čímž byl v náznacích nastíněn dojem trojrozměrnosti. Zlepšila se i znalost tělesných rysů zvířat a schopnost správněji zachytit jejich pohyb. Začala se užívat kompozice, tj. zvířata byla rozmístěna vedle sebe, proti sobě a později vznikl i scénický výjev.⁹⁶ V mezolitu se tak zrodily skalní malby, kde byla namísto realistického vyobrazení zachycena schematická kresba s výjevy ze života. Ta byla vytvořená stylem obrázkové kroniky.⁹⁷ Tvary se postupně zjednodušily natolik, že již tvorbu pravěku lze označit za symbolickou až abstraktní.⁹⁸

⁹⁴ Srov. KLIMEŠ, L. *Slovník cizích slov*, s. 264.

⁹⁵ Srov. PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 3.

⁹⁶ Srov. MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury* 1, s. 12-13.

⁹⁷ Srov. tamtéž, s. 16.

⁹⁸ Srov. PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 4.

3.2 Starověk

Pro starověké umění jsou charakteristické především čtyři rozsáhlé civilizace. Jde o starověký Egypt, Mezopotámii, Řecko a Řím.

Egyptské umění je staré více než 5000 let.⁹⁹ Lidské postavy zde byly zobrazovány svérázným způsobem, tj. hlava s končetinami se znázorňovala z profilu, trup a oko zepředu. Je však třeba si uvědomit, že malířství této kulturní oblasti bylo zejména písmem. Jelikož jsou egyptské malby v podstatě znaky, byl proto takový způsob zobrazení k vyjádření podstaty věci zcela postačujícím. Stal se nástrojem k vytváření názorů na svět. Byl svědectvím o světě obyčejných lidí, faraónů a bohů. Barvy se zde používaly pro svůj symbolický účel.¹⁰⁰ Cílem výtvarného projevu nebylo sdělení prožitku ani zachycení skutečnosti. Také krása nebyla tolik podstatná. Důležitější se stala úplnost. Proto bylo vše zachyceno z nejobvyklejšího úhlu pohledu.¹⁰¹ Egyptané věřili v nutnost zachování těla pro to, aby duše na onom světě mohla žít dál.¹⁰² Zobrazovalo se tak jen to, co bylo vnímáno jako stěžejní. Charakteristická je také geometrická strohost, vážnost a jednoduchost.¹⁰³ Pro egyptské umění je typický především smysl pro řád.¹⁰⁴ Kromě zákonu frontálního zobrazení, kdy se postavy nezobrazovaly reálně, tj. v perspektivní zkratce, se v egyptském umění užívala i další specifika. Jde zejména o koncepční realismus, hierarchickou a pásovou perspektivu. Koncepční realismus vycházel z komplexní představy, kterou v umělci vzbuzoval znázorňovaný člověk, nikoli z jeho vnější podoby. Hierarchická perspektiva znamená, že postavy se velikostně odlišovaly na základě jejich společenského postavení, nikoli dle jejich vztahu ke skutečnému trojrozměrnému prostoru. Nejvyšším tak byl faraon a nejmenším otrok. Jelikož ještě perspektiva nebyla známa, k znázornění vzdálenosti byla užívána tzv. pásová perspektiva. Ta spočívala v tom, že postavy, které jsou ve skutečnosti za sebou, jsou zachyceny v pásích nad sebou.¹⁰⁵

Principem frontálního zobrazení, koncepčního realismu, pásové a hierarchické perspektivy se řídilo také umění v Mezopotámii.¹⁰⁶

⁹⁹ Srov. GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, s. 55.

¹⁰⁰ Srov. PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 7.

¹⁰¹ Srov. GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, s. 60-61.

¹⁰² Srov. tamtéž, s. 55.

¹⁰³ Srov. tamtéž, s. 58.

¹⁰⁴ Srov. tamtéž, s. 64.

¹⁰⁵ Srov. MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury I*, s. 24.

¹⁰⁶ Srov. tamtéž, s. 30.

Starověké Řecko a Řím byly civilizacemi, které později podnítily kulturní vývoj celé Evropy.¹⁰⁷ Koncem 5. století př. n. l. si řečtí umělci začali být vědomi svých schopností. Přestože byli stále vnímáni jako řemeslníci, lidé si začali všímat vlastní výtvarné práce. Srovnávání jednotlivých „škol“ potom vyústilo v dosahování vyšších uměleckých výkonů a ve vznik jisté individuality projevu.¹⁰⁸ Mnohdy se soudí, že řecké umění je výsledkem idealizace skutečnosti. To lze přirovnat k práci fotografa, který chce vyretušovat drobné nedostatky na své fotografii. Výsledkem by však byl poněkud prázdný stín původního vzoru. Řecký umělec pracoval na základě opačného principu. Šlo mu o jakési naplnění prázdné „skořápky“ životem. Nejprve vytvořil obecnou a schematickou podobu, kterou postupně upravoval tak, že nakonec vzbuzovala dojem skutečně živé postavy. Umění již nebylo strnulé a bez života. Vyznačovalo se jasností a jednoduchostí. Původně se umělci vyhýbali vyjadřování hlubokých citů, jelikož vnímali, že by to narušilo jednoduchou pravidelnost nenápadného výrazu tváře.¹⁰⁹ Uplatňovali spíše „práci mysli“, těla a jeho pohybů. Teprve později se naučili pracovat se specifiky fyziognomie a vytvářet portréty tak, jak je známe dnes. Pro helénské období pak byla typická snaha vystihnout dramatičnost a výrazný pohyb.¹¹⁰ Základním výrazovým prostředkem malířství byla dlouhou dobu linie. S postupem času se přešlo od obrysové kresby k malbě, tj. tvar byl modelován barvou.¹¹¹

Na řecké umění navázalo umění římské, které bylo silně pod vlivem této kultury. Důvodem výrazného vlivu Řeků byla skutečnost, že na Římány dobytém území bylo mnoho řeckých umělců. Kvůli novým požadavkům se však římské umění jistým způsobem pozměnilo.¹¹² Římané byli věcní.¹¹³ Umělci měli nyní dovoleno pracovat podle skutečnosti. Vlivem jejich věrnosti vůči realitě vytvářeli portréty, které vyznávají méně lichotivě.¹¹⁴ Jelikož usilovali o ztvárnění odpovídající skutečnosti, byl jejich často užívaným prvkem iluzionismus. Ten dospěl k takové dokonalosti, že fresky svým imaginárním prostorem opticky rozšířily skutečný prostor.¹¹⁵

¹⁰⁷ Srov. PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 9.

¹⁰⁸ Srov. GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, s. 99.

¹⁰⁹ Srov. tamtéž, s. 103-105.

¹¹⁰ Srov. tamtéž, s. 108.

¹¹¹ Srov. PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 11.

¹¹² Srov. GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, s. 117.

¹¹³ Srov. tamtéž, s. 124.

¹¹⁴ Srov. tamtéž, s. 121.

¹¹⁵ Srov. PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 13.

3.3 Středověk

3.3.1 Románský sloh

V období mezi 5. a 10. stoletím se současně uplatňovalo množství různých dílčích proudů v umění, které se sjednotily až na konci tohoto období.¹¹⁶ Na území bývalé římské říše, tj. dnešní Francie, Itálie a Německa, vznikl v 10. století první umělecký sloh známý jako sloh románský. Jak už samotný název napovídá, východiskem zde bylo umění římské.¹¹⁷ Románský sloh byl zcela odevzdán své době, ve které měla hlavní slovo církev.¹¹⁸ Často právě kostel býval jedinou stavbou zhotovenou z kamene.¹¹⁹ Jelikož dřevěné střechy by nebyly dostatečně důstojné, byly i ony kamenné.¹²⁰ Tomu byl nutně podřízen celkový charakter architektury, který jako by přitakával myšlence církve¹²¹, bojující proti mocnostem zla na zemi.¹²² Stavby působily masívně a těžkopádně.¹²³ Církev předepisovala tematiku, obsah i formu tehdejšího umění.¹²⁴ Na základě poučky papeže bylo umění vnímáno jako užitečné, neboť učilo nevzdělance Písmu.¹²⁵ Malířství získalo roli jakéhosi obrazového písma.¹²⁶ Jeho úlohou bylo šířit poselství svatého příběhu a myšlenku nadpřirozena.¹²⁷ Jedno z prvních vyobrazení Spasitele vycházelo z tradice řecké. Kristus seděl na trůně mezi sv. Petrem a Pavlem, kteří se podobali spíše filosofům. Také samotný trůn podpíral antický bůh nebes.¹²⁸ Vlivem působení irských a anglických mnichů a misionářů, kteří se snažili uplatnit severské tradice v křesťanství, získalo tehdejší umění specifické rysy. Umělec starou předlohu z bible přetvořil podle svých představ. Výsledkem byly lidské postavy podobající se spíše obrazcům tvořených lidskými tvary než skutečnému člověku. Drapérie měla podobu propletených stuh, vlasy i uši získaly tvar kudrlinky a samotná

¹¹⁶ Srov. GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, s. 157.

¹¹⁷ Srov. PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 14.

¹¹⁸ Srov. MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury 1*, s. 89.

¹¹⁹ Srov. GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, s. 171.

¹²⁰ Srov. tamtéž, s. 175.

¹²¹ Srov. tamtéž, s. 173.

¹²² Srov. tamtéž, s. 175.

¹²³ Srov. PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 14.

¹²⁴ Srov. MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury 1*, s. 89.

¹²⁵ Srov. GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, s. 157.

¹²⁶ Srov. tamtéž, s. 183.

¹²⁷ Srov. tamtéž, s. 166.

¹²⁸ Srov. tamtéž, s. 128.

tvář se podobala jakési masce.¹²⁹ Příznačná tak byla strnulost, absence výrazu a schematismus.¹³⁰ Zasazení postav do konkrétního prostoru nebylo podstatné.¹³¹

3.3.2 Gotický sloh

Gotický sloh vznikl ve 12. století ve Francii. Zásadním objevem byl lomený oblouk a opěrný systém, který dovoloval odlehčit stěny, zvednout klenbu do velkých výšek a zvýšit okna. Vertikální rovina se pak stala základním rysem gotické architektury.¹³² Rozměry takových staveb poukazovaly na nepatrnost člověka a pomíjivost všeho malicherného. Zatímco románská architektura skýtala ochranu před temnotou, architektura gotiky vyjadřovala tušení čehosi, co se nachází daleko od pozemského světa. Stěny přestaly být chladné, nevzbuzovaly děs. Gotická architektura „odhodila roucho“ těžkostí pozemského světa a oddala se rozjímání.¹³³ Strnulost a schematičnost zpočátku přetrvávala. Oproti románskému slohu lze však již postupně sledovat i jistou snahu po zachycení výrazu a po realistickém ztvárnění skutečnosti.¹³⁴ Sochy románského slohu působí jako těžkopádné sloupy sloužící architektuře. Skulptury gotického slohu naopak připomínají skutečného člověka. Každá je osobitá svým postojem či typem krásy.¹³⁵ Oproti řeckému umění, které se zabývalo krásou jako takovou, vnímalo umění gotiky krásu jen jako prostředek k přesvědčivějšímu „převyprávění“ biblických příběhů.¹³⁶

3.4 Novověk

3.4.1 Renesance

Pojem renesance se zrodil z úst italského malíře a životopisce G. Vasariho, jenž takto označil umění 15. – 16. století. Rozvoj řemesel, obchodu a věd vedl ke změnám ve společnosti. Svoji nemalou roli sehrála teorie heliocentrismu, jež převrátila doposud platnou theocentrickou teorii naruby. Dřívější náboženskou úctu, pokoru až bohabojnost vystřídala víra v člověka a v jeho schopnosti. Člověk je s to krásu vytvářet, nikoli jen

¹²⁹ Srov. GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, s. tamtéž, s. 159-160.

¹³⁰ Srov. PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 15.

¹³¹ Srov. GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, s. 183.

¹³² Srov. PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 16.

¹³³ Srov. GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, s. 188-189.

¹³⁴ Srov. PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 17.

¹³⁵ Srov. GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, s. 190.

¹³⁶ Srov. tamtéž, s. 193.

vnímat. Přes odklon renesance od středověku a jeho filosofie lze pozorovat i jistou spojitost s tímto obdobím. Jde zejména o množství náboženských námětů, které jsou však nyní ztvárněné poněkud realističtější a přirozenější. Období pozdní renesance je označováno slovem manýrismus. Jedná se o šablonovitou uměleckou tvorbu, při níž jde předně o zručnost, tj. o manýru, než o tvůrčí invenci jako takovou.¹³⁷

Měřítkem architektury se nyní stává člověk. Není již „ztracen“ v ohromném zdrcujícím prostoru stvořeném dle životního postoje středověkého člověka. Vzniká nový architektonický prostor mající lidské rozměry, neboť právě člověku je vše určeno. Stavby tak získávají klidnější, přirozenější a příjemnější ráz. Působí jednoduše a vzdušně. Oproti předešlému principu dynamismu a vertikálnímu pojetí se začíná uplatňovat statika a horizontální osa. Východisky architektury jsou krychle a koule, coby základní geometrické obrazce, jimiž se vše podřizuje.¹³⁸ Snahou sochařů bylo zachycení lidského těla v jeho skutečné podobě po proporční, postojové a pohybové stránce. Vzorem sice byla antika, nicméně pod vlivem renesance ještě prohloubena o poznatky z oblasti anatomie.¹³⁹ Zatímco starověké umění se řídilo principem „mimesis“, tj. nápodobou přírody, ve středověku byla základem umění symbolika a nikoli skutečnost. V novověku došlo ke vzkříšení antického kánonu. Umění nápodoby se tak stalo rysem mistrovství. V renesančním malířství byla objevena perspektiva, tedy schopnost navodit zdání prostoru, a vznikl tak iluzionismus. Pozornost je nyní věnována i portrétům, kde se již umělci snažili vyjádřit emoce člověka.¹⁴⁰

3.4.2 Baroko

V době klasicismu bylo slovo „barokní“ spojováno s čímsi směšným, podivným či přemrštěným. Až později bylo označením pro svěbytný umělecký styl 16. - 18. století, jenž má své kořeny v Itálii. Ani v historickém pozadí barokní doby nezůstává duchovní život stranou. Na snahu o pokatolictění obyvatel reagovala protireformační tendence důrazem na cit, nikoli rozum. Tímto rysem se baroko stalo jakýmsi protipólem poněkud chladně působící renesance, jež byla založena na intelektu. Z významu, jaký smyslová stránka vnímání měla, pramení také expresivita, dramatičnost a dynamičnost baroka.

¹³⁷ Srov. PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 19.

¹³⁸ Srov. tamtéž, s. 19.

¹³⁹ Srov. MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury 2*, s. 21.

¹⁴⁰ Srov. PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 20.

Snahou bylo upoutat pozornost člověka a oslnit jej. Duchovní a mystický charakter baroka doprovází jeho zájem o tajuplnost.¹⁴¹

Barokní architektura se ubírala dvěma trendy. Šlo o dynamickou a klasicizující tendenci. Dynamické baroko se vyznačovalo prvky, které podněcují v člověku neklid, napětí a až jakési tajemné opojení. Baroko klasicizující bylo jeho druhou poněkud chladnějším a střízlivější tváří, jež byla typická pro Francii, kde navázala na tradici renesance, která zde byla více „zakořeněna“. Oba architektonické směry jsou potom jednotné ve své snaze silně působit na cit člověka skrze navození zdání o ohromném prostoru. Projevem baroka v sochařství je celkový výraz soch působící dojmem, že se jejich mysl upíná mimo pozemský svět a jejich duše směřuje vzhůru v jakémisi stavu vytržení myslí, nevnímajícím okolní dění. Tento vnitřní prožitek je jakoby umocněn vnějším ztvárněním soch. Drapérie působí rozevlátě či obemyká tělo. Malířství se řídilo stejnými principy. Užívalo se zde navíc šerosvitu, který dodává výslednému dílu na tajemnosti či jisté duchovnosti. Obraz tak působí jako by byl ponořen do tmavého roucha, přičemž však jsou význačná místa osvětlena, povětšinou světlem pocházejícím z neurčitěho zdroje.¹⁴²

Baroko následně přechází v rokoko, což je umělecký sloh vyznačující se jemností, uhlazeností, dvorností a hravostí. V architektuře jde zejména o záležitost interiéru. Je příznačný svým jemným a hravým dekorem. Vypjatost náboženských motivů tak vystřídaly galantní výjevy.¹⁴³

3.4.3 Klasicismus

Klasicismus je umělecký sloh 18. a 19. století, který vznikl ve Francii za vlády krále Ludvíka XIV. Pojem klasicismus pochází z latinského slova „classicus“, znamenající vynikající či vzorový. Mezi znaky klasicismu patří jeho návaznost na antiku, především pak na období helénské. Stavby jsou strohé, chladné, symetricky laděné. Architektura se podřizuje vyššímu řádu, neboť je vnímána jako projev čehosi skutečného a čistého, co je lidským citům nepoddajné.¹⁴⁴ Umění čerpá z antické mytologie.¹⁴⁵ Jsou zde pevně stanovena pravidla a normy odpovídající klasickému vzoru. Měřítkem krásy se stává pravda, která je výsledkem rozumového poznání. Na prvním místě je rozum, kázeň

¹⁴¹ Srov. PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 25-26.

¹⁴² Srov. tamtéž, s. 26-27.

¹⁴³ Srov. tamtéž, s. 30.

¹⁴⁴ Srov. tamtéž, s. 31.

¹⁴⁵ Srov. MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury 2*, s. 107.

a střídmost. Výrazným znakem je velice přesné, skoro až fotografické vystižení skutečnosti. Základním prvkem tvorby je linie. Barva má podružnou roli, pouze koloruje.¹⁴⁶

S klasicismem se pojí také pojem empír, latinsky „empire“, což znamená císařství. Ve své podstatě jde o vrcholnou podobu klasicismu za doby Napoleonova císařství. Zatímco zpočátku byl vliv antického dědictví jen v náznacích a stále ještě převládalo baroko, později byl odkaz antiky natolik jasný, že mnohdy bylo možné označit tvorbu klasicismu za kopii antiky. Ve svém prvopočátku se tedy jednalo o tzv. barokní klasicismus. Se stoupajícím vlivem antiky pak na sebe klasicismus bere podobu empíru.¹⁴⁷

3.4.4 Romantismus

Romantismus vznikl v 1. polovině 19. století v Anglii jako reakce na klasicismus. Šlo o zcela logickou odpověď člověka na chladnost klasicismu, v níž se jádro lidského bytí hledá poněkud obtížně. Zatímco klasicismus upřednostňoval rozum a přísný řád, romantismus se řídil citem a svobodou. Zákon symetrie byl nahrazen tvarovou bohatostí. Tak jako se inspirací pro klasicismus stala antika, romantismus nacházel podněty ve středověku, především v gotice. V popředí klasicismu stála společnost a její normy. Romantismus naopak vyzdvihuje svobodu jedince. K základním prvkům se řadí tajuplnost, nevšednost, neklidnost, dramatičnost a vyhrocenost děje.¹⁴⁸

3.4.5 Realismus

Roku 1855 uspořádal francouzský malíř G. Courbet výstavu nazvanou Le Réalisme. Její název byl později označením pro nový umělecký styl 2. poloviny 19. století, který vznikl ve stínu odkazu tohoto umělce. Slovo realismus, latinsky realis, znamená věcný či skutečný. G. Courbet věrně zobrazoval skutečnost. Šlo mu o pravdu. Jeho díla tehdejší kritici vnímali jako urážku slušnosti, jelikož skutečnost nikterak nepřikrášloval. Chtěl naopak šokovat svou neústupnou opravdovostí. Jeho tvorba se tak stala jakýmsi manifestem vůči konvencím tehdejší doby.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Srov. PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 31.

¹⁴⁷ Srov. tamtéž, s. 31.

¹⁴⁸ Srov. tamtéž, s. 32-33.

¹⁴⁹ Srov. tamtéž, s. 35.

3.4.6 Moderní umění

Přestože impresionismus nespadá přímo pod kolonku tzv. moderního umění, je jakýmsi prvním krokem tímto směrem. Vznikl ve Francii a jeho název byl odvozen od díla C. Moneta nazvaného *Imprese vycházejícího slunce*. Nepřinesl však převratný pohled na svět, jelikož i jemu šlo o vyjádření skutečnosti. Jde tak spíše o vyvrcholení této snahy. Předpokladem je soustředěnost pozornosti na okamžik, který je vnímán jako záležitost světla, neboť pouze to udává atmosféru dané chvíle. Snahou tak bylo zachytit okamžitý dojem, jakým na umělce skutečnost působí. Prostředkem k tomu byla barevná skvrna, protože jen ta dokáže zachytit prchavost vjemu a dodat dílu světlo.¹⁵⁰

Na impresionismus navázal neoimpresionismus. Umělci sice vycházeli z impresionismu, ale mísení barev na paletě jim bylo proti srsti. Vznikla tak výtvarná technika známá jako pointilismus, jejímž principem byla malba čistými barvami, které se opticky mísí teprve až v oku diváka. Tím bylo dosaženo jasu barevného světla. Barevné skvrny tak vystřídaly tečky čistých barev.¹⁵¹

Až doposud byly celé dějiny umění ve své podstatě snahou napodobit skutečnost. Člověk byl přesvědčen, že pravdu lze nalézt v hmotné podobě věcí. K pravdě se pak dobral skrze smysly či rozumem. Impresionismus toto pátrání po pravdě zúžil na hru optiky. Proto jsou také impresionisté v jistém slova smyslu realisté. Jejich úcta ke skutečnosti jim nedovolovala skutečnost nějak přetvořit. Na scénu tak vstoupil postimpresionismus. Skutečnost se staví tváří v tvář vnitřnímu světu umělce. Vincent van Gogh to vyjádřil takto:¹⁵² „*Pro mne jsou skuteční malíři ti, kteří věci nemalují tak jak jsou, suše je analyzujíce, ale tak jak je cítí.*“¹⁵³ Slovo postimpresionismus vystihuje spíše časovou posloupnost, ne však konkrétní styl tvorby. Postimpresionisté se snažili přehodnotit impresionistickou tvorbu. Každý umělec přitom tento úkol pojal po svém. Lze však pozorovat i jisté společné rysy. Umělci nyní vystihují zejména citový náboj skutečnosti. Tím nutně dochází k jejímu pokřivení. Experimentovali s barvou. Šerosvit upadl v zapomnění. Také perspektivní vyjádření ztratilo doposud platná pravidla. Postimpresionismus tak na přelomu 19. a 20. století podnítl vznik široké škály nových experimentálních směrů, jež se velice různorodým způsobem konfrontovaly se skutečností.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Srov. PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 37-38.

¹⁵¹ Srov. tamtéž, s. 38.

¹⁵² Srov. tamtéž, s. 40.

¹⁵³ Tamtéž, s. 40.

¹⁵⁴ Srov. tamtéž, s. 40-41.

Určitou odpovědí na literární naturalismus a malířský impresionismus se stal symbolismus. Nebyl samostatným uměleckým stylem, ale jakousi společnou mluvou generace umělců na sklonku 19. století. Stal se svým způsobem protikladem realismu. Základním výrazovým prostředkem byl symbol. Tím do umění pronikly atributy jako obrazotvornost či podobenství. Svět získal podobu spleti symbolů, v níž má každý předmět vlastní hlubší význam. Často se prolíná se secesí, avšak není to jedno a totéž. Zatímco vše secesní je také symbolické, není každé symbolické dílo vždy současně secesním.¹⁵⁵

Secese byla posledním výtvarným slohem, jenž postihl všechny oblasti života, tj. také módu, šperkařství či nábytkářství. V překladu znamená odloučení či odštěpení. Byla tedy manifestem moderních umělců usilujícím o zproštění se starých tradic. Vyznačovala se stylizací, ornamentálností, lineárností, zvlněnými liniemi a ladností vůbec. Geometrii a tvarový soulad vytlačily přírodní motivy. Barevné plochy ztratily svoji trojrozměrnost vypuštěním úlohy světla a stínu při jejich zpracování. Výtvarný projev se vyznačoval prolínáním jednotlivých druhů umění, tj. v různých uměleckých oblastech se opakují určité motivy, například vlasy žen, mořské vlny či lekníny. Dílo bylo často laděno současně pohádkově, baladicky i smyslně.¹⁵⁶

Dalším uměleckým stylem se stal fauvismus. Název pochází z francouzského slova „le fauve“, tj. šelma. Fauvismus byl pomyslně pokřtěn slovy kritika: „Donatello parmi les fauves“, tj. „Donatello mezi šelmami“, jež pronesl v souvislosti s komentářem k sošce v klasičtějším podání situované uprostřed vystavených malířských pláten. Základním znakem fauvismu bylo použití nepřirozeně vyhlížejících výbojných barev a naprostá svoboda v jejich výběru. Prostor obrazu byl utvářen prostřednictvím čistých barev, jež nebyly stínovány. Síla obrazu tkví v barevnosti, z níž vychází.¹⁵⁷

Na počátku 20. století byly veškeré moderní směry v umění označeny jako expresivní. V užším pojetí však jde o tvorbu založenou na aktuálním duševním rozpoložení. Jádrem expresionismu je exprese čili projev duše. Nahlíží-li se na expresi jako na umělecký trend, není zde časové omezení.¹⁵⁸

S futurismem se zrodil zcela nový pohled na umění, když italský básník F. Marinetti prohlásil, že krása strojů má větší hodnotu než antické sochy. Slovo

¹⁵⁵ Srov. PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 42.

¹⁵⁶ Srov. tamtéž, s. 42.

¹⁵⁷ Srov. tamtéž, s. 43.

¹⁵⁸ Srov. tamtéž, s. 44.

futurus, tj. budoucí, již naznačuje, že pozornost se nyní upíná k technice, její rychlosti a k pohybu vůbec.¹⁵⁹

Kubismus vznikl jako ustálené pojmenování od slova „kubus“, tedy krychle, jímž jeden kritik ohodnotil svůj dojem z obrazu G. Braqua. Ten potom spolu s P. Picassem pracoval na rozvoji nově objeveného stylu, založeného na vyjádření trojrozměrnosti prostoru bez narušení dvojrozměrnosti obrazu. Kubismus ve svém vývoji prošel třemi fázemi. Nejprve bylo těžištěm zájmu zjednodušení předmětů na základní geometrické tvary s opomenutím prostoru a perspektivy. Vznikl tak nový obrazový prostor, jenž popřel dřívější prostorovou trojrozměrnost. Podstatou následného analytického kubismu bylo rozložení skutečnosti na jednotlivé prvky a přenos několika úhlů pohledu do jediné plochy. Tím se do obrazu vnesl prvek času či pohybu. A konečně syntetický kubismus pak využil techniky koláže.¹⁶⁰

V pozadí 1. světové války, jež měla na svědomí zpochybnění veškerých hodnot člověka, vstoupil na scénu dadaismus. S hnutím dada je neodmyslitelně spjat rumunský básník T. Tzara, jenž vydal jeho manifest. Již samotný název hnutí byl založen na jednom z principů dadaismu, tj. na náhodě, neboť vznikl otevřením slovníku na náhodné stránce. Základem dadaismu byl nesmysl. Někdy se spojuje s tzv. anti-uměním. To je však jen východiskem, nikoli cílem. Dada bylo pozitivní právě ve své negaci. S následujícím surrealistickým stylem má dadaismus mnohé společné. Především jde o princip náhody či odmítání soudobých proklamovaných hodnot v estetice. Dadaismus však odmítá psychoanalýzu, coby prostředek umožňující inspiraci podvědomím.¹⁶¹

Italský umělec G. de Chirico svým svérázným principem „pittura metafisica“ ovlivnil dadaismus a současně také uvolnil cestu surrealismu. Charakteristickým rysem jeho tvorby je perspektivní pohled na architekturu, jenž je narušen sochami, loutkami, figurínami... V uměleckém díle se objevují skutečné předměty. Ty jsou však zasazeny do nového kontextu na základě představivosti svého tvůrce. Známý předmět, tzv. „surrealistický objekt“ se tak vyskytne v prostředí, jež je pro něj nezvyklé. Vzniká tak napětí, podněcující různé představy. Umělecké dílo tak působí dojmem snového výjevu. G. de Chirico to okomentoval slovy:¹⁶² „Každá věc má dva aspekty: obyčejný aspekt, který vidíme téměř vždy a který vidí každý, a potom aspekt duchovní a metafyzický, který

¹⁵⁹ Srov. PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 45.

¹⁶⁰ Srov. tamtéž, s. 46.

¹⁶¹ Srov. tamtéž, s. 49-50.

¹⁶² Srov. tamtéž, s. 50-51.

*mohou vidět jen někteří ve chvíli jasnozřivosti a metafyzické abstrakce. Umělecké dílo musí vyjadřovat cosi, co není patrné z jeho vnější podoby. Předměty a postavy, které zobrazuje, musí poeticky vyprávět o něčem, co je vzdáleno a co před námi skrývají materiální formy.*¹⁶³ Surrealismus jako takový pak vznikl ve Francii. Jeho název byl přejat z divadelní hry G. Apollinaire, jíž označil jako surrealistické drama. Samotné slovo surrealismus je jakýmsi nadrealismem, tedy realismem vyššího řádu. Jde o umělecký styl, ve kterém není představivost umělce svázaná vnější skutečností. Francouzský spisovatel A. Breton vydal manifest surrealismu. Označuje jej za absolutní skutečnost složenou ze dvou protikladů, tj. z oné skutečnosti a snu. Zdrojem se stala hlubinná psychologie S. Freuda. Ten prohlásil, že v psychice člověka hraje velkou roli podvědomí. Do tohoto podprahového života se surrealisté snažili proniknout. Inspiraci přitom nalézali ve snech, halucinacích, stavech deliria či jinde. Podnětnými zdroji jim byli i umělci z doby dřívější, př. Arcimboldo, Bosch či Goya.¹⁶⁴

Už odnepaměti bylo v dějinách umění snahou vypořádat se nějakým způsobem se skutečností. Symbolismus představoval v tomto ohledu jistý posun, neboť pro skutečnost byl použit zástupní znak, tj. symbol. Nové experimentální umělecké směry realitu transformovaly rozličnými způsoby. Výchozím bodem však byla stále skutečnost. Kubismus bývá v některých svých podobách čitelný velice obtížně. Právě z toho důvodu tak lze tento styl vnímat jako jakýsi most k abstraktnímu umění. Skutečnost ani její útržky již nebyli nutným předpokladem pro vznik díla. Umělecké vyjádření se zúžilo na linii, tvar, barvu či skvrnu. Stává se krkolomnou cestou za projevem vztahu umělce ke světu a k vlastní existenci. Tímto způsobem, tedy jako výpověď člověka o sobě samém, je vhodné abstraktní umění vnímat. Veškeré proudy abstraktního umění mají krátkou dobu svého trvání. To jen potvrzuje skutečnost, že pokračování tímto směrem by bylo zbytečné, neplodné a tudíž samoučelné. Umění by se stalo povrchním, lživým a rutinním vyjádřením konvence dnešní doby. Tvůrčí invence se vytrácí. Tímto se tak stává abstraktní umění poměrně ošidným.¹⁶⁵

Abstraktní umění je spojeno s počátkem 20. století, nicméně jeho náznaky lze nalézt již u L. da Vinciho, jenž soudil, že skvrny na zdi poskytují jistou inspiraci, když prohlásil:¹⁶⁶ „...v takové skvrně lze rozpoznat bizarní útvary: tím chci říci, že bedlivý pozorovatel takové skvrny může v ní vidět lidské hlavy, nejrozmanitější zvířata, bitvu,

¹⁶³ PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 50.

¹⁶⁴ Srov. tamtéž, s. 50.

¹⁶⁵ Srov. tamtéž, s. 54.

¹⁶⁶ Srov. tamtéž, s. 54.

skály, moře, mraky, keře a ještě další věci: je to jako hlas zvonu, v němž člověk slyší to, co si představuje.“¹⁶⁷ Prvotina abstraktního umění se pak údajně zrodila roku 1910 kdy ruský umělec V. Kandijksij spatřil svůj obraz postavený vzhůru nohama a silně na něj zapůsobil.¹⁶⁸

Abstraktní tvorba se vzedmula ve dvou vlnách. Tou první je období před 1. světovou válkou. Druhou vlnou pak byla doba po 2. světové válce. V předválečném období byly významnými proudy zejména neoplasticismus, suprematismus a orfismus.¹⁶⁹

Zakladatelem neoplastického umění byl P. Mondrian. Charakteristickými znaky se stala vyváženost a soulad. Snažil se odstranit z umění předmět a nahodilost v uspořádání přírody. Namísto toho usiloval o jednoduchost geometrickou a čistou, tj. vzniklou střídáním několika základních barev. Své počínání popsal takto:¹⁷⁰ „*Za proměnlivými přírodními formami je neměnná čistá realita. Je tedy třeba přírodní formy redukovat až na čisté neměnné poměry. Stále více jsem eliminoval všechny křivky, až mé obrazy vytvářely pouze vertikální a horizontální linie tvořící kříže. Každý sám pro sebe, oddělen od ostatních.*“¹⁷¹

Suprematismus následně přivedl umění k bodu nula tím, že abstrakci dovedl do krajnosti svojí snahou oprostit umění od veškeré předmětnosti. Představitelem je ruský umělec K. Malevič, který svoje úsilí vylíčil slovy:¹⁷² „*Když jsem se v roce 1913 pokoušel v zoufalé snaze osvobodit od zbytečného břemene předmětu, našel jsem nakonec východisko ve formě čtverce a vystavil jsem obraz, představující pouze čtverec na bílém pozadí, kritika protestovala a s ním i publikum – „Vše, co jsme milovali, je ztraceno.“ Černý čtverec na bílém pozadí se stal první výrazovou formou pocitů nevázaných na předměty: čtverec = pocit, bílá plocha = „Nic“, to, co je mimo pocit.*“¹⁷³

Orfismus je označením další umělecké tendence, kterou takto pojmenoval G. Apollinaire. Principem je, na základě abstraktních lineárních prvků a barevných ploch, vzbudit dojem hudebnosti.¹⁷⁴

¹⁶⁷ PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 54.

¹⁶⁸ Srov. tamtéž, s. 54.

¹⁶⁹ Srov. tamtéž, s. 55.

¹⁷⁰ Srov. tamtéž, s. 55.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 55.

¹⁷² Srov. tamtéž, s. 55.

¹⁷³ Tamtéž, s. 55.

¹⁷⁴ Srov. tamtéž, s. 55.

V době poválečné se abstraktní umění znovuzrodilo ve Francii a v USA. Centrem této tvorby se stal New York. Vzniklo tzv. akční umění, jemuž již nevedl promyšlenost, ale projev. Geometrii vystřídala volná linie, skvrna a cákanec. Pod nově pojaté abstraktní umění kromě umění akčního spadá také informel, abstraktní expresionismus, lyrická abstrakce, tachismus, konkrétní umění a op-art. Později vzniká také pop-art, kinetické umění, konceptuální umění, fotorealismus či nová figurace.

Předním umělcem akční malby byl J. Pollock, jehož díla vznikala tak, že barvy na plátno vymačkal rovnou z tuby či rozlil z plechovek. Tímto způsobem vzniklé neohraničené struktury byly posléze rozetřeny špachtlí nebo nožem. Typická je impulzivnost, důraz na vlastní akt tvorby a prožitek s ním spojený. Rozlišují se zde dvě techniky, tj. „dripping“, označující vychrnutí barvy na plátno a „slash painting“, jež zahrnuje tvorbu vzniklou stříkací štětkou. J. Pollock vlastní tvůrčí akt vyjádřil slovy:¹⁷⁵ „*Jsem-li uvnitř obrazu, neuvědomuji si, co dělám. Teprve po prvním údobí, kdy se s ním jaksi seznámím, vidím, co jsem vlastně chtěl. Potřebuji vnímat rezistenci země. Potřebuji cítit, že jsem součástí malby, a skutečně se do ní pohroužit.*“¹⁷⁶

Informelní umění, tj. „netvárné“, je odnoží umění abstraktního, pro které je typická spontánnost. Principem je nános silné barevné vrstvy, případně také barvy s omítkou, sádrou, pískem či štěrkem a následné opracování vzniklého povrchu. Tato tvorba v sobě ukrývá pocity děsu, vidinu zkázy, odcizenost a samotu.¹⁷⁷

Pod umění abstraktního expresionismu a lyrické abstrakce spadá velké množství abstraktní tvorby. Základním východiskem jsou živelně a přirozeně vyjádřené pocity. Racionalita zůstává stranou.¹⁷⁸

Tachismus je abstraktním expresionismem zejména pařížských poválečných umělců. Využívá ke svému projevu barevné skvrny. Již francouzské „la tache“ je pojmenováním pro skvrnu. Ve svém principu jde tedy o akční malbu v evropském podání.¹⁷⁹

Konkrétní umění se zrodilo ve spojitosti se snahou nahradit geometricky pojaté abstraktní umění slovem konkrétní. Důvodem pro to byl fakt, že tvorba, vzniklá podle

¹⁷⁵ Srov. PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 56.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 56.

¹⁷⁷ Srov. tamtéž, s. 56.

¹⁷⁸ Srov. tamtéž, s. 56.

¹⁷⁹ Srov. tamtéž, s. 57.

principu matematiky, je dílem konkrétních uměleckých prostředků, tj. linie, plochy, objemu, prostoru či barvy.¹⁸⁰

S geometrickými tvary pak dále pracuje op-art. Ten pomocí optických klamů a jiných zákonů optiky usiluje o dosažení různých účinků, př. zrcadlení, prostoru či pohybu. Na rozdíl od lyrické abstrakce či akční malby je dílem kalkulace, která vychází ze znalosti možností a hranic zrakového vnímání.¹⁸¹

V 50. letech 20. století vznikl v USA a v Anglii nový umělecký směr zvaný pop-art. Byl jakousi odezvou na abstraktní expresionismus. Umělcům se nelíbila izolace nefigurativních proudů od skutečnosti. Soustředili se tak ve své tvorbě na prostředí každodenního života. Do umění se proto promítly například obchodní reklamy či komiksy. Pop-art se také projevil jako životní styl zvaný „popping“, pro který byl příznačný jistý typ odívání, účesu či grafický design. Slovo pop-art se poprvé použilo v souvislosti s koláží R. Hamiltona vystavenou v Londýně. Právě koláž byla typickým uměleckým ztvárněním pop-artu. Šlo zde o odraz velkoměstského, sociologického a průmyslového světa na skutečnost. Kromě koláže byly užívány také jiné techniky, př. serigrafie. Té často využíval A. Warhol, jenž se stal již samostatnou kapitolou pop-artu.¹⁸²

Kinetické umění využívá rozličným způsobem pohyb, jeho vztažnost k prostoru, ke světlu a jeho více či méně složitých technických zdrojů. S rozmachem techniky vznikají díla složená z pohyblivých barevných světél. Dochází tak k prolínání účinku světla a pohybu. Východiskem je použití zákonů fyziky a dynamiky v umění. Jistý náznak kinestetického směru lze nalézt již v dadaismu. Právě M. Duchamp totiž představil světu mobil, tedy pojem užívaný v umění pro závěsné dílo, které se rozhybe i při sebelehčím záchvěvu vánku.¹⁸³

Konceptuální tvorba zahrnuje umělecký směr, jenž není zcela jednoznačně vymezen. Lze však říci, že k jeho rysům patří zkoumání významu znaků či vyjadřovacího potenciálu výtvarných prostředků. Patří sem také výtvarníci zvaní landartisté, kteří pracují v přírodě. Jejich cílem je vytvořit dílo organicky zapadající do prostředí svého vzniku.¹⁸⁴

¹⁸⁰ Srov. PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 57.

¹⁸¹ Srov. tamtéž, s. 57.

¹⁸² Srov. tamtéž, s. 58.

¹⁸³ Srov. tamtéž, s. 58.

¹⁸⁴ Srov. tamtéž, s. 59.

Fotorealismus je uměleckým proudem využívajícím figurálních motivů fotografií, které jsou následně technicky upraveny, př. je pozměněna perspektiva či logičnost dopadajícího světla. Jako předlohu k tvorbě využívají také diapozitivů.¹⁸⁵

Nová figurace není uměleckým směrem v pravém slova smyslu, ale spíše revoltou umělců 60. let proti tendencím abstraktního umění, které postrádá figurativnost a předmětnost výtvarného projevu. Na výsluní se tak vrátilo ztvárnění lidské postavy, avšak v jiném podání než doposud.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Srov. PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*, s. 59.

¹⁸⁶ Srov. tamtéž, s. 59.

4 Estetický aspekt

Estetika je součástí filosofie. Je tou oblastí, která řeší otázky umění z hlediska jeho principů a projevů krásy.¹⁸⁷ Následující text pojednává o podobách krásy a ošklivosti v průběhu dějin. Zabývá se také tím, jak lze rozeznat umění od kýče.

4.1 Krása a ošklivost

V antickém starověku se uplatňovala kalokagathie, tj. představa krásy ve spojitosti s dobrem.¹⁸⁸ Za krásné se považovalo vše „dobré“, později také to, co je „vhodné“ či „uměřené“.¹⁸⁹ Přestože je proporcionalita vnímána jako platné pravidlo, ve skutečnosti však ve své podstatě neexistuje.¹⁹⁰ Správný poměr byl věcí vkusu, jenž se v různé historické době měnil.¹⁹¹

Antika také zrodila mnohé tvory, kteří byli jistým popřením daných zásad.¹⁹² V křesťanském středověku tito tvorové získali nový aspekt.¹⁹³ Už od té doby se rozeznávaly dva typy obludnosti, tj. podivnost a zrůdná obludnost.¹⁹⁴ Sv. Petr však soudil, že každá světská bytost má svůj morální či alegorický význam.¹⁹⁵ Podobně jako stín napomáhá jasnějšímu světlu, tak také to, co je ošklivé, přispívá ke kráse ve vztahu k celku.¹⁹⁶ Pro křesťanský svět je celý vesmír krásný, neboť je dílem Boha. Bůh neměl v plánu stvořit ošklivost ani zlo, ty jsou definovány jako úbytek krásy a dobra nacházejících se na „počátku“.¹⁹⁷ Sv. Augustin dodává, že vedle doslovného smyslu je třeba hledat také smysl duchovní. Vznikly tak moralizující bestiáře vysvětlující alegorii

¹⁸⁷ Srov. AUTORSKÝ KOLEKTIV. *Kniha filosofie*, s. 340.

¹⁸⁸ Srov. MICHELE DE, G. Estetický ideál ve starověkém Řecku. In *Dějiny krásy* ECO, U. (ed.), s. 45.

¹⁸⁹ Srov. tamtéž, s. 37.

¹⁹⁰ Srov. tamtéž, s. 95.

¹⁹¹ Srov. tamtéž, s. 92.

¹⁹² Srov. ECO, U. *Dějiny ošklivosti*, s. 23.

¹⁹³ Srov. tamtéž, s. 113.

¹⁹⁴ Srov. tamtéž, s. 241.

¹⁹⁵ Srov. ECO, U. Krása monster. In *Dějiny krásy* ECO, U. (ed.), s. 143.

¹⁹⁶ Srov. tamtéž, s. 148.

¹⁹⁷ Srov. ECO, U. *Dějiny ošklivosti*, s. 43-44.

uměleckých výjevů.¹⁹⁸ Na přelomu středověku a novověku byla obluda vnímána spíše jako kuriozita.¹⁹⁹ Budila již určitou předvědeckou zvědavost.²⁰⁰ V té době započalo anatomické zkoumání lidského těla.²⁰¹ Svě místo v estetice měly také poznatky z fyziognomiky či frenologie.²⁰² Představu o tom, že ošklivost vzbuzující odpor nemůže být součástí umění, aniž by nezhrzela jeho estetický aspekt, romantismus „probořil“.²⁰³ V romantismu a dekadenci obludní tvorové fascinují svým děsem a dokonce i podobě d'ábla se přiznává určitá krása.²⁰⁴

Představa zla, ztvárněného d'áblem, byla aktuální zejména ve středověku. Nicméně dodnes nevymřela, a ten tak v průběhu historie na sebe vzal rozličnou podobu.²⁰⁵ Již ve starověkém Egyptě byla takovou bytostí obluda Ammut, která požírala hříšníky. V Mezopotámii šlo o kreaturu s rysy dravce. Později měl d'ábel podobu hada pokušitele.²⁰⁶ V pozadí křesťanství nebyl nejprve ztvárňován se vši krutostí a zlobou, ale jako padlý anděl s ryšavými vlasy. Byli zde také démoni, tj. bytosti zpodobňující někdy zlo, jindy dobro. Od 11. století získává d'ábel svoji typickou podobu, tj. rohy, špičaté uši, vousy, drápy, kopyta, ocas a netopýří křídla. V době mezi romantismem a dekadencí²⁰⁷ není již ztvárňován v podobě společenských neřestí, jak tomu bylo od 16. století,²⁰⁸ ale zejména jako svůdce, který vyvolává v člověku mrákoty.²⁰⁹ D'ábel byl v různých staletích představován také demonizací nepřítele, jímž byl ve středověku antikrist, kacír a člověk nakažený morem. V novověku pak šlo o člověka nepřiměřeného národního či náboženského vyznání.²¹⁰

Také vidění svatého Jana vneslo do dějin umění celou škálu strašných tvorů a chmurných scén.²¹¹ Častým tématem středověkého umění byl tanec smrti či triumf smrti. Tanec smrti, který pravděpodobně vznikl jako reakce na šířící se mor, člověku připomíná, že smrt je součástí lidského údělu. Nemá zintenzivnit obavy, jež smrt

¹⁹⁸ Srov. ECO, U. *Dějiny ošklivosti*, s. 114.

¹⁹⁹ Srov. ECO, U. *Krása monster*. In *Dějiny krásy* ECO, U. (ed.), s. 152.

²⁰⁰ Srov. ECO, U. *Dějiny ošklivosti*, s. 242.

²⁰¹ Srov. tamtéž, s. 249.

²⁰² Srov. tamtéž, s. 257.

²⁰³ Srov. tamtéž, s. 282.

²⁰⁴ Srov. ECO, U. *Krása monster*. In *Dějiny krásy* ECO, U. (ed.), s. 148.

²⁰⁵ Srov. ECO, U. *Dějiny ošklivosti*, s. 179.

²⁰⁶ Srov. tamtéž, s. 90.

²⁰⁷ Srov. tamtéž, s. 92.

²⁰⁸ Srov. tamtéž, s. 101.

²⁰⁹ Srov. tamtéž, s. 97.

²¹⁰ Srov. tamtéž, s. 185.

²¹¹ Srov. tamtéž, s. 76.

vyvolává, ale oslabit strach a přiblížit okamžik na sklonku života.²¹² Zatímco pro světce byla smrt oslavným triumfem, hříšník to viděl jinak. Úkolem umění bylo proto také zdůraznit hříšníkům nevyhnutelnost smrti a přimět je k pokání hrozbou pekelných trestů.²¹³ Ústředním motivem však byl Kristus, pašije a mučednictví vůbec.²¹⁴ Umění raného křesťanství se vyhýbalo motivu ukřižování pro svoji morální nepříjatelnost. Zpočátku bylo zpodobněno jen znamením kříže. Sv. Augustin později vyslovil názor o tom, že i když se Kristovo utrpení na kříži nejeví příliš krásně, je jeho vnější ošklivost prodchnuta krásou oběti. Zpodobnění Kristova utrpení bylo stále realističtější a stalo se oslavou jeho lidství. V renesanci a baroku pak byla bolest ještě zdůrazněna.²¹⁵ Mučedníci nebyli ani ve středověku zobrazeni ve svém zošklivení, způsobeném mučením, ale v nadpozemské vyrovnanosti, s níž se odevzdávali osudu. Renesance pak jejich bolest zkrášlovala a důležitější se stala síla bolesti čelit.²¹⁶

Jakousi samostatnou kapitolu v estetice zaujímá lidská postava. Zvláštní pozornost přitom byla věnována zejména ženám.

Už v antice se soudilo, že krása ženy spočívá spíše v její ctnosti, než v ošklivé tváři zakryté líčidly. Ve středověku bylo symbolem krásy a čistoty mládí, zatímco stáří představovalo úpadek nejen tělesný, ale také mravní.²¹⁷ Zdá se, že středověk byl dobou protikladů také v tomto kontextu. Zatímco krásné ženy opěvovali rytíři, ty ošklivé byly mnohdy pronásledovány kvůli podezření z čarodějnictví. Důvodem pro upálení ženy na hranici byla totiž často její ošklivost. Přestože byl později proces pronásledování zastaven, čarodějnictví v umění nezaniklo. Přežívalo nadále v pohádkách a později se znovu objevilo v hororovém žánru.²¹⁸ V 15. století šlo při zobrazování krásy o ucelení nápodoby přírody na základě vědeckých pravidel se zachycením duchovní dokonalosti, kterou nelze spatřit, neboť není v pozemském životě plně rozvinuta.²¹⁹ Skutečnost byla na malířské plátno přenesena věrně, nicméně byla ještě doplněna o kontemplovanou krásu.²²⁰ Krása tak získala vyšší a symbolickou hodnotu.²²¹ Žena přestala pokoušet

²¹² Srov. ECO, U. *Dějiny ošklivosti*, s. 67.

²¹³ Srov. tamtéž, s. 62.

²¹⁴ Srov. tamtéž, s. 43.

²¹⁵ Srov. tamtéž, s. 49.

²¹⁶ Srov. tamtéž, s. 56.

²¹⁷ Srov. tamtéž, s. 159.

²¹⁸ Srov. tamtéž, s. 212.

²¹⁹ Srov. MICHELE DE, G. Magická krása na přelomu patnáctého a šestnáctého století. In *Dějiny krásy* ECO, U. (ed.), s. 176.

²²⁰ Srov. tamtéž, s. 180.

²²¹ Srov. tamtéž, s. 184.

k poklesku či k hříšnému jednání, naopak napomáhala k dosažení vyšší spirituality.²²² V renesanci se skrze úvahu o pomíjivosti, kterou krása skýtá, začala uplatňovat i určitá laskavost.²²³ Pro barokní umění byla příznačná tzv. krása mimo dobro a zlo. Krása mohla být vyjádřena ošklivým, pravdivost falešným či život smrtí.²²⁴ Teprve až v baroku se ženské nedostatky hodnotily také jako něco, co je i jistým způsobem krásné.²²⁵ Až když bylo krásno oproštěno od úměrnosti, proporcí a daných pravidel a zaměřilo se na uměleckou individualitu, našlo se místo také pro docenění manýrismu.²²⁶ V manýrismu šlo především o expresi. Ta zde byla podstatnější než krása.²²⁷ Rozum zůstal stranou. Důležitější se stala představivost.²²⁸ Manýrismus se tak spolu s barokem zabýval tím, co dříve chápala klasická estetika jako nepravdělné. Nedokonalost byla nyní pocíťována jako něco hodného zájmu. Toto estetické cítění později převzal také romantismus či dekadence.²²⁹ V romantismu byla krása lidského těla výrazem krutosti trýznitele či bolestné oběti.²³⁰ Estetické cítění, spadající do období 2. poloviny 19. století, mělo mnoho rozličných podob. Žena byla zpodobňována jako manifest zla, vyobrazení d'ábla, nepřístupná kvůli své neschopnosti milovat, svůdná pro svoji hříšnost či opěvovaná ve své kráse rozkladu. Jindy byla ženskost vyjádřena přetvořením přírody, tj. žena jako květina či šperk.²³¹ Secese tak přenesla vnitřní ideál krásy do vnější podoby předmětů.²³²

1. polovina 20. století se vyznačovala dvěma typy krásy, tj. provokativní a konzumní.²³³ Vzdálenost mezi provokativním a komerčním uměním se neustále zkracuje.²³⁴ Na počátku 20. století vznikaly mnohé experimentální umělecké směry.²³⁵ Tehdejší avantgarda se snažila ohromit a rozrušit smysly. To se jí sice podařilo, avšak kromě toho pocíťovala dobová společnost především také pohoršení. Její umění nechápala jako krásné vypočtení věcí, jež jsou ve skutečnosti ošklivými, nýbrž jako

²²² Srov. MICHELE DE, G. Magická krása na přelomu patnáctého a šestnáctého století. In *Dějiny krásy* ECO, U. (ed.), s. 171.

²²³ Srov. ECO, U. *Dějiny ošklivosti*, s. 167.

²²⁴ Srov. MICHELE DE, G. Od půvabu k nepokojné kráse. In *Dějiny krásy* ECO, U. (ed.), s. 233.

²²⁵ Srov. ECO, U. *Dějiny ošklivosti*, s. 159.

²²⁶ Srov. MICHELE DE, G. Od půvabu k nepokojné kráse. In *Dějiny krásy* ECO, U. (ed.), s. 220.

²²⁷ Srov. ECO, U. *Dějiny ošklivosti*, s. 169.

²²⁸ Srov. MICHELE DE, G. Od půvabu k nepokojné kráse. In *Dějiny krásy* ECO, U. (ed.), s. 221.

²²⁹ Srov. ECO, U. *Dějiny ošklivosti*, s. 169.

²³⁰ Srov. MICHELE DE, G. Rozum a krása. In *Dějiny krásy* ECO, U. (ed.), s. 269.

²³¹ Srov. ECO, U. Náboženství krásy. In *Dějiny krásy* ECO, U. (ed.), s. 342.

²³² Srov. MICHELE DE, G. Nový předmět. In *Dějiny krásy* ECO, U. (ed.), s. 369.

²³³ Srov. ECO, U. Krása médií. In *Dějiny krásy* ECO, U. (ed.), s. 414.

²³⁴ Srov. tamtéž, s. 426.

²³⁵ Srov. ECO, U. *Dějiny ošklivosti*, s. 368-369.

ošklivé zobrazení reality.²³⁶ Pro avantgardu jsou důležité postupy tvorby, zatímco kýč zdůrazňuje odezvu, jíž by mělo dílo vzbudit.²³⁷ Také mnohé příklady campu se považují za kýč, avšak zcela se s ním neztotožňují. Jde o lásku k výstřednosti, k tomu, co je tím, čím není.²³⁸ Vkus campy neusiluje o to, aby ukázal, zda krása je ošklivost či naopak, poskytuje jen odlišný pohled na tyto pojmy.²³⁹

Umění 20. století také ztrácí svoji jedinečnost, neboť vlivem sériové výroby kvalitativní hodnota krásy ustupuje kvantitativnímu hledisku oběhu zboží. Krásu v její nové podobě lze snadno reprodukovat i ve velkém měřítku. Kriticky na tento trend odpovídal dadaismus s ironií sobě vlastní. Vezme-li se v úvahu, že zboží prošlo tovární výrobou získává svůj účel a tím také krásu, pak ztratí-li svoji původní funkci, získává tím i novou podobu krásy, tedy uměleckou.²⁴⁰

Již mnozí dřívější umělci si byli vědomi toho, že v materiálu, se kterým pracují, lze nalézt inspiraci a vést s ním pomyslný dialog. Skutečný potenciál, který materiál představuje, však byl objeven až s nástupem moderního umění, neboť do té doby byl vnímán jako cosi beztvarého, co získává krásu až ve chvíli, kdy se tomuto „mrtvému materiálu vdechne život“, tj. v okamžiku, kdy je mu vtisknuta určitá myšlenka a kdy získává nějaký tvar. Umění 20. století se tak soustředí téměř výhradně na materiál, který představuje především prostředek umělecké exprese²⁴¹ a estetického diskurzu. Umělec se zcela oddává materiálu a svobodně s ním zachází. Dílo se tak stává velice bezprostředním vyjádřením prožitku, který může být přenesen na plátno svéráznými stříkanci barev, potrháním či deformací materiálu. Umění pak často získává podobu, která vzbuzuje dojem, že vznikla dílem náhody, podobně jako když kapky deště proměňují vzhled prašné cesty. Takto pojaté umění podněcuje člověka k citlivému pozorování také běžných přírodních úkazů, kusu látky proděravělé zásahem molů či skvrn, které vznikly zcela náhodně. Tímto způsobem je potom zapotřebí chápat také filosofii tzv. nalezeného předmětu. Vedle umělecké provokace je jeho východiskem myšlenka, že také všední předměty jsou jistým způsobem krásné. Svoji krásu však ztrácejí tím víc, čím jsou běžnější. V okamžiku kdy je jejich krása znovu nalezena a předložena ke kontemplaci, nabývají estetické hodnoty podobně jako umělecké dílo

²³⁶ Srov. ECO, U. *Dějiny ošklivosti*, s. 365.

²³⁷ Srov. tamtéž, s. 397.

²³⁸ Srov. tamtéž, s. 410.

²³⁹ Srov. tamtéž, s. 417.

²⁴⁰ Srov. MICHELE DE, G. Nový předmět. In *Dějiny krásy* ECO, U. (ed.), s. 376-377.

²⁴¹ Srov. ECO, U. Od abstraktních forem do hlubin hmoty. In *Dějiny krásy* ECO, U. (ed.), s. 401-402.

chápané v tradičním slova smyslu.²⁴² Jindy je dílo jistou polemikou mezi umělcem a průmyslovým odpadem. Umělec se mnohdy stylizuje do role jakéhosi archeologa, který nalézá předměty současnosti. Tímto způsobem byla „objevena“ například konzerva s polévkou A. Warhola. Přes určité ironické nuance tohoto typu umění lze sledovat i jakousi snahu poukázat na to, že také svět průmyslu disponuje jistým druhem krásy.²⁴³

Zcela zvláštní postavení v estetice zaujímá romantismus a umění z doby průmyslové revoluce. Zatímco následující řádky přiblíží estetické cítění daných období, další kapitola by měla ozřejmit, proč právě ony mají úzkou spojitost s kýčem.

K ošklivosti lze zařadit i stav, který můžeme označit jako situační ošklivost. Ať už jde o nadpřirozený jev či nějaký přízrak, vyvolává to v člověku neklid, tíseň až děs. Zkrátka bojíme se toho, co se nechová tak, jak by mělo.²⁴⁴ Pravidla pro utváření krásy zůstávají stranou. Do popředí se dostává účinek umění. V souvislosti s krásou se hovoří také o její spojitosti se smysly a s myšlenkou vznešenosti.²⁴⁵ Protiklady se v romantismu vzájemně prostupují.²⁴⁶ Krása již zahrnuje i ošklivost, která není jejím protikladem, pouze její jinou podobou.²⁴⁷ Pro romantického člověka také smrt nabývá svého kouzla a stává se krásnou.²⁴⁸ Také například zřícenina je nyní ceněna pro svoji neúplnost a pro stopy, jež na ni zanechal zub času, včetně prasklin ve zdech, jimiž prorůstá různé rostlinstvo, mechy a lišejníky.²⁴⁹

V průmyslové době pak vzniká jakási estetická filosofie, jež má název umění pro umění. Ústřední myšlenkou je tvrzení, že nejpodstatnější hodnotou člověka je krása, v jejímž světle by měly být znepokojivé aspekty života vykoupeny.²⁵⁰ V 19. století, tj. v době průmyslové revoluce, byli také na jedné straně „barikády“ její zastánci a na druhé její odpůrci.²⁵¹

Spojení krásy se strojem je poměrně mladou myšlenkou, neboť v minulosti budil spíše odpor či děs.²⁵² Zpočátku si umělec nebyl jist, zda poodkrýt tajemství skryté uvnitř stroje, či ztvárnit stroj sám o sobě. Pro baroko byla rafinovanost či důvtipnost stroje

²⁴² Srov. ECO, U. Od abstraktních forem do hlubin hmoty. In *Dějiny krásy* ECO, U. (ed.), s. 405-406.

²⁴³ Srov. tamtéž, s. 409.

²⁴⁴ Srov. ECO, U. *Dějiny ošklivosti*, s. 311.

²⁴⁵ Srov. ECO, U. Vznešeno. In *Dějiny krásy* ECO, U. (ed.), s. 275-276.

²⁴⁶ Srov. MICHELE DE, G. Romantická krása. In *Dějiny krásy* ECO, U. (ed.), s. 299.

²⁴⁷ Srov. tamtéž, s. 321.

²⁴⁸ Srov. tamtéž, s. 307.

²⁴⁹ Srov. ECO, U. Vznešeno. In *Dějiny krásy* ECO, U. (ed.), s. 285.

²⁵⁰ Srov. ECO, U. Náboženství krásy. In *Dějiny krásy* ECO, U. (ed.), s. 329-330.

²⁵¹ Srov. ECO, U. *Dějiny ošklivosti*, s. 333.

²⁵² Srov. ECO, U. Krása strojů. In *Dějiny krásy* ECO, U. (ed.), s. 381.

aspektem krásy. Obdivovalo se již jeho vnitřní uspořádání.²⁵³ Ve 20. století se zrodil futurismus, jenž byl oslavou stroje, jeho rychlosti a výkonnosti.²⁵⁴ Dnes také tzv. kyborgové, bytosti s orgány nahrazenými strojními součástkami, bortí tradiční estetické protiklady.²⁵⁵

4.2 Umění a kýč

Má se za to, že pojem „kýč“ byl v 1. polovině 19. století ještě zcela neznámým slovem. Kýč, jak jej chápeme v současné době, také nemůžeme zcela oprostit od tvrzení, že jde o produkt průmyslové revoluce. Nicméně ze všech uměleckých směrů je to právě romantismus, jež položil „základní kámen“ pro zrod kýče. Zdá se také, že postulát o tom, že kýč v dějinách umění nebyl již dříve, je patrně nevěrohodný, neboť je nepravděpodobné, že by byl špatný vkus zrodem až moderní doby. Nejde o to, nalézt v minulosti kýč v té podobě, jak jej vnímáme dnes. Již úcta k dějinám v tom brání. Pozornost by se měla přesunout spíše k otázce, zda také v dřívějších dobách lze nalézt něco, co by tehdejší člověk tímto pojmem označil.²⁵⁶

Kýč bývá často nazýván bezcenným či špatným uměním. Nelze jej však označit za umělecky nezdařilé dílo, neboť kýč od uměleckého neúspěchu vymezují jeho charakteristické aspekty. Kýč je pro mnohé líbivý a přitažlivý. Těchto vlastností využívají reklamní spoty i politické kampaně za účelem propagace. Přes svoji přitažlivost je kýč chápán za dílo esteticky nedostatečné. Dalo by se předpokládat, že kýč navozuje v mnohých stejný prožitek, jaký umožňuje jiným uměním. Pokud je líbivost kýče estetickou hodnotou, vyvstává otázka, v čem spočívá jeho bezcennost.²⁵⁷

Kýč lze vymezit na základě tří nutných podmínek, jež spolu utváří postačující podmínku.²⁵⁸ Jedná se o typickou tematiku, identifikovatelnost a prožitek bez prohloubení jeho stávající intenzity a bez transformace asociací. Vynechání některé nutné podmínky vede ke vzniku díla, které jako kýč již nelze označit. Tyto tři podmínky společně vytváří podmínku postačující, jež zajišťuje, že výsledné dílo bude kýčem.²⁵⁹

²⁵³ Srov. ECO, U. Krása strojů. In *Dějiny krásy* ECO, U. (ed.), s. 390.

²⁵⁴ Srov. tamtéž, s. 394.

²⁵⁵ Srov. ECO, U. *Dějiny ošklivosti*, s. 430-431.

²⁵⁶ Srov. KULKA, T. *Umění a kýč*, s. 26-27.

²⁵⁷ Srov. tamtéž, s. 31-33.

²⁵⁸ Srov. tamtéž, s. 37.

²⁵⁹ Srov. tamtéž, s. 51-53.

Lze rozlišit určitý druh témat a stylů provedení, jež se pro vznik kýče hodí více než jiné. Stane se jím snáze obraz figurativní než abstraktní. Typickým tématem kýče je takové, které má silný citový náboj a je všeobecně chápáno jako krásné či roztomilé. To také vysvětluje líbivost kýče. Zde je při určité technické zručnosti naopak nutný důvtip k tomu, aby kýč nevznikl. Spojitost kýče s citovým nábojem námětu, jenž vzbuzuje samovolnou citovou odezvu, je vysvětlením potíží při snaze zhotovit abstraktní kýč. Citová odezva, kterou kýč podněcuje, má svoje specifika. Při kresbě dítěte by se mělo jednat o dítě roztomilé. Pokud pláče, nemělo by tak činit hystericky. Samotná zdobnělina je typickým prvkem pro kýč.

Takové dílo by také nemělo obsahovat znepokojivé prvky skutečnosti. Mělo by vyzdvihovat hledisko, s nímž se lze bez potíží identifikovat. Podpořit, nikoli zpochybnit předpoklady pozorovatele. Důležitá je též všeobecnost pocitů. Individualita se přesouvá do pozadí. Snahou kýče je uspokojit potřeby společné všem, nikoli vzbuzovat potřeby nové. Kromě všeobecného kýče, pracujícího s všeobecnými motivy, jsou známé také konkrétnější druhy kýče. Také některé umělecké styly, tj. romantismus či socialistický realismus, jsou vhodnější než jiné, tj. kubismus či futurismus, jež mají ztíženou rozeznatelnost. To vyvolává dojem, že kýč je realistický. Důležité však je to, co realismem chápeme. Obvykle se tím rozumí způsob tvorby „blízký skutečnosti“. Realismus však, podobně jako jiné umělecké styly, má také spjitost se zvyklostmi doby.²⁶⁰ Nelze tak hovořit o realismu v klasickém slova smyslu. Kýč může být vnímán i jako záležitost návyku, tj. na základě zažitosti daného stylu. Na své adresáty hovoří jazykem, jenž je jednoznačný a tudíž všem známý. Postrádá stylistické inovace. Není nutné objasňovat, jak lze dílo chápat. Jedinečnost a tvůrčí invence uměleckých děl, jež jsou tradičně chápány jako jejich klad, jsou v přímém rozporu s konvencemi kýče. Nový umělecký směr ve stadiu svého zrodu nebývá obvykle ihned pochopen. Je tak často zavrhován, ne kvůli pochybám po stránce estetiky, ale pro jeho nepřipustnost. V současnosti je také impresionismus dílčím aspektem našeho realismu. Zvykly jsme si na něj a považujeme jej za přesvědčivý. Kýč není zhotoven ve stylu, který není ve své době ještě „zakořeněn“. Okamžitá rozpoznatelnost je tak v rozporu s kreativitou, jíž disponují umělci.²⁶¹

Pohled na umělecké dílo zintenzivňuje a transformuje prožitky člověka. Důsledkem může být vnímání světa „novýma očima“, neboť se odkrývá to, co bylo doposud

²⁶⁰ Srov. KULKA, T. *Umění a kýč*, s. 38-43.

²⁶¹ Srov. tamtéž, s. 45-47.

přehlížené. Umění naše vnímání světa zostřuje, obohacuje a přetváří, zatímco kýč jej uspává. První pohled na kýč nám sdělí vše, co je v něm jen možné spatřit. Je zcela jednoznačný. V kýči je námět zachycen ustáleným a zjednodušeným způsobem, nijak nevybočuje z průměru, nepřekvapuje, postrádá rysy jedinečnosti.

Některý kýč se může jevit více kýčovitě než jiný. Lze nalézt mnoho okrajových či sporných případů. Vymezení kýče se tak neděje s naprostou určitostí. Tato skutečnost však nepopírá platnost jeho definice, jež je vymezena pomocí již zmíněných podmínek. Jelikož všechny tři podmínky jsou stupňovatelné, je možné odvodit „čistý“ kýč právě na základě vysoké míry jednoznačnosti jednotlivých kritérií.²⁶² Kýč je svou povahou cizopasný. Sám o sobě není tvůrcem krásy. Příčinou jeho líbivosti není kvalita po stránce estetické, ale jeho citová vlezlost.²⁶³

²⁶² Srov. KULKA, T. *Umění a kýč*, s. 50-53.

²⁶³ Srov. tamtéž, s. 56.

5 Psychologický aspekt

Etymologie psychologie spadá do starověkého Řecka. Psyché zde bylo označením pro duši či mysl a logia pro studium či nauku.²⁶⁴ Předmětem jejího studia je tedy duševní stav člověka.²⁶⁵ Nyní se zaměřím na vkus z pohledu psychologie a na možnost jeho ovlivnění prostřednictvím podnětné výchovy. Budu se zabývat také psychologií umění a arteterapií.

5.1 Vkus ve světle psychologie

Obecně je uznáván výrok, že lidé s dobrým vkusem ví, co je krásné. Z psychologického hlediska však není otázka vkusu tak jednoznačná. Krása je vnímána jako všeobecný pojem, který má těsnou spojitost především s přírodou. Vnímání přirozené krásy je dáno evolučním vývojem. Proto se lidé napříč kulturami shodnou při označení určité lidské tváře jako krásné. Vkus však je kategorie, jež je spjata s výtvořivostí lidské tvořivosti. Styl oblékání či vtipkování lze nazvat nevkusnými, avšak bouřková mračna jako nevkusné již nelze označit. Každý disponujeme různou mírou vkusu. Jako vodítko ke zjištění, zda člověk dokáže rozeznat, které umělecké dílo je lepší, slouží psychologický test.²⁶⁶ V tomto testu je úkolem vybrat z dvojic obrazů nejprve to, které člověk hodnotí jako zdařilejší na základě subjektivního soudu, tedy podle osobních preferencí. Podruhé se posuzuje lépe to dílo, které má údajně vyšší uměleckou hodnotu. V prvním případě hraje větší roli cit. V tom druhém rozum. Podle typů posudků je možné vyčlenit čtyři skupiny. První skupina volí v obou případech správné možnosti, druhá ty špatné, třetí hodnotí lépe podle citu a čtvrtá podle rozumu.²⁶⁷

²⁶⁴ Srov. AUTORSKÝ KOLEKTIV. *Knihy psychologie*, s. 10.

²⁶⁵ Srov. KLIMEŠ, L. *Slovník cizích slov*, s. 620.

²⁶⁶ Srov. KRAMULOVÁ, D. Je dobrý vkus vrozený, nebo se mu můžeme naučit? *Psychologie dnes*, s. 32.

²⁶⁷ Srov. tamtéž, s. 34.

Soudy o uměleckých dílech krystalizují na základě zkušeností člověka v oblasti umění.²⁶⁸ Vkus se nejlépe utváří za předpokladu, že se člověk s uměním, ať už v galeriích či při pokusech o vlastní tvorbu, setkal již v dětství. Pokud dá matka dítěti příležitost vnímat svět po citové stránce, umožní mu tříbit jeho estetické cítění. Výsledkem je, že má lepší vkus a to i tehdy, není-li příliš konfrontován s uměním. Není přitom ani tak podstatné, zda jde o kladné či záporné emoce.²⁶⁹

5.2 Psychologie umění v kostce

5.2.1 Výrazová stránka výtvarného projevu

F. Kupka se k řeči výtvarného umění vyjádřil slovy:²⁷⁰ „*Umění malby znamená v zásadě vyslovit výzvu k četbě různě kombinovaných grafických znaků...*“²⁷¹

K předním prvkům výtvarné tvorby se přitom řadí: bod, linie, plocha, těleso, tvar, objem, světlo, stín, kompozice, prostor a barva.²⁷²

Bod působí soustředně. Nemusí být situován ve středu, přesto však představuje v prostoru jakýsi pomyslný střed. Upoutává na sebe pozornost tím více, čím se vyskytuje izolovaněji. Podobně lze vnímat také malý objekt. Výskyt pouhých dvou bodů vyvolává určitou rytmiku, neboť zde vzniká napětí. Tři body a více již vzbuzuje dojem plochy.²⁷³

Dvěma základními liniemi jsou přímka a křivka. Důležitý je způsob vedení linií. Horizontála představuje statický soulad, klid, šíři a vážnost. Vertikála evokuje štíhlost, výšku a lehkost. Vyjadřují klidné směřování do výše či šíře. Diagonála vzbuzuje napětí a dynamičnost. Vyjadřuje směr vzestupný či sestupný. Lomená linie je mužským prvkem, který představuje ostrost a racionalitu. Křivka je ženským prvkem. Ta naopak značí měkkost a citovost. Křivky jsou po emotivní stránce obsáhlejší. Mají úzkou spojitost s konkrétními předměty. Konvexní oblouk, který směřuje vzhůru, vzbuzuje dojem podpěry. Konkávní oblouk připomíná nádobu. Vyklenutí do stran podněcuje představu o pohybu. Spirála je založená na principu soustředné a pružné síly. Linie má

²⁶⁸ Srov. KRAMULOVÁ, D. Je dobrý vkus vrozený, nebo se mu můžeme naučit? *Psychologie dnes*, s. 32.

²⁶⁹ Srov. tamtéž, s. 34-35.

²⁷⁰ Srov. KULKA, J. *Psychologie umění*, s. 244.

²⁷¹ Tamtéž, s. 244.

²⁷² Srov. tamtéž, s. 245.

²⁷³ Srov. tamtéž, s. 245.

ve výtvarném projevu mnoho funkcí: udává tvar, odděluje, vztahuje se k prostoru... Protínající se linie mají v místě svého protnutí obdobný účinek jako bod.²⁷⁴

Plocha je odrazem dvojrozměrnosti prostoru. Velké plochy vzbuzují dojem klidu, vyrovnanosti a stálosti. Malé plochy působí protikladně. Na základě tvaru plochy lze dále rozlišit plochy pravidelné, ohraničené, měkké či jejich opačné polarity. Podle jejich prostorového charakteru jsou plochy dále vnitřní či vnější, rovinné či zakřivené... Po proporční stránce dává člověk přednost těm plochám, které odpovídají teorii zlatého řezu.²⁷⁵

Těleso je charakteristické svým tvarem, objemem a strukturou. Jako takové je úzce vázáno k haptice. V sochařství či architektuře mají trojrozměrnou podobu. V malířství je vyjádřeno prostřednictvím iluze. K iluzivním prostředkům patří spirála, různé způsoby napojování linií, barevné proměny či účinek světla. Velká tělesa vzbuzují dojem tíhy. Malá tělesa naopak lehkosti. Podobně působí také jeho vyjádření v prostoru. Nahoře vyobrazená tělesa působí vzdušně. Tělesa situovaná dole naopak těžce.²⁷⁶

Tvar je celostním útvarem. Již Aristoteles jej označil za princip jednoty. Je nadřazen a současně pevně spjat s bodem, linií, plochou i tělesem, neboť všechny tyto kategorie lze uspořádat do konkrétního tvaru. Některé tvary mají podobu obecných perceptivních pojmů. Konceptuální charakter tvaru člověku říká, co tvar znamená. Přes svoji obecnost je perceptivní pojem po výtvarné stránce zpracován vždy jedinečným způsobem. Tvar má tedy dvojitý obsah, tj. konceptuální a expresivně symbolický. Konceptuální pojetí tvaru se týká jeho racionality. Expresivně symbolické pojetí zahrnuje emocionalitu tvaru. Geometrické tvary představují především racionální stránku věci. Organické tvary reprezentují naopak emocionalitu. Plošný tvar obvykle počítá s uplatněním barev i s jejich emotivním nábojem. Plastické tvary zpředměťují. Otevřené tvary jsou vnímány ve svém vztahu k okolí. Uzavřené útvary vyjadřují soběstačnost či zahloubanost. Aktivní tvary napodobují či vzbuzují dojem pohybu a směřují vzhůru. Pasivní tvary jsou nehybné a směřují do šířky. Tvrdost tvaru je vyjádřena liniemi ostrými. Měkký tvar je dán liniemi oblými. Tyto typologické charakteristiky jsou jen pomocným určením výrazovosti tvaru, neboť ta je dána také svým konceptuálním obsahem. Důležitá je také proporčnost a rytmus tvaru. Proporčnost vyjadřuje vztažnost celku k částem. Estetická vhodnost proporcí je výsledkem úvahy na

²⁷⁴ Srov. KULKA, J. *Psychologie umění*, s. 245-247.

²⁷⁵ Srov. tamtéž, s. 248-249.

²⁷⁶ Srov. tamtéž, s. 254.

základě rozumu i citu. Rytmus je jakýmsi opakováním týchž prvků v rámci určitého tvaru. Uplatňuje se zejména v ornamentální tvorbě.²⁷⁷

Objem se vztahuje k trojrozměrnosti prostoru. Prostorový objem je dán aspektem kvantitativním, tj. velikostí objemu, a kvalitativním, tj. jeho obsahem. Psychologickou působnost vyjadřuje obrys a tvar výtvarného projevu. Veliký objem je vnímán jako těžký, nehybný či pomalý. U malého objemu je tomu naopak.²⁷⁸

Světlo je v umění prvkem, který vytváří určitou atmosféru. Je protikladem a současně i podmínkou stínu. Působí jako síla, energie, je oživujícím prvkem. Zatímco světlo je symbolem života a vyjadřuje přitakání, stín představuje smrt a popření. Z psychologického hlediska je u stínu důležitá také jeho hloubka, tj. poměr světla uvnitř a vně stínu, charakter, tj. tvrdý či měkký stín, a směr, tj. umístění zdroje světla.²⁷⁹

Kompozice představuje celkové uspořádání díla, tj. jeho vyváženou skladbu. Výrazná souměrnost působí staticky a neživotně. Narušení symetrie je tak dynamickým a oživujícím prvkem díla. Jednotlivé prvky kompozice by také neměli být stěsnané či naopak příliš daleko od sebe. Kompozice může být pojata také plošně či prostorově.²⁸⁰

Vyrovnaná kompozice je dána psychologickou váhou jednotlivých prvků, tj. jejich přitažlivostí pro oko. Psychologicky výraznější jsou prvky, které se vyznačují svojí velikostí, dynamikou či izolovaností od prvků jiných. Také prvek v horní části díla či na jeho pravé straně přitahuje více pozornosti než prvek umístěný dole či vlevo. Podobně světlé a teplé odstíny jsou výraznější než jejich opačné modality. Levá strana proto unese větší obrazovou zátěž. Také tmavost a chlad by měli zaujímat více prostoru než světlost a teplo. Vzniká tak vyváženější kompozice. Tato pravidla však nemusí platit definitivně, neboť vždy nejsou v souladu s výtvarným záměrem.²⁸¹ Kresbu jako takovou lze rozčlenit z hlediska geometrie. Levá část papíru představuje minulost, introverzi a vztah k matce, pravá část budoucnost, extraverzi a vztah k otci. Prostřední část symbolizuje současnost.²⁸² Horní část značí vědomí, dolní nevědomí.²⁸³ Směr vzhůru symbolizuje mysticismus, směr dolů pak materialismus. Střed představuje vlastní „já“. Dostředivost poukazuje na introverzi, odstředivost na extraverzi.²⁸⁴ V kompozici se uplatňuje také pozice optické osy. Obvyklý pohled je ve výši očí.

²⁷⁷ Srov. KULKA, J. *Psychologie umění*, s. 252-254.

²⁷⁸ Srov. tamtéž, s. 249.

²⁷⁹ Srov. tamtéž, s. 256-257.

²⁸⁰ Srov. tamtéž, s. 257.

²⁸¹ Srov. tamtéž, s. 260.

²⁸² Srov. DAVIDO, R. *Kresba jako nástroj poznání dítěte: dětská kresba z pohledu psychologie*, s. 31.

²⁸³ Srov. ŠICKOVÁ-FABRICI, J. *Základy arteterapie*, s. 106.

²⁸⁴ Srov. DAVIDO, R. *Kresba jako nástroj poznání dítěte: dětská kresba z pohledu psychologie*, s. 32.

Nadhled zvyšuje přehlednost, pozorovatel je „nad věcí“. Podhled vyzdvihuje důležitost. Změna pozice optické i svislé osy odráží angažovanost tvůrce.²⁸⁵

S kompozicí se pojí také prostor. V průběhu historie byl prostor řešen různým způsobem, př. prostřednictvím hierarchické perspektivy. Převrat znamenal objev perspektivy centrální a vzdušné, které později vyloučil kubismus.²⁸⁶

Barva je výrazná zejména pro svůj expresivní obsah. Má mnohé uplatnění, tj. její význam emotivní, asociativní, symbolický, věcný i význam daný výtvarnou hodnotou barvy. Citový obsah barev udávají zejména jejich psychofyzilogické vlastnosti, př. světlost či tmavost. Důležité jsou však i zkušenosti, př. červená vzbuzuje dojem krve. Asociativní význam barev je dán jejich spojitostí s určitými předměty. Barva po věcné stránce charakterizuje nějaký předmět i předmět jiný, který je vyvolán ze vzpomínky, př. modrá – voda – koupání – prázdniny. Ve výtvarném projevu se využívá navíc i symbolika barev, která je dána asociativně emotivním kontextem. Barvy také umožňují věcnou charakteristiku, př. červená barva jablka představuje jablko zralé, zelená nezralé. Barva je dále estetickým fenoménem sama o sobě. Smysl barvy je tak dán i celkovou kompozicí výtvarného díla. Stejně jako je barva předmětu určena barevným tónem, je také kompozice celého díla dána jeho tonalitou. Ta je významná především z hlediska celkové atmosféry výtvarného artefaktu.²⁸⁷

5.2.2 Obsahová stránka výtvarného projevu

Člověk symbolizuje vnější i vnitřní podobu autora kresby. Je odrazem skutečné či ideální představy o sobě.²⁸⁸ Hlava je výrazným prvkem celé postavy. Je tím, co ji „zlidšťuje“. Oči jsou výpovědí o člověku a o tom, jak nazírá na svět. Uši jsou nástrojem sluchu i vědění. Ústa symbolizují řeč i příjem potravy. V této spojitosti jsou tak vázána na matku. Vynechání uší či úst tak poukazuje na problémy v komunikaci. Nos představuje falický symbol. Říká se, že šaty dělají člověka. Nahé postavy u malých dětí odrážejí čistotu a naivitu. Později by měly být postavy již oblečené, neboť jde o projev včlenění člověka do společnosti. Styl oděvu pak poukazuje na hodnotu kreslené postavy.²⁸⁹

²⁸⁵ Srov. KULKA, J. *Psychologie umění*, s. 262.

²⁸⁶ Srov. tamtéž, s. 255-256.

²⁸⁷ Srov. tamtéž, s. 250-251.

²⁸⁸ Srov. ŠICKOVÁ-FABRICI, J. *Základy arteterapie*, s. 105.

²⁸⁹ Srov. DAVIDO, R. *Kresba jako nástroj poznání dítěte: dětská kresba z pohledu psychologie*, s. 54-56.

Také strom symbolizuje autora kresby. Koruna a jednotlivé větve jsou analogií rukou u postavy. Zrcadlí schopnost nalézat ve svém okolí uspokojení potřeb. Vhodná organizace a tvarování větví značí pružnost v myšlení. Kmen je analogií trupu. Znamená vnitřní sílu člověka a jeho emoce. Poškození kmene či větví značí prožité trauma. Čím je na stromě výš, tím je aktuálnější.²⁹⁰ Kořen odráží stálost či nestálost, oporu osobnosti a její instinktivní aspekt. U zdravého dítěte jsou kořeny zapuštěné v zemi. Jsou výrazem kladného vývoje osobnosti a správného vztahu ke skutečnosti.²⁹¹

Dům má také antropomorfní rysy.²⁹² Dům jako celek symbolizuje osobnost člověka, jeho vztah ke skutečnosti, vnímání vlastního těla, vyspělost, zejména po citové stránce a především pak vlastní domov, případně i vztah k jednotlivým členům rodiny.²⁹³ Otevřená okna kreslí děti, které jsou otevřené.²⁹⁴ Jejich chybění značí uzavřenost. Podobně je tomu i u dveří. Ty opět poukazují na schopnost navázat vztah s jinými lidmi. Stěny představují vědomí vlastního „já“. Silné stěny znamenají schopnost ovládat se, slabé naopak zranitelnost. Střecha odráží schopnost myšlení a představitivosti. Malá střecha či její nepřítomnost poukazuje na neschopnost snít. Komín je falickým symbolem. Značí také dobré vztahy s lidmi.²⁹⁵ Při interpretaci se nevychází jen z kresby domu samotného, ale i z jeho okolí, tj. zahrada, stromy, plot...²⁹⁶

Země je symbolem vyrovnanosti a stability. Poskytuje bezpečí. To podtrhuje již ustálené vyjádření „stát oběma nohama na zemi“. Přítomnost země je vystižena přítomností stromů a plodů, tj. znaků ženské plodnosti, květin, tj. znaků ženské krásy či skalnatou krajinou, která představuje neměnnost.²⁹⁷

Obloha je vším, co na ní lze spatřit. Představuje také dokonalost a přání člověka. Slunce je především symbolem otce. Na dobrý vztah s otcem poukazuje slunce ověšené paprsky, které působí přívětivým dojmem. Slunce schované, bledé, červené či černé vyjadřuje špatný vztah. Červená je v tomto případě agresivní barvou a černá barvou vyvolávající úzkost. Představuje však také autoritu či slávu, neboť hrdinové bývají zobrazováni ve světle. Měsíc symbolizuje noc a tajemství. Slunce, které vyzařuje

²⁹⁰ Srov. DAVIDO, R. *Kresba jako nástroj poznání dítěte: dětská kresba z pohledu psychologie*, s. 42.

²⁹¹ Srov. ŠICKOVÁ-FABRICI, J. *Základy arteterapie*, s. 106.

²⁹² Srov. DAVIDO, R. *Kresba jako nástroj poznání dítěte: dětská kresba z pohledu psychologie*, s. 39.

²⁹³ Srov. ŠICKOVÁ-FABRICI, J. *Základy arteterapie*, s. 106.

²⁹⁴ Srov. DAVIDO, R. *Kresba jako nástroj poznání dítěte: dětská kresba z pohledu psychologie*, s. 39.

²⁹⁵ Srov. ŠICKOVÁ-FABRICI, J. *Základy arteterapie*, s. 107.

²⁹⁶ Srov. DAVIDO, R. *Kresba jako nástroj poznání dítěte: dětská kresba z pohledu psychologie*, s. 39.

²⁹⁷ Srov. tamtéž, s. 39-40.

světlem a teplem, zapadá ve chvíli, kdy vstoupí na scénu měsíc. Proto se měsíc pojí také se smrtí.²⁹⁸

5.3 Arteterapie v kostce

Arteterapie ve svém širším pojetí znamená léčbu uměním, ať už jde o divadlo, tanec, hudbu, poezii, prózu či umění výtvarné. V rámci této práce se budu věnovat jejímu užšímu pojetí, tedy výtvarnému umění.²⁹⁹ Pozornost při tom soustředím na její formy, rysy, cíle, cílové skupiny, interpretaci skrze symbolickou řeč výtvarného jazyka a na metody arteterapie.

5.3.1 Formy arteterapie

Arteterapeutické působení probíhá dvěma způsoby, tj. formou produktivní či receptivní. Arteterapie produktivní značí vlastní tvůrčí činnost. Principem receptivní arteterapie je vnímání díla na základě jeho účelného výběru. Jde o to, aby člověk odhalil svůj vnitřní svět a současně svět jiných lidí, čímž lépe poznává pocity vlastní i druhých. Předpokladem je spolupráce pozorovatele, tj. jeho vcítění tím, že do výtvarného díla promítá své emoce. K tomuto druhu arteterapie se řadí prohlídka výstav a galerií, promítání diapozitivů či videozáznamů, doplněné debatou o těchto výtvarných produktech.³⁰⁰

5.3.2 Rysy arteterapie

Pro arteterapii jsou důležité především tyto její rysy: metaforičnost, umožnění facilitace v řeči, katarze, kanalizace, sublimace a integrace jedince i skupiny.³⁰¹ Umění užívá obrazná vyjádření. Je v něm obsažen skrytý smysl. Skrze umění lze vyjádřit také to, co se zdá být slovy nevyjádřitelné. Tvůrčí činností dochází k externalizaci problému. Výtvarná reflexe tak umožňuje pohled z odstupu, tj. sledovat něco, co je vně.³⁰² Výtvarná činnost také skýtá potenciál pro vnitřní očistu a povznesení. Příkladem by

²⁹⁸ Srov. DAVIDO, R. *Kresba jako nástroj poznání dítěte: dětská kresba z pohledu psychologie*, s. 45-46.

²⁹⁹ Srov. ŠICKOVÁ-FABRICI, J. *Základy arteterapie*, s. 30.

³⁰⁰ Srov. tamtéž, s. 30.

³⁰¹ Srov. tamtéž, s. 19.

³⁰² Srov. tamtéž, s. 55.

mohlo být Kristovo bolestné utrpení, zachycené na Isenheimském oltáři, které mělo léčebný vliv na nemocné, především pak na ty, jež se otrávil námelem. Námel totiž způsoboval rány podobné těm Kristovým. Léčebného účinku v podobě katarze se docílilo vcítěním nemocných do Kristova utrpení a prožitím vlastní bolesti na základě jejich identifikace s dílem. Člověk, jenž pozoruje umělecký výtvar, dílo vnímá. Tímto seskupuje své myšlenky kolem výrazu díla, čímž mu přizpůsobuje svoji náladu. Znovuprožití poselství výtvarného díla vede k odstranění nežádoucích citových zážitků, případně k jejich usměrnění na přijatelnější či dokonce na vysoce ceněnou činnost. Integrační složka umění sjednocuje osobnost. Výtvarná činnost umožňuje estetický, kreativní, intelektuální, percepční, fyzický i sociální růst jedince. Rozvoj estetického cítění lze pozorovat na základě stupně sjednocení zážitku do spojitého celku, tj. ve způsobu uspořádání citů, vjemů a myšlenek. Kreativita se projevuje jedinečností v uchopení výtvarného vyjádření. Intelektuální růst je dán stupněm všímavosti, tj. dáno přítomností či nepřítomností zobrazovaných detailů. Z hlediska percepce se jedná o schopnost vnímání barvy, tvaru, prostoru či struktury. Fyzický růst lze sledovat ve způsobu vedení linie, tj. na základě spolupráce mezi zrakem a pohybem. Sociálním růstem se rozumí zejména rozvoj schopnosti ztotožnit se sebou samým i s emocemi druhých. Integračně působí i ve sféře mezilidských vztahů a skupin společnosti. Sjednocení skupiny probíhá na principu symbolického vyjádření společných hodnot. Příkladem může být socha sv. Václava jako symbol české země.³⁰³

5.3.3 Cíle a cílové skupiny arteterapie

Vždy je nutné mít na paměti konkrétní cíl. Tím je, skrze výtvarnou činnost, pomoci člověku vidět se jinak než doposud, nalézt svoji vlastní hodnotu, přijmout sebe i ostatní a získat nad situací určitý nadhled. Důležité je spoluprožít jistý úhel pohledu, navrhnout nové techniky a tím i perspektivy, o kterých se zatím neuvažovalo. Takto lze nalézt také nové způsoby řešení dané životní situace.³⁰⁴

Cílovou skupinou jsou tělesně, duševně a smyslově postižení, autisté, nevyléčitelně nemocní či sociálně znevýhodnění. Arteterapie je užitečná i pro širokou veřejnost. Skýtá totiž obrovský potenciál v oblasti sebepoznání. Jde zde především o vyjádření pocitů,

³⁰³ Srov. ŠICKOVÁ-FABRICI, J. *Základy arteterapie*, s. 22-25.

³⁰⁴ Srov. tamtéž, s. 58-59.

o náhled do jádra vlastní osobnosti, odpoutání se od starostí každodenního života a o uspokojení z tvůrčí činnosti.³⁰⁵

5.3.4 Interpretace v arteterapii

Dítě ve své kresbě zdůrazňuje to, co samo považuje za důležité. Často významným interpretačním prvkem však není jen to, co kresba zobrazuje, ale naopak to, co v ní chybí. Při hodnocení navíc není důležitý jen výsledek, ale také vlastní proces tvorby a slovní projev.³⁰⁶ Je vhodné také podotknout, že totožné znaky v dílech různých autorů neznamenají mnohdy stejnou interpretaci. Znaky ve výtvarném projevu je třeba často hledat v různých modifikacích. Nutné je posuzovat situaci v jejím jedinečném kontextu.³⁰⁷ Jde o to porozumět symbolice ve výtvarném projevu, vzorcům v myšlení a struktuře osobnosti člověka jako celku.³⁰⁸ Schopnost porozumět řeči obrazů je nezbytná pro vysvětlení výtvarného projevu. Symbolika však není jednoznačná. Předpokládá se, že tyto informace lze získat pouze na základě intuice, neboť mnoho vrstev v sobě ukrývají i ty nejjednodušší kresby.³⁰⁹ Již C. G. Jung přišel s teorií o vícevrstvé osobnosti. Osobnost člověka podle něj tvoří více vrstev, které mají vliv na tři hladiny vědomí, tj. vědomí a nevědomí – individuální či kolektivní.³¹⁰

Jsou určité všeobecné symboly, jejichž jádrem jsou zkušenosti a antropologický princip vnímání, který je vlastní všem lidem. V této souvislosti lze zmínit Jungovy archetypy skryté kdesi v nevědomí.³¹¹ Projevem archetypů jsou rozličné symboly. Archetypem dítěte tak může být Malý princ, skřítek či trpaslík. Je principem dítěte skrytého v člověku, tj. dítěte, kterým jsme kdysi byli a kým stále ještě jsme. Obvykle se zjevuje na podivných místech a v neočekávané chvíli. Panna symbolizuje věčný návrat. Je ženskou postavou vyrůstající z dítěte. Představuje nevinnost, neposkvrněnost a čistotu. Bere na sebe podobu Sněhurky, víly či rusalky. Dalším archetypem je hrdina. Ten je často ztvárněn jako válečník, který plní strastiplné úkoly, bojuje s obludnými tvory, zdolává překážky... Někdy je poražen, ale znovu se vzchopí. Překonávání problémů patří k úkolům života a je nutnou cestou k dospělosti. Osobnost každého člověka, tedy muže i ženy, je tvořena mužským i ženským principem. U vyrovnaného

³⁰⁵ Srov. DVOŘÁKOVÁ, H. Arteterapie: pomoc uměním *Psychologie dnes*, s. 46-47.

³⁰⁶ Srov. ŠICKOVÁ-FABRICI, J. *Základy arteterapie*, s. 101-104.

³⁰⁷ Srov. tamtéž, s. 71.

³⁰⁸ Srov. tamtéž, s. 59.

³⁰⁹ Srov. tamtéž, s. 99.

³¹⁰ Srov. AUTORSKÝ KOLEKTIV *Kniha psychologie*, s. 105.

³¹¹ Srov. ŠICKOVÁ-FABRICI, J. *Základy arteterapie*, s. 101.

člověka jsou tyto principy v souladu. Animus je obrazem muže v duši ženy. Anima naopak zrcadlí ženský princip v duši muže. Čím více Animy skýtá, tím je mužnější. Totéž platí pro archetyp Anima u ženy. Animou bývá krásná princezna, ale také bohyně či čarodějka. Animus je obvykle princem či udatným bojovníkem. Matka má, podobně jako jiné archetypy, svoji kladnou i zápornou podobu. Může být hodnou maminkou i zlou macechou, dobrou sudičkou i ježibabou. V pohádkách vystupuje obvykle jako ochránkyně. Jindy je úkolem hrdiny odpoutat se od matky a přejít do dospělosti. Dalším archetypem je moudrý stařec. Objevuje se jako dědeček, který za buchtu navádí správným směrem, převozník, děd Vševed, moudrý král, sova či čaroděj. Radí ve výběru správného směru cesty. Uschopňuje tak k nasměrování psychiky k cíli. Persona pak představuje způsob, jakým se člověk projevuje ve společnosti. Je jakousi maskou. Stín je protipólem persony. Jde o zlověstnou, obávanou pohádkovou postavu. Typickým je čert či různé strašidelné bytosti. Představuje vlastnosti, kterých se člověk zdráhá. Zpodobňuje stinnou stránku osobnosti. V pohádkách je nutné takovou bytost přechytračit. Také v životě je zapotřebí bojovat s vlastním stínem.³¹²

Pohádky jsou přímo protkané archetypy. Lze sledovat jisté paralely v tom, které pohádky či scény z nich člověka zaujmou, a jeho životním příběhem či aktuálními myšlenkami, jimiž se poslední dobou zabývá.³¹³

Zaujme-li jej scéna, v níž rybář loví z moře zlatou ryбку, je možné soudit, že se snaží najít odpovědi, které by napomohly jeho osobnímu růstu, neboť moře je symbolem nevědomí, tj. čehosi neuchopitelného, co člověka přitahuje. Rybaření potom představuje touhu něčemu porozumět. Příběh o dědečkovi, který za darovanou buchtu radí kudy se vydat, pak poukazuje na člověka, který pravděpodobně stojí na životní křižovatce. Hledá cestu k sobě samému. Zvažuje, zda žije tak, jak by chtěl a měl. Úryvek o tom, jak princové soupeří o trůn, je soubojem o vůdcovství. Volba cesty je ponechaná na šípech. Poselstvím pohádky je, že vyhrát může i ten, kdo byl doposud přehlíženým. Tento příběh proto přitahuje člověka, který nejspíš zvažuje, zda se vydá vyšlapanou cestičkou, nebo se odváží jít cestou trnitou i přes možné peripetie s tím spojené. Pohádka, v níž princ zápasí s drakem, je obrazem boje proti zlu a snahy o nastolení pořádku. Princ je archetypem hrdiny, drak představuje animálnost a meč nástroj libida. Nasnadě je tak souvislost příběhu se snahou člověka usměrnit své instinkty a najít cestu k sobě samému. Zcela jinou roli hrdiny získává princ, který

³¹² Srov. KALINA, J. Z pohádky do pohádky *Moje psychologie*, s. 59.

³¹³ Srov. tamtéž, s. 58.

polibkem mění žábu v princeznu. Žába představuje Animu, tj. ženský princip skrytý v odporudivé ropuše. U muže zde jde o snahu najít v sobě mužnost. U ženy to značí úsilí nalézt vlastní ženskost i přes vnější ošklivost. Příběh o kruté sestře, která vyhání Marušku v zimě ven, aby přinesla jahody, je výpovědí o zápasu se stinnými aspekty vlastní osobnosti. Vlastnosti obou sester jsou dvěma stránkami téhož jedince, který vědomě usiluje o to, aby byl tou „dobrou sestrou“. Ve skutečnosti však vnitřně soupeří se „zlou sestrou“. Krutost ještě umocňuje postava macechy, která říká, že zlo je výhodné. Podobně může vyznít také scéna, ve které sestra, aby vykoupila své bratry ze zakletí, šije pro ně košile z kopřiv. Krkavec zde symbolizuje hříšníka, proto může jít o snahu vykoupit vlastní špatné skutky, případně o obět' věnovanou druhým. Typickým příkladem je matka, která obětuje svůj život dětem...³¹⁴

5.3.5. Metody v arteterapii

Jung pro interpretaci kresby využíval také principu animace, tj. rozmluvy ve třetí osobě, kdy se autor výkresu vžívá do nakreslené postavy či symbolu a skrze ně komunikuje.³¹⁵ Kromě animace se v arteterapii používají ještě další postupy...

Metoda koncentrace je zastoupená mandalou.³¹⁶ Jung tvrdil, že vědomé i nevědomé vrstvy osobnosti se postupně sjednocují v jeden celek, který nazval archetypem self. Pro archetyp self je tímto symbolem mandala.³¹⁷ Již zobrazení kruhu u malého dítěte poukazuje na vznik jeho osobnosti. Vyjadřuje jádro osobnosti, z něhož vše vychází. Je výrazem snahy po seberealizaci, celistvosti a napomáhá soustředění mysli.³¹⁸

Principem imaginace je uvolnění celého těla se zavřenýma očima, představa vybraného motivu, př. keře růží se všemi podrobnostmi, které jej vystihují a jeho výtvarné zpracování. Po dokončení kresby je vhodné doplnit výtvarnou výpověď otázkami typu: „Kde keř roste? Jak vypadá okolní krajina? Jaké má listy, kmen, kořeny? Kdo o něj pečuje?...“ Představy jsou odrazem kreativity, citového rozpoložení, přání, obav či problémů člověka. Imaginace umožňuje katarzi citů a hlubší poznání sebe i druhých.³¹⁹

³¹⁴ KALINA, J. Test: najděte svůj vlastní příběh v pohádkovém vyprávění *Moje psychologie*, s. 55.

³¹⁵ Srov. ŠICKOVÁ-FABRICE, J. *Základy arteterapie*, s. 36.

³¹⁶ Srov. tamtéž, s. 28.

³¹⁷ Srov. tamtéž, s. 35-36.

³¹⁸ Srov. tamtéž, s. 128.

³¹⁹ Srov. tamtéž, s. 125-127.

Transformace spočívá v přetvoření pocitů vnímání díla z jedné oblasti umění do druhé, př. z literatury, hudby, tance do výtvarné podoby... Existenciální motiv, př. pocit člověka před popravou, podněcuje debatu o smyslu, jedinečnosti a hodnotě života i v těžkých podmínkách.³²⁰

Metoda rekonstrukce je postupem, při kterém se dotváří celek z části. Jednou z možných podob využití rekonstrukce je dokreslovaná koláž. Z časopisu se vystřihne př. postava člověka. Výstřižek se rozstříhne na polovinu a nalepí na papír. Chybějící část se dokreslí.³²¹

Restrukturalizace je metodou, při které se užívá technika mozaiky. Hledají se nové podoby bytí přeskládáním jejich původních komponent. Změnou kompozice vzniká skutečnost, kterou lze přijmout.³²²

³²⁰ Srov. ŠICKOVÁ-FABRICI, J. *Základy arteterapie*, s. 131-132.

³²¹ Srov. tamtéž, s. 133.

³²² Srov. tamtéž, s. 130.

6 Pedagogický aspekt

Pedagogika je slovo, jehož původ spadá do prostředí starověkého Řecka. Tehdy zde byl jako paidagógos nazýván otrok, který doprovázel syna svého pána do školy a na cvičení. Řecké „paidagógos“ později přejala latina. Pozměnila však jeho tvar na „paedagogus“ i význam, tj. pedagog již nebyl pouhým průvodcem, ale i učitelem či vychovatelem.³²³ Tedy člověkem, který se zabývá vzděláním a výchovou svých žáků. A takto je pedagog vnímán i v současné době.³²⁴ Ani asociace spojená s průvodcem není dnes zcela zapomenuta. Tentokrát však nejde o jeho doslovné pojetí, ale o metaforu. Soudobé koncepce výchovy a vzdělání tak nabízejí roli průvodce jako jedno z možných metaforických pojetí osobnosti pedagoga.³²⁵ Následující text pak ukáže, že role „průvodce“ je zvláště užitečná zejména pro výtvarného pedagoga. Představí dále druhý subjekt výchovně vzdělávacího procesu, tj. žáka, i tento proces jako takový v kontextu výtvarné výchovy.

6.1 Počátky výtvarného vývoje

Následující podkapitola je věnována výtvarnému projevu počínaje obdobím, kdy je dítě schopno vzít do ruky nějakou výtvarnou potřebu a něco tvořit. Zaměřuje se tedy na vývoj dětské kresby a na vhodnost pedagogického vedení v tom kterém období života dítěte.

6.1.1 Bezobsažná čáranice

Je jakýmsi předvýtvarným obdobím od prvního roku dítěte, kdy výtvarný projev nic nezobrazuje, nicméně představuje pro dítě radostnou událost, neboť jde o první stálé stopy, jež dítě samo na papíře zanechalo. Nejprve se jedná o výtvarný vzniklý pohybem

³²³ Srov. PRŮCHA, J. *Moderní pedagogika*, s. 20.

³²⁴ Srov. KLIMEŠ, L. *Slovník cizích slov*, s. 562.

³²⁵ Srov. BAUMAN, P. *Přednáška: Dějiny pedagogického myšlení*, 3. 11. 2012.

celého těla. V další vývojové etapě jde o pohyb omezený jen na ruku jako celek. První tvary takovéto kresby mají podobu otevřených, pravo nebo levotočivých změtí linií. Později dítě dokáže vytvořit krátké linie, přímky, lomené čáry, vlnovky a shluky. V tomto období je mnohem účinnější kolektivní činnost. Pedagogické vedení je snadné. Práce probíhá na papíře velkého rozměru. Dětem se nejprve předvede pár tahů uhlem, případně také možnost jeho roztírání. Práce obvykle netrvá déle než 5-8 minut. Nejdůležitější složkou výtvarného procesu je spoluprožívání této činnosti. Doporučuje se vyčkat do okamžiku, kdy se dítě samo rozhodne pro tuto činnost a do kreslení jej nenutit.³²⁶

6.1.2 Obsažná čáranice

Jde o období, kdy se dítě skrze výtvarný projev snaží zachytit svoje chápání světa. Tato etapa bývá obvyklá u dětí ve věku 16-18 měsíců. Podobá se neobsažné čárance, nicméně je kultivovanější. Dítě tedy v kresbě vyjadřuje cosi skutečného. Pokud jde o obsah, jedná se zejména o znázornění pohybu. Kruh tak může být podobenstvím pro pohyb kolotoče, kola, auta, případně značí slunce, strom či hračku. Linie představuje člověka. Pro dospělého jsou tyto projevy nečitelné, proto je nutný slovní výklad dítěte. Stává se, že v jedné kresbě se často i mnohokrát mění původní význam. Na vrcholu této etapy bývá typické sestavování celého děje z různého uskupení čar, zvaného dětský futurismus, což vyjadřuje příběh probíhající v čase najednou. Jádrem nepřímé podpory pedagoga jsou otázky cílené k obsahu kresby.³²⁷

6.1.3 Znaková kresba

Tento druh kresby lze nalézt již u dětí ve věku 18 měsíců za předpokladu, že se výtvarně projevovaly již od věku 1 roku. Takový projev poukazuje na vznik osobnosti dítěte. Jde zde o seberealizaci, jež znamená tendenci sdělit obsah. Dítě jednoduchým způsobem zaznamenává danou věc či jev. Obsah je v zásadě antropocentrický, tj. má úzkou souvislost s dítětem, jež často kreslí lidi, které ho obklopují, dům, slunce, strom, květinu... Zajímá-li dítě určitá věc, vzrůstá také kreativita a rozvíjí se jeho výtvarné schopnosti. Kontraproduktivní je stálé řízení činnosti dítěte vždy a ve všem. Výborných

³²⁶ Srov. KARBUSICKÁ, L. *Výtvarná výchova a dítě*, s. 10-11.

³²⁷ Srov. tamtéž, s. 12.

výsledků je dosahováno, je-li dítě podněcováno k činnosti a udržováno v tvůrčím napětí. Není dobré, připoutává-li pedagog dítě příliš na sebe a nerespektuje-li jeho prožitkový svět, neboť to vede k ochuzení jeho vnitřní podstaty. Pedagog by měl dokázat prostřednictvím svého vyprávění podnítit tvořivost a aktivitu dítěte. Toto období vyžaduje po pedagogovi pouhé vedení k přirozenému použití daných technik a materiálů formou náznaku. Úsilí pedagoga by mělo být uplatněno především ve vystihnutí vhodného okamžiku pro ukončení kresby. S dětmi lze také začít rozprávět nad výtvarnými projevy v již hotové fázi.³²⁸

6.1.4 Spontánní realismus

Jde o etapu, jež bývá označována „královským obdobím“ pro výtvarný projev dítěte. Je nejdůležitějším obdobím výtvarného vývoje, neboť je nejproduktivnější fází co do tvořivosti vůbec. Počátek tohoto období se může projevit již po druhém roce, avšak v zásadě je tvorbou dítěte předškolního věku. Principem výtvarné tvorby spontánního realismu jsou zkušenosti podmíněné intenzivním prožitkem. V tomto období dítě nekreslí to, co vidí, ale vlastní představy. Dětská kresba tak získává silné subjektivní zabarvení. Zdá se, že pedagogické vedení v období spontánního realismu je snadné pro svou tvořivou produktivitu. Skutečnost je ale jiná. Tím, že dítě je přizpůsobivé a autorita pedagoga „absolutní“, vzrůstá také riziko jeho didaktogenie, tj. nadužití direktivního pedagogického přístupu. Tento pedagogický styl vede k důsledkům nejen v oblasti výtvarné, ale poznamenává také dětské myšlení, neboť jeho vyústěním je představa nutnosti podřídit se a nevyčínat z řady.³²⁹

6.2 Složky výtvarné výchovy

Výtvarný proces v sobě zahrnuje složku vzdělávací a výchovnou. Vzdělávací složka učí dítě poznávat výtvarné prostředky a jednotlivé postupy výtvarné práce. Seznamuje jej také s prvky uměleckého jazyka a s jejich charakteristickými rysy, jež jsou vyjádřené na ploše i v prostoru. Významným úkolem výtvarné výchovy je také utváření vztahu k výtvarné kultuře skrze tvůrčí činnost žáků. Výtvarná tvorba v sobě skrývá také svoji

³²⁸ Srov. KARBUSICKÁ, L. *Výtvarná výchova a dítě*, s. 12-14.

³²⁹ Srov. tamtéž, s. 14-16.

výchovnou složku, v níž jde o podněcení schopnosti sebevyjádření a podpoření sebereflexe. Účelem je docílit jedinečnosti ve vnímání skutečnosti žákem. Předpokladem je vytvoření osobního vztahu k námětu a vyřešení daného výtvarného problému. Tímto způsobem se výtvarný projev stává zvnitřněním hodnotového systému žáka.³³⁰

6.3 Motivace

Motivace je: „dynamicky uspořádaný soubor vnitřních faktorů, které ve formě aktuálních či trvalých pohnutek k chování podněcují člověka k činnosti a usměřují tuto činnost“. Východiskem pro motivaci je „interní stav napětí“, jejím smyslem je dovršující reakce. Účelem je dosažení a udržení vnitřního stavu spokojenosti.³³¹

Slovo je pro tento účel nejpůsobivějším prostředkem. Pedagog by ve svém slovním projevu neměl volit jen racionálně pojmový styl, nýbrž by měl být citově až metaforicky zabarven. „Nadhodí“ jen podnět k navození pocitu s výrazným prožitkem. Téma, se kterým přišel sám pedagog, s sebou nese nutnost předem připraveného vyprávění. Vychází-li se z literární předlohy, nemělo by jít o pouhé převyprávění či přečtení. Příběh by měl být upraven tak, aby byl co možná nejvíce podnětný k výtvarnému zpracování. Text je také možné doplnit krátkým filmem.³³²

Z obecného hlediska je podporou žádoucího chování též pochvala. Z dlouhodobější perspektivy může však její nadužití vyvolat v dítěti spíše úzkost z výkonu. Podle studií také děti, jež byly předem pochváleny, vykazovaly slabší výsledky než v opačném případě, neboť vnější motivace tlumí motivaci vnitřní. Jedná se o pobídky k jednání, jež se již předpokládá. Účinnější je proto soustředit pochvalu spíše na proces, než na jeho výsledek a vyjadřovat se přitom ke konkrétní situaci.³³³

³³⁰ Srov. ROESELVÁ, V. *Námět ve výtvarné výchově*, s. 11-12.

³³¹ VOHRADSKÁ, Z. *Psychologie motivace: motivační prostředky pro děti, motivační atlasy pro dospělé*, s. 9-10.

³³² Srov. KARBUSICKÁ, L. *Výtvarná výchova a dítě*, s. 16-17.

³³³ Srov. VOHRADSKÁ, Z. *Psychologie motivace: motivační prostředky pro děti, motivační atlasy pro dospělé*, s. 25.

6.4 Výtvarný námět

Získání hlubšího vztahu k námětu a k jeho podobám je podstatným prostředkem výchovně vzdělávacího procesu výtvarné tvorby. Námět vyvolává určité otázky, na které dítě hledá sobě vlastní odpovědi. Vnitřním prožíváním tématu přichází k pochopení sebe sama i okolního světa. Takovou skutečnost potom osobitým způsobem výtvarně vyjadřuje. Od povrchního pohledu na skutečnost tak přechází k jádru věcí a jevů. Oproti naukovým předmětům si výtvarná výchova „klestí“ cestu jiným směrem. Snaží se sice také při volbě tématu opírat o racionální údaje. Svět informací však získává ve světle dětského pohledu na věc a jeho prožitky také určitý lidský ráz.³³⁴

Ve vztahu mezi výtvarným námětem a postupem se vychází ze tří aspektů výtvarné tvorby: z výtvarného problému, z obsahu, tj. tematické myšlenky a z formy, která vnáší danou myšlenku do podoby výtvarného jazyka skrze výtvarné prostředky a techniky. Ve vztahu výtvarného námětu a techniky se tak užívají různé přístupy, přičemž se vychází z metodického záměru. Obsah ustupuje formě, jestliže je zapotřebí, aby si dítě osvojilo některou výtvarnou techniku či uvolnilo výtvarné podání. Nejčastěji zvoleným přístupem je rovnocenný vztah obsahu a formy. Východiskem je zde námět, skrze který se děti seznamují s výtvarnými prostředky. Nejprve se učí v technice, jež je společná všem, najít svérázný vztah k jejímu výrazovému potenciálu. Posléze si žáci sami zvolí vhodný výtvarný postup a prostředek. Třetí přístup není založen na seznámení dětí s výtvarnou formou. Tu objevují ony samy na základě aktuální potřeby výrazu. Spontánnost dovoluje zpracovat i velice silný výraz.³³⁵

6.5 Výtvarný proces

Jde zde zejména o proces výtvarného projevu, v němž je dítěti k dispozici dospělý, který jej uvádí do společné činnosti, jež je řízena dle nějakých pravidel. V průběhu této aktivity lze rozlišit tři fáze: uvedení do tvořivého procesu, vlastní práci a ukončení činnosti.³³⁶

Úvod do procesu, jenž je správně promyšlen, „vtáhne“ dítě do děje prostřednictvím jeho prožitků. Platí pravidlo, že míra intenzity procítěné myšlenky je spjatá se

³³⁴ Srov. ROESELVÁ, V. *Námět ve výtvarné výchově*, s. 13.

³³⁵ Srov. tamtéž, s. 13.

³³⁶ Srov. tamtéž, s. 23.

schopností tuto myšlenku také přesněji vyjádřit. Pedagog podnítl dítě k určitému soustředění, jež by mělo zahájit výtvarný projev a směřovat k samostatnosti dítěte v tvorbě. Snahou je získat nejsilnější myšlenku a vymežit jednu situaci.³³⁷

Chvilé soustředění nemá být narušena vlivem pedagoga a dítě by se mělo ponechat samo se svým úmyslem. Po této fázi však nastává čas pro jeho působení, čas pro citové zaujetí a spoluprožívání výtvarného procesu. Jestliže představa ve své podstatě již naplnila výtvarný záměr dítěte, prvotní nadšení postupně mizí. Nastává tak chvíle pro povzbuzení, ocenění, radu či pobídku, přičemž by však měla zůstat zachována prvotní koncepce dítěte.³³⁸

Průběh výtvarného procesu však není u všech dětí stejný. Některé děti po úvodu nezačínají pracovat, naopak se zdá, že postrádají chuť k práci a namísto nadšení se uzavírají do sebe. Výtvarnou činnost zahajují až po delší době, práce probíhá pomalu, postupně, má charakter rozvahy a soustředění. Takovéto rozvržení práce poukazuje na jedinečnost co do uchopení myšlenky, ale i na specifický charakter formy. Tyto děti často přítomnost pedagoga nezaznamenávají, nevyžadují od něj podněty, proto je žádoucí nechat je volně pracovat. Děti pracujících tímto způsobem bývá kolem 10%. Zvláštností je, že povětšinou dosahují ve všech směrech nejlepších výsledků. Podobný styl zaujímají také děti, které v ten který okamžik nechtějí pracovat, nicméně podlehnou tvůrčí náladě až posléze. Jindy největší pracovní nasazení nastává až během vlastní výtvarné činnosti. Jiné děti jsou však nečinné stále a ty potom vyžadují k práci přítomnost pedagoga, aby je povzbudil, opětovně motivoval či poradil.³³⁹

V závěru se doporučuje komentář pedagoga k průběhu práce, tj. ocenění či vyslovení výhrad vůči kolektivu a posouzení tvorby jednotlivých dětí. Mnohdy dítě i po krátké době nerozezná vlastní tvorbu. Hodnocení přesto má svůj význam, neboť vyvolává pocit úspěchu a podněcuje tak dítě k další tvorbě a ke vzniku kladného vztahu v této oblasti.³⁴⁰

6.6 Osobnost dítěte

Charakter výtvarného myšlení, který se postupně utváří, udává mimo jiné psychologická orientace a výtvarně projevový typ žáka. Introvertní typ vnímá zejména

³³⁷ Srov. ROESELVÁ, V. *Námět ve výtvarné výchově*, s. 23-24.

³³⁸ Srov. tamtéž, s. 25.

³³⁹ Srov. tamtéž, s. 27.

³⁴⁰ Srov. KARBUSICKÁ, L. *Výtvarná výchova a dítě*, s. 23-27.

svůj vnitřní vztah ke světu. Extrovertní typ zachycuje skutečnost bez přílišného osobního zaujetí. Dekorativní typ zajímá spíše hodnota samotného výtvarného projevu.³⁴¹

Některé děti mají také tendenci k enumerativnímu výtvarnému vyjádření, tj. podrobnému popisu skutečnosti. Jiné děti se vyjadřují spíše symbolicky, bez podrobností, avšak zcela jednoznačně.³⁴²

6.7 Osobnost výtvarného pedagoga

Výtvarný proces má podobu z velké části právě takovou, jakou mu ji vtiskne osobnost pedagoga, neboť se tento proces uskutečňuje také v něm. Při zjišťování psychologicko-výtvarných rysů pedagoga je přitom vhodné hledat odpovědi na následující otázky. Důvod zvolení pedagogické profese, případně jestli a v čem spatřuje smysl dané práce, zda práci provádí se zaujetím či jako rutinu. Významný je rovněž styl ovlivnění dítěte, př. volný a inspirující či direktivní.³⁴³ Role pedagoga přitom spočívá v rozvoji osobnosti jako celku, nikoli jen výtvarných schopností. Prostředkem k tomu tak nejsou pouhé poučky, ale především tvůrčí atmosféra, kterou dětem navodí. Přespřílišný zásah pedagoga přitom není žádoucí. Jeho úlohou je spíše pobídka dítěte k tomu, aby našlo řešení samo. Napodobování již hotových vzorů vede k zastavení výtvarného vývoje. Jelikož tyto výtvarné vzorce neodpovídají úrovni myšlení dítěte, je výsledek sice mnohdy krásný, ale bezcenný.³⁴⁴ Pedagog by na sebe měl vzít roli jakéhosi průvodce při objevitelské cestě za podobami, které skutečnost skýtá.³⁴⁵ Neméně důležitá je také volba prostředků tj. styl motivace, impulsy pro inspiraci, schopnost obohatit žáky po technické stránce... Neměl by však zůstat jen u zdokonalování výtvarných dovedností, ale především podněcovat dítě k rozvoji vlastních tvůrčích schopností.³⁴⁶ Důležitost rozvoje tvůrčího uvažování tkví ve skutečnosti, že jde o vlastnost, která má své široké uplatnění i v běžném životě. Jde zejména o schopnost nalézání nových a nezvyklých cest ke správnému výsledku. Tvůrčí osobnost si dokáže poradit ve složité situaci

³⁴¹ Srov. ROESELLOVÁ, V. *Námět ve výtvarné výchově*, s. 11.

³⁴² Srov. UŽDIL, J. *Čáry, klikyháky, paňáci a auta: výtvarný projev a psychický život dítěte*, s. 64.

³⁴³ Srov. KARBUSICKÁ, L. *Výtvarná výchova a dítě*, s. 18-19.

³⁴⁴ Srov. UŽDIL, J. *Čáry, klikyháky, paňáci a auta: výtvarný projev a psychický život dítěte*, s. 83-84.

³⁴⁵ Srov. ROESELLOVÁ, V. *Námět ve výtvarné výchově*, s. 11.

³⁴⁶ Srov. KARBUSICKÁ, L. *Výtvarná výchova a dítě*, s. 19.

a nejedná jen „podle šablony“.³⁴⁷ Pedagog by si měl být vědom toho, které faktory tvořivost nepodporují, aby se jim mohl při své práci vyvarovat.

Jde zejména o direktivní působení, stereotypnost a konformnost. Naopak otevřenost novým věcem, možnost iniciativy, potřeba seberealizace, flexibilita v myšlení či určitý stupeň rozvoje inteligence jsou faktory, které k rozvoji tvořivosti přispívají.³⁴⁸

³⁴⁷ Srov. UŽDIL, J. *Čáry, klikyháky, paňáci a auta: výtvarný projev a psychický život dítěte*, s. 104.

³⁴⁸ Srov. PRŮCHA, J; WALTEROVÁ, E; MAREŠ, J. *Pedagogický slovník*, s. 253.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

Poznatky, uvedené v teoretické části práce, slouží jako východiska při realizaci výtvarného projektu části praktické.

7 Prolog

Projekt byl uskutečněn na základní umělecké škole ve Strakonících, kam jsem docházela v rámci školní praxe. Jeho zasazení do tematického celku tak vychází z požadavku tohoto zařízení, v němž je pro každý rok dáno konkrétní téma tvorby.

8 Výtvarný projekt

Společným tématem všech výtvarných činností projektu je světlo. Jednotlivé činnosti pak nesou podtitul „Relikvie smrti“, „Bazilišek, drak a dráček“ a „Fénix“.

Vzdělávací a výchovný cíl

Podstatou projektu, tj. také cílem, který je společný pro všechny výtvarné činnosti, je využití teoretických poznatků v praxi. Jde přitom především o podněcení dětí k výtvarné tvorbě, podpoření estetického cítění, zdokonalení zručnosti a práce s výtvarnými prostředky...

Konkrétní cíle jsou potom vymezeny u jednotlivých činností projektu. Protože hodnocení se opírá o cíle, bude zde uveden také způsob jejich naplňování.

Výtvarně technické informace

V případě prvního námětu, tj. „Relikvií smrti“, si děti osvojovali možnosti výtvarného vyjádření na základě společné techniky. Tento námět byl ztvárněn v podobě stínového divadla. Základními výrazovými prostředky tak byla linie a tvar, neboť předním atributem loutek stínového divadla je silueta. Mohou být však také detailněji zpracovány, tj. vyřezány, doplněny barvami, případně jinými doplňky, jako jsou pírka, látky, větvičky stromů k dokreslení prostředí... V divadle lze uplatnit stín formou prstového divadla, využitím celých postav či loutek. Efekt světla a stínu byl dětem následně přiblížen zhlédnutím krátkého filmového příběhu.

U dalších dvou námětů, tj. „Bazilišek, drak a dráček“ a „Fénix“, šlo o nalezení výtvarné formy na základě vlastního uvážení jednotlivých dětí vzhledem k jejich osobitému výtvarnému vyjádření.

Výtvarné potřeby

Pro první činnost projektu byla z výtvarných prostředků zapotřebí: čtvrtka, obyčejná tužka, guma, nůžky, řezák, lepicí páska a špejle. K uskutečnění celého záměru bylo nutné sehnat také provaz, prostěradlo, osvětlení a fotoaparát.

U ostatních činností byly využity rozličné prostředky v závislosti na zvoleném výtvarném postupu jednotlivých dětí, tj. různé techniky kresby a malby. Uplatnila se také keramika.

8.1 Relikvie smrti

Motivace

Do výtvarného procesu jsem děti uvedla poslechovou formou. Přiblížila jsem jim přitom fenomén stínového divadla, varianty jeho provedení i vypodobnění loutek. Tento proces potom pokračoval filmovým úryvkem s následným převedením příběhu do vlastní dramatické podoby.

Úkol

S dětmi jsem připravila a realizovala stínové divadlo. Šlo konkrétně o příběh tří bratří z filmu Harry Potter a Relikvie smrti.

Časová dotace tohoto výtvarného úkolu byla rozvržena na dvě výukové jednotky. Úkolem první fáze byla kresba loutek. Ve druhé fázi bylo cílem dokončování kresby, vystřihování loutek, jejich připevnění na špejli a realizace divadla.

Cíle

- vymezení těch prvků výtvarného jazyka, které jsou pro ztvárnění loutek stěžejní
- rozvoj vizuality ve vztahu k fyzikálnímu fenoménu světla
- rozvoj estetického cítění na základě určité hloubky příběhu a jeho výtvarným ztvárněním
- využití principu transformace a archetypu stínu
- zdokonalení zručnosti při práci s nůžkami

Hodnocení

V úvodu jsme si povídali o tom, že nejdůležitější je zde obrys, proto je třeba soustředit se při práci na linii, která udává tvar jednotlivých loutek. Před uskutečněním stínového divadla jsme si ujasnili, jaký účinek nastane, pokud se loutka přiblíží či oddálí od plátna. Říkali jsme si, že je dobré postupně oddálit loutku od plátna ve chvíli, kdy se „vytratí“ z děje...

Abychom nekopírovali příběh jen tak, jak byl již vytvořen, jednotlivé postavy, krkavci či bezový keř byly zhotoveny podle jiných předloh než z tohoto úryvku. Pouze jednu postavu jsme zachovali. Byla to Smrt, neboť kdybychom ji vytvořili ve vzpřímené poloze, připomínala by spíše model z kabinetu anatomie. Působila by proto poněkud úsměvně. Cílem však bylo „podtrhnout“ její „bezpečnost“, která je v daném příběhu již vyjádřena. Ponechali jsme ji tak ve shrbené pozici, jelikož toto vypodobnění umožnilo lépe postihnout expresivně symbolický výraz. Samotné ztvárnění v podobě stínového divadla pak ještě umocňovalo myšlenku tohoto příběhu, jelikož světlo, které je současně protikladem i podmínkou stínu, představuje život, zatímco stín symbolizuje smrt.

Uplatnil se zde též princip transformace, tj. filmový příběh byl převeden do výtvarné a následně také do dramatické podoby. Vedle účinku světla, které dodávalo patřičnou atmosféru, měl svůj psychologický rozměr také stín, jenž z archetypálního hlediska představuje stinné stránky osobnosti. Jeho potenciálem je tak možnost prožít na symbolické rovině ty pocity, kterým se člověk obvykle vyhýbá.

Při vystříhování loutek si děti zdokonalili také jemnou motoriku.

8.2 Bazilišek, drak a dráček

Motivace

Nejprve jsme si povídali o baziliškovi. Přiblížili jsme si scénu, ve které s ním Harry bojoval v tajemné komnatě, aby zachránil Ronovu mladší sestru Ginny. Říkali jsme si, jak lze baziliška přemoci jinak než mečem. Dále pak o tom, co to znamená, když se o někom řekne, že je „bazilišek“, „z dračího vejce“... Zjišťovali jsme, které rysy a jakých zvířat drak má, tj. hadů, ještěrek, krokodýlů či dinosaurů. Zmínila jsem se také o pověsti, která vypráví o tom, v co se promění had, kterého žádný člověk po dobu sedmi let nespatriil. Povídali jsme si o „dracích“ vystavovaných v kabinetech kuriozit v souvislosti se zámořskými objevy. Vyprávěla jsem i o tom, že na rozdíl od naší kultury, ve které je drak vnímán spíše v negativních konotacích jako tvor, se kterým je zapotřebí se vypořádat, ve východní kultuře je tomu zcela jinak. Zmínila jsem se o jeho úloze pro rolníky a jejich rýžová pole, na kterých rýži pěstují. V závěru jsem se zeptala, zda je možné spatřit skutečného draka či baziliška. Tato zvířata jsem dětem následně ukázala.

V úvodu další výtvarné výchovy jsme si připomněli téma zhlédnutím krátkých videí o dráčku létavém a vodním. Podívali jsme se, jak dokáže bazilišek běhat po vodě. V průběhu výtvarné činnosti děti poslouchali CD s pohádkou „Drak dvanáctihlavý“.

Úkol

Úkolem bylo, na základě různých výtvarných technik, nakreslit či namalovat draka.

Cíl

- uvedení do výtvarného procesu s důrazem na citové až metaforické vyjádření, výstižně a překvapivě
- poukázat na to, že zvířata, která se běžně vyskytují v přírodě, jsou také po estetické stránce zajímavá
- rozvoj percepční složky osobnosti
- rozvoj práce s kompozicí, tj. nadhled, podhled...
- rozvoj práce s jednotlivými výtvarnými prostředky

Hodnocení

Úvodní fázi jsem nepodávala se snahou o encyklopedický výklad. Více mi šlo o zaujetí po citové stránce. Když jsme si například říkali o tom, jakému člověku se říká „bazilišek“, nabádala jsem děti k tomu, aby si vzpomněli na to, co jsme si o tomto tvorovi již řekli. Vedle obrázku baziliška, coby obrovitého hada, byl obrázek pana Vydřigroše z povídky od Charlese Dickense, který byl ztvárněn s jednoznačně nepřátelskými rysy ve tváři a pichlavým pohledem...

Podobně jako myšlenka tzv. nalezeného předmětu poukazuje na znovu objevenou krásu všedních věcí, představila jsem také tato zvířata s podobným úmyslem. Účelem bylo vyzdvihnout jejich zajímavost i přesto, že nemají vícero hlav a nechrlí oheň. Nejprve jsme si povídali o tom, jak lze draka poznat a o jeho rysech. Tím jsme dospěli k tomu, že je jeho podoba různorodá. Téměř každý jeho znak či schopnost, tj. počet hlav, nohou, přítomnost křídel, požíráání princezen, plivání ohně, přivolávání deště..., jsou rysy veskrze relativní. Uvědomění si takové skutečnosti pak přispívá k rozvoji estetického cítění, tj. vnímání krásy baziliška, dráčků i zvířat obecně.

Tím, že jsem poukázala na různé rysy draka, jsem přispěla také k větší vnímavosti dětí. Rozvoj percepce jsem podněcovala také v průběhu výtvarného procesu. Vedla

jsem děti k tomu, aby si všímali, že určitá barva má také různé odstíny, že kůže draka má svoji strukturu...

Někdy šlo v rámci kompozice o přehlednost děje, př. při zachycení scény, v níž sv. Jiří zápolí s drakem, proto se využilo nadhledu. Podhled se pak uplatnil v případě, kdy měla být zdůrazněna velikost draka...

Jako poměrně složitá se v tomto ohledu ukázala například kresba draka z podhledu, který se mírně usmíval. Linie úsměvu totiž nebyla v obloučku, jenž je pro tento výraz typický, ale v opačném směru s povytaženými koutky. Ukázala jsem proto jen prstem, kudy by mohla linie vést a upozornila jsem na to, že je matoucí pravděpodobně to, že úsměv se obvykle znázorňuje přesně naopak.

Snahou také bylo zužitkovat poznatky z hlediska technického řešení. Námět byl zpracován prostřednictvím různorodých technik kresby a malby. Děti přitom pracovaly s uhlem, kombinovanou technikou, pastely, pastelkami, obyčejnou tužkou, ocelovým perem, černým fixem... Uplatnila jsem proto také technické poznatky, př. o způsobu držení uhlu, možnostech jeho roztírání, schopnosti pastelů klást světlé barvy na tmavé, použití plastické gumy, fixační kapaliny... S výběrem vhodných prostředků jsem dětem nepomáhala sama, neboť tento výběr nezávisí jen na typu předlohy, ale i na osobnosti dítěte.

8.3 Fénix

Motivace

Děti byly motivovány poslechovou a diskusní formou. Nejprve si poslechli něco o tom, kde se tento fenomén zrodil, jeho variace v různých kulturách (Egypt, Řecko, Čína), z jakých příběhů jej známe, čím je charakteristický (slzy, zpěv, peří...), vzpomněli si, že Fénix byl vlastně patronem Albuse Brumbála, v návaznosti na to jsem se zeptala, co že to vlastně patron je a kdo je patronem české země, kde má sochu a jaký nápis můžeme najít na dvacetikoruně. Potom si vybrali, jakým způsobem námět ztvární: měli na výběr mezi Fénixem z různých mytologií a pohádek, zpívajícím, letícím, umírajícím, rodícím se...

Úkol

Jelikož byl tento námět zpracován na papíře i modelován z keramiky, odpovídá tomu také časová dotace. V prvním případě jsem vymezila dvě a ve druhém jednu výukovou

jednotku. Úkolem tak bylo tento námět nakreslit, namalovat či vymodelovat z keramické hlíny.

Cíl

- rozvoj práce s kompozicí, tj. prostorovost, plošnost, rozvržení prvků v rámci plochy...

(také zde jsem uplatnila cíle již jmenované, tj. uvedení do výtvarného procesu prostřednictvím podnětné motivace, rozvoj percepce, rozvoj práce s různými výtvarnými prostředky...)

Hodnocení

Někdy byla kompozice dána již samotnou předlohou, jindy bylo zapotřebí ji nějakým způsobem dotvořit, ať už z důvodu toho, že vzhledem k ploše papíru byl obrázek příliš malý a potřeboval něčím doplnit, nebo proto, že předlohou byl pouze pták, a bylo tak zapotřebí vytvořit vhodné pozadí. Dobrým příkladem by mohl být řecký Fénix, který má podobu dravce. Kdybychom jako pozadí zvolili větve stromů či skály, nebylo by poznat, že jde o Fénixe. Jelikož podle vyprávění přilétá do héliopolského chrámu, kde shoří a ze svého popela znovu povstane, použili jsme právě tento chrám jako pozadí. Důležitý byl pták, zatímco chrám sloužil jen k dokreslení prostředí. Fénix byl proto zvýrazněn velikostí a odlišnou barevností. U chrámu jsem naopak doporučila, aby linie nebyly tak výrazné. Pozice hlavy otočená doprava, tj. do budoucnosti, jakoby naznačovala celý záměr. V horní části byl obrázek doplněn textem, který vyjadřoval myšlenku děje. Umístění textu nahoře bylo ideální již pro svůj mystický charakter. U tohoto obrázku byl také naznačen určitý vztah k trojrozměrnosti prostoru využitím účinku světlých a tmavých odstínů barev. Jindy byla kompozice pojata plošně. Takto byl ztvárněn například Fénix v egyptském pojetí, neboť plošnost, výraznost a jednoduchost linií je pro tento styl typický.

9. Epilog

Kromě zmíněných cílů bylo společným požadavkem, kterým jsem se v rámci výuky řídila, také docílení jedinečnosti ve vnímání skutečnosti. Prostřednictvím příležitosti, zvolit si z různých variant daného tématu tu, která nejlépe odpovídá osobnosti dítěte, byla podporována možnost seberealizace a schopnost sebevyjádření. Tím také bylo docíleno jedinečnosti v uchopení skutečnosti. Šablonovitému způsobu vyjádření jsem se snažila zamezit i prostřednictvím výtvarného stylu s tím, že je například dobře, ponechají-li se některé tahy nerozetřené, tvoří-li se tzv. „do ztracena“... Šlo zkrátka o to, docílit určité inovace mezi předlohou a jejím výtvarným zpracováním, které s ní nemusí být naprosto shodné, ale i nově pojaté.

Dále bylo snahou také utváření vztahu k výtvarné kultuře. Prostředkem k naplnění tohoto požadavku mi bylo užití různých příkladů ztvárnění daného námětu, ať už vzhledem k dějinám, napříč různými kulturami či ukázkou rozličných výtvarných stylů klasických ilustrací.

Reflexe

Jedním z principů, které pedagogika volného času používá, je princip animace. Protože také schopnost dětí výtvarně se vyjádřit stoupá s jejich zaujetím pro věc, považuji tento akt za velice důležitý, ne-li přímo ústřední. Tvůrčího napětí, které je východiskem motivace, jsem se snažila dosáhnout „zhuštěním“ informací, jež jsem dětem předávala o daném tématu tak, aby byly co možná nejvíce výstižné, poutavé a výtvarně podnětné. Vyhýbala jsem se proto skutečnostem, které by byly pro postižení podstaty věci podružné. Soustředila jsem se jen na pár zajímavostí. Protože motivace nekončí jen úvodem výtvarné výchovy, ale má své pokračování ve vlastním procesu tvorby, neboť prvotní nadšení postupně klesá, snažila jsem se děti motivovat i v této fázi, formou pochvaly, pobídky či rady. Jelikož vnější motivace snižuje motivaci vnitřní, chválila jsem děti spíše až na konci. Pochvalu jsem však uplatnila i ve chvíli, když byly děti ke své tvorbě až příliš kritické. Například jedno z dětí pro stínové divadlo vytvářelo dva krkavce. O jednom z nich konstatovalo, že se příliš nezdařil. Okomentovala jsem to

s tím, že se mi líbí oba, ale každý jinak. Zatímco jeden odpovídá víc skutečnosti, tj. ten, který byl ohodnocen jako lepší, ten druhý je spíše podle fantazie. Zmínila jsem se také, že při hraní divadla budou oba vypadat dobře.

Ač to původně nebyl můj záměr, byla všem činnostem společná stejná literární či filmová předloha, tj. v případě „Relikvií smrti“ Harry Potter a Relikvie smrti a pro „Baziliška, draka a dráčka“ a „Fénixe“ Harry Potter a Tajemná komnata. Myslím si, že právě tato skutečnost přispěla k tomu, že téma bylo pro děti poutavé.

Úvod k „Relikviím smrti“ byl poměrně stručný. V první fázi jsem dětem jen představila několik ukázek využití stínu v divadle, ztvárnění loutek, pustili jsme si krátký filmový úryvek, který měl být dramaticky zpracován. Před vlastní tvůrčí činností jsme si ujasnili základní technické informace k tvorbě loutek pro stínové divadlo. Ve druhé fázi byla také vyhlídka na uskutečnění divadla dalším motivačním prvkem.

Pro jiný námět, tj. „Bazilišek, drak a dráček“, byla motivace uskutečněna formou povídání. Soustředila jsem se přitom na to, abych nemluvila pouze já. Spíše jsem se snažila, aby děti dospěly k tomu, co jsem jim chtěla sdělit. Šlo tedy spíš o rozhovor, doplněný prezentací s obrázky, které dokreslovaly jeho obsah a udávaly jeho směr. V další výtvarné výchově byl námět připomenut zhlédnutím krátkého videa o skutečném baziliškovi a dráčkách. Během výtvarné činnosti jsem dětem pustila pohádku na toto téma.

V případě „Fénixe“ jsem děti motivovala na začátku první výuky. V další fázi jsme si jen připomněli, co jsme dělali v předchozí výuce a pokračovali jsme dál.

Poprvé zde tedy byly jakési dva motivační prvky, nepočítám-li také motivaci formou pochvaly, pobídky či rady, tj. jeden na začátku první výuky a druhý na konci druhé. Podruhé jsem děti motivovala na začátku první i druhé výuky, včetně průběhu té druhé. Napotřetí jsem je podnítila k tvorbě pouze na začátku první výuky.

Každý z těchto způsobů motivace měl své výhody i úskalí. „Relikvie smrti“ byly poměrně náročnější z hlediska organizační stránky. Vzhledem k tomu, že jsme byli na děti dvě, mohli jsme si rozdělit role a vzájemně se tak doplnit, tj. pomoc při dokončování loutek, příprava plátna, světla, hudby, zkouška čtení či pohybu loutek... I když to z tohoto důvodu bylo složitější, myslím, že to stálo za to. Mělo to spád a děti to bavilo. Menší problém nastal akorát při vyřezávání loutek, neboť v ZUŠ nebyly k dispozici špičaté nůžky a řezáky byly převážně tupé, proto se některé loutky trochu potrhaly. Další slabinou byly viditelné záhyby na prostěradle, které nepůsobily příliš esteticky.

Také motivace k „Baziliškovi, drakovi a dráčkovi“ děti podle všeho zaujala. Zabrala však poměrně dost času. Při dokončování jsme tak měli co dělat, abychom vše stihli. Každé dítě má však své tempo. Přestože k „Fénixovi“ byl úvod poměrně krátký, a někdo vše dotvořil již během první výuky a to dokonce i tak, že k původnímu rozměru papíru A2 připojil ještě druhý, takže konečný rozměr byl ve formátu A1, jiní dokončovali kresbu ještě celou druhou výuku.

Ukázky obrázků z jednotlivých činností v rámci projektu lze nalézt v přílohách. (Příloha I.-VI.) Jelikož základním cílem bakalářské práce byla specializace pedagoga pro výtvarnou oblast, zařadila jsem zde také závěrečné hodnocení praxe v ZUŠ, kde byl projekt uskutečněn. (Příloha VII.)

ZÁVĚR

Obsahem bakalářské práce bylo pět okruhů, tj. technický, historický, estetický, psychologický a pedagogický aspekt výtvarné tvorby.

Výtvarný projev je celkem, který v sobě zahrnuje všechny tyto složky. Umělce udivují především možnosti, kam až může po technické stránce dojít s předmětem, který drží v ruce. Historika umění bude na uměleckém díle pravděpodobně nejvíce fascinovat jeho stáří a okolnosti, za nichž vzniklo. Estetika zaujme dílo z hlediska podstaty jeho krásy. Psychologa bude umění předně zajímat jako jakési „zrcadlo do duše člověka“, jeho diagnostický a terapeutický potenciál. Pedagog bude obdivovat nekonečné možnosti dětské kreativity a usilovat o její rozvoj stejně tak, jako o zdokonalování výtvarných dovedností.

Úkolem pedagoga zaměřujícího se na výtvarnou oblast je proto integrální chápání všech těchto hledisek výtvarného projevu, přestože sám není umělec, historik, estét ani psycholog.

Úlohu jednotlivých aspektů bych nyní ráda ozřejmila konkrétními příklady. Poznatky o technickém aspektu tvorby dovolují, kromě možnosti vyznat se v systému výtvarných technik, také poznat potenciál a limity různých výtvarných prostředků. To také v neposlední řadě umožňuje tyto poznatky předávat dál.

Znalost historie může posloužit hned několika způsoby. Svůj potenciál má již při volbě námětu. Historický aspekt umožňuje pedagogovi lépe se orientovat v tematickém okruhu. Asociace, spojená s námětem, se snáze vybaví, jestliže je možné se o něco opřít. Má také úzkou spojitost s aspektem psychologickým, neboť spolu s ním umožňuje pochopit samotný výtvarný projev. Jak naznačil již Gombrich v knize Příběh umění, lze sledovat také jisté paralely mezi vývojem umění v dějinách lidstva a vývojem výtvarného projevu v životě člověka. Tato skutečnost tak ve svém důsledku dovoluje snáze proniknout k myšlence konkrétního výtvarného vyjádření. Takové poznatky proto napomáhají vnímat individualitu dítěte, která by měla být v jeho výtvarném projevu respektována.

Estetický aspekt pomáhá určit, co je krásné, co ošklivé a co ani jedno z těchto kategorií tedy to, co lze označit pojmem kýč. Estetika tříbí vkus a napomáhá tomu, aby umělecké dílo nepodlehlo svým slabinám a nesklouzlo do podoby kýče. Pro pedagoga má význam hned ve třech fázích tvorby. Na samém začátku, tj. při výběru předlohy, podle které bude dítě kreslit, by neměl dopustit, aby už samotná předloha byla kýčem. Potažmo vybírá spíše takovou tematiku, kterou není tak snadné zkýčovatět, př. zápalky, žárovku, pouliční lampu... Jestliže už takovou zvolí, př. Jitřenku, Večernici, ptáka Ohniváka..., měl by dát pozor, aby se tak v průběhu výtvarného procesu nestalo. A konečně, znalost estetiky je užitečná také při hodnocení již hotové práce, ať už pro její výběr do soutěže, nebo již přímo na nějaké výtvarné soutěži.

Výtvarný projev není jen uzavřený uvnitř papíru, ale má své kořeny usazené hluboko v psychice člověka. Také jeho přesah spadá daleko za pouhý doklad o výtvarné zručnosti, neboť je projevem člověka jako takového. Prostřednictvím Jungových archetypů a symboliky obecně jsem se naučila rozumět významu vlastních snů. Jelikož ve snu, podobně jako ve výtvarném projevu, se odráží to, čím se člověk zabývá, je výklad poměrně snadný. Stačí si tuto skutečnost pouze uvědomit a dát si vše do souvislostí. Vysvětlit výtvarný projev jiného člověka je však složité, neboť zde chybí onen kontext a lze tak pracovat jen s domněnkami. Přestože výtvarný pedagog není v roli arteterapeuta, řekla bych, že také pro něj je užitečné o této skutečnosti vědět. Zatímco verbální projev poskytuje jen zlomek informací o člověku ve srovnání s projevem nonverbálním, podobně také projev výtvarný umožňuje zjistit i to, co je skryté v nevědomí.

Úloha pedagogického aspektu potom spočívá v předávání získaných poznatků dál na základě vhodného výchovného stylu.

Na závěr zbývá ještě zhodnotit, zda se v rámci teoretické a praktické části práce podařilo dosáhnout stanovených cílů. Cílem teoretické části byla specializace pedagoga volného času pro výtvarnou oblast na základě stanovení jednotlivých aspektů výtvarného projevu a naznačením jejich základní struktury. Jelikož jsem k tomuto účelu vytyčila pět aspektů a obsah jednotlivých kapitol odpovídal dílčím cílům, kterých jsem v rámci těchto hledisek chtěla dosáhnout, je zřejmé, že prostřednictvím toho jsem dospěla k naplnění cíle teoretické části.

V praktické části měly být tyto poznatky také uplatněny. Jak bylo naznačeno již v hodnocení výtvarného projektu, využila jsem k tomuto účelu, ať už více či méně, znalosti ze všech jmenovaných hledisek výtvarného projevu. Přestože v teoretické části

technického aspektu jsem se věnovala kresbě, malbě i grafice a v praxi jsem uplatnila jen kresbu a malbu, řekla bych, že také v tomto ohledu došlo k naplnění cílů, neboť jsem při jejich stanovování vycházela z vlastní výchozí pozice. V pedagogické oblasti totiž ještě nepracuji. Také coby dítě jsem do ZUŠ nikdy nechodila. Grafické techniky proto pro mě byly zcela nové. Nejprve jsem tedy grafiku teoreticky prostudovala, ale jelikož se teorie někdy neshoduje s praxí, docházela jsem do ZUŠ i mimo školní praxi, abych také postup při grafice viděla na vlastní oči.

Bakalářská práce mi je také inspirací pro případnou diplomovou práci, v níž bych ráda navázala na nově získané poznatky a doplnila bych je o to, co jsem v této práci pouze naznačila. Jejím názvem by potom bylo „Poslání výtvarné výchovy v ZUŠ“. Z technického hlediska bych se zde, kromě kresby, malby a grafiky, věnovala také počítačové grafice, fotografii, keramice, práci s dalšími jinými materiály a základními výtvarnými teoriemi. Z hlediska psychického rozvoje by bylo cílem vhodné působení pedagoga na různé stránky osobnosti dítěte.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

- AUTORSKÝ KOLEKTIV. *Kniha filosofie*. Praha: Knižní klub, 2013. ISBN 978-80-242-3912-5.
- AUTORSKÝ KOLEKTIV. *Kniha psychologie*. Praha: Knižní klub, 2014. ISBN 978-80-242-4316-0.
- BAUER, A. *Grafika: knížka pro každého*. Olomouc: Rubico, 1999. ISBN 80-85839-34-2.
- BAUMAN, P. *Přednáška: Dějiny pedagogického myšlení*. České Budějovice, 3. 11. 2012.
- DAVIDO, R. *Kresba jako nástroj poznání dítěte: Dětská kresba z pohledu psychologie*. Praha: Portál, 2001. ISBN 80-7178-449-4.
- DVOŘÁKOVÁ, H. Arteterapie: pomoc uměním. *Psychologie dnes*, 2009, roč. 15, č. 6, s. 46-47, ISSN 1212-9607.
- ECO, U. (ed.). *Dějiny krásy*. Praha: Argo, 2005. ISBN 80-7203-677-7.
- ECO, U. (ed.). *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-893-0.
- GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, 2006. ISBN 978-80-7203-143-6.
- Harry Potter and the Deathly Hallows Part I. - Příběh Tří Bratří (The Tale of the Three Brothers), Dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=F4W2n2IVbaM> (on line), citováno dne 3. 3. 2015.
- HOFBAUER, B. *Děti, mládež a volný čas*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-927-5.
- KALINA, J. Z pohádky do pohádky *Moje psychologie*, 2009, roč. 4, č. 1, s. 57-59, ISSN 1802-2073.
- KAPLÁNEK, M. *Animace: studijní text pro přípravu animátorů mládeže*. Praha: Portál, 2013. ISBN 978-80-262-0565-4.
- KARBUSICKÁ, L. *Výtvarná výchova a dítě*. Praha: Ústav pro výchovně vzdělávací činnost, 1985. ISBN neuvedeno
- KRAMULOVÁ, D. Je dobrý vkus vrozený, nebo se mu můžeme naučit? *Psychologie dnes*, 2009, roč. 15, č. 12, s. 32-37, ISSN 1212-9607.

- KLIMEŠ, L. *Slovník cizích slov*. 6., přepracované a doplněné vydání. Praha: SPN, 1998. ISBN 80-04-26710-6.
- KUCHAŘ, R. *Kresba, malba, grafika pro lidové školy umění*. 2. vydání. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968. ISBN neuvedeno
- KULKA, J. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7.
- KULKA, T. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 1994. ISBN 80-85639-17-3.
- KRAMULOVÁ, D. Je dobrý vkus vrozený, nebo se mu můžeme naučit? *Psychologie dnes*, 2009, roč. 15, č. 12, s. 32-37.
- MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury 1*. 5. vydání. Praha: Idea servis, 2009. ISBN 978-80-85970-65-4.
- MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury 2*. 3. vydání. Praha: Idea servis, 2008. ISBN 978-80-85970-61-6.
- PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit*. 2. vydání. Praha: Jan Vašut, 1998. ISBN 80-7236-049-3.
- PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit pastelkami*. b.m.: Svojtka a Vašut, 1996. ISBN 80-7180-090-2.
- PARRAMÓN, J. M. *Jak kreslit uhlem, rudkou a křídou*. Praha: Svojtka a Vašut, 1996. ISBN 80-85521-82-2.
- PARRAMÓN, J. M., FRESQUET G. *Jak malovat akvarel*. b.m.: Svojtka a Vašut, 1995. ISBN 80-7180-027-9.
- PARRAMÓN, J. M. *Jak malovat olej*. b.m.: Svojtka a Vašut, 1995. ISBN 80-7180-043-0.
- PROKOP, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění (pro výuku dějin umění na středních školách)*. 2. vydání. Karlovy Vary: O.K. - Soft, 2008. ISBN neuvedeno
- PRŮCHA, J. *Přehled pedagogiky: Úvod do studia*. 2. aktualiz. vyd. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7178-944-5.
- PRŮCHA, J., WALTEROVÁ, E., MAREŠ, J. *Pedagogický slovník*. 4. aktualiz. vyd. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-772-8.
- ROESELOVÁ, V. *Námět ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 1995. ISBN neuvedeno
- ŠICKOVÁ-FABRICI, J., *Základy arteterapie*. 2. vydání. Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-408-3.
- UŽDIL, J. *Čáry, klikyháky, paňáci a auta: výtvarný projev a psychický život dítěte*. Praha: Portál, 2002. ISBN 80-7178-599-7.

VOHRADSKÁ, Z. Psychologie motivace: motivační prostředky pro děti, motivační atlasy pro dospělé. Ústí nad Labem, 2011. Absolventská práce. Vyšší odborná škola zdravotnická a Střední škola zdravotnická v Ústí nad Labem. Vedoucí práce E. Rohanová.

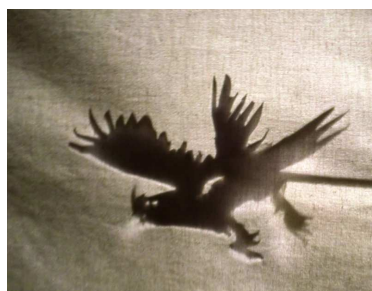
SEZNAM PŘÍLOH

- Příloha I. Fotografie *Relikvie smrti*
- Příloha II. Fotografie *Bazilišek, drak a dráček*
- Příloha III. Fotografie *Bazilišek, drak a dráček*
- Příloha IV. Fotografie *Fénix*
- Příloha V. Fotografie *Fénix*
- Příloha VI. Fotografie *Fénix*
- Příloha VII. Závěrečné hodnocení praxe

PŘÍLOHY



Žili jednou tři bratři, kteří spolu kráčeli po osamělé cestě za soumraku. Po nějaké době došli bratři k řece, příliš nebezpečné na to, aby ji přeplavali. Byli ale zběhlí v umění čar a kouzel. Jen mávli hůlkami a postavili most. Než přes něj však stačili přejít, postavila se jim do cesty osoba zahalená v kápi.³⁴⁹



Byla to Smrt a připadala si podvedená. Podvedená, protože většina poutníků se v řece utopila. Smrt byla prohnaná. Na oko třem bratrům poblahopřála a prohlásila, že si za své umění uniknout jejím nástrahám každý z nich vysloužil odměnu.³⁵⁰

Nejstarší požádal o hůlku mocnější, než kterákoliv jiná. Smrt mu tedy vytvořila hůlku z opodál stojícího bezového keře.³⁵¹

³⁴⁹ Harry Potter and the Deathly Hallows Part I. - Příběh Tří Bratří (The Tale of the Three Brothers), Dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=F4W2n2IVbaM> (on line), citováno dne 3. 3. 2015.

³⁵⁰ Tamtéž, citováno dne 3. 3. 2015.

³⁵¹ Tamtéž, citováno dne 3. 3. 2015.



Druhý bratr si usmyslel pokořit Smrt ještě víc a požádal ji o schopnost přivolávat zemřelé z hrobu. Smrt sebrala kámen z řeky a podala mu ho. Nakonec se Smrt obrátila k třetímu z bratrů. Byl nejzkušenější z nich, Smrti nedůvěřoval. Požádal ji, aby mu umožnila opustit místo setkání, aniž by mohl být sledován, a Smrt mu velice neochotně věnovala svůj neviditelný plášť.³⁵²

Nejstarší putoval do vzdálené vesnice, kde s pomocí bezové hůlky zabil čaroděje, s nímž se kdysi nepohodl.³⁵³



Opilý mocí, kterou mu bezová hůlka dávala, se chvástal svou neporazitelností. Ještě téže noci mu hůlku ukradl jiný kouzelník a pro jistotu mu podřízl hrdlo. Tak se Smrt zmocnila prvního z bratrů. Druhý bratr zatím přišel domů, vytáhl kámen a třikrát jím otočil.³⁵⁴



³⁵² Tamtéž, citováno dne 3. 3. 2015.

³⁵³ Tamtéž, citováno dne 3. 3. 2015.

³⁵⁴ Tamtéž, citováno dne 3. 3. 2015.

*K jeho radosti se před ním objevila dívka, s níž se kdysi doufal oženit, leč v přemladém věku zemřela. Brzy ale začala být smutná a chladná, protože nepatřila do světa smrtelníků. Šílený beznadějnou touhou, vztáhl na sebe ruku, aby mohl být skutečně s ní. A tak se Smrt zmocnila druhého z nich.*³⁵⁵



*Dlouhá léta pátrala Smrt i po třetím z bratrů, leč nikdy ho nevypátrala. Teprve když dosáhl úctyhodného věku, svlékl si nejmladší bratr neviditelný plášť a předal ho synovi.*³⁵⁶



*Poté se pozdravil se Smrtí, jako se starou známou, a coby rovnocenný poutník s ní odešel.*³⁵⁷



Příloha I. Fotografie *Relikvie smrti*

³⁵⁵ Tamtéž, citováno dne 3. 3. 2015.

³⁵⁶ Tamtéž, citováno dne 3. 3. 2015.

³⁵⁷ Tamtéž, citováno dne 3. 3. 2015.



Příloha II.

Fotografie *Bazilišek, drak a dráček*



Příloha III.

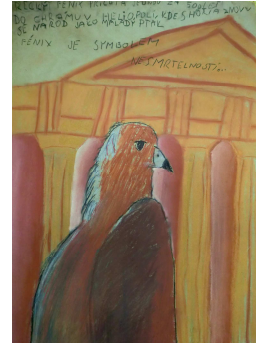
Fotografie *Bazilišek, drak a dráček*



Příloha IV.
Fotografie *Fénix*



Příloha V.
Fotografie *Fénix*



Příloha VI.
Fotografie *Fénix*



Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Teologická fakulta

Oddělení praxe

Kněžská 8, 370 01 České Budějovice

☎ 387 773 516; fax: 38 635 4994

e-mail: ehrllich@tf.jcu.cz

Praxe - závěrečné hodnocení (vyplní konzultant/ka praxe)

Jméno studenta/ky: ZUZANA VOHRADSKÁ

Obor/ ročník: PVĚ, 3. COČNÍK

Pracoviště: ZUŠ - STRAKONICE, ZÁHEK 1, STRAKONICE, 386 01
tel: 777 646 838

Praxe proběhla v termínu: 9.10. - 27.11.14

Struktura programu praxe: • NÁVŠTĚVY - 9.10 - 13⁰⁰ - 15¹⁵ (1.šk.) - 1. - 5. uč.
- 15³⁰ - 17⁴⁵ (2.šk.) - 6. - 27. 11. št.
• VÝSTUPY - 16.10., 23.10., 30.10., 13.11., 20.11., 27.11.
• 13⁰⁰ - 15¹⁵ (1.šk. 2sh.) (1.šk. 2sh.) (1.šk. 2sh.) (1.šk. 2sh.) -4- -4-

TEMA: SVĚTLO, PTAŘ OHNIVAŘ, FÉNIX - KRESBA, MALBA, KOMBIN. TECHNICKÁ, MODELOVÁNÍ

Závěrečné hodnocení studenta/ky (vystupování, zapojení se do činnosti zařízení, zájem o získání nových vědomostí a dovedností - vyplní konzultant/ka praxe s přihlédnutím k cílům praxe, očekávání studenta/ky, požadavkům pracoviště):

- STUDENTKA ZUZANA VOHRADSKÁ BYLA INFORMOVÁNA O MODU ZUŠ - ZAČLENILA SE VELMI RYCHLE. PŘÍSTUPOVALA K PRAXI ZODPOVĚDNĚ. NA VÝUKU BYLA VŽDY ŘÁDNĚ PŘIPRAVENA A O TĚHATU, KT. VYUČOVALA BYLA MAXIMÁLNĚ INFORMOVÁNA.

PŘÍPRAVU NA VÝUKU HODNOTÍM PROTO NA VÝBORNĚ.

- VYSTUPOVÁNÍ - K DĚTEM MĚLA VŘELÝ A INDIVIDUÁLNÍ PŘÍSTUP.
- CÍL PRAXE BYL SPLNĚN NAD MĚ OČEKÁVÁNÍ - I PO SKONČENÍ PRAXE MĚLA STUDENTKA ZÁJEM ZÍSKÁVAT NOVE POZNATKY A OSVOJIT SI NOVE TECHNICKY - GRAFICKÉ - DOHLUVA SE STUDENTKOU - JEJÍ NÁVŠTĚVA ZUŠ VÝUKY HIMO PRAXI MĚ VELMI POTEŠILA

Dne: 27.11.14

Mgr. Schwaiblmair

razítko a podpis
ZÁKLADNÍ UMĚLECKÁ ŠKOLA,
STRAKONICE,
Kochana z Prachové 263

ABSTRAKT

VOHRADSKÁ, Z. *Aspekty výtvarného projevu*. České Budějovice 2015. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta. Katedra pedagogiky. Vedoucí práce M. Filip.

Klíčová slova: volný čas, pedagogika volného času, technický aspekt: kresba, malba, grafika, historický aspekt: dějiny umění, umělecký styl, estetický aspekt: krása, ošklivost, umění, kýč, psychologický aspekt: vkus, psychologie umění, arteterapie, pedagogický aspekt: vývoj dětské kresby, výtvarná výchova, motivace, námět, výtvarný proces, osobnost dítěte, osobnost výtvarného pedagoga

Teoretická část mé bakalářské práce se zabývá aspekty výtvarného projevu. Tyto aspekty jsou rozděleny do pěti kategorií: techniky, historie, estetiky, psychologie a pedagogiky. Technický aspekt zahrnuje základní techniky kresby, malby a grafiky. Historický aspekt pojednává o proměnách umění v dějinách. Popisuje také podstatu výtvarného projevu jednotlivých uměleckých stylů. Estetický aspekt pracuje s předními pojmy estetiky, tj. krása a ošklivost či umění a kýč. Psychologický aspekt se zabývá psychologickým pohledem na vkus. Zahrnuje také psychologii umění a arteterapii. Pedagogický aspekt se zabývá popisem pojmů jako vývoj dětské kresby, výtvarná výchova, motivace, námět, výtvarný proces, osobnost výtvarného pedagoga.

Praktická část práce popisuje jednotlivé činnosti výtvarného projektu. Záznamy výtvarných činností obsahují vzdělávací a výchovný cíl, úkol, výtvarně technické informace, výtvarné potřeby, motivaci, závěrečné hodnocení a reflexi.

Cílem práce je specializace pedagoga volného času pro výtvarnou oblast a aplikace jednotlivých aspektů do kontextu výtvarné výchovy.

ABSTRACT

VOHRADSKÁ, Z. *Aspects of Artistic Expression*. České Budějovice 2015. Bachelor's Thesis. University of South Bohemia in České Budějovice. Faculty of Theology. Department of Education. Tutor: M. Filip

Key words: leisure time, leisure education, technical aspect: drawing, painting, graphic, historical aspect: history of art, artistic style, esthetical aspect: beauty, ugliness, art, kitsch, psychological aspect: taste, psychology of art, art therapy, pedagogical aspect: evolution of children's drawing, art education, motivation, theme, art process, personality of child, personality of art pedagogue

The theoretical part of my bachelor thesis deals with aspects of artistic expression. These aspects are divided into five categories: technique, history, esthetics, psychology and pedagogy. The technical aspect includes basic techniques of drawing, painting and graphic. The historical aspect deals with transformations of art in history and also describes the core of artistic expression of particular art styles. The esthetical aspect works with the prominent terms of esthetics, such as beauty and ugliness or art and kitsch. The psychological aspect looks into the psychological point of view on taste. It also includes psychology of art and art therapy. The pedagogical aspect describes terms like evolution of children's drawing, art education, motivation, theme, art process, personality of an art pedagogue.

The practical part of the thesis describes the particular activities of an art project. Notes of creative expressions contain educational goal, task, artistically technical information, art equipment, motivation, final evaluation and reflection.

The aim of the thesis is to specialization pedagogue of leisure time for the art sphere and to apply these aspects in the context of art education.