Pedagogická fakulta
Faculty of Education
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
University of South Bohemia in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy
Obor Výtvarná výchova pro základní umělecké školy

Diplomová práce

PŘÍSPĚVEK K RECEPCI UMĚLECKÝCH DĚL V TEORII A PRAXI

Constribution to the Reception of Art Works in Theory and Practise

Vypracovala: Eva Máčová
Vedoucí práce: Věra Vejsová, ak. mal.
České Budějovice: 2013

PROHLÁŠENÍ:

Prohlašuji, že svoji diplomovou 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 diplomové práce, a to v nezkrácené podobě - v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/19 98 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích 20. 3. 2012

……
podpis studentky

PODĚKOVÁNÍ:

Tímto chci poděkovat paní Věře Vejsové, ak. mal. za její vedení, podporu a konstruktivní připomínky v celém průběhu mé diplomové práce. Především jsem však vděčná za všechny roky, které jsem mohla strávit pod vlivem její osoby a jsem ráda, že jsem ji potkala. Stejně tak jsem vděčná za čas strávený na katedře výtvarné výchovy PF JU a chci poděkovat každému jednotlivému člověku, kterého jsem zde měla tu čest poznat, protože od všech členů katedry jsem se přiučila něčemu víc, než co je možné slyšet na teoretických přednáškách a velice si jich pro to vážím.

To, co jiní hledají celý život, mě bylo dáno rodiči do vínku v podobě sestry Niny. Proto jim chci poděkovat především za ni a za to, že pro své děti byli právě takoví, jací byli.

ABSTRAKT

MÁČOVÁ, E. *Příspěvek k recepci uměleckých děl v teorii a praxi*. České Budějovice 2012. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce V. Vejsová.

Klíčová slova: vnímání, vyučování, výtvarné umění, sklo, galerijní animace

Tato práce se zabývá problematikou vnímání uměleckých děl. Teoretická část toto téma navozuje. Uvádí nejčastější faktory ovlivňující naše vnímání a posuzování děl a sleduje je i z pozice výtvarného pedagoga. Praktická část se získané poznatky snaží zúročit v souboru komorních objektů ze skla a také je ověřuje v pedagogické práci s dětmi v galerii.

ABSTRACT

Constribution to the Reception of Art Works in Theory and Practise

Key words: perception, teaching, fine art, glass, gallery animation

This thesis deals with the problems of reception of art works. The theoretical part induces this theme. It lists the most common factors which influencing our perception and assessment of art works and watching them from the position of art teacher. The practical part is trying to work with these findings in the glass objects and is also verified in the pedagogical work with children in the gallery.

OBSAH

OBSAH 6
1 ÚVOD 7
2 ČÁST TEORETICKÁ 10
2.1 VNÍMÁNÍ DÍLA A JEHO OVLIVŇUJÍCÍ FAKTORY 10
2.1.1 Společenské kontexty estetického vnímání 10
2.1.2 Individuum v souvislostech estetického působení 13
2.1.3 Některé nejzásadnější vlivy na estetické vnímání 20
2.2 REFLEXE VZTAHU TVŮRCE – DÍLO - VNÍMATEL 25
2.2.1 Tvůrce estetického artefaktu 25
2.2.2 Dílo jako estetický artefakt a estetický objekt 28
2.2.3 Recipient a vnímání estetických hodnot 32
2.2.4 Vztah tvůrce, díla a konzumenta 36
2.3 INDIVIDUÁLNÍ REFLEXE NĚKTERÝCH RECEPTIVNÍCH TEORIÍ 38
2.3.1 Strukturalismus 40
2.3.2 Hermeneutika 42
2.4 VÝCHODISKA PRO VÝTVARNĚ PEDAGOGICKOU PRAXI 44
3 ČÁST PRAKTICKÁ 46
3.1 KONCEPT PRO AUTORSKOU REALIZACI 46
3.2 SKLO JAKO MYŠLENKA – MYŠLENKA ZFORMOVANÁ VE SKLE 47
3.2.1 Kontext 47
3.2.2 Petrifikace 48
3.2.3 Duševní realita 48
3.2.4 Kultura 48
3.3 ANIMACE 49
4 ZÁVĚR 50
5 ZDROJE 51
5.1 SEZNAM LITERATURY 51
5.2 ELEKTRONICKÉ ZDROJE 53
6 PŘÍLOHY 54
6.1 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA 54

1 ÚVOD

Co bychom Vám prostřednictvím následujícího textu chtěli předložit? Základní dělení této práce je na teoretickou a praktickou část. V první kapitole teoretické části se pokusíme stručně zmapovat subjektivní schopnost vlastní člověku, totiž vnímání, respektive vnímání estetických hodnot nekonformního řádu, konkrétně pak estetické hodnoty výtvarně uměleckých děl. Samozřejmě, že není v našich silách tuto problematiku cele vtěsnat do jednoho vědního oboru, či školy, natožpak na několik stránek diplomové práce. Nám však jde o zběžné nastínění tohoto problému. Především o prvky, které tuto lidskou schopnost ovlivňují. Díky tomuto shrnutí, které si neklade za cíl dané téma vyčerpat, si ujasníme mimo jiné i některé vybrané vlivy, které na člověka během recepce a vyhodnocování přijatých podnětů působí. Tedy i způsoby formování našich názorů a inklinace k individuálnímu i tradičně sociálně společenskému vkusu. Seznámíme se s nejsilnějšími tlaky současnosti na jednotlivce a uvedeme se v kontext nejfrekventovanějších pojmů, se kterými se v dalším textu můžeme setkávat.

Druhou kapitolu můžeme charakterizovat rozborem triadického vztahu tvořeného vzájemně působící interakcí základních pilířů každého procesu recepce. Uvědomění si tohoto vztahu by mělo vést ke komplexnějšímu uvědomění si sama sebe a lepší orientaci v procesu osobního vývoje individua. Nejprve spolu rozebereme tyto tři elementární pojmy: tvůrce (autor, původce); dílo (estetický artefakt jako hmotný nositel díla a estetický objekt jako souhrn ovlivňujících struktur[1]); vnímatel (recipient, nazíratel, konzument, hodnotitel). Poté z nich vytvoříme skupinu schopnou vzájemného dialogu a pokusíme se o vlastní formulaci tohoto vztahu.

Ve třetí kapitole všeobecným způsobem zmapujeme pro tuto práci nejzásadnější, již existující teorie. Autorka se ve své práci inspiruje především strukturalistickou estetikou Květoslava Chvatíka, který přímo vychází z díla Jana Mukařovského. Dále sleduje paralely strukturalismu s hermeneutikou reprezentovanou Magdalenou Konečnou, nebo H.-G. Gadamerem. S psychologií umění se zde setkáváme především prostřednictvím Jiřího Kulky. Podíváme se na některé jejich paralely, rozdíly a historické souvislosti. Nebudeme rozebírat celou škálu existujících teorií, či škol, takové ambice si tato práce neklade. Probereme de facto pouze to, co zaujalo autorku a bylo jí přínosem během sestavování teoretické i praktické části celého elaborátu. Tuto práci chceme výběrem teorií nasměrovat především k rozpracování myšlenky, že vnímání uměleckého díla je především procesem, který nám může pomoci k rozvoji samostatného uvažování i kritickému vyhodnocování širšího společenského kontextu. Společnost nám pro toto faktum bude sloužit jako pozadí, které nechceme obsáhnout cele, ale využít je pro kontext výchovy individua.

Nakonec si, coby subjekty zaujaté výtvarně pedagogickou problematikou, v další kapitole stanovíme vlastní východiska, která bychom mohli v budoucnu snad využít i v praxi a to alespoň jako základní poznatky, na kterých však budeme dále moci stavět. Přitom vyjdeme z textu předcházejících kapitol a subsumujeme zde poznatky, ke kterým jsme dospěli. Budeme sledovat možnosti komplexního

[1] Srov. ČERVENKA, M.; DOLEŽEL, L.; CHVATÍK, K. a kol. *Struktura a smysl literárního díla.* Praha: Československý spisovatel, 1966. ISBN neuvedeno. s. 44.

rozvoje osobnosti a sebepoznání v kontextech výtvarné výchovy a oborově příbuzných praktik, jako například animace.[2] Jako nejdůležitější úkol výtvarně pedagogických východisek našeho oboru si v této kapitole stanovujeme výchovu svobodných, kriticky myslících a pokud možno sebevědomých individualit otevřených širokému spektru pohledů na recipovanou realitu a toleranci k odlišným názorům a přístupům. Tento cíl tak přesahuje pouhé seznamování našich svěřenců s výtvarnými technikami, které je jediným cílem komerčně zaměřených kurzů, jež jsou v současné době tak hojné. Právě tímto rozdělením našich prioritních hodnot vymezíme kvalitu výtvarně pedagogické praxe.

Na závěr si přiblížíme to, jakým způsobem jsme poznatky formulované v následujícím textu aplikovali na svá vlastní výtvarná díla. Těm necháme vzniknout, jako završení celého procesu nabytí poznatků v textu, propojíme je s naší předcházející prací na grantu. Obrazové a elektronické přílohy budou obsahovat jednak fotodokumentaci těchto komorních objektů, a jednak kamerové záběry animace.

Je jasné, že nemůžeme v jedné práci obsáhnout všechna témata, která před nás výtvarná teorie v celé své škále předestírá. Navíc ani my nemusíme inklinovat k řešení problémů, která nás mohou vystavit osobnímu dilematu. Zabývání se některými otázkami by ani konstruktivně nepřispělo k obohacení logického obsahu tohoto textu. Vypouštíme je tedy zcela záměrně. A proto nebudeme řešit například politiku, gender, feministickou poetiku, pokusíme se co nejméně pozastavovat u náboženství atp. Řešení dalších témat je natolik nejednoznačné a složité, že jsme se rozhodli zde od nich úplně upustit. Mezi nimi můžeme zmínit definici umění, kánon, pojem pravdy díla, historie, krása atp. Těm bylo již věnováno tolik, že není třeba zde se jimi opět zaobírat. I z pedagogiky, nebo psychologie umění zde využijeme jen to, co nám během práce pomůže odrazit se k dalším, mnohdy spíše intuitivním, závěrům. Nechceme zde hledat univerzální klíč k otevření významu výtvarných děl, ten si každý člověk musí najít sám. Ujasníme si tu jen několik málo aspektů, se kterými se při běžné recepci setkáváme a pokusíme se zvážit, jak bychom je pro sebe mohli využít v praxi.

Celá tato práce se ve svém základě zrodila a také se tematicky opírá, o účast autorky v řešitelském týmu grantového projektu Aplikace estetických přístupů ve sklářské tvorbě, který probíhal od roku 2010 do roku 2013. V článku o estetickém vnímání autorka poprvé pro sebe nastínila témata, která dále rozvíjí v této diplomové práci. Tentokráte však nesměruje svá východiska pouze k možným aplikacím ve sklářské tvorbě, nýbrž i ve výtvarně pedagogické praxi. Touto prací navazujeme tam, kde jsme v grantu skončili nejenom v kapitolách teoretické části, nýbrž i ve fázi praktické.[3]

Autorka vidí možnosti pozitivní změny v současném nastavení výtvarné pedagogiky, v tom, že si uvědomíme, co nás ovlivňuje a díky tomu budeme moci

[2] Srov. HORÁČEK, R. *Galerijní animace a zprostředkování umění.* Brno: CERM, 1998. ISBN 80-7204-084-7.

[3] Grantová agentura Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích podpořila realizaci grantové činnosti v oblasti sklářské tvorby: Aplikace estetických přístupů ve výtvarné praxi sklářské tvorby GA JU 042/2010/H (2010 – 2013)
Vedoucí grantu: Věra Vejsová ak. mal., Mgr. Josef Lorenc; Řešitelé: Nina Máčová – Středověká estetika světla; Eva Máčová – Estetické vnímání; Veronika Vlková – Příroda jako klasický podnět pro estetické vnímání (Les); Petr Janský – Minimalistická estetika; Marie Žáková – Křehkost. (viz. elektronická příloha)

tyto vlivy patřičným způsobem korigovat. V jejich kontextu se vyvíjet, jako individua, nebo je eliminovat. Proto nejprve rozebírá recepci jako takovou, pak tímto jevem zasažené teorie a teprve poté navazuje praktickými koncepcemi.

Jaký je například význam interakce dítěte od raného věku s kvalitní výtvarnou tvorbou? Proč si běžní konzumenti estetické působení již neuvědomují? V následujícím textu se s respektem otočíme k některým otázkám, které pravděpodobně vyvstanou během praxe na mysli každého výtvarného pedagoga.

2 ČÁST TEORETICKÁ

2.1 VNÍMÁNÍ DÍLA A JEHO OVLIVŇUJÍCÍ FAKTORY

Pravda, historie a výtvarné dílo mají, jakožto objekty našeho sledování, vnímání, nazírání, recepce, či posuzování, jeden společný charakteristický znak, a tím je to, že jsou právě takové, jak a kým jsou nám zrovna prezentovány. Mohou to být všudypřítomná masmédia[4], naši vyučující, rodiče, nadřízení, představitelé politického uspořádání společnosti, přátelé, kritici, novináři, prakticky kdokoliv a cokoliv, co je schopné pracovat s informacemi a nasměrovat je k dalším potencionálním vnímatelům. Tato interakce může probíhat i podprahově. Jsme neustále atakováni vnějšími podněty, a ty nemusí jednoznačně být právě takové, jak se zdají, nebo jak jsou nám předkládány. Finální zpracování všech takto přijatých informací a jejich roztřídění je ale jednoznačně na nás. To, jakým způsobem si s nimi poradíme, se nemusí vždy shodovat s obecně či většinově, přijímanou normou[5], ale osobní teze takto vzniklé nám v niterné formě zůstávají nehledě na oficiální normy. My jsme těmi, kdo se s výsledkem musí vypořádat a stát si za ním v celé jeho škále. Kriticky vyhodnotit a selektovat informace, jimiž jsme zahlcováni. Nést si klady i zápory toho, že náš osobní přístup nebyl přijat většinou. Ne vždy může být naše rozhodnutí kladně přijato tou částí sociální skupiny, v níž se pohybujeme, která aktuálně určuje směr celku. Důležitější je pro individuum obraz toho, jak určitou věc vnímá, protože právě tento vnímaný obraz se pro něj aktuální skutečností doopravdy stává. V jiné sociální skupině by názor na stejnou věc mohl být odlišný od té, jíž jsme právě součástí. Ale i jako součást celku, stále jsme jen jednou jeho složkou, tedy jedincem a ten nutně nemusí vždy podléhat většině, pokud necítí, že nesdílí stejný pohled na fakty subjektivní skutečnosti.

2.1.1 Společenské kontexty estetického vnímání

Stejně, jako jedinec i společnost se postupně vyvíjí a je možné, že tak, jako jediný člověk může změnit názor, i společenské, sociální a estetické normy se mohou změnit. Výtvarné umění totiž *„(…) svým způsobem na společnost neustále obnovuje svou aktuálnost.“*[6] To, co uznával jedinec, může se stát všeobecnou normou nebo naopak. Je také možné, že názory jedince převezme pouze specifická sociální skupina.[7] Každopádně tyto změny nejsou povětšinou trvalé. Mohou být jen výstřelkem, přechodným obdobím, nebo směrovkou k jinému obecně platnému i dočasnému.[8]

[4] Srov. VÝROST, J.; SLAMĚNÍK, I. *Sociální psychologie.* 2., přepracované vydání. Praha: Grada Publishing, 2008. ISBN 978-80-247-1428-8. s. 53, 54.

[5] Srov. MUKAŘOVSKÝ, J. Cestami poetiky a estetiky. Praha: Československý spisovatel, 1971. ISBN neuvedeno. s. 12.

[6] HORÁČEK, R. *Galerijní animace a zprostředkování umění.* Brno: CERM, 1998. ISBN 80-72. s. 45.

[7] Srov. HLAVÁČEK, J. *Cvičení z estetiky*. Praha: Gallery, 2007. ISBN 978-80-86990-10-1. s. 107.

[8] Příkladem nám může být množství uměleckých směrů meziválečného období.

Není to samo výtvarné dílo, ale společnost, která se mění. Objekt vnímání je ve svém charakteru (tvaru) relativně stabilní. To se nedá říci o jeho vnímatelích[9] (vždyť i samotnému autoru se může časem jeho vlastní výplod znechutit). Může snad socha za to, že se změnilo politické uspořádání a vandalství na určité kategorii děl je tiše odsouhlaseno? I kvalitní řemeslná a umělecká práce pak může být označena za „paskvil" protože se to zrovna někomu hodí. Historie má takovou podobu, jak ji zrovna vnímáme. Zrovna tak kontext výtvarného artefaktu s dobou svého vzniku a tou, kde my jej momentálně vnímáme, protože *„(…) historické poznání je zároveň historickým věděním a historickým bytím."*[10]

Obecně přijímané normy nám nejsou zákonem, který bychom museli nutně dodržovat. Spíše jedinci, individuu, slouží jako nezávazné majáky v aktuální obecně subjektivní skutečnosti. Nejenže jedinec je ovlivňován těmito orientačními body (homo historicus), nýbrž i jeho subjektivní skutečnost může kontaminovat kolektivum. Člověk je neustále se vyvíjející bytost, která však není nikdy zcela oproštěna od své minulosti. *„V pohledu na umění a na umělecké dědictví se víc oceňuje to, co je nové a co vzniklo v polemice se starým."*[11] Pokud se rozpakujeme v tom, jakou měrou, nebo zdali vůbec má svou subjektivní skutečností ovlivňovat skutečnost aktuální sociální skupiny, svědčí to o tom, že je si vědom odpovědnosti, kterou tak vůči sociální skupině díky tomuto rozhodnutí ponese.[12] Je jedno, jestli tyto orientační body nazýváme estetickými normami, kánony, dobovou potřebou, kontextem, nebo vkusem. Jsou ovlivňovány především socio-kulturní příslušností a vzděláním (v našem případě většinou silně eurocentrickým), přičemž vkus můžeme vnímat i jako *„(…) symptom společenské příslušnosti, protože nový vkus se nesnadno získává."*[13]

Ovšem princip lidského učení a přejímání vzorů (tedy norem a tradic) z větších, či menších sociálních skupin, působících na lidské individuum, jak bezprostředně, tak zprostředkovaně, a tím pádem nepřímo formující i větší společenské celky,[14] se podle Platóna *„(…) nezakládají tolik na vyučování a učení, jako spíše na vzorech a následování."*[15] Člověk se zejména v sociálním učení proto formuje tak, aby především dosáhl uspokojení vlastních potřeb bez nezbytné míry konfliktu se sociálním prostředím. Ne že by k těmto tendencím neinklinoval již ze své podstaty, ale jeho sociální kontext jej nevede k tomu je změnit, spíše naopak upevňovat. Proto preferuje především to, co je libé jeho individuu, se sklony zavrhovat další eventuality. Paradoxně korekci těchto tendencí opět navozují tlaky sociálního prostředí, kultury a aktuální sociální role jedince.[16] Kulturou míníme

[9] Srov. BRANDSTÄTTER VERLAG, C. *Edvard Munch und das Unheimliche*. Viena: Leopold Museum, 2010. ISBN 978-3-85033-365-8.; Srov. The Phillips Collection: L´art brut of Jean Dubufet [online]. [cit. 2013-04-04]. Dostupné na WWW:http:// http://www.phillipscollection.org/

[10] GADAMER, H.-G. *Problém dějinného vědomí.* Praha: FILOSOFIA, 1994. ISBN 80-7007-062-5. s. 40.

[11] UŽDIL, J. *Mezi uměním a výchovou.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. ISBN neuvedeno. s. 402.

[12] Srov. MUKAŘOVSKÝ, J. Cestami poetiky a estetiky. Praha: Československý spisovatel, 1971. ISBN neuvedeno., s. 13 - 15.

[13] Tamtéž, s. 21.

[14] Srov. MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie I*. Brno: Host, 2007 ISBN 978-80-7294-239-8. s. 95.

[15] GADAMER, H.-G. *Idea dobra mezi Platónem a Aristotelem*. Druhé, opravené vydání. Praha: OIKOYMENH, 2010. ISBN neuvedeno. s. 35.

[16] Srov. VÝROST, J.; SLAMĚNÍK, I. *Sociální psychologie.* 2., přepracované vydání. Praha: Grada Publishing, 2008. ISBN 978-80-247-1428-8. s. 54.

komplexní životní podmínky se specifickým zázemím pro adaptaci jedince (enkulturace), vytvořené lidskou společností a výsledky její činnosti.[17] Těmto momentům podléháme v senzitivních obdobích života, jež nás tvarují včetně formování vkusu. Kultura je člověkem vytvořenou fikcí. Nemá však charakter sebeklamu, je jen rozhraním, mezi realitou člověka a konformním řádem, který nám umožňuje přizpůsobení se pro život ve společnosti.[18]

Již zmíněnými vzory můžeme sledovat například pojem tradice. Je vedlejší, zda si pod ním v tuto chvíli vybavíte tradici kulturní, náboženskou, nebo specificky lokální. Tradice je faktorem usnadňujícím lidskému individuu orientaci ve světě. Nabízí zaběhlá schémata jako pomůcky při řešení běžných situací.

Proč bychom měli chtít řešení vždy jen urychlovat? Pokud vybočíme z osvědčeného schématu, nabízí se volné pole působnosti faktoru nejistoty. Vymýšlení nových, originálních způsobů vyřešení běžných problémů prodlužuje čas, který jim musíme věnovat a to do té doby, dokud si i z těchto nových cest nevytvoříme opět ty tradiční, zaběhlé, ověřené. Tyto cesty nazýváme kognitivními (poznávacími) schématy a těmi se podvědomě řídíme i během našeho vytváření nových úsudků a celkových obrazů subjektivní skutečnosti, tedy i v tom, jak ji chápeme. Například: pokud z naší strany dojde k projevení zájmu o typ díla, pro který dosud nemáme vytvořeny kognitivní rámce,[19] nemusí jít o akt podbízení se autorovi, ale může to být projev např. toho, že chceme učinit vůči němu vstřícné gesto, či utvořit základ pro kognitivní rámce nové a tudíž naučit se něco nového. Paradoxně některá fakta přijímáme i bez toho, abychom je zcela rozumově uchopili, a tak jsme opět u příkladu přijetí tradice.[20] *„Rozum sice zpracovává všechny zkušenosti a poznatky v pojmech, pomocí kterých vytváří nové úsudky, ale pro celkový obraz skutečnosti a její porozumění je třeba určitá fakta přijmout bez rozumového uchopení (…)“*[21]

V první polovině dvacátého století si umělci vytvořili renomé bořičů těchto zaběhlých tradic. Došlo však ke stejnému efektu a to, co ve svých začátcích narušovalo osvědčené a spoluvytvářelo mentalitu moderní společnosti, dnes je jen dalším zaběhaným schématem. Společnost začala vnímat výstřelky, původně bořící konvence, jako jednu z nich. Takto vzniklou postmodernu Chvatík charakterizoval, jako: *„(…) umění nekonečných repríz – všechno již bylo řečeno a zbývá jen ironická hra nových kombinací starých motivů. Smysl děl se interpretům rozplývá v nekonečný řetěz variací na subjektivně a náhodně zvolená témata.“*[22] Podle něj je tedy vše jen variací na předcházející.

Nebudeme však daleko od pravdy, pokud si dovolíme tvrdit, že tento efekt platí průřezově během celé historie. Je dobré srovnat si v této souvislosti konstatování Chvatíkovo s Ecovým postřehem, který ilustruje přístup středověkých autorů a autorů moderních k originalitě, přejímání myšlenek a parafrázování autorit. Pokud středověcí autoři inovovali, snažili se budit dojem, že

[17] Srov. Tamtéž, s. 58.

[18] Srov. ISER, W. *Jak se dělá teorie.* Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1672-8. s. 237.

[19] Srov. ATKINSON, R. L. a kol. *Psychologie*. 2. aktualit. vyd. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-640-3. s. 254.

[20] Srov. KONEČNÁ, M. *Řeč a rozumění: Poznámky k filosofické a teologické hermeneutice H.-G. Gadamera, G. Ebelinga a E. Fuchse.* Brno: Marek Konečný, 2007. ISBN 978-80-903516-9-1. s. 88.

[21] Tamtéž. s. 88.

[22] CHVATÍK, K. *Strukturální estetika.* Praha: VICTORIA PUBLISHING, 1994. ISBN 80-85865-03-3. s. 7.

citují své předchůdce. Měli cit pro inovaci, ale neměli potřebu dávat ji okázale najevo, na rozdíl od dnešních tyto tendence ironizujících autorů. Moderní kultura předstírá inovaci, žádnou však nenabízí. Vzhledem k tomu, že naše kultura vyrůstá z ověřených základů minulosti a nelze jinak, než aby na nich nestavila, mají moderní autoři potřebu sahat po časem ověřených kvalitách a přizpůsobovat si je tak, aby z nich sestavili pastyš kvalit vlastních. Eco se k tomuto jevu vyjádřil tak, že moderní autor *„(…) nakonec nedělá nic jiného, než že komentuje komentáře, cituje autoritativní formule, a přitom se tváří, že nikdy neříká nic nového, přestože tomu tak není. Středověká kultura má i smysl pro inovaci, snaží se ji však ze všech sil ukrýt pod pláštík opakování téhož, (na rozdíl od kultury moderní, která předstírá inovaci, i když pouze opakuje).“*[23] Oba autoři tak komentují přístupy k parafrázování a přejímání myšlenek a popisují tímto nejen uvažování jednotlivců, ale i mentalitu dobové kultury.

Umění pro umění, takzvaný *l´art pour l´art*, vycházel z toho, že umění nemá mít v socio-kulturním kontextu funkci zrcadla společnosti a být jí užitečným. Podle Cousina, má mít svůj cíl jen samo v sobě, vypovídat samo o sobě. Odmítá jakýkoliv výklad a hodnocení, cítí se být na svém kontextu nezávislé.[24]

V souvislosti s Chvatíkovým předcházejícím citátem si můžeme odvodit, že je neustálé opakování a parafrázování běžnou součástí dnešní kultury. Uznáváme, že inovace je potřebným hnacím motorem vývoje a ve výtvarném umění je jedním z kritérií pro posouzení kvality nejen nadčasovost, nebo aktuálnost, ale i originalita. Bylo by však nesmyslné neopakovat to, co již fungovalo. Funkční je opakováno, opakované se upevňuje a upevňování je základním prvkem učení se dalšímu nabalování, tedy rozvoji. V tomto případě jde o učení v socio-kulturním dějinném kontextu a o přiřazování takto získaných prvků do jeho celkové běžné struktury. Paradoxně však měl efekt expanze estetiky do každodenního života kteréhokoliv člověka za důsledek ztrátu jejího výsostného postavení v umělecké sféře.[25] Antiestetické revolty buřičů dvacátých let dvacátého století dnes uctíváme v chrámech kultu tzv. moderního umění – v galeriích.[26] Čím více je umění běžnou součástí života v této společnosti, tím je méně vnímáno jako hodné estetického vnímání a posuzování. Došlo k přílišné estetizaci životního prostředí a tak jsou estetické hodnoty běžnými vnímateli vytěsňovány. Již je nevnímáme.

2.1.2 Individuum v souvislostech estetického působení

Učení se a fixace[27] estetických postojů nebo jejich osvojení i v socio-kulturním kontextu, vyžaduje v tomto směru aktivitu, bez které by nebylo lze si je přivlastnit. Pouze pokud je dokonale zvládneme, budeme schopni je dále obohacovat a rozvíjet je i sebe jakožto individua nebo části určité společenské struktury. *„Máme-li nějaký čistý poznatek prakticky rozšířit, musí být dán a priori záměr, tj. účel jakožto objekt*

[23] ECO, U. *Umění a krása ve středověké estetice*. Vydání druhé. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-892-3. s. 10.

[24] Srov. ŠICKOVÁ-FABRICI, J. *Základy arteterapie.* Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-408-3. s. 19.

[25] Srov. Tamtéž, s. 13.

[26] Srov. Tamtéž, s. 14.

[27] Zde mám na mysli upevňování, nebo osvojení v rámci procesu učení, ale z psychologického hlediska by se tento výraz dal vykládat i jako ustrnutí ve vývoji na nižším stupni, než kterému by měl objekt odpovídat. Srov. ČÁP, J.; MAREŠ, J. *Psychologie pro učitele.* Praha: Portál, 2001 – 2007. ISBN 978-80-7367-273-7. s. 205.

(vůle) (…).“[28] Navíc člověk by mohl být schopen plně si osvojit jisté prvky až s jejich reálným prožíváním. Stanou-li se živoucím kontextem reality a nezůstanou-li jen na bázi empirické nebo racionálně vydedukované. Empirickým zde míníme vycházející ze zkušenosti v protipólu ke Kantovu a priori, tedy zde je používáme jako synonymum Kantova a posteriori. Tímto způsobem poznáváme věci nesystematicky, vycházíme z bezprostřední zkušenosti.[29] Teoreticko-estetické směry se díky tomuto empirickému přístupu stávaly živoucími. Vzájemně korelovaly kupříkladu se současným uměleckým děním, jak tomu bylo u pražské školy strukturalismu.[30] Tomuto tématu se více věnujeme v kapitole 2.3.

V tomto kontextu viděli někteří umělci první poloviny dvacátého století umění jako prostředek k osvobozování reality ze stereotypu, k jejímu zpřítomňování a utváření nových, překvapivých kontextů, které nás měly vytrhovat z pocitu samozřejmosti každodenních forem. Byla-li forma nová, tak *„(…) svítila vedle sebe ve své rodné intenzitě.“*[31] Logika opakování osvědčených překvapivostí ze zářivých originálních forem vytvořila šedou frazeologii postmoderny. *„(…) argumenty tvořivosti by se totiž daly shrnout pod snahu promyšlené aktivní obrany proti stereotypu, prázdnému opakování, proti bezmyšlenkovitému podléhání vnitřním automatismům, případně i proti tlaku, jenž přichází zevně, z typizovaného prostředí a z konvenčních představ lidí.“*[32] Motorem této tvůrčí hry jsou *„(…) psychické a neuromotorické mechanismy.“*[33] Nutno podotknout, že je to i záležitostí volní. Pokud totiž nechceme přistoupit k tvůrčí, kreativní hře, přinášející nám komplikace v podobě neověřených způsobů řešení nejrůznějších aspektů, pravděpodobně nám nevznikne žádné novum, které bychom následně mohli začít parafrázovat.

Dá se tedy říci, že moderní estetika výtvarného umění je inspirována především anti-normativními snahami jedinců usilujícími o oproštění se od jakýchkoliv závazků v podobě jakýchsi systémů a kontinuálně další tímto přístupem vytváří. Pokud by k tomuto efektu nedocházelo, normy by se bez protichůdných tlaků takovéhoto působení ustálily a staly se tak zákonem, jehož dodržování by znamenalo konec dalšímu vývoji.[34] Normy můžeme brát jako doporučení, zákony se musíme řídit. Právě snaha oprostit se od norem, nalézání nových řešení a zpěčování se osvědčenému, umožnila vývoj koexistující s jistotou kontinuálně živoucí tradice.

Posoudit estetickou hodnotu výsledného produktu tohoto procesu je subjektivní dovedností vnímatele. Ovšem *„Bez orientační platnosti norem, bez soudržnosti určité tradice by nebylo možné hodnocení. Bez platnosti pravidel kódu by umělecká díla zůstala nepochopitelná, nemohla by být recipována jako specifické*

[28] KANT, I. *Kritika praktického rozumu.* Praha: Svoboda, 1996. 80-205-0507-5. s. 229

[29] Srov. DUROZOI, G.; ROUSSEL, A. *Filozofický slovník*. Praha: EWA Edition, 1994. ISBN 80-85764-07-5. s. 68.

[30] Srov. HENCKMANN, W.; LOTTER, K. *Estetický slovník*. Praha: Svoboda, 1995. ISBN neuvedeno. s. 170.; Srov. SLÁDEK, O. *Český strukturalismus po poststrukturalismu.* Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-178-X.

[31] CHVATÍK, K. *Strukturální estetika.* Praha: VICTORIA PUBLISHING, 1994. ISBN 80-85865-03-3. s. 19.

[32] UŽDIL, J. *Mezi uměním a výchovou.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. ISBN neuvedeno. s. 392.

[33] Srov. Tamtéž, s. 392.

[34] Srov. CHVATÍK, K. *Strukturální estetika.* Praha: VICTORIA PUBLISHING, 1994. ISBN 80-85865-03-3. s. 19, 28, 29.

významové struktury. Kdyby však bylo konkrétní dílo se systémem norem (…) v absolutní shodě (…) přestalo by esteticky působit (…)"[35] Navíc tak, jako je podstatná schopnost kvalitní recepce, je důležitá i následná interpretace a to nejen pro další potencionální nazíratele, ale především bychom určitou úroveň kvality měli zachovat a rozvíjet sami pro sebe, jakožto specifické individuum pohybující se v subjektivní skutečnost našeho vlastního sociálního prostředí a kontextu. Interpretaci výtvarného díla můžeme do jisté míry vnímat, stejně, jako čtení v textu. Dále tuto myšlenku rozvíjel Eco pomocí metafory *„(…) světa jako textu a textu jako světa (…). Interpretovat znamená reagovat na text světa nebo na svět textu prostřednictvím dalších textů."*[36] Přičemž výraz svět zde můžeme chápat, jako kterékoliv jsoucno.

Právě v umění je normativnost daleko méně závazná, než v dalších aspektech objektivní skutečnosti a tak se právě zde může snáze prosadit, nebo projevovat jedinečné individuum, jak v osobě tvůrce předkládajícího nám svou verzi reality, tak příjemce, jež ji může přijmout vlastním, osobitým způsobem a vytvořit si z ní tak další, vlastní realitu.

Širší kontext dřívější zkušenosti s uměleckými díly, umělecká tradice (v našem případě opět musíme brát v úvahu převažující eurocentrismus), vzdělání ve výtvarném umění (které u převážné většiny populace končí s povinnou základní školní docházkou), dostupnost umění i úroveň aktuálního vlivu módy a dalších aspektů, tvoří estetickou strukturu společnosti. Ta je jednou ze souhrnu částí struktury uměleckého díla, jež bychom měli brát v úvahu jako faktor ovlivňující naše vnímání a tedy i postoj, který k individuálnímu dílu zaujmeme. *„Neexistují absolutní normy a hodnoty, ale pouze konkrétní normy a hodnoty určité kultury, určité epochy, určitého kontextu."*[37] V této souvislosti je také zapotřebí uvědomit si, že estetično nikdy není jednoznačně dominantní normou, nýbrž neustále dochází ke vzájemné oscilaci mezi ním a normami, či hodnotami mimoestetickými.[38] Poměr vzájemného významu různých norem je vysoce flexibilní. Mění se vnímatel od vnímatele, kontext od kontextu.

Především sociálně-kulturní aspekt rozvrstvení společnosti samé je tím faktorem, který tyto normy kříží a dává jim schopnost flexibilních, nebo prolínajících se mimooborových, či multifunkčních hranic. Hierarchie rozložení vkusu logicky odráží rozvrstvení sociální. Může kopírovat kupříkladu strukturu společnosti s ohledem na věk, vzdělání nebo sociální zázemí.

Pokud budeme považovat tradiční pojem umění za socio-kulturní nadstavbu, váže se samozřejmě na prvotní uspokojování základních potřeb společnosti. Teprve s jejich zabezpečením můžeme pracovat na nadstavbě. To ale není pravidlem. I lidé vzdělaní a po všech stránkách zajištění mohou považovat umění za zbytečný „balast," který k životu nepotřebují a cíleně se od něj distancují, aniž by si uvědomovali, že jsou jím obklopováni nejen v galeriích, ale i v běžném každodenním životě. Počítáme v to nejen čisté umění, ale i jeho hraniční disciplíny.

Naopak i člověk nevzdělaný se zhoršenými sociálními podmínkami může být postižen puzením k umělecké tvorbě nebo potřebou její cílené konzumace.

[35] Tamtéž, s. 81-82.

[36] ECO, U. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0740-9. s. 30.

[37] CHVATÍK, K. *Člověk a struktury: Kapitoly z neostrukturální poetiky a estetiky.* Praha: Český spisovatel, 1996. ISBN 80-202-0583-7. s. 18, 19.

[38] Srov. MUKAŘOVSKÝ, J. *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1971. ISBN neuvedeno. s. 19.

K samotnému vzniku uměleckého díla pak nestačí jen nejasné puzení autora k tvorbě (*homo aestheticus*[39]), je třeba i určitá míra jeho arogance, míra asertivity autora, aby spatřilo světlo světa, viděl je i někdo jiný a za to tzv. „umělecké dílo" je označil. Heinrich Schaefer-Simmern vycházející z díla Gustava Britsche, který v této oblasti došel k obdobným závěrům, jako Rudolf Arnheim, dospěl k přesvědčení, že *„(…) schopnost chápat život umělecky není privilegiem mála vyvolených lidí, nebo jím nemusí být, ale že náleží ke schopnostem každého zdravého člověka, kterému příroda dala oči."*[40] K tomuto tvrzení můžeme dodat, že je v přímém rozporu s obecnou představou o konzumaci estetična.[41] Znovu musíme konstatovat, že je všeobecně rozšířená představa toho, že můžeme vnímat estetično pouze prostřednictvím institucí k tomu určených (např. galerie), nebo na místech za tímto účelem tradičně navštěvovaných (např. kostely, u nás navštěvované především kvůli estetickým objektům).

Strukturní soubory osobnosti člověka jsou tvořené zkušenostmi, vědomostmi, sociálním prostředím, emocionalitou, vzděláním, sociální rolí, subjektivní spokojeností atp. Každý soubor struktur sociálních kontextů je součástí osobnosti jednotlivého člověka, je podkladovým materiálem, na který dopadá estetické působení - třeba nejzřetelněji i výtvarného díla, a to se projevuje jeho emocionalitou. Již Dubos tak správně poznamenal, že *„(…) ve věcech umění a krásy nerozhoduje krása, ale cit."*[42]

A působí na každého! Jste-li člověkem, myslícím, cítícím a vnímajícím tvorem, estetické působení vás ovlivňuje. Sice různou měrou, různými směry a nemusíte si to uvědomovat, ale je tomu tak u každého. To že jste schopen prožívat pocity znamená, že máte předpoklad pro to, že dokážete zaujmout estetický postoj. Zaujmutí estetického postoje je vědomým aktem. Definovat své osobní líbí/nelíbí, jako soud první signální soustavy, dokáže každý. Pokud se k tomuto prostému konstatování dokážeme zeptat „*Proč?*" potom je to estetickým soudem. Jestliže dokážeme zaujmout estetický postoj, je logicky jasné, že na nás bylo esteticky působeno. Proto, ačkoliv si to mnozí lidé neuvědomují a někteří to i kategoricky odmítají, jsme všichni příjemci signálů okolního světa, který k nám vysílá mezi jinými i svou estetickou významovou rovinu. Všechno, co na nás takto působí, má svou estetickou vrstvu.

Bez příjemce nemůže být estetického působení. Proto není estetické působení objektivní vlastností jednotlivých objektů, ale naší subjektivní dovedností! Ta je různě rozvinutá, různě vnímaná a akceptovaná. *„Většina výroků o estetičnu má hodnotící povahu, to ale automaticky neznamená jejich věcnou konkrétnost."*[43] V průběhu života není její míra konstantní, lze ji změnit spontánně, i systematicky. Je tu však pořád. Montessori vyjádřila tento fakt skrze nutnost nejen rozvíjet dovednosti psychické, ale podle ní by bylo stejně podstatné rozvíjet i smyslové schopnosti vnímání. *„(…) smysly jsou kontaktní body mezi člověkem a světem – proto*

[39] Srov. OLŠOVSKÝ, J. *Slovník filosofických pojmů současnosti.* Vydání druhé, rozšířené. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1266-4. s. 74.

[40] UŽDIL, J. *Mezi uměním a výchovou.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. ISBN neuvedeno. s. 67, 68.

[41] Srov. Tamtéž, s. 74, 75.

[42] ŠINDELÁŘ, D. *Krása v nás a kolem nás.* Praha: Albatros, 1981. ISBN neuvedeno. s.189.

[43] CHVATÍK, K. *Strukturální estetika.* Praha: VICTORIA PUBLISHING, 1994. ISBN 80-85865-03-3. s. 33.

je třeba umět je využívat a ovládat."[44] Z tohoto předpokladu také de facto, její pedagogická koncepce vycházela a byla na ní založená. V kontextu s tím je logicky vyvoditelná i důležitost smyslovosti výtvarného umění, kterou popisuje Chvatík. Podle něj vychází výtvarné umění *„(…) ze smyslového názoru a na smysly se obrací: vychází z kultivace zraku, smyslu pro humor, hmotu, barvy a tvary, pro hladkost nebo drsnost ploch, pro strukturu věcí, avšak nezůstává na něm, neulpívá u smyslového povrchu věcí a jevů. Od souhrnů bezprostředních daností postupuje dál a hlouběji k jejich smyslu, k souhrnu významů, které uvolňuje z věcí nasazením celé bytosti umělce, jeho intelektu, emocionality a imaginace, jeho vědomí i jeho tělesného bytí, celé jedinečnosti jeho psychické i fyzické existence."*[45] Plinius starší ale naopak považoval intelekt za skutečný nástroj vidění a oči za zprostředkovatele. Zrakové vjemy nejen vnímáme prostřednictvím smyslů, nýbrž si je i podvědomě doplňujeme takovým způsobem, že již jedno od druhého nedokážeme přesně odlišit a stává se to tak plnohodnotným celkem.[46] Tento názor můžeme porovnat i s přístupem Goetha. Ten přičítá schopnosti mozku samotnému orgánu oka.[47] I profese podmíněné rozvíjením zrakových zkušeností vůči podnětu, či podnětem samým a včleňující do tohoto procesu divergentní schopnosti. Ty mnohou ovlivňovat způsob, jak budeme schopni recipovat estetické působení, jak je dokážeme interpretovat a dále s ním pracovat.[48]

Nazíráme-li umělecké dílo jako individuum, vždy dochází k neuvědomělému procesu hodnocení. Hodnocení se tímto stává synonymem nebo paralelním jevem k procesu recepce. Hodnocení se však zviditelňuje až se svou snahou proniknout do obecně sociální vrstvy vztahu estetický artefakt – vnímatel. Záleží na míře důrazu, jaký je na hodnocení kladen. Pokud je tento důraz silný, z jedinečného vztahu a hodnotícího procesu se stává hodnocení obecně závazné.[49] Můžeme tedy zjednodušeně říci, že *„Umění vytváří zvláštní svět hodnot (…) Ve výtvarném umění je zvláště patrný předmětný, hmotný základ těchto hodnot, neboť v umění je každý význam, každá duchovní hodnota vtělena do smyslově konkrétního tvaru, materii artefaktu."*[50] Ale zatímco vnímaný estetický artefakt, objekt, se zhmotňuje během tvůrčího procesu v interakci s autorem, během hodnocení se zhmotňuje vůči interpretovi. Tento proces můžeme chápat, jako zpětnovazební smyčky. Biologicky jsme však nuceni k vnímání pouze jednodušších kontextů, situací, podnětů a okolností, které jsou navíc v procesu neustálé proměny.[51] To znamená, že naše finální poznatky jsou hierarchicky řazeny pod vnitřně chápaný smysl a čas, během

[44] HRDLIČKOVÁ, A. *Alternativní pedagogické koncepce.* České Budějovice: JČU, 1994. ISBN 80-7040-104-4. s. 76.

[45] CHVATÍK, K. *Strukturalismus a avantgarda.* Praha: Československý spisovatel, 1970. ISBN neuvedeno. s. 61.

[46] Srov. MIKŠ, F. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění.* Brno: Barrister&Principal, 2008. ISBN 978-80-7364-045-3. s. 44.

[47] Srov. GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. Hranice: Fabula, 2004. ISBN 978-80-86600-13-0. s. 36.

[48] Srov. ŠIKL, R. *Zrakové vnímání.* Praha: Grada Publishing, 2012. ISBN 978-80-247-3029-5. s. 34.

[49] Srov. MUKAŘOVSKÝ, J. *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1971. ISBN neuvedeno. s. 79.

[50] CHVATÍK, K. *Strukturalismus a avantgarda.* Praha: Československý spisovatel, 1970. ISBN neuvedeno. s. 64.

[51] Srov. KOSTROŇ, L. *Psychologie architektury*. Praha: Grada Publishing, 2011. ISBN 978-80-247-2926-8. s. 149.

něhož tento proces probíhá. Čas uspořádání, spojení a kontextování vnitřních i vnějších struktur.[52]

Je nemožné, aby byl konkrétní pojem utvořen a priori a nebyl ve vztahu k předmětu, nepatřil ke zkušenosti nebo její části. Postrádal by pak obsah a pojem bez obsahu je symbolem bez významu. Neodpovídal by mu tedy žádný názor, ani účin a nemohl by tedy být hodnocen, ani adekvátně znovu použit. Použití předpokládá znalost, schopnost uživatele a předpoklad jeho adekvátního odhadu míry předávaného účinku na další vnímatele.[53] Slovo samo je metaforou smyslově vnímaného objektu, kterýžto se stává z konformní skutečnosti touto cestou součástí nekonformního řádu, protože je člověkem přetvořen na specificky lidský, pouze dalším člověkem uchopitelný znak. Myšlenka se úzce se váže na jazyk, jazyk má znakovou podstatu. Skutečnost je přetvořena procesem identifikace se souborem znaků řeči na zkušenost a může být jako taková dále předávána nejen prostřednictvím řeči, tedy slov, ale i výtvarných, nebo jiných prostředků.

Podle Riegela však není hlavním podnětem k umělecké tvorbě potřeba napodobování přírody, nebo její zprostředkovávání dalším vnímatelům, ale lidská tendence s přírodou soupeřit.[54] Chopíme-li se nekonformního řádu v podobě výtvarného umění, získáme motiv otevřený naší obrazivosti a jakékoliv cestě ke kreativnímu zvnějšnění pro nové předávání dalším vnímatelům a to i pedagogickou formou.[55] Aristoteles tento vztah formuloval větou: *„Nejenom umění napodobuje přírodu. I lidská praxe tak činí, nakolik není zaměřena na nic než nejvyšší naplnění lidského bytí samého.“*[56]

Ale co vede individuum k potřebě zvnějšnění svého subjektivního vjemu, vnitřní představy, názorů, postojů, či pocitů? Proč se nespokojí s *„(…) vnitřním nebo představovým znázorněním (…)?“*[57] V mladším věku můžeme dětské čmárání odůvodňovat nejprve jako prostředek k objevování vnějšího světa a možností jeho ovlivňování. Později je tak cvičena jemná motorika a napodobují se vzorce chování přijímané z okolního prostředí.[58] Nakonec můžeme zjistit, že mimoděkým čmáráním nebo jakoukoliv tvorbou uvolňujeme přetlak, ventilujeme stres, nebo dlouhodobou vnitřní frustraci, či svalové přepětí. Proč ale i dítě má potřebu dát nesrozumitelnému znaku, čáranici, nějaký význam? I původně mimoděký výtvarný projev je jakýmsi druhem osobitého sdělení. Správnou otázkou, kterou bychom si tedy mohli položit je, proč máme potřebu touto formou něco sdělovat?

Pokud budeme vnímat tvorbu jako osobitou formu sdělení, musíme si upřesnit, čeho je nositelem. Především vzniká s úmyslem působit vjemově, nebo podprahově na druhé, potencionální vnímatele *„(…) nereagovat nijak není možné, protože to neodpovídá prožitku.“*[59] Je jevem fakticky společenským, jejím účelem je

[52] Srov. KANT, I. *Kritika čistého rozumu.* Praha: OIKOYMENH, 2001. ISBN 80-7298-035-1. s. 521.

[53] Srov. Tamtéž, 519.

[54] Srov. PERNIOLA, M. *Estetika 20. století.* Praha: Karolinum, 2000. ISBN 80-246-0213-x. s. 44.

[55] Srov. MIOVSKÝ, M.; ČERMÁK, M.; CHRZ, V. *Umění ve vědě a věda v umění: metodologické imaginace*. Praha: Grada, 2010. ISBN 978-80-247-1707-4. s. 102.

[56] GADAMER, H.-G. *Idea dobra mezi Platónem a Aristotelem*. Druhé, opravené vydání. Praha: OIKOYMENH, 2010. ISBN neuvedeno. s. 141.

[57] READ, H. *Výchova uměním*. Praha: Odeon, 1967. ISBN neuvedeno. s. 188.

[58] Například děti smyčkami a klikyháky napodobují psaní dospělých a vytvářejí tak celé texty se svým významem, dějem, sdělením. Pak je i „čtou“.

[59] KESNER, L. *Vizuální teorie: současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech.* Jinočany: H&H, 1997. ISBN 80-86022-17-X. s. 306.

v příjemci vyvolat emoce. Bez recipienta postrádá vztah k vlastnímu smyslu, tedy k tomu být vnímán a ztrácí se, jako by ho nikdy nebylo. Nedochází ani k dalšímu estetickému nebo jinému účinu. Chceme-li sdělení vyložit, musíme brát v potaz nejen vztah individua k sociální skupině, či sociální skupiny k němu, nýbrž i vztah individua k sobě sama. Dochází tak k efektu integrace aspektů psychologie společenské i individuální.[60] *„(…) projev není jen samoúčelným vyjádřením (…) je v podstatě nabídkou vyžadující od druhých odpověď."*[61] Vzhledem ke znakově sdělovací podstatě děl autorovi stačí pouze náznak předestření vnímaného artefaktu. Naše mysl, coby mysl vnímatelů, si zbytek dotvoří sama pomocí nepřímého apelu autora na naše smysly a podvědomí. Nejsou to věci, nebo spíše jejich znaky, nýbrž je to v principu našeho vědomí, mysli, podvědomí a představ, se kterými dále pracuje. Například naše přednastavení, momentální psychické rozpoložení a míra sebe projekce, které se při vnímání díla nevyhneme.

Samozřejmě, že sám autor může být příjemcem estetického účinu. Tvorba se mu stává specifickým prostředkem k poznávání světa i sebe samého. De facto tak sdělovací rovinu díla směřuje především k sobě. Vyjímá však kupříkladu *l´art pour l´artismus* potřebu autora exhibovat, nebo je to pouze nová forma exhibice stavící se do pózy, že toto nečiní? Každopádně právě umění pro umění deklaruje, že nalézá *„(…) svůj cíl samo v sobě (…)"*[62] a že je schopno nezávisle na dalších kontextech a externích vlivech *„(…) rozvíjet jen řád jemu vlastní (…)"*[63]

Dalcroze formuloval mimoděk a priori Platónské myšlenky ve své teorii hudební pedagogiky. Znaky rytmu, které naznačil, jsou skvěle identifikovatelné s principy výtvarného umění. I zde dokonale platí: *„Každý hybný projev osamocený v čase se vyznačuje jednoznačnou a okamžitou emocionální stránkou, která pomíjí v tom okamžiku, jakmile se opakuje, aby se stala součástí souvislého celku, současně se rozvíjejícího v čase a prostoru."*[64] Tyto principy můžeme pozorovat i u tvůrčího procesu vzniku výtvarného díla a během procesu aktivizace naší estetické recepce.

Pokud nedochází k uzavření aktu interakce, který otevírá tvůrce vnímaného artefaktu, nevyznívá celá jeho snaha automaticky do vzduchoprázdna, nýbrž i nezaznamenání reakce na jeho podnět je mu odpovědí a totiž může ji vnímat, jako nezájem. Akumuluje tak v sobě při této i špatné interpretaci stres, který může mít potřebu ventilovat v dalších podobách, ideálně tvůrčích. Především pozitivní odezva mu je však impulsem k opakování a fixaci jeho chování. A nezapomínejme také, že i tvůrce je příjemcem sdělení svého vlastního díla. Nejvýrazněji tento fakt můžeme pozorovat u děl přímo takto prezentovaných, jako byl právě l´art pour l´art, zmíněný výše. Tvůrce může být též prvotním a jediným zamýšleným recipientem výtvarného díla. Později se však může estetický artefakt stát vysoce reflektovaným. Mění tak zcela svůj kontext.[65]

[60] Srov. READ, H. *Výchova uměním*. Praha: Odeon, 1967. ISBN neuvedeno. s. 189.

[61] Tamtéž, s. 189.

[62] Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění: Výkladový slovník*…. Dotisk. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1909-7. s. 29.

[63] Tamtéž.

[64] Tamtéž, s. 83.

[65] Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění: Výkladový slovník*…. Dotisk. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1909-7. s. 29.; Srov. ŠICKOVÁ-FABRICI, J. *Základy arteterapie.* Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-408-3. s. 19.

2.1.3 Některé nejzásadnější vlivy na estetické vnímání

Podle toho co poznamenává Uždil, rozeznáváme tvořivost neproduktivní a produktivní. Neproduktivní tvořivost je obvykle spojována s hravostí a absencí korelace s obecně tvůrčími normami, typizujeme ji radostí, fluencí a uvolněním nejen výtvarného projevu, ale i tvůrčího procesu samého, ať vnějšího, tak vnitřního.[66]

Jsme tak přímo naváděni ke zdůraznění efektu apercepce.[67] Tu můžeme spojovat s tvůrčím procesem, nebo s receptivními pochody potencionálních vnímatelů. Jedná se totiž o vzbuzování nových představ a jejich spojování s těmi již zažitými, tedy se zkušenostmi, které jsou propojeny s našimi starými a ověřenými kognitivními rámci. Tento efekt souvisí s hierarchií a postupným nabalováním vnímaných, poznávaných, dekódovaných struktur díla během jeho recepce. Jednotlivec si je průběžně vytváří během svého života. Zaměřuje jejich prostřednictvím své vnímání a začleňuje tak nové poznatky do již vytvořených a zakotvených paměťových struktur. I v tomto případě, pokud nebude docházet k jejich obnovování, může dojít k postupnému vyhasínání a nahrazení těchto struktur novými, aktuálnějšími. Apercepce je ovlivňována celou řadou aspektů jak volních, motivačních, tak okolnostních. Může být uměle aktivována, nebo být pasivní a je ovlivňována aktuálním psychickým stavem.

Důležité pro nás je to, že nám může otevírat cesty k sebepozorování.[68] Díky němu můžeme redukovat efekt projekce, tedy *„(…) promítání něčeho navenek, do druhých osob nebo vnějších okolností.“*[69] V našem případě i do recipovaných výtvarných děl, nebo osoby autora. Díky projekci můžeme automaticky předpokládat, že druzí mají takové pocity, mentální schopnosti, zkušenosti atp., jako my. Může se tedy stát, že budeme předpokládat u druhých stejné myšlenkové postupy nebo cesty uvažování, jaké jsou ty naše, nebo stejnou míru motivace a zájem o nějakou oblast, kupříkladu zájem o výtvarné umění. Pavlov spekuloval o zavádějících vlastnostech řeči a jejích schopnostech přizpůsobit myšlení za použití principu projekce. Podle jeho slov se zdá, že *„(…) řeč byla dána člověku, nejen, aby jí zakrýval své myšlenky, ale že myšlení je samo maskou citu.“*[70]

Reprodukce nám umožňuje představy, nebo vjemy, které po sobě následují, sdružovat a vytvořit jim tak vzájemné komplexní propojení i bez další přítomnosti vnímaného předmětu. Díky tomu víme, že to, co jsme vnímali před chvílí, má souvislost s dalším. Rozmanitost vjemů by jinak nikdy nevytvořila celkový obraz. Jednotu zde zajišťuje vědomí a paměť. Průběžné spojování vjemů dotváříme v celek zkušeností. Bez takto syntetizovaných pojmů by nemohlo zpětně docházet k poznávání skutečnosti, pro nás by tedy nemohla existovat.[71] Subjektivní

[66] Srov. UŽDIL, J. *Mezi uměním a výchovou.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. ISBN neuvedeno. s. 392.

[67] Srov. HARTL, P. *Psychologický slovník.* 2. Vydání v ČR. Praha: Jiří Budka, 1994. ISBN 80-90 15 49-0-5. s. 19.; HARTL, P. *Stručný psychologický slovník.* Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-803-1. s. 22.; HARTL, P.; HARTLOVÁ, H. *Psychologický slovník.* Vydání druhé. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-569-1. s. 52

[68] Srov. Tamtéž.

[69] ČÁP, J.; MAREŠ, J. *Psychologie pro učitele.* Praha: Portál, 2001 – 2007. ISBN 978-80-7367-273-7. s. 203.

[70] READ, H. *Výchova uměním*. Praha: Odeon, 1967. ISBN neuvedeno. s. 201.

[71] Srov. KANT, I. *Kritika čistého rozumu.* Praha: OIKOYMENH, 2001. ISBN 80-7298-035-1. s. 521, 523, 526, 527.

skutečnost, dokonce existující jen v rámci našich úvah, může být opět pouze v návaznosti na nějaký subjekt.[72] Exner popisuje rámec objektivní pravdy, jako *„(…) pravdivé výroky uvažované nezávisle na jejich existenci. Podobně, jako výraz „neznámé pravdy" to znamená (…) že jsoucna schopná představovat ještě nevstoupila do vzájemného vztahu ke všem či některým představám a jejich vztahům k reálným věcem."*[73]

Každý vlastním procesem recepce tvoří jedinečnou nesdělitelnou skutečnost, pravdu, stejně tak, jako tomu bylo u autora, během procesu tvorby objektu našeho vnímání (v našem případě výtvarně uměleckého artefaktu). Pokud se naši zkušenost, pravdu, kterou jsme si tak pro sebe vytvořili, pokusíme sdělit, už díky tomu se mění. Nejen díky naší nedostatečné jazykové vybavenosti, nebo tomu, že plné významy slov se u všech jedinců ne zcela překrývají, ale již pro ten fakt pokusu o zprostředkování a opětnému vnímání dalším jedincem. Pokud bychom mluvili kupříkladu do zdi, mohli bychom si myslet, že plně chápe, co se jí snažíme sdělit, promítáme si do ní totiž sami sebe. Jelikož se ale jedná o neživý objekt bez možnosti vlastní recepce a následovného zpracování a prožití informací námi jí poskytnutých, naše slova tak zanikají a místo konečného zprostředkování prostě jen zmizí, jako by tu nikdy nebyla. Jako bychom se je nikdy ani nepokusili interpretovat. Právě díky tomuto jevu projekce může jeden a ten samý výtvarný artefakt působit na jednoho vnímatele pozitivně, na jiného depresivně. Přisuzuje mu ty vlastnosti, které do něj vložil sám. *„Subjektivní předpoklady mohou mít zdůvodnění jednak individuální, jednak sociální, jednak konečně antropologické, dané samou přirozeností člověka jako druhu."*[74]

Opačným efektem může být jev takzvané identifikace, kdy se pozorovatel ztotožňuje, konformuje, se silnou osobností, institucí, sociální skupinou a tak podobně. Postoje autority přejímá tak, že se jí z určitého pohledu na čas stává. Identifikaci můžeme pozorovat u dětí a nejistých individuí. Rozdíly mezi skutečností a předpokládaným stavem, ke kterému jsme dospěli ovlivněni těmito jevy, může způsobovat nedorozumění, nechuť, až konflikty. Můžeme touto cestou umocnit nebo způsobit demotivaci u těch, kterým jsme původně chtěli být průvodci během prvního styku s výtvarným uměním. Zde se mimo jiné formuje budoucí postoj člověka k uvědomované estetické konzumaci. U dětí můžeme jistou formu identifikace pozorovat například během her na tzv. sociální role, nebo tak, že přejímají a přehrávají to, co vypozorovaly u svých autorit.[75] Konformita s cizími názory může vést ke konvergentnímu způsobu uvažování nad vnímanou skutečností. Divergence předpokládá míru kreativity a individuality, která se nemusí nutně setkat s přijetím. Individuum by se tak mohlo vystavit nebezpečí nesouhlasného postoje vůči němu a vyčlenění ze sociální skupiny.[76] Člověk by vůči vjemům a podnětům neměl zůstávat v roli *„(…) žáka, který si nechá namluvit vše,*

[72] Srov. FIALA, J. *Analytická filosofie.* Plzeň: O.P.S. Michal V. Hazelín ve spolupráci s ZČU, 2001. ISBN 80-238-8519-7. s. 9.

[73] Tamtéž, s. 13.

[74] MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie z estetiky*. Vydání druhé. Praha: Odeon, 1966. ISBN neuvedeno. s. 25. viz.: s. 7 – 65. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. Srov. MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie I*. Brno: Host, 2007 ISBN 978-80-7294-239-8. s. 81 – 148.

[75] Srov. HELUS, Z. *Sociální psychologie pro pedagogy.* Praha: Grada Publishing, 2007. ISBN 978-80-247-1168-3. s. 113 – 114.

[76] Srov. LAZNIBATOVÁ, J. *Nadané dieťa: jeho vývin, vzdělávanie a podporovanie.* Bratislava: Iris, 2007. ISBN 80-89018-53-X. s. 49.

nýbrž v roli povolaného (…),"[77] který se snaží najít odpovědi na otázky, jež mu svět nabízí. Je v pořádku vrátit se, pokud se námi nalezené odpovědi časem ukážou jako neodpovídající.[78]

Zvnitřnění (*interiorizace*[79]) je přetvořením původně vnější skutečnosti v naší součást. Za jednu z forem tohoto jevu můžeme považovat například formování lidského superega. Zvnitřněná skutečnost se stává principem, podle kterého dále přizpůsobujeme vnímání a hodnocení skutečnosti a způsoby, jak se zachováme. Důležitý aspekt vyzrávání osobnosti v tomto případě zdůrazňoval již Piaget.[80] Původně, jak tedy uvádí Vygotskij, byly objekty zvnitřnění sociálními aspekty a teprve později se změnily v psychické procesy.[81]

Díky introjekci si jsme vědomi toho, že nejen my, ale i další lidé, nacházející se mimo naši subjektivní skutečnost, vnímají podněty svého okolí, zpracovávají je, pracují s nimi a jistým způsobem na ně i reagují. Tak vjemy a názory ze svého sociálního prostředí přejímáme za své. Podle Avenaria je *„(…) eliminace introjekce (…) nutným požadavkem správného nazírání na svět."*[82] Jev introjekce umožňuje autorovi uvědomit si, že pokud nevstoupí do povědomí konzumentů svých děl, nebude pro ně existovat. Od toho se odvíjí rádoby buřičské snahy moderních umělců s cílem upozornit na sebe.[83]

Nevyhnutelné je přednastavení. Tak, jako se připravíme na to, že budeme zvedat desetikilový kbelík a ruka se teprve musí vyrovnat s tím, že byl lehčí, můžeme se jistým způsobem přednastavit na plánovanou estetickou zkušenost. Předpokládáme-li, že za chvíli budeme vnímat to vysoké skvělé umění, budeme je tedy tak brát. Pokud půjdeme do galerie s tím, že je výstava nudná a pro nás zbytečná, je velice pravděpodobné, že ji tak také budeme skutečně vidět. Pokud předem usoudíme, že umění je něco, čemu my, jakožto obyčejní lidé, přeci nemůžeme porozumět, nejspíše se o to ani nepokusíme. Ani si nepřipustíme možnost, že by každá interpretace mohla být tou správnou a že bychom ji mohli časem i změnit. To souvisí s konvenčním uvažováním, díky kterému je v nás zakořeněno přesvědčení, že ta pravá skutečnost, pravda, může být pouze jediná.

Dojem z výtvarného artefaktu se může i po ukončení samotného nazírání dále vyvíjet. Souvislosti jeho vnímání i našeho povědomí o něm se mohou kdykoliv změnit a tím se mění i jeho subjektivní pravda. *„Prožitek je prostředkem interpretace díla, jeho výkladu pro mne samotného. Z toho plyne, že v chápání uměleckého díla má každý člověk právo na určité odlišnosti. Proto neexistuje jediný správný výklad básně, filmu, nebo závěsného obrazu. Existuje však jejich správné vnímání, které postupuje od zjevného ke skrytému, od uměleckého textu, tj. smyslového obrazu k myšlence a estetickému prožitku."*[84] Paralel pro tento způsob, či spíše postup vnímání, si můžeme povšimnout již u Komenského systému.

[77] KANT, I. *Kritika čistého rozumu.* Praha: OIKOYMENH, 2001. ISBN 80-7298-035-1. s. 18.

[78] Sov. Tamtéž, s. 18, 19.

[79] Srov. PRŮCHA, J.; WALTEROVÁ, E.; MAREŠ, J. *Pedagogický slovník: Nové, rozšířené a aktualizované vydání.* 6., aktualiz. a rozš. vyd. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-647-6. s. 112.

[80] Srov. Tamtéž, s. 112.

[81] Srov. HELUS, Z. *Sociální psychologie pro pedagogy.* Praha: Grada Publishing, 2007. ISBN 978-80-247-1168-3. s. 112, 136.

[82] KUNCA, T.; VANCURA, M. *Empirismus a analytická filosofie.* Praha: Oeconomica, 2006. ISBN 80-245-1023-5. s. 45.

[83] Viz. Adéla Taş a její malby s přísadou mužského ejakulátu a vlastního poševního sekretu.

[84] KULKA, J. *Psychologie umění*. Vydání 2. Praha: Grada Publishing, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7. s. 237.

Samozřejmě, že existují oficiální výklady děl, nebo autorů. Ty můžeme brát, jako nezávazné doporučení, nebo koncept pro vlastní vyhodnocení. Respektování individuálního chápání a výkladu nazíraného objektu je věcí kulturního kontextu a sociálního postavení jedince. V tomto kontextu můžeme uvést dodnes respektované dělení, které formuloval Kant. Ten rozlišoval tři subjektivní zdroje zkušenosti a poznání: smyslovost – vnímání; obrazotvornost – asociaci; apercepci – empirické vědomí.[85] Tyto zdroje slouží k nabývání poznatků, které používáme k interpretacím vnějších podnětů (tj. rekognice – znovu poznání, nedochází k vyhasínání, ale navozuje se znovu nabytím poznatků[86]). Uplatňujeme je ve funkci pilířů, které podpírají finální podobu našeho rozhodnutí. *„(…) „Uplatňovat" neznamená přizpůsobovat něco obecného, co je dáno předem, pro následné rozplétání určité situace. Tak například vůči textu se interpret nepokouší uplatnit nějaké obecné kritérium na jednotlivý případ, zajímá se naopak o hluboce původní význam textu, s nímž právě pracuje."*[87] O věcech nakonec můžeme poznávat a priori[88] pouze to, co do nich sami vložíme.[89] Slova jsou interpretanty myšlenek. Existují ve vzájemné symbióze a závislosti na sobě. Skutečnost je identická se součtem znaků, kterým ji označujeme, přičemž u každého z nás se mírně liší,[90]

Dilema platnosti individuálních pravd ať subjektivních, tak objektivních, většinou řešíme osvojováním si názorů od autorit, nebo zjednodušováním skutečnosti. Tyto postupy jsou ovšem více méně nevědomé. S jejich zkoumáním začal již Freud a mnohem zevrubněji se jimi zaobíral Jung.

To, co nám bylo vtiskováno do mysli od pradávna a skládá se ze stop dřívějších já člověka, přeformovaných v uvědomované poučky, nazývá Freud kolektivním nevědomím. *„Psychickou skutečnost tvořící podklad těchto universálních projevů nazývá Jung archetypem. Archetypy se nesestávají ze zděděných ideí, nebo představ, nýbrž ze zděděných predispozic k reakci."*[91] Díky těmto vrozeným predispozicím můžeme říci, že *„(…) jako jedinci nejsme úplně jedineční, nýbrž máme mentální prvky společné."*[92] Ty jsou korigované osobními zkušenostmi, socio-kulturním kontextem atp. Můžeme je tedy charakterizovat Kantovým a posteriori.

Nevyplývá nám z toho tedy, že ačkoliv např. některé výstavy vznikající pro širokou veřejnost, už svým konceptem přímo specifikují dopředu charakteristickou skupinu budoucích návštěvníků, diváků? Jsou tedy určeny pro „kohokoliv", ale pravda je taková, že jsou již svou samou podstatou vymezeny jen pro kategorii lidí ze skupiny „těch, co mají zájem", pak „těch, ke kterým se dostane informace, že výstava vůbec probíhá" a nakonec „těch, kteří se dostaví a to i těch,

[85] Srov. KANT, I. *Kritika čistého rozumu.* Praha: OIKOYMENH, 2001. ISBN 80-7298-035-1. s. 528 – 529.

[86] Srov. KRAUS, J. a kol. *Nový akademický slovník cizích slov.* Dotisk. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1415-3. s. 690.

[87] GADAMER, H.-G. *Problém dějinného vědomí.* Praha: FILOSOFIA, 1994. ISBN 80-7007-062-5. s. 40.

[88] A priori: dříve úvaha postupující od principu k důsledku. A posteriori: od důsledku k principu. Kant začal používat tyto výrazy ve smyslu – a priori: nezávisí na zkušenosti; a posteriori: odvozují se od smyslové zkušenosti. Srov. DUROZOI, G.; ROUSSEL, A. *Filozofický slovník*. Praha: EWA Edition, 1994. ISBN 80-85764-07-5. s. 15.

[89] Srov. GADAMER, H.-G. *Problém dějinného vědomí.* Praha: FILOSOFIA, 1994. ISBN 80-7007-062-5. s. 20.

[90] Srov. ECO, U. *Meze interpretace.* Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0740-9. s. 301.

[91] READ, H. *Výchova uměním*. Praha: Odeon, 1967. ISBN neuvedeno. s. 209.

[92] Tamtéž. s. 208.

kteří jsou ochotni za výstavou cestovat“ přičemž někomu nevadí cesta z Pohoří na Šumavě do Prahy, jinému je zatěžko přejití do suterénu budovy.[93] Čím nižší vzdělání ve výtvarném umění, tím jsou obvykle rychleji hotové závěry, soudy, definice. Tím je jasnější, že nadstavba v podobě složitého estetického počitku, o němž by se dokonce pro plné pochopení snad i museli zamyslet, přeci k životu nepotřebují. *„Schopnost estetického úsudku nelze rozvíjet tam, kde neexistuje odpovídajícím způsobem podmíněná citlivost.“*[94]

Nemají strach, že by nepochopili? Pokud ano, pak strach z nepochopení je strachem ze znemožnění se? Logickou obranou je preventivní odmítání, předstírání nezájmu, nebo faktický nezájem, pak snižování významu. Bagatelizace, odsuzování, zesměšňování. Možná i vytěsnění. Habituace toho, s čím nesouhlasíme, nebo čemu nerozumíme a tím pádem to v nás vzbuzuje nepříjemné emoce, jichž je zapotřebí se zbavit. Pokud jsme jim vystaveni dlouhodobě, logickou obranou je jejich postupná ignorace do takové míry, až konečně zmizí. Stále tu možná jsou, ale my je již nevnímáme. Co nevnímáme, to neexistuje, nemůže nás to zneklidňovat, ohrožovat. Hrozby se musíme zbavit, atp. Z toho si můžeme odvodit, že výtvarné umění se už ze své podstaty vymezuje vůči určité kategorii potencionálních konzumentů a nikdy tak nemůžeme kategoricky prohlásit, že by bylo absolutně pro všechny.

[93] Samozřejmě, že je to otázka motivace ať vnitřní, tak vnější, to už je jedno, ale nám tu, jde spíše o motivaci vnitřní. Motivace je výsledkem interakce působících struktur a subjektivních vlivů, které nemůžeme zcela ovlivnit, ale můžeme je do jisté míry regulovat. Srov. KALHOUS, Z.; OBST, O. a kol. *Školní didaktika.* Vydání druhé. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-571-4. s. 367 – 372.; Srov. ČÁP, J.; MAREŠ, J. *Psychologie pro učitele.* Praha: Portál, 2001 – 2007. ISBN 978-80-7367-273-7. s. 92 – 103.; Tamtéž, s. 145 – 152.

[94] KESNER, L. *Vizuální teorie: současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech.* Jinočany: H&H, 1997. ISBN 80-86022-17-X. s. 306.

2.2 REFLEXE VZTAHU TVŮRCE – DÍLO - VNÍMATEL

Se zvyšující se životní úrovní běžného obyvatelstva a změnami v možnostech rozvržení volného času, otevírají se v současnosti i nové alternativy volnočasových aktivit. Pro nás to neznamená jen významnější vlnu módních výtvarných kurzů pro děti i dospělé, nebo zvýšenou návštěvnost Dnů otevřených ateliérů. Trend odsouvání zakládání rodiny a zároveň výdělečná schopnost, především mladým lidem (coby většinové cílové skupině, tedy konzumentů ekonomicky orientovaných produktů společnosti) umožňuje věnovat se tomu, co je baví. S jistým zázemím, mohou dát volnost své inklinaci i k prostorově, materiálně a finančně náročným výtvarně tvůrčím odvětvím své působnosti. Jaké hodnoty pak vytvářejí, co z nich se dá nazývat uměním a co je jím nazýváno a kdo je konzumentem těchto hodnot? Nebudeme se teď zabývat rozborem současného veřejného povědomí o výtvarném umění. Nebudeme posuzovat současnou tvorbu, ani odkud vychází. Nepřejeme si popisovat rozpité hranice mezi uměním a přechodovými, nebo mimouměleckými disciplínami. Následující text věnujeme osobě tvůrce (autor, umělec), dílu (estetickému artefaktu, objektu) a jeho konzumentovi (příjemci), jako takovým. Pokusíme se rozebrat tuto vzájemně interaktující triádu, popsat její dialektické vztahy, které mezi jejími prvky existují, a nakonec vlastní cestou shrneme poznatky, které takto získáme.

2.2.1 Tvůrce estetického artefaktu

Jako první se budeme zabývat osobou tvůrce výtvarného artefaktu na nás esteticky působícího. Kdo je to autor a co je autorství jasně definuje takzvaný Autorský zákon. A ten uvádí kromě jiného, že*: „Autorem je fyzická osoba, která dílo vytvořila.“*[95] Tvůrci děl s převažující estetickou složkou a určitými složkami kvalitativními a nadstavbami obsahovými, totiž děl uměleckých, obvykle bývají označováni, nebo se sami označují, jako takzvaní umělci.

Téměř každý člověk během svého života vytváří jisté hodnoty.[96] Buďto je jejich primárním tvůrcem, nebo je aktivně přetváří. Autor uměleckých artefaktů se od běžného tvůrčího člověka nijak absolutním způsobem neodlišuje. Naopak, stejná míra tvořivosti či kreativity, nebo improvizace, jakou využívá výtvarník, je zapotřebí i pro aplikovanou vědeckou práci, či v povolání pedagoga, psychologa, nebo dobrého vedoucího pracovníka a skvělého řemeslníka.[97] Jednotlivé složky osobnosti umělce se navzdory obecnému přesvědčení, od zbytku populace nijak neodchylují. Spojíme-li tedy prvky, jako kreativita[98], tvořivost, schopnosti, dovednosti atp. nemusí nám vzniknout nutně povaha umělecká. To, co odlišuje výtvarně tvůrčí osobnosti je, kterým směrem nakonec zaměří svou energii, a potenciál tvořený konkrétními osobními předpoklady, tedy svým nadáním

[95] Srov. Autorský zákon [online]. [cit. 2013-04-04]. Dostupné na WWW:http://business.center.cz/business/pravo/zakony/autorsky/cast1h1.aspx.

[96] Srov. HLAVÁČEK, J. *Cvičení z estetiky.* Praha: Gallery, 2007. ISBN 978-80-86990-10-1. s. 108.

[97] Srov. MIOVSKÝ, M.; ČERMÁK, M.; CHRZ, V. *Umění ve vědě a věda v umění: metodologické imaginace*. Praha: Grada Publishing, 2010. ISBN 978-80-247-1707-4. s. 30.

[98] Srov. CHOCHOLOVÁ, L. (ed.); ŠKALOUDOVÁ, B. (ed); ŠTŮLOVÁ VOBOŘILOVÁ, L. (ed.) *ICT a současné umění ve výuce – inspirace pro pedagogy výtvarné, hudební a mediální výchovy.* Praha: Národní galerie, 2008. ISBN 978-80-7035-378-3. s. 10.

k určitému druhu činnosti, tím, že se jí chtějí věnovat (motivací) a že k tomu mají jak mentální (schopnosti, dovednosti, vědomosti, inteligence, kreativita), fyzické, tak materiální prostředky (a ani toto tvrzení nemusí být vždy zcela pravdivé).

Každý člověk je již z podstaty svého druhu charakterizovatelný, jako homo aestheticus, sama tvořivost je mu tedy dána a je jedním z determinantů lidství. Rozdíly jsou v tom, kterým směrem svou tvořivost a kreativitu zaměříme a v jaké míře jsme ji ochotni využívat, kontinuálně cvičit a rozvíjet, tak, jako je to zapotřebí s čímkoliv jiným. I kreativního uvažování se můžeme zbavit tak, že je necháme jednoduše atrofovat, nebo je vůbec nenecháme rozvinout. Jestli potenciál, který v souhrnu těchto předpokladů rozvíjíme, necháme spatřit světlo světa, dále záleží jen na tom, jak jej dokážeme na svět přivést, obhájit ho a prezentovat před druhými, nebo zda vůbec. Autorská práce na díle je ovlivňována kulturně společenskými tlaky a historickým kontextem, ale v ideálním případě by měla vycházet z jeho vlastní niterné potřeby a radosti.

Chceme-li rozebírat pojem tvůrce, původce díla, měli bychom si přiblížit elementární termíny, které se s ním pojí. Motivace je tím nejzásadnějším, ne zcela racionálně řízeným popudem k dosažení našich cílů. Pokud nebudeme chtít tvořit, nebo něčeho dosáhnout, tak to ani nebudeme realizovat. Motivační příčiny můžeme hledat v našich fyziologických základech a v interakci s naším sociálním prostředím. Již jsme uváděli podvědomou potřebu člověka komunikovat a sdělovat, v našem případě pomocí výtvarných prostředků. Incentivní motivace vnějšími popudy, může zahrnovat například touhu uspět v oboru činnosti, který jsme si vybrali, být uznáván a obdivován za své umění. Samotné uznání se pak stává z pozice základní lidské potřeby, naší odměnou a signálem k tomu, abychom své jednání opakovali. Motivací směřujeme své jednání k incentivě (navození příjemného pocitu, jež je nám odměnou), a redukci nepřijatelného stavu. Z těchto aspektů a jejich navozování, nebo odstraňování se skládají naše cíle, ke kterým pomocí motivace směřujeme. Od toho, jak je jejich naplnění, či vyvození akutní se odvíjí míra, tedy síla naší motivace.[99] Z vědomé analýzy našich možností můžeme čerpat odhodlání k aktivnímu uplatňování svých schopností a sebe sama.[100] Vnější motivace je navozována vnějším efektem odměny a trestu, například strachem z neúspěchu a negativního přijetí sociální skupinou. Vnitřní motivace je daleko hodnotnější a má mnohem trvalejší povahu. Vychází třeba z touhy po činnosti samé, po nových poznatcích a dalším osobním rozvoji, z radosti z překonávání překážek a dosahování svých cílů atp. Míra poměru vnitřní a vnější motivace může být známkou míry zralosti osobnosti člověka.[101]

Imaginace neboli vnitřní psychická schopnost obrazivosti u člověka, je zprostředkovatelem mezi naším vnitřním, duchovním a vnějším, fyzickým světem.[102] Díky ní dokážeme navozovat dále přetvořitelné a využitelné představy, vybavit si vzpomínky, snít. Prostřednictvím rozvinuté schopnosti imaginace

[99] Srov. ATKINSON, R. L. a kol. *Psychologie*. 2. aktualit. vyd. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-640-3. s. 348 – 352.

[100] Srov. HELUS, Z. *Sociální psychologie pro pedagogy.* Praha: Grada Publishing, 2007. ISBN 978-80-247-1168-3. s. 39.

[101] Srov. ČÁP, J.; MAREŠ, J. *Psychologie pro učitele.* Praha: Portál, 2001 – 2007. ISBN 978-80-7367-273-7. s. 254.

[102] Srov. ŠICKOVÁ-FABRICI, J. *Základy arteterapie.* Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-408-3. s. 125 – 127.

můžeme využívat intuici, či navodit stav inspirativního vytržení atp.[103] Této schopnosti se aktivně využívá v nezávislé výtvarné tvorbě i ve výtvarné výchově.

Míra kreativity, (tvořivosti, vynalézavosti) není podmíněna vysokou inteligencí. Kreativita se přímo váže na vysokou inteligenci. Typizují ji psychické pochody směřující k originálním, nebo jedinečným nápadům, řešením, konceptům, formám, teoriím, flance, otevřenost novým možnostem, tolerance atp. Kreativní uvažování je omezováno strachem a nejistotou které vedou ke konvergentnímu způsobu řešení úloh a rigidnímu myšlení, tedy k osobní stagnaci. Pokud postrádáme tvořivé uvažování, je pravděpodobnější, že se spokojíme s jednoduššími odpověďmi na naše otázky, s odhalením méně významových rovin v dílech a s vytvořením osvědčených hodnot nacvičenými způsoby.[104] Vynalézavost bývá tradičně spojována s nadáním. Pro to, aby byla využívána je zapotřebí především stimulační a funkční svoboda. Můžeme ji stimulovat a trénovat.[105]

Vysoká úroveň schopností, dovedností a vědomostí a jejich průběžné rozvíjení, nebo širokospektrálnost, jsou základními kameny kvalitní tvorby. Technika, kvalita řemeslného provedení díla, autorova obratnost a schopnost kreativního využití jemu přístupných prostředků a informací, je mezi umělci samými jedním ze zájmů stavěných do popředí. Míra důležitosti tohoto aspektu se v průřezu historických souvislostí mění. Některá období je upřednostňují, jindy jsou cele upozaďovány. Autor by měl mít také ucelený přehled a stavět svou práci na základu určitých vědomostí.[106] Intencionalita by měla být nedílnou součástí jeho projevu.[107]

Pojem nadání bývá často používán, jako synonymum *talentu*. Oba výrazy skutečně vyjadřují nadprůměrné vyvinutí některých schopností, ale stejně, jako u slov *schopnost*, *vloha*, nebo u Kantova *genia*,[108] se jejich významy nepřekrývají. Jednotnou definici, nebo shodu v charakteristice u většiny autorů odborných publikací, nenajdeme. Hříbková píše, že tvořivost je komponentou nadání a přikládá jí větší význam, než inteligenci. Nadání predikuje vyšší úspěšností, výkonem a produktivitou v určité oblasti. Talent mimo jiné používá, jako výraz pro vyšší stupeň nadání. K tomuto zlepšení je zapotřebí systematického cviku.[109]

Laznibatová se přiklání k teoriím, které potvrzují mnohem podstatnější význam biologicky daných faktorů na míru nadání, než faktorů sociálních. Stále však platí, že optimální, podpůrné zázemí, dopomáhá rozvinutí vrozených schopností a dispozic. Nadání jako takové charakterizujeme vysokou rozvinutostí schopnosti mozkové interakce genetických predispozic s vnějším prostředím. Je to

[103] Srov. ČAČKA, O. a kol. *Psychologie imaginativní výchovy a vzdělávání s příklady aplikace.* Brno: Doplněk, 1999. ISBN 80-7239-034-1. s. 13. Otázce imaginace, jejímu navozování a práci s ní v pedagogické praxi, Čačka věnuje celý obsah této knihy. Nejen, že se zde zaobírá obrazivostí z pohledu oborových specialistů, ale i z pohledu subjektů, se kterými pracuje a to v nejrůznějších výchovných a vzdělávacích prostředích.

[104] Srov. LAZNIBATOVÁ, J. *Nadané dieťa: jeho vývin, vzdělávanie a podporovanie.* Bratislava: Iris, 2007. ISBN 80-89018-53-X. s. 48.; HARTL, P.; HARTLOVÁ, H. *Psychologický slovník.* Vydání druhé. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-569-1. s. 631.

[105] Srov. HŘÍBKOVÁ, L. *Nadání a nadaní.* Praha: Grada Publishing, 2009. ISBN 978-80-247-1998-6. s. 42, 77, 136.

[106] Srov. MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie II*. Brno: Host, 2007 ISBN 978-80-7294-240-4. s. 554, 556.

[107] Srov. MIOVSKÝ, M.; ČERMÁK, M.; CHRZ, V. *Umění ve vědě a věda v umění: metodologické imaginace*. Praha: Grada Publishing, 2010. ISBN 978-80-247-1707-4. s. 312.

[108] Srov. PTÁČKOVÁ, B.; STIBRAL, K. a kol. *Estetika na dlani*. Olomouc: Rubico, 2002. ISBN 80-85839-79-2. s. 92.

[109] Srov. HŘÍBKOVÁ, L. *Nadání a nadaní.* Praha: Grada Publishing, 2009. ISBN 978-80-247-1998-6. s. 40 – 43.

vrozený potenciál, který nemusí být plně rozvinut, ani využit. Znovu pak potvrzuje, že v rozvinuté formě jde o specifickou podobu nadprůměrně vycvičené inteligence projevující se v některé oblasti lidského působení.[110]

Autory se s každými novými výtvory samozřejmě stávají i děti. Otiskují se ale do děl mnohem markantněji, než dospělí. Teprve se učí být zároveň i hodnotitely svých prací a adekvátně je vnímat. Zpočátku vidí svá dílka nekriticky, se začátkem výtvarné krize se tato tendence obrací k nejistotě a nechuti. Většinou pak s výtvarnou tvorbou úplně skončí v pubertě. Je na učiteli výtvarné výchovy, jestli pubescentovi dokáže pomoci výtvarnou krizi překonat, tedy zda mu pomůže najít cestu k překlenutí nejistoty, strachu z neúspěchu a nespokojenost ze své tvorby, ze sebe sama. Pokud u dítěte přetrvá despekt k výtvarné práci, můžeme očekávat, že se v budoucnu bude odmítavě stavět i k výtvarnému umění jako takovému. Proto je podchycení jeho přístupu a další rozvoj v této etapě, pro nás tak důležitý.

Práce dětí může být ovlivňována i poruchami centrální nervové soustavy, nebo fyzickými handicapy. Tvorba v takovém případě může být ztížena, ale i to lze změnou přístupu k činnosti samé regulovat. Stává se tak tréninkovým prostředkem jemné motoriky, haptiky, zraku, nebo soustředění a může být prostorem pro jejich korekci, nebo rehabilitaci. Celkově nám nejde o výchovu budoucího umělce, ale člověka schopného samostatné estetické recepce a nedogmatického, otevřeného hodnocení, případně jedince schopného kreativní a výtvarné práce vycházející z vlastního niterného zájmu o ni v běžném životě.[111]

2.2.2 Dílo jako estetický artefakt a estetický objekt

Produkt tvůrčí činnosti můžeme označit, jako dílo. Dílo je tvořeno pomocí vyjadřovacích prostředků použitých autorem.[112] Charakterizujeme je několika způsoby. Jednak, jako souhrn hmotných a nehmotných struktur a jednak, jako nositele významových vrstev. Umělecké dílo je nositelem estetické složky, ale ta nemusí být v poměru k ostatním složkám díla dominantní, ani nemusí být nutně pozitivní. Podíly jednotlivých složek jsou čistě subjektivní a mění se v závislosti na svém vnímateli a kontextu. Jsou ovlivňovány již během procesu vzniku, osobou svého původce, autora, a jeho prostřednictvím i sociálně kulturními tlaky.[113] Hlavním utvářejícím faktorem je však proces recepce a dekódování díla. To je znovu a znovu utvářeno pokaždé, když je někým aktivně vnímáno a chápáno.

Výtvarné umění, které zaštiťuje širokooborovou škálu produkce výtvarně uměleckých děl *„(…) vytváří zvláštní svět hodnot (…) Ve výtvarném umění je zvláště patrný předmětný, hmotný základ těchto hodnot, neboť v umění je každý význam, každá duchovní hodnota vtělena do smyslově konkrétního tvaru, materii artefaktu.“*[114] Tak můžeme charakterizovat podstatu soch, grafik, obrazů, ale i

[110] Srov. LAZNIBATOVÁ, J. *Nadané dieťa: jeho vývin, vzdělávanie a podporovanie.* Bratislava: Iris, 2007. ISBN 80-89018-53-X. s. 53.

[111] Srov. READ, H. *Výchova uměním*. Praha: Odeon, 1967. ISBN neuvedeno. s. 256.

[112] Srov. KULKA, J. *Psychologie umění*. Vydání 2. Praha: Grada Publishing, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7. S. 232 – 262.

[113] Srov. MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie I*. Brno: Host, 2007 ISBN 978-80-7294-239-8. s. 97.

[114] CHVATÍK, K. *Strukturalismus a avantgarda.* Praha: Československý spisovatel, 1970. ISBN neuvedeno. s. 64.

objektů tvořených kupříkladu materií světla, nebo výkaly ve Veletržním paláci.[115] Škála materiálů, kterou může umělec využít ke své tvorbě, se dnes jen rozšiřuje a je omezena pouze schopnostmi, reálnými finančními možnostmi a imaginací výtvarníků samých.

Výtvarné umění je ze své podstaty smyslové *„(…) vychází ze smyslového názoru a na smysly se obrací: vychází z kultivace zraku, smyslu pro humor, hmotu, barvy a tvary, pro hladkost nebo drsnost ploch, pro strukturu věcí, avšak nezůstává na něm, neulpívá u smyslového povrchu věcí a jevů. Od souhrnů bezprostředních daností postupuje dál a hlouběji k jejich smyslu, k souhrnu významů, které uvolňuje z věcí nasazením celé bytosti umělce, jeho intelektu, emocionality a imaginace, jeho povědomí i jeho tělesného bytí, celé jedinečnosti jeho psychické i fyzické existence.“*[116] Výtvarná díla jsou tedy spíše tím, co o nich víme a jak jsme je pochopili, než absolutně platným artefaktem určeným autorem.

Mukařovský rozlišuje mezi *„(…) artefaktem, hmotným nositelem díla (…) a mezi estetickým objektem, který vzniká čtenářskou realizací a konkretizací díla na pozadí jistého stavu estetické struktury, tj. aktuální umělecké tradice.“*[117] Zcela záměrně jsme se v citaci nevyhýbali oné formulaci realizace, jako *čtenářské,* protože i principy, s jakými rozkrýváme vrstvy a struktury děl výtvarných, jsou ve své podstatě totožné. Pojem struktura, v souvislosti s uměním, chápe Mukařovský, jako jistý proud sil existujících v nějakém konkrétním povědomí, tedy jako ne pro všechny se zhmotňující realitu. Hmotně se však projevuje a je tedy schopna působit na svět a dokonce jej i ovlivňovat prostřednictvím svých příjemců a interpretů. Můžeme ji chápat na úrovni stejné existenční dimense, jako významy, nebo smysly duchovní povahy historických kontextů a sociálně-společenského povědomí konkrétní doby.[118]

Průběh vlastního subjektivního rozboru výtvarného díla, jakožto konkrétního souboru skutečností v daném místě, čase atp. by se dalo nejen přirovnat k procesu čtení v textu, ale nakonec tento proces čtením můžeme přímo i nazvat. Lze na něj aplikovat stejné principy. Výtvarné dílo je souborem jednotlivých znaků, které musí být recipient schopen rozeznat a postupně z nich vytahovat menší celky, které po jejich rozluštění spojí s dalšími podvojnými, sekundárními celky do vyšších. Z nich nakonec složí jeden plný. Nebo naopak. Můžeme postupovat od celku a rozebírat jej na menší a menší části, z nichž luštíme další kontexty vzniku díla, či jeho současné existence v místě, času atp. *„Souhrny jsou celky, jejichž části jsou kolektivisticky spojeny. Tyto části si musíme uvědomovat jakožto o sobě patrné. Kolektivní spojení spočívá v tom, že tyto obsahy jsou ve vědomí současně, nikoli v tom, že do vědomí vstupují jeden po druhém. Ani prostor jako vše objímající forma není základem toho spojení. Toto spojení spočívá ve sjednocujícím aktu samém.“*[119]

---

[115] Členové spolku Rafani své výkaly demonstrativně vyprodukovali a zanechali osudu ve výstavních prostorách Veletržního paláce 20. listopadu 2004. Tímto způsobem protestovali proti vedení Národní galerie Milanem Knížákem.

[116] CHVATÍK, K. *Strukturalismus a avantgarda.* Praha: Československý spisovatel, 1970. ISBN neuvedeno. s. 61.

[117] ČERVENKA, M.; DOLEŽEL, L.; CHVATÍK, K. a kol. *Struktura a smysl literárního díla.* Praha: Československý spisovatel, 1966. ISBN neuvedeno. s. 44.

[118] Srov. CHVATÍK, K. *Strukturalismus a avantgarda.* Praha: Československý spisovatel, 1970. ISBN neuvedeno. s. 142.

[119] FIALA, J. *Analytická filosofie.* Plzeň: O.P.S. Michal V. Hazelín ve spolupráci s ZČU, 2001. ISBN 80-238-8519-7. s. 34.

Struktury spojujeme podle jejich logických souvislostí a seřazujeme je do skupin podle společných znaků stejným způsobem, jako písmena, slova, věty a souvislé texty. Proces chápání uměleckého díla tedy beze sporu specifickým druhem *čtení* je.

Způsob, jakým se nám dílo během procesu vnímání otvírá, má stupňovitý charakter. Předznamenává nám navzájem hierarchizované vrstvy, kde ta, z níž vycházíme, logicky nese tu následující. Tuto posloupnost začínáme prvotním smyslovým vnímáním. Například, jako první zaznamenáváme barvu díla, jeho strukturu, použitý materiál, osvětlení, umístění, charakter práce s materiálem atp. pak zkoumáme zobrazené motivy, jejich význam a nakonec obecný i bližší kontext díla.[120] *„Uspořádání barev na ploše obrazu je východiskem zrakového vjemu, který je počátkem procesu recepce, tj. identifikace zobrazených předmětností (…)“*[121]

Estetický artefakt, jako například obyčejný obraz je sám o sobě jen předmětem, čili obyčejnou věcí. Souborem hmotného materiálu určitým způsobem uspořádaným tedy souborem mimo jiné hmotných struktur. Chvatík tento materiál nazývá „(…) *předmětnou vrstvou konstituující existenci díla. Ta zajišťuje jeho hmotnou existenci i v době, kdy není vnímáno (…)“*[122] *„(…) umělecké dílo znamená skutečnost teprve jako souhrn všech svých složek a částí (…)“*[123] a až v závislosti na vnímateli, který je tak bude vnímat a tak je označí. Pro, kupříkladu, od narození slepého člověka je pouze další plochou, hmotou, v prostoru. Pokud k němu však přistoupí člověk vidoucí a cítící – tedy schopný tento artefakt recipovat, může se dále odehrávat proces čtení nehmotného „estetického objektu.“

Jednotlivé hmotné části struktury vnímaného artefaktu dávají do hromady soubory určitého smyslu. Podobně, jako je tomu u slov, která jsme poskládali z grafických znaků (písmen). Větší skupiny struktur dále skládáme ve vyšší celky. Tyto struktury mohou být hmotného i nehmotného charakteru. Tj. barvy, povrch, materiál atp. vs. historický kontext, záměr autora, situování, výtvarný styl atp. Recipient si jednotlivé znaky, struktury díla po dobu recepce ukládá do paměťových struktur. Díky tomu je může spojovat, porovnávat vzájemně části a vyvozovat další, vyšší celky kontextu díla. Čím výše je v hierarchii poznávaných struktur a jejich celků, tím mohou být abstraktnější. Vyšší celky vznikají na základě jeho osobního vyvození a spojení s nehmotnými informacemi, jež má buďto vnímatel k dispozici, nebo je sám schopen k nim dospět. Buďto empiricky, nebo na základě svých celkových vědomostí a zkušeností z dřívějška.

Vyspělý vnímatel má vybudované kognitivní rámce, díky kterým dokáže snadněji rozlišovat jednotlivé vrstvy díla, spojovat je, a dále rozvíjet. Tak se může dobrat celkového smyslu onoho souboru struktur efektivněji. I on však může dospět jen a pouze ke svému vlastnímu, individuálnímu závěru a i tento závěr se může, buďto během dalšího procesu recepce, během opakovaných nazírání výtvarného artefaktu, nebo jen s postupem času, změnit. Smysl díla bývá zahrnován i do své nehmotné roviny. Ta může náš pohled na něj diametrálním způsobem změnit. Pokud se tato složka během dějinného působení vytratí (může

[120] Srov. CHVATÍK, K. *Člověk a struktury: Kapitoly z neostrukturální poetiky a estetiky*. Praha: Český spisovatel, 1996. ISBN 80-202-0583-7. s. 72.

[121] Tamtéž, s. 72.

[122] CHVATÍK, K. *Strukturalismus a avantgarda*. Praha: Československý spisovatel, 1970. ISBN neuvedeno. s. 49.

[123] Tamtéž, s. 48.

být zapomenuta, ztracena, nebo může pominout její aktuálnost atp.), může i samo dílo díky tomu svůj smysl pozbýt, nebo tento smysl pouze změnit.

Umělecké dílo je tedy již ze své podstaty nehomogenní strukturou vrstev, přičemž jednotlivé významové vrstvy jsou uspořádány tak, že nižší vrstva je nositelem významové vrstvy vyšší a jsou mezi nimi určité vzájemné přechody. Každá sama o sobě vnáší do díla osobité kvality podílející se samostatně a vzájemně na konstituci výsledné estetické hodnoty díla, tento proces probíhá na principu apercepce.

První významová rovina je pro zkušeného vnímatele pouhým výchozím bodem pro postup k dalším sémantickým plánům, přičemž je třeba aktivně v tomto postupu zapojovat imaginaci. Je zapotřebí opatrně zacházet s našimi přirozenými tendencemi k rychlým závěrům, typickým především pro nezkušené recipienty a děti, projekci a zobecňování při našem posuzování uměleckého díla.

Protosémantické prvky jsou prvky nižší úrovně. Sestávají se z linií, barev, struktur atp. Můžeme o nich mluvit, jako o takzvané „nulté významové rovině" a používáme je jako nejelementárnějších záchytných bodů hodnocení díla. Někteří vnímatelé zůstávají u posuzování tohoto nultého plánu.[124]

Definitivní závěry typu líbí/nelíbí jsou o to snadnější, pokud nejsme znalí celkového, nebo alespoň většinového kontextu vzniku a samotné existence díla. Jeho celková estetická hodnota se konstituuje až vzájemnými vazbami a kontexty ostatních vrstev.[125] Nevyzrálému, nepoučenému recipientovi však stačí ke kategorizování celkové hodnoty díla rozeznávání vrstev základních. Jeho výsledný estetický zážitek a posouzení díla jsou stejně platné, jako pro toho, kdo se snažil pracovat s vrstvami všemi. To, že jeho poznávací rámec, je vůči jinému neúplný, není rozhodující. Rozhodující je pouze ten jeho vlastní. Naopak. Pokud bychom se snad pokusili odhalit mu další vrstvy, aniž by na to byl připraven, nebo k tomu byl otevřený, mohli bychom docílit přesně opačného efektu a cestu k dílu mu tak uzavřít zcela. Proto je v pedagogické praxi důležité navozovat díla spolu s kontexty a posuzovat jednotlivé artefakty vzniklé v hodinách výtvarné výchovy individuálně. Zde jiný, než individuální přístup postrádá funkci.[126]

Již jsme zmiňovali, že výtvarné dílo můžeme považovat i za prostředek pro sociální komunikaci. Soubor znaků, z nichž je tvořeno, můžeme chápat, jako specifickou formu jazyka, jemuž rozumí jen ten, kdo má zájem se mu naučit a přijímat v něm zprávy na podprahové úrovni vytvořené autorem.[127] Dešifrováním těchto zpráv se zabývá arteterapie. I pedagogové by však měli být schopni chápat vývojové fáze výtvarného projevu u dětí a přijímat alespoň ty nejvíce bijící zprávy vysílané k nim prostřednictvím výkresů, žákovských děl.[128]

[124] Srov. KULKA, J. *Psychologie umění.* Vydání 2. Praha: Grada Publishing, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7. s. 235.

[125] Srov. CHVATÍK, K. *Strukturální estetika.* Praha: VICTORIA PUBLISHING, 1994. ISBN 80-85865-03-3. s. 50.

[126] Srov. READ, H. *Výchova uměním*. Praha: Odeon, 1967. ISBN neuvedeno. s. 333.

[127] Srov. KULKA, J. *Psychologie umění.* Vydání 2. Praha: Grada Publishing, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7. s. 26.

[128] Srov. ŠICKOVÁ-FABRICI, J. *Základy arteterapie.* Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-408-3. s. 34.

2.2.3 Recipient a vnímání estetických hodnot

Recipient je vnímatel, neboli příjemce, působení estetického artefaktu tedy hmotného nositele díla, přičemž přijímaný obraz pro příjemce přesahuje objektivní smyslovou realitu. Tímto procesem vytváří estetický objekt.[129] Ten je souhrnem i nehmotných struktur, jež ovlivňují způsob, v jaké podobě je vnímatel přijímá, jakým způsobem je chápe a dekóduje a jak je případně dále předává novým konzumentům. Díky procesům vnímání (percepce) a vyhodnocování přijatých poznatků si vytváříme svou subjektivní skutečnost založenou na zkušenosti a orientujeme se tak ve světě. Pomáhají nám k tomu imaginativní procesy, průběžné vytváření a obnovování paměťových struktur tedy učení se, asociace atp. Principy asociace, navozování, nám kupříkladu umožňují pochopit metafory, s jejími výtvarnými východisky pracuje například Vladimír Boudník, nebo Arno Stern jako s jednou z metod arteterapie.[130] Evolučně predeterminované mechanismy orientují prvotní zaměření naší pozornosti nejprve na *„(…) statické podněty v omezené šíři vnímaného kontextu."*[131] Který je ten nejpodstatnější se recipient učí rozeznávat díky nabytým zkušenostem až postupně. Soubor psychických procesů vedoucích k aktuálnímu neopakovatelnému způsobu interpretace estetického působení, se nazývá apercepcí. Apercepce je nedílnou součástí recepce.[132]

Nevyzrálý, nepoučený vnímatel zůstává u přijímání, čití, a posuzování těch nejzřejmějších struktur díla, povětšinou hmotných, tedy protosémantických prvků díla. Posuzuje především, jak konkrétně na jeho osobu působí například paleta použitých barev, způsob práce s nimi, ztvárněný motiv atp. Čím méně poučený nazíratel, tím názornější, naturalističtější, případně narativnější náměty[133] mu vyhovují. Zůstává tedy u první, maximálně druhé významové vrstvy díla. Není to chyba. Není na tom nic špatného. To že nevnímá, neuvědomuje si, není si vědom, nezná další kontexty, dalších struktur díla, není špatně. Jeho způsob vnímání díla sice z našeho pohledu není úplný, pro jeho subjektivní realitu je však celý. Nic dalšího v ní neexistuje a estetický zážitek mu v takovémto tvaru může přinést stejně dobrý, jako poučenému vnímateli v podobě jiné. Z toho důvodu si můžeme povšimnout proměnlivosti artefaktu díla v jeho kontextu, protože i to, když se k němu vrátíme znovu, za jiné situace, s odlišným vnitřním rozpoložením a novými informacemi, zapříčiňuje, že je vnímáme (díky apercepci) a dekódujeme odlišným způsobem. I finální estetický účin je pak odlišný.[134]

Jednotlivé fáze postupu estetické recepce Kulka rozděluje na: rozhodnutí, motivaci, receptivní záměr; realizaci receptivního záměru, percepci, přednastavení se k příjmu estetického působení, příjem informací; dekódování a interpretaci tj.

[129] Srov. KULKA, J. *Psychologie umění*. Vydání 2. Praha: Grada Publishing, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7. s. 335.

[130] Srov. BROŽEK, J. *Glosy k výtvarné výchově.* Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem Pedagogická fakulta, 2001. ISBN 80-7044-378-2. s. 24.

[131] KOSTROŇ, L. *Psychologie architektury*. Praha: Grada Publishing, 2011. ISBN 978-80-247-2926-8. s. 149.

[132] Srov. R. *Zrakové vnímání.* Praha: Grada Publishing, 2012. ISBN 978-80-247-3029-5. s. 365.

[133] Srov. SLAVÍK, J.; WAWROS, P. *Umění zážitku a zážitek umění: teorie a praxe artefiletiky 2. díl.* Praha: Univerzita Karlova v Praze Pedagogická fakulta, 2004. ISBN 80-7290-130-3. s. 171.

[134] Srov. CHVATÍK, K. *Strukturální estetika.* Praha: VICTORIA PUBLISHING, 1994. ISBN 80-85865-03-3. s. 49.

včlenění do kontextu recipienta; estetickou responsi, emocionální odezvu.[135] Jsme-li motivováni k estetickému prožitku, pak chceme komunikovat, jít za uměleckými artefakty, být s nimi v kontaktu, k tomu existuje celá, čistě subjektivní škála motivů a ty jsou ovlivňovány naším věkem, zájmy, profesí, kulturně-historickým kontextem atp. Prostřednictvím receptivního záměru si upřesníme a průběžně aktualizujeme, co hodláme recipovat. Zohledňujeme při tom své estetické normy a spontánně tak dochází k našemu estetickému hodnocení artefaktu.[136] Dekódování uměleckého artefaktu je procesem rozpoznávání a interpretace jednotlivých významových vrstev díla. Dochází zde k jejich interpretaci příjemcem a navozování přechodu k dalším.[137] Následná estetická responze je vlastním doznínáním estetického prožitku, který je de facto hlavním cílem estetického působení. Díky němu může dojít k naší další aktivitě a motivaci k opakovanému prožívání uměleckého díla.[138]

Percepce (myšlenkový obraz) může být sama interpretačním procesem. Příjemce ovlivňují předchozí zkušenosti s podnětem a způsob jeho výsledného chápání je tomu poplatný. Citlivost i pro specifické druhy podnětů může být predikována například našimi zájmy, nebo profesní, či oborovou nutností. Kompetence ke zvýšené schopnosti přijímání a vyhodnocování některých druhů vjemů, může být předpokladem k tomu, čemu budeme věnovat zvýšenou pozornost a co potlačíme a také, co si v této souvislosti zapamatujeme. Tyto odborné kompetence je možné efektivně využívat i mimo kontext profese. Nejsou handicapem, ale předpokladem k jinému způsobu vnímání a interpretace. S potřebou zvýšené citlivosti vnímání na určité druhy podnětů vztahujících se k profesním kompetencím, narůstá osobní připravenost konkrétního recipienta k jejich percepci. Přednostně si je tedy zvědomostňuje a ostatní může cíleně i neuvědoměle potlačovat. Tato před připravenost se nazývá percepční nastavení.[139] Mělo by vést ke zpracování informací, jejich prožitku, jako hlavnímu cílu estetického působení a vyhodnocení.[140]

Percepční nastavení můžeme přirovnat k podvědomé snaze naší mysli uzpůsobovat si podněty a tím zjednodušovat proces jejich vyhodnocování podle specifických vlastností vnímaného. K několika předvytvořeným rámcům, schématům, přiřazuje aktuálně přijímané podněty, usnadňuje a urychluje tak jejich identifikaci. Tato kompetence vzniká pomocí minulých zkušeností. Pozorovatel je tak předem zatížen těmi podněty, se kterými se setkal dříve. Tento efekt můžeme pozorovat v podobě očekávání, předsudků, hodnot, schémat atp. Ve své přirozené, umírněné podobě je nám však pomocníkem v každodenní orientaci a interakci se světem a může nám pomoci i během estetické recepce. Více ho využíváme především během nových a vysoce aktivních situací.[141]

---

[135] Srov. KULKA, J. *Psychologie umění.* Vydání 2. Praha: Grada Publishing, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7. s. 335 – 365.

[136] Srov. Tamtéž, s. 356, 357.

[137] Srov. Tamtéž, s. 360.

[138] Srov. Tamtéž, s. 365.

[139] Srov. ŠIKL, R. *Zrakové vnímání.* Praha: Grada Publishing, 2012. ISBN 978-80-247-3029-5. s. 34, 35.

[140] Srov. KULKA, J. *Psychologie umění.* Vydání 2. Praha: Grada Publishing, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7. R. *Zrakové vnímání.* Praha: Grada Publishing, 2012. ISBN 978-80-247-3029-5. s. 363.

[141] Srov. s. 35, 36.

Většinou recipient neoplývá hlubším povědomím o tzv. světě umění, natožpak detailními znalostmi o díle konkrétním, či jeho autorovi. Tomuto je poplatný i způsob, jakým si interpretuje zážitek, jež je mu prostřednictvím díla nabídnut. Dílo samo o sobě zážitkem není, slouží pouze, jako prvotní impulz pro svého konzumenta. Jeho účelem je vyvolat v konzumentovi estetický prožitek. Dále je pouze na recipientovi, jak dílo dešifruje. I negativní estetický zážitek je součástí estetické škály. Většina běžné populace má však za „*estetické*" pouze pozitivní hodnoty svého subjektivního vkusu.

Ve dvou různých smyslech se s tímto výrazem můžeme setkat v díle Kanta. Ve své Kritice čistého rozumu *estetických* pojmů využíval v původním řeckém významu recepce smyslového světa. V jeho Kritice soudnosti se již setkáváme s využíváním dnešních významů, tedy spojení s libými, či nelibými hodnotami.[142] Díky tomu bylo možné i přehodnotit a přeformulovat velice problematické a subjektivně chápané slovo *krása*. Zatímco Mukařovský je nahradil výraznou *„(…) shodou věci s obecně uznávanou normou (…),"*[143] současné výtvarně umělecké tendence nepodmiňované pozitivním estetickým působením, samy konstituovaly své nové spojení s estetickými hodnotami, a proto byl *„(…) pojem krásy nahrazen pojmem estetické hodnoty a pojem libosti pojmem estetického prožitku,"*[144] který je dnes přiřazován k těm podstatným estetickým kvalitám.

Samozřejmě, že vše, co za dovednosti máme ovládat alespoň na nějaké úrovni, je třeba nejprve se naučit, k tomu být vychováván a kontinuálně v tom být cvičen. Pokud se tak v některém oboru nestane, ovládáme to buď na základní úrovni, nebo vůbec. Nevyjímaje tak dovednost kvalitní recepce.[145] Nerozvíjíme-li dovednost estetického vnímání v senzitivních obdobích života jedince, a po patnáctém roce věku kdy u většiny populace výtvarné vzdělávání se nadobro končí[146], ustrne vnímatel na této úrovni a dále se již většinou neposouvá. *„U žáků a studentů bychom proto měli rozvíjet zejména jejich vizuální gramotnost, která je v souladu se současnou vizualitou mediálního světa."*[147]

Proces recepce a interpretace výtvarného díla, je možný jen v rámci kulturně-sociálního kontextu významů, funkcí a hodnot, díky jeho souznění, nebo opozičním vymezení se proti nim. Konkretizace významu díla je nakonec instancí ne zcela subjektivně autorovou, nebo konzumentovou, ale věcí kontextů společensko-historických, do kterých je vržen estetický artefakt determinovaný materiální a časovou podstatou své reality. *„Výtvarné umění působí především na to, jak člověk vidí svět. Spoluvytváří a formuje způsoby, jimiž se smyslově zmocňujeme skutečnosti,*

[142] Srov. PTÁČKOVÁ, B.; STIBRAL, K. a kol. *Estetika na dlani*. Olomouc: Rubico, 2002. ISBN 80-85839-79-2. s. 92.

[143] CHVATÍK, K. *Strukturální estetika.* Praha: VICTORIA PUBLISHING, 1994. ISBN 80-85865-03-3. s. 34.

[144] KULKA, T.; CIPORANOV, D. *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5. s. 15.

[145] Viz. Molyneuxův problém. Srov. BAXANDALL, M. *Stíny a světlo*: *Umění a vizuální zkušenost*. Blansko: Barrister & Principal, 2003. ISBN 80-86598-58-6. s. 28.

[146] Srov. ROESLOVÁ, V.; VANČÁT, J.; DAVID, J. a kol. *Věda a výzkum ve výtvarné výchově.* Praha: Univerzita Karlova v Praze Pedagogická fakulta, 1998. ISBN 80-86039-59-5. s. 38.

[147] CHOCHOLOVÁ, L. (ed.); ŠKALOUDOVÁ, B. (ed); ŠTŮLOVÁ VOBOŘILOVÁ, L. (ed.) *ICT a současné umění ve výuce – inspirace pro pedagogy výtvarné, hudební a mediální výchovy.* Praha: Národní galerie, 2008. ISBN 978-80-7035-378-3. s. 18.

vede nás v tom, jak vidíme svět, v němž žijeme."[148] Společenské a kulturní tlaky působí i na vnímatelovu subjektivní konstituci pravdivosti výtvarného artefaktu, který je určitým způsobem autorem příjemci nabízen a on jej recipuje s jistou osobní distancí.[149] *„(…) proces recepce je v podstatě korelací kódu původce a příjemce."*[150]

Které hodnoty, jež získal percepcí estetického objektu, příjemce bude upřednostňovat a dále s nimi pracovat, záleží na jeho subjektivním hodnotovém systému. Hodnoty jsou *„(…) odraz významu skutečnosti pro člověka, pro jeho potřeby, zájmy. Vyjadřují tedy vztah člověka ke společnosti, k přírodě a k sobě. Hodnoty jsou základem struktury mravního vědomí člověka, jež zahrnuje objektivní společenské normy chování, včetně vztahu cíle a prostředku, motivaci a hodnotovou orientaci člověka i schopnost analýzy konkrétní situace a sebehodnocení, svědomí."*[151] Způsob našeho vnímání díla tedy může ovlivňovat i naše motivace. Soustředíme se především na to, co bude naplňovat naše aktuální potřeby, nebo bude odpovídat našim dlouhodobým postojům. Budou-li naše motivy k vnímání díla čistě informativní, soustředíme se na to, co o něm aktuálně potřebujeme vyzjistit, ostatní struktury můžeme habituovat a vrátit se k nim později, nebo vůbec, protože pro naši aktuální potřebu jsou irelevantní.

Pokud si ucelíme představu o ideálním vnímateli estetického artefaktu, ujasníme si tak zároveň i představu o tom, co bychom se měli snažit u potencionálních recipientů eliminovat a jakými způsoby. Ideální vnímatel výtvarně uměleckého díla by měl být v první řadě ve výtvarném umění vzdělán a průběžně by si měl být schopen aktualizovat svůj všeobecný přehled. Samozřejmě, že přehled teoretický je dobré mít doplněn i o praktickou stránku, takže představy vnímatele o řemeslném aspektu a autorově invenci v díle pak nejsou zavádějící. Ideální vnímatel by měl být schopen přijímat nové podněty, a být otevřen různým přístupům k tvorbě i dešifraci díla.

Co však tyto poznatky znamenají pro výtvarného pedagoga? Chceme-li přispět k výchově potencionálně kvalitních recipientů, respektive konzumentů výtvarného umění, nesmíme o to usilovat za každou cenu. Nutit výtvarné umění tomu kdo o to nestojí je horší než nevěnovat se mu vůbec a nechat jej aby si svou cestu k umění jednou našel sám. Předně bychom výtvarnou činnost a výtvarné umění měli používat jako prostředků k přirozenému rozvoji našich svěřenců, k tréninku jejich motoriky, soustředění, sociální integrace a k tvarování jejich osobnosti. Navozování zájmu o estetické hodnoty každodenního života běžného člověka a rozvíjení schopností jeho vyhodnocování a chápání, by se mělo stát cestou přirozeného vyplynutí pouze moderovaného pedagogem. My bychom pro to měli zajistit všechny podkladové prostředky na kterých bude možno stavět další úrovně tohoto směru vzdělávání. Vzhledem k tomu, že proces vnímání a hodnocení je striktně subjektivní záležitostí, ovšem podléhající do určité míry sociálním tlakům a kulturně historickým normám, měli bychom podněcovat především podvědomé a niterně motivační cesty k umění, kterými se již budoucí konzument vydá sám. My

[148] CHVATÍK, K. *Strukturalismus a avantgarda.* Praha: Československý spisovatel, 1970. ISBN neuvedeno. s. 60.

[149] Srov. CHVATÍK, K. *Strukturální estetika.* Praha: VICTORIA PUBLISHING, 1994. ISBN 80-85865-03-3. s. 71.

[150] Tamtéž, s. 65.

[151] KALHOUS, Z.; OBST, O. a kol. *Školní didaktika.* Vydání druhé. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-571-4. S. 130.

bychom mu pak pro ni měli poskytnout záchytné body v podobě informací a podpory materiální i psychické. Budeme-li se chovat tak, že je umění zbytečné a dostatečně dlouho to dětem opakovat, nakonec se pro ně i zbytečným stane.[152]

2.2.4 Vztah tvůrce, díla a konzumenta

O této triádě tvůrce, díla a konzumenta se Mukařovský vyjadřuje tak, že podle něj *„(…) má povahu znaku prostředkujícího mezi dvěma stranami, subjektem znak dávajícím a subjektem znak přijímaným, jakožto členy jistého kolektiva.“* Prostředníkem je jim výtvarný artefakt.[153] Jak bychom ale mohli charakterizovat triadický vztah, který jsme se zde snažili rozebrat? Proč je pro nás důležitý? Interpretace díla, pokud budeme mluvit o produktech umění a umění budeme považovat za socio-kulturní, společenské faktum, závisí na vnímateli, recepce na díle, subjekt vnímání (artefakt) na autorovi.[154] Autor je závislý na genezivním vývoji prvotního podnětu k vlastní tvorbě, tedy na nápadu, chuti rozvinut a dále realizovat myšlenku, tedy na osobní motivaci. To vše ovšem za předpokladu, že k tomu má základ vědomostí, schopností a materiální i finanční zázemí.

V tomto vztahu nikdy nemůžeme mluvit o absolutní vzájemné rovnosti zastoupených prvků. Vždy bude některý převažovat ty ostatní, nebo jimi bude upozaďován a bude tak pozměňovat, nebo redukovat realitu ostatních. Z vlastního úhlu pohledu, ve své bezprostřední realitě. Záleží na tom, ze které pozice tuto problematiku zrovna vnímáme. *„(…)redukce obsahu umělecké tvorby na mimouměleckou dimenzi nejen podstatně ochuzuje skutečný obsah konkrétního uměleckého díla, ale rovná se likvidaci umění (…). Umělecká činnost člověka, rozvíjející se samostatně už po několik tisíciletí, má však svůj smysl právě v tom, že ji nelze redukovat, (…) je nezastupitelnou formou lidské seberealizace (…)“*[155] Navzdory tomuto tvrzení je ale umění redukováno již tím, že je nositelem poselství různě vyložitelného a jeho příjemce není vždy sto postihnout všechny jeho složky, občas, a to podle individua příjemce, včetně té umělecké.

Pro autora bude nejbližší právě jeho pozice a ostatní pro něj budou jen dalšími jevy ovlivňující jeho skutečnost, pro ni musí hledat cestu, jak ji s nimi, pro ně, kvůli nim tvarovat. Zároveň kooperuje s rolí vnímatele, stává se jím. Nejbližší skutečnost pro vnímatele je ta jeho. Stává se spolutvůrcem reality. Proměňuje se svou rolí v tvůrce, jež procesem recepce dílo spoluutváří, tvaruje. Mění je hodnocením.

Vnímatel mimo jiné vyvozuje podobu díla během svého hodnocení na asociačním principu, kdy jednou myšlenkou, nebo dojmem z díla navozuje, či evokuje, další. Tohoto principu můžeme využívat například po shlédnutí výstavy se skupinou dětí (nebo během galerijní animace), nebo na závěr hodiny výtvarné výchovy, či výtvarného kurzu. Během hodnocení můžeme navodit diskuzi podléhající principu brainstormingu.

Zatímco vnímatel zabředává do významových struktur, dílo žije vlastním životem ovlivňující i přijímající, tvořící a vnímající. Zároveň stojí mimo realitu obou

[152] Srov. UŽDIL, J. *Mezi uměním a výchovou.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. ISBN neuvedeno. s.258.

[153] CHVATÍK, K. *Strukturální estetika.* Praha: VICTORIA PUBLISHING, 1994. ISBN 80-85865-03-3. s. 55.

[154] Srov. Tamtéž, s. 51.

[155] CHVATÍK, K. *Strukturalismus a avantgarda.* Praha: Československý spisovatel, 1970. ISBN neuvedeno. s. 131.

předchozích segmentů celé triády. *„Pouze v této tříčlenné struktuře můžeme postihnout fenomén estetična v jeho celistvosti jako dynamickou jednotu tří momentů: estetické funkce (energie, působení), normy (regulativu) a hodnoty (cíle, výsledné syntézy).“*[156] Tyto pojmy jsou složkami estetického působení. Jejich vztah důkladně rozebíral Mukařovský prostřednictvím strukturalistické estetiky.[157]

[156] CHVATÍK, K. *Strukturální estetika.* Praha: VICTORIA PUBLISHING, 1994. ISBN 80-85865-03-3. s. 33.

[157] Strov. MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie I*. Brno: Host, 2007 ISBN 978-80-7294-239-8.; Srov. MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie z estetiky*. Vydání druhé. Praha: Odeon, 1966. ISBN neuvedeno.; Srov. MUKAŘOVSKÝ, J. *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1971. ISBN neuvedeno.; a další.

2.3 INDIVIDUÁLNÍ REFLEXE NĚKTERÝCH RECEPTIVNÍCH TEORIÍ

Existuje celá škála oborů zabývajících se recepcí uměleckého díla a to především literárního. Není v našich silách obsáhnout všechny a ani nemáme ambice, charakterizovat každou z nich právě v tomto elaborátu. Budeme-li citovat Eca (představitele sémiotické teorie), tak *„(…) celou historii estetiky lze vysledovat zpět až k historii teorie interpretace a teorii dopadu uměleckého díla na adresáta."*[158] Stručně obsáhnout alespoň převážnou většinu z nich se pokusil již například Iser, který byl za svého života sám jednou z vedoucích osobností kostnické školy recepční estetiky.[159] Začátky teorie umění a recepce uměleckých děl můžeme vysledovávat již od Aristotela, Platóna[160] anebo svatého Augustina.[161]

My zde nebudeme rozebírat historický vývoj těchto tendencí, nýbrž si vybereme dva směry, které nám pro tuto práci byly největšími inspiračními zdroji a totiž strukturalismus pražské školy a hermeneutiku. Strukturalismus proto, že je nejbližší našemu uvažování nejen názory, které rozvíjeli jeho zástupci, ale i tím, že jej můžeme sledovat v kontextech domácí půdy českých zemí. Neohlížíme se při tom na školu pařížskou, podle které je ve světě strukturalismus posuzován.[162]

Naopak hermeneutika (jeden z myšlenkových směrů, který inspiroval vznik strukturalismu) je oproti relativně mladému strukturalismu determinována hlubokými historickými základy, a ačkoliv autorka této práce neinklinuje k náboženství, vidí v hermeneutice detailně propracovaný systém hodný vzhledem k neopominutelným křesťanským základům západní kultury k tomu aby jsme se jím nechali inspirovat. Navíc hermeneutická teorie je u nás stále živoucí například v brněnském občanském sdružení Institutu pro hermeneutiku působícího od roku 2012. Jednou z jeho vedoucích osobností je Magdalena Konečná.[163] Oba tyto směry se zaměřují především na teorii literatury, to nám ovšem nebrání najít si v nich své i pro teorii vnímání výtvarného umění. Vzhledem k tomu, že většinou je umění především o komunikaci, elementární princip obojího je stále stejný.

Zatímco Aristotelská poetika nabízela návod pro tvorbu uměleckých artefaktů, estetika dvacátého století se srovnávala s poznáním, že umělecké dílo, ani umění samé nelze jednoznačně definovat. V důsledku toho však vyvstala nutnost najít jiné způsoby, jak poznat skutečnost umění a uměleckého díla odlišující je od jiných skutečností bez umělecké podstaty. Nakonec se teorie umění nezabývala uměním samým, nýbrž jeho strukturou, významem, kontexty, významovými rovinami, způsoby vzniku, procesem recepce atp.[164] Monolit daného, přesně určeného umění

[158] ECO, U. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-07-40-9. s. 55.

[159] Srov. ISER, W. *Jak se dělá teorie.* Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1672-8. s. 73.

[160] Srov. ŠINDELÁŘ, D. *Krása v nás a kolem nás.* Praha: Albatros, 1981. ISBN neuvedeno. s. 169.

[161] Srov. ECO, U. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-07-40-9. s. 55.

[162] Srov. SLÁDEK, O. *Český strukturalismus po poststrukturalismu.* Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-178-X. s. 32.

[163] Srov. Hermeneutika [online]. [cit. 2013-04-04]. Dostupné na WWW:http://hermeneutika.cz/

[164] Viz. známá práce italského fotografa jménem Yossi Loloi. Odhaluje jeho dílo skutečně krásu odlišnou od současných všeobecně uznávaných estetických norem, nebo tak jen upozorňuje na svou vlastní osobu stavící se do pozice toho silného a skvělého, normy narušujícího odvážlivce kráčícího čelem proti hlavním proudům? Srov. Official web sites of Yossi Loloi [online]. [cit. 2013-04-04]. Dostupné na WWW:http://yossiloloi.com

se rozpadl a zůstal obdiv k jeho různorodosti. Další humanitní obory (např. sociologie, nebo psychologie atp.) se cítily povinovány k vyjádření vlastních názorů na teorii umění a jejich empiričnost je k tomu činila vhodnými. Nakonec byl odhalen vliv lidských předpokladů na výslednou interpretaci děl, psychické, sociální a jiné kontexty, o kterých jsme se již rozepisovali.[165] Estetika se tak rozvíjela v podobě měkké teorie asimilujíce do sebe poznatky široké škály dalších oborů, které svůj základ dostaly v meziválečném období a v plné síle se rozpučely po druhé světové válce, především pak v sedmdesátých letech dvacátého století.

Jaký je rozdíl mezi tvrdou a měkkou teorií? Tvrdá teorie přináší předpovědi a odpovídá skrze vzorce a data, uzákoňuje své závěry. Měkká teorie se pokouší mapovat své pole působnosti, přizpůsobuje se[166] mu a je ochotna rozšiřovat svá hlediska podle aktuální potřeby.[167] Z toho si i my můžeme vyvodit to, co formuloval Iser a totiž, že umění *„(…) lze posuzovat, nikoli však předvídat, a předvídat nelze ani mnohočetné vztahy, jež umění a literatura obsahují. Předpověď si klade za konečný cíl něco ovládnout, zatímco mapování se pokouší rozlišovat.“*[168] Mapováním můžeme odhalit obecně přijímané normy tvořené socio-kulturními kontexty, které formou doporučení usměrňují hlavní tok preferencí estetických norem dané sociální skupiny, tedy i to, čemu se většinou přizpůsobuje jedinec. Tyto normy jsou otevřeny modifikacím a díky novým poznatkům mohou být tyto modifikace začleňovány ke stávajícím poznatkům.[169] Poznání umění a umění samé se však brání jakékoliv definitivě. Svou nekonečnou variabilitou poznání každého jednotlivého člověka, v kterémkoliv kontextu, přináší pokaždé uměleckému dílu nové poznávané struktury. Jak obnovené, změněné, nebo nabalené, a ty se přidávají k celku díla, jako jeho součást. *„Při finální analýze se umění vzpírá tomu, aby bylo převedeno na poznání, poněvadž přesahuje všechny hranice, reference a očekávání.“*[170] Dále Iser dodává, že umění se stává zkušenostní realitou, jejíž součástí je neustálé kognitivní hledání a obměňování kognitivních rámců.[171]

Moderní teorie umění můžeme charakterizovány třemi elementárními koncepcemi a to *strukturou, funkcí a komunikací* (s těmito pojmy, respektive s výrazy *struktura, znak a význam*, začal operovat zástupce hermeneutické filozofie Dilthey již kolem roku 1910, přičemž byl ovlivněn Husserlem[172]). *„Struktura umožňuje klasifikaci jednotlivých složek díla a popis způsobů utváření významu. Význam však zůstává abstrakcí a konkrétní podobu mu dává až funkce: ta se totiž zabývá vztahem mezi uměním a světem. Daný vztah zase zůstává abstrakcí, jíž dá konkrétní podobu až komunikace, skrze niž může recipient pochopit, co chce ta která interakce sdělit.“*[173]

---

[165] Srov. ISER, W. *Jak se dělá teorie.* Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1672-8. s. 14 – 17.

[166] Srov. Aluze: Revue pro literaturu, filozofii a jiné [online]. [cit. 2013-04-04]. Dostupné na WWW:http://aluze.cz/;
Srov. Ikaros: Elektronický časopis o informační společnosti [online]. [cit. 2013-04-04]. Dostupné na WWW:http://ikaros.cz/;
Srov. Hermeneutika [online]. [cit. 2013-04-04]. Dostupné na WWW:http://hermeneutika.cz/

[167] Srov. Tamtéž, s. 17, 18.

[168] Srov. Tamtéž, s. 18.

[169] Srov. Tamtéž, s. 18.

[170] Tamtéž, s. 21.

[171] Srov. Tamtéž, s. 21.

[172] Srov. SLÁDEK, O. *Český strukturalismus po poststrukturalismu.* Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-178-X. s. 71.

[173] ISER, W. *Jak se dělá teorie.* Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1672-8. s. 22.

Wolfgang Iser v úvodu své knihy zmiňuje genezi teorií umění dvacátého století a řadí jejich začátky do období po druhé světové válce, vrchol zařadil do let sedmdesátých.[174] Opomíjí přitom fakt, že český strukturalismus (vycházející z ruského formalismu, německé hermeneutiky a dalších strukturálních myšlenkových tendencí meziválečné Evropy) svou tradicí přesahuje do let třicátých, přičemž jeho začátky můžeme vysledovávat již od poloviny dvacátých let.[175] Lingvistický kroužek převzal roli vědecké interpretace moderní poezie a ukončil tak improvizované teorie empirické, o které se pokoušel například Vladislav Vančura a mnozí jiní ve dvacátých letech dvacátého století.[176]

2.3.1 Strukturalismus

Co to je strukturalismus? Můžeme si ho představit, jako další možný způsob myšlení. Opírá se především o pojem struktury, vnitřní výstavbu, tedy vztahy mezi částmi vyšších celků.[177] Podle toho, jak charakterizoval struktury Dilthey, se *„(…) životní proces projevuje v podobě strukturovaných celků (…)"*[178] a míní tím například rodinu, stát, umění, náboženství, vědu atp. Pokračuje tak, že lidské prožitky tvoří strukturované celky, přičemž život a jeho projevy i v historickém kontextu jsou uskutečňovány v souvislostech ovlivňujících se navzájem.[179] Z toho vyplývá, že je nutné *„(…) zdola a systematicky studovat pravidelnosti, které vykazuje struktura souvislosti působení ve svých nositelích, a to počínajíc individuem."*[180] Z toho důvodu je důležité porozumění, díky kterému jsme schopni posuzovat, rozlišovat a akceptovat odlišnosti jednotlivých individuí a nepřiřazovat je k obecně platným rámcům.[181] Stejné principy bychom pak měli uplatňovat i vůči uměleckým dílům, a respektovat, že *„Struktura je uzavřená vždy jen relativně (…)"*[182]

Vezmeme-li v úvahu světový kontext, je za ten jediný právoplatný strukturalismus považována pouze jeho pařížská škola, dnes již pokládaná za přežitou. Český strukturalismus je tradičně opomíjen. Z našeho pohledu je však logicky mnohem podstatnější. Obě školy se od sebe liší hned v několika bodech. Český strukturalismus se stal po svém vrcholném období šedesátých let koncem této dekády nevhodným, takže byl jeho volný vývoj, na rozdíl od pařížské školy, narušen. Také se odlišuje hlavním konceptem. Pařížská škola je racionalistická, míjí kontextovost zkoumaných artefaktů, snaží se odhalit kód díla. Pražská škola

[174] Srov. Tamtéž, s. 13.
[175] Srov. SLÁDEK, O. *Český strukturalismus po poststrukturalismu.* Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-178-X. s. 9, 69.
[176] Srov. ČERVENKA, M.; DOLEŽEL, L.; CHVATÍK, K. a kol. *Struktura a smysl literárního díla.* Praha: Československý spisovatel, 1966. ISBN neuvedeno. s. 47.
[177] Srov. OLŠOVSKÝ, J. *Slovník filosofických pojmů současnosti.* Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1266-4. s. 199 – 200.
[178] SLÁDEK, O. *Český strukturalismus po poststrukturalismu.* Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-178-X. s. 72.
[179] Srov. Tamtéž, s. 72.
[180] Tamtéž, s. 72.; DILTHEY, W. *Život a dejinné vedomie.* Bratislava: Pravda, 1980. ISBN neuvedeno. s. 303.
[181] Srov. SLÁDEK, O. *Český strukturalismus po poststrukturalismu.* Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-178-X. s. 72.
[182] CHVATÍK, K. *Člověk a struktury: Kapitoly z neostrukturální poetiky a estetiky.* Praha: Český spisovatel, 1996. ISBN 80-202-0583-7. s. 20.

se zabývá dílem samým a jeho kontextem.[183] Tedy třeba i problémem jeho nadčasovosti, nebo jeho působení na vnímatele. Například Kosík tyto souvislosti doširoka ilustruje svým konstatováním, že *„Dílo žije potud, pokud působí.“*[184] V polovině sedmdesátých let dvacátého století byl strukturalismus nahrazen takzvaným postsrukturalismem, tedy dalším z postmoderních proudů, který je ke strukturalismu skeptický, tím se však v této práci zabývat nebudeme. K tomuto pojmu jen dodáme, že na rozdíl od nauky o porozumění dílu, jak můžeme nazývat strukturalismus, je jeho modernější reinkarnace typizovatelná, jako nauka o nerozumění.[185]

Český strukturalismus se zformoval prostřednictvím pražského lingvistického kroužku (1926 – 1948) vlivem ruského formalismu,[186] hermeneutiky, současných empirických tendencí výkladu uměleckých děl atp. Nejvýraznější osobností se pro tento estetický proud stal Jan Mukařovský (1891 – 1975), který používal charakteristickou triádu estetických kategorií po analyzování znaků díla. Bez lidského kolektiva by pozbývalo jejich určení smyslu a tak estetickou *funkci*, *normu* a *hodnotu* již tradičně označuje, jako sociální fakty.[187] Rozbor těchto tří kategorií je vedoucí charakteristikou pražské školy.[188]

Estetická funkce tvoří ze svého nositele estetický znak. Díky tomu se stává předmětem estetického vnímání. Estetickým znakem tudíž může být i cokoliv původně mimouměleckého, nebo mimoestetického, například dřevěný samorost, nebo kámen použitý jako suiseki. Odkazuje tak *„(…) k jinému symbolickému řádu.“*[189] Míra, nebo dominance estetické funkce je nestabilní, může převažovat nad ostatními a vzápětí klesnout na minimum, podle situace a podle individua vnímatele.[190]

Estetická norma reguluje míru estetického postoje individua recipienta. Má socializující charakter. Je to doporučení, nebo regulace, podle které své estetické posuzování může jedinec řídit.[191] Estetické normy prostupují širokou škálu lidského působení od výtvarného umění, přes oblékání po bydlení. Jsou velice proměnlivé a podléhají především vlivu sociálních skupin, nebo autoritativních jedinců, jejichž normy je sociální skupina ochotna přijmout za své.[192] Někteří jedinci se od nich cíleně odchylují za účelem upoutání pozornosti, což je principem

[183] Srov. SLÁDEK, O. *Český strukturalismus po poststrukturalismu.* Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-178-X. s. 33.

[184] Tamtéž, s.73.

[185] Srov. Tamtéž, s. 10, 147.

[186] …například v osobě Romana Jakobsona; Srov. MUKAŘOVSKÝ, J. *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1971. ISBN neuvedeno. s. 361.

[187] Srov. MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie z estetiky*. Vydání druhé. Praha: Odeon, 1966. ISBN neuvedeno. s. 7 – 65.; MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie I*. Brno: Host, 2007 ISBN 978-80-7294-239-8. s. 81 – 148.

[188] Srov. PTÁČKOVÁ, B.; STIBRAL, K. a kol. *Estetika na dlani*. Olomouc: Rubico, 2002. ISBN 80-85839-79-2. s. 123 – 125, 139.

[189] Srov. Tamtéž, s. 123.

[190] Srov. Tamtéž.

[191] Narušení v současné době uznávaných estetických norem je vnímáno jako šokující. Těchto prostředků se umělci naučili využívat k upozornění na sebe. Narušování norem je dnes chápáno, jako synonymum originality a takto pojatá originalita je prezentována, jako znak kvality, tedy vyšší estetické hodnoty díla. Ve Švédsku začínají používat figuríny odpovídající existujícím typům ženské postavy, nejsou však vnímány jako šokující ty figuríny samy o sobě, nýbrž to, že narušují zažité estetické normy.

[192] Srov. PTÁČKOVÁ, B.; STIBRAL, K. a kol. *Estetika na dlani*. Olomouc: Rubico, 2002. ISBN 80-85839-79-2. s. 123.

umělecké tvorby u některých individuí, nebo v určitých obdobích, kdy je výše oceňována originalita, než shoda s všeobecně uznávanou estetickou normou[193] (viz. předcházející kapitoly).

Estetická hodnota je výsledným produktem vztahu k estetickému znaku. Vzniká prostřednictvím estetického soudu.[194] Můžeme říci, že *„(…) většina výroků o umění a estetičnu (…) má jasně hodnotící povahu.“*[195] Pro strukturální estetiku je to *„(…) strukturální jednota a celistvost mimoestetických hodnot a významů díla.“*[196]

Český strukturalismus má několik charakteristických znaků. Neustálý vývoj náhledu, otevřenost systému a aktivní vztah k soudobému dění v umělecké sféře (tj. k avantgardě). Jeho přístup byl teoretický, analytický, ale především objektivní. Nebyl tedy žádnou programovou estetikou, nýbrž svébytným jevem reagujícím na změnu mentality své doby. Nebyl však přetížen pragmatismem. Snažil se o objektivní přístup a metodickou reflexi soudobého vývoje umění.[197] *„Český estetický strukturalismus je svou základní metodologickou inspirací věrným odrazem reálné, objektivní strukturní proměny moderní kultury (…)“*[198] Pro nás je také důležité, že na strukturalismu můžeme sledovat obrat k modernímu uvažování teorie umění v původním českém kontextu.

2.3.2 Hermeneutika

Již v antice můžeme zaznamenat pokusy o rozbory a interpretaci psaných textů. Tyto tendence se spolu s dovedností čtení a psaní kontinuálně udržovaly a navzájem si byly živnou půdou, dokud se nezačaly formovat ve filosofický systém, protože *„Řeč umožňuje rozumění nejenom textům, nýbrž i nám samým a okolnímu světu (…) řeč se stává tím, kdo sděluje a odhaluje bytí. (…) Výjimku tvoří teorie od těch představitelů, kteří se zabývali dějinami, neboť právě oni se snaží „číst“ a rozumět sdělení „řeči událostí a jejich souvislostí.“*[199] Hermeneutika má své výraznější základy již v polovině prvního století našeho letopočtu. Váže se na první snahy o různé způsoby výkladu tóry. V prvopočátku tedy byla zaměřena na víru a to ve smyslu hledání způsobu, jak porozumět náboženským textům a tomu, co jejich prostřednictvím vlastně chce Bůh sdělit člověku. Nikdo z prvních judaistických nositelů tohoto filozofického směru si zpočátku neuvědomoval, že se zároveň věnuje teorii vedoucí k rozborům řeči samotné, později i rozborů dalších uměleckých děl a jejich konzumentů. Z tohoto důvodu také později skvěle vyhovovala, jako systém využitelný pro výklad evangelické víry.[200]

Porozumění determinuje základní zájem hermeneutiky, ta se především snaží o překlenutí odtažitého vztahu mezi příjemcem estetického působení a vnímaným

[193] Srov. CHVATÍK, K. *Strukturální estetika.* Praha: VICTORIA PUBLISHING, 1994. ISBN 80-85865-03-3. s. 34.

[194] Srov. PTÁČKOVÁ, B.; STIBRAL, K. a kol. *Estetika na dlani*. Olomouc: Rubico, 2002. ISBN 80-85839-79-2. s. 124.

[195] CHVATÍK, K. *Strukturální estetika.* Praha: VICTORIA PUBLISHING, 1994. ISBN 80-85865-03-3. s. 33.

[196] Tamtéž, s. 35.

[197] Srov. ČERVENKA, M.; DOLEŽEL, L.; CHVATÍK, K. a kol. *Struktura a smysl literárního díla.* Praha: Československý spisovatel, 1966. ISBN neuvedeno. s. 40, 41.

[198] Tamtéž, s. 43.

[199] KONEČNÁ, M. *Řeč a rozumění: Poznámky k filosofické a teologické hermeneutice H.-G. Gadamera, G. Ebelinga a E. Fuchse.* Brno: Marek Konečný, 2007. ISBN 978-80-903516-9-1. s. 19, 20, 22.

[200] Srov. Tamtéž, s. 13.

artefaktem a také mezi současným a minulým. Historie totiž *„(…) byla nazírána jako lidská znalost sebe sama (…)“*[201] Známe-li sebe sama dobře, můžeme lépe, kvalitněji a eliminujíce subjektivní negativní vlivy, vnímat a posuzovat realitu. Porozumíme-li, můžeme naše poznatky aplikovat. Hermeneutika byla původně interpretačním konceptem, díky tomuto se však stala filozofickým směrem. Současná hermeneutika se neomezuje pouze na interpretaci náboženských textů, nýbrž připravuje podmínky pro tlumočení, nebo vysvětlení všeho, co můžeme vnímat, jako potencionálně normativní. I hlavní představitel hermeneutické teorie Gadamer pak vychází z principu Ingardenovy mnohovrstvé struktury.[202] Také navazuje na Kantovu myšlenku estetického vědomí a jeho představu umění, coby produkt génia, takže i rozlišování mezi umělcem a řemeslníkem.[203]

Hermeneutika se snaží najít cesty, *„(…) jak lze uměleckému dílu rozumět a co může takové porozumění obnášet.“*[204] Umělec pak podle ní disponuje určitým věděním a umělecké dílo, které prožívá vnímatel je prostředkem pro to, aby tak své vědění, zkušenost sdílel. *„(…) skrze zkušenost plynoucí z díla vzniká sebepochopení.“*[205]

Pro hermeneutiku je jednoznačně stěžejním tématem slovo a snaha o porozumění tomuto slovu a jeho kontextu. Budeme-li však vnímat výtvarné umění, jako jednu z forem lidské komunikace, tedy řeči, nebo naopak obrazy jakožto symboly či alegorické zformování řeči, můžeme více než směle aplikovat i tuto teorii při pokusu o pochopení naší recepce výtvarně-uměleckých děl. Naopak, opomíjením této teorie bychom se ochudili o velice dobře propracovaný a historicky prověřený úhel pohledu na tuto problematiku. Zvlášť proto, že ať jsme, či nejsme osobami přímo se hlásícími k nějakému náboženství, náboženství samo je nepomíjitelnou sociálně-historickou skutečností, která se nejen promítla na umění v minulosti, nýbrž na ní bylo mnohdy umění přímo vázané a ovlivňuje větší, či menší měrou naši společnost i dnes. Naše, tedy takzvaná západní kultura je postavena na křesťanském základu. Můžeme jen dodat, že: *„Jádro hermeneutické metody Gadamera, Ebelinga i Fuchse, totiž otevřenost, chtění a připravenost naslouchat (…)“*[206] platí, nebo alespoň by měly platit ať na poli teologickém, jazykovědném, uměleckém, pedagogickém, tak všeobecně lidském. Její principy jsou účinně aplikovatelné například i v alternativní pedagogice.

[201] ISER, W. *Jak se dělá teorie.* Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1672-8. S. 44.
[202] Srov. Tamtéž, s. 44.
[203] Srov. Tamtéž, s. 48.
[204] Tamtéž, s. 49.
[205] Tamtéž, s. 51.
[206] KONEČNÁ, M. *Řeč a rozumění: Poznámky k filosofické a teologické hermeneutice H.-G. Gadamera, G. Ebelinga a E. Fuchse.* Brno: Marek Konečný, 2007. ISBN 978-80-903516-9-1.s. 25.

2.4 VÝCHODISKA PRO VÝTVARNĚ PEDAGOGICKOU PRAXI

Neměli bychom být přesvědčeni o tom, že naše vzdělání, byť na základní úrovni, v oblasti výtvarného umění je společenskou normou a součástí všeobecného přehledu většiny populace. Naopak.

Nejzákladnějším problémem v tomto směru jsou nepřekrývající se významy slov. Pokud lidé během komunikace nedokážou porozumět slovům, nemůžeme od nich očekávat, že budou rozumět dalším složitějším kategoriím, nebo významovým rovinám. Je jen na nás, abychom se této situaci přizpůsobili a zvolili adekvátní postup v případě, že komunikujeme s nepoučenými recipienty a máme jim (např. jakožto výtvarní pedagogové) přiblížit výtvarné dílo. Vždy je lepší spíše počítat s nepoučením a neznalostí, než posléze bojovat s nešťastnou interpretací. Té my sami můžeme předejít systematickým postupem od jednoduššího ke složitějšímu. Přičemž k vyšší kategorii nepostoupíme bez jednodušších základů, na něž můžeme postupně nabalovat další, stále komplikovanější informace.

Také bychom se neměli pokoušet o okamžitou interpretaci díla a předkládat ji svým svěřencům, jako danou. Co bychom měli, je uvést v kontext, dodat informace a především, dát prostor jejich vlastnímu rozhodnutí, zda dílo chtějí přijmout, či nikoliv. Navodit zájem a motivovat je díky tomu naším prvořadým úkolem (na něj se váže vše ostatní).

Vzhledem k tomu, že díla mají především vzbuzovat ve svých vnímatelích emoce (ať pozitivní, nebo negativní), prostřednictvím nichž s nimi v prvé řadě komunikují, nabízí se nám logické východisko navozování zájmu zážitkem. Pozitivní prožitek, se kterým budou mít spojeny příjemné emoce, se stane také pozitivní zkušeností, kterou buďto nebudou odmítat opakovat, anebo na ni budou chtít navázat. Principem pozitivní motivace pak mohou být dovedeni k opakování, tedy utvrzování a rozvíjení své pozitivní zkušenosti s uměním.

Děti samy mají již ze své přirozenosti potřebu zobrazování prožité skutečnosti.[207] Pro žáky, které poprvé seznamujeme s uměleckým dílem je charakteristický tzv. *jev pre-uměleckého zážitku*. Ten v první chvíli jako umělecký vnímán není. Tato jeho rovina se však nakonec může odhalit během zpětné reflexe (např. formou dialogu, brainstormingu) moderované poučeným vnímatelem, nebo během procesu vytěžení nabytých dojmů formou nového zpracování osobami vnímatelů. Ti se tak sami stávají tvůrci nového artefaktu vzrůstajícího na základě reflektovaného díla. Tímto způsobem tak mohou proniknout k jeho dalším vrstvám, které pro ně nebyly původně patrné. Navozením bezprostřední prožitkové situace (aktem vlastní tvorby) se prožitek zvnitřňuje, tedy upevňuje.[208]

Na tomto základě můžeme sledovat i úroveň schopností jedinců vnímat a subjektivně posuzovat okolní svět, tedy v našem případě, i výtvarně umělecká díla. Recipienti povětšinou nepřesahují ve svém nazírání to, co v nich aktuálně vyvolává dojem pozitivních estetických hodnot, či nikoliv. Žádná jiná hodnota, než ta, k níž

[207] Srov. UŽDIL, J. *Výtvarný projev a výchova.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1974. ISBN neuvedeno. s. 45.

[208] Srov. SLAVÍK, J.; WAWROS, P. *Umění zážitku a zážitek umění: teorie a praxe artefiletiky 2. díl.* Praha: Univerzita Karlova v Praze Pedagogická fakulta, 2004. ISBN 80-7290-130-3. s. 157.

dospěli oni, není správná. Názory kohokoliv dalšího nejsou akceptovány. Menšinové názory jsou považovány za exotické výstřelky pobláznených individuí odtržených od reality. Tento jev se dá nazvat takzvanou duševní realitou. To je ta jediná skutečnost, o které jsme schopni vypovídat. Duševní realita je východiskem naší osobní paměti. Je základem našich poznávacích a hodnotících procesů.[209]

V současnosti můžeme sledovat dvě tendence. Jedna se vyznačuje nedůvěrou ve schopnost dětí vnímat kvalitní umělecká díla, druhá tendence jejich dovednost chápat umění přeceňuje (přičemž tento fakt není o nedostatečnosti jejich schopnosti vnímání, nýbrž o množství vstupních vědomostí a zkušenosti, které do tohoto procesu vkládají). V souvislosti s první zmíněnou tendencí můžeme sledovat, že jsou dětem předkládány estetické artefakty, které jsou značně pod úrovní jejich potencionálních schopností, nebo jsou natolik jednoduché a a priori předem vyřešené, že nevyvolávají v recipientovi snahu, nebo potřebu, zabývat se jimi, ne-li se nad nimi vůbec pozastavit. Tím pádem neslouží jako podněty k rozvoji kreativního uvažování.

Na druhou stranu bývá dětem předkládáno umění, které se formou svého výrazu sice může tvářit, jako pro ně adekvátní, ale pokud je jim nabízeno bez předešlého navození může se míjet účinkem. Většina výtvarných děl prvoplánově prezentovaných svým určením pro děti je ve skutečnosti zacílených na dospělé konzumenty, kteří je teprve budou prezentovat dětem, neboť se domnívají, že jsou pro děti vhodné. Tím pádem podnětová část účinku dítě buďto částečně, nebo cele míjí, je-li vůbec v artefaktu obsažena.

Výtvarná výchova by měla dítě především stimulovat k samostatnému a kreativnímu uvažování a plnění úkolů, k autenticitě a pravdivosti projevu, ke vhledu a eliminaci projekce a v neposlední řadě k rozvoji kritického uvažování a učení se sociální interakci vůči kolektivu. Podceňování, nebo přeceňování aktuálních schopností dítě v tomto rozvoji brzdí. V současné době jsou díky své nenáročnosti na přípravu, dokončovací proces a efektní výsledný vzhled prosazovány výtvarné techniky, které k navození těchto cílů nesměřují.[210]

V předcházejícím textu jsme hned několikrát zdůraznili důležitost zážitkovosti díla a individuální povahu procesu recepce a interpretace výtvarných děl. Animace je jedním z prostředků artefiletiky,[211] kterým se snažíme přiblížit vnímatelům umělecká díla. Využívá k tomu právě zážitkové prostředky.[212] Pro lidské individuum je především zážitek a jeho formou nabytá zkušenost hlavním prostředkem formování.

Právě animace se pro nás stane jednou ze stěžejních částí praktického oddílu této práce a bude prostředkem pro dořešení některých otázek souvisejících s recepcí uměleckých děl, v tomto případě u nezasvěcených recipientů. Tímto pojmem samotným se však budeme zabývat pouze okrajově, neboť jeho teoretická východiska pro nás nejsou klíčová.

---

[209] Srov. SLAVÍK, J.; WAWROS, P. *Umění zážitku a zážitek umění: teorie a praxe artefiletiky 2. díl.* Praha: Univerzita Karlova v Praze Pedagogická fakulta, 2004. ISBN 80-7290-130-3. s. 18, 19.

[210] Srov. ROESLOVÁ, V.; VANČÁT, J.; DAVID, J. a kol. *Věda a výzkum ve výtvarné výchově.* Praha: Univerzita Karlova v Praze Pedagogická fakulta, 1998. ISBN 80-86039-59-5. s. 40.

[211] Srov. SLAVÍK, J.; WAWROS, P. *Umění zážitku a zážitek umění: teorie a praxe artefiletiky 2. díl.* Praha: Univerzita Karlova v Praze Pedagogická fakulta, 2004. ISBN 80-7290-130-3. s. 212.

[212] Srov. BROŽEK, J. *Glosy k výtvarné výchově.* Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem Pedagogická fakulta, 2001. ISBN 80-7044-378-2. s. 61.

3 ČÁST PRAKTICKÁ

3.1 KONCEPT PRO AUTORSKOU REALIZACI

Praktická část této diplomové práce byla rozdělena na dva logické celky. V prvním z nich můžeme sledovat pokračování tématu, které započalo v realizačním úseku již výše zmíněného grantu. Ten se zabýval estetickým vnímáním. Komorní objekty ze skla, vytvořené v rámci této diplomové práce, na jeho téma volně navazují. Avšak zatímco starý koncept měl pracovat a fungovat především v mysli recipientů a realizoval se až prostřednictvím jejich psychologie, nynější objekty symbolicky reflektují a ztvárňují samotná témata estetického vnímání jako takového. Bylo tedy ztvárněno několik obratů, které byly frekventovány v teoretickém textu tohoto elaborátu.

Cílem praktické části této diplomové práce se stalo znázornění poznatků, nebo dojmů, které byly získány během sestavování textu části teoretické. Volba materiálu pak nebyla jen východiskem k propojení s předcházejícím grantem. Skvělá symboličnost a vhodnost tohoto materiálu nás k jeho použití přímo vybízí, neboť sklo může mít právě tolik forem a kontextů, kolik podob a souvislostí je schopna mít i lidská mysl. Zmíněné formy a kontexty jsou omezeny jen naší představivostí a dovednostmi je realizovat. Tento aspekt jsme vyřešili obrácením jevu asociace a improvizace ve svůj prospěch a vytvořili jsme tak konvolut odrážející lidskou mysl.

Dali jsme tedy vzniknout čtyřem symbolickým objektům. První z nich se obrací k výrazu *kontext* ve všech jeho podobách, druhým posouváme význam slova petrifikace a hrajeme si s jeho novým spojením ve smyslu *petrifikace tradice*. Třetí objekt znázorňuje vnitřní svět každého jednotlivého člověka ve smyslu *duševní reality*, o které se zmiňuje Slavík,[213] a nakonec si hrajeme s posouváním výrazu *kultura*.

V druhé části praktického výstupu jsme se zaměřili na metodu animace, jejímž prostřednictvím jsme nabídli více než dvěma desítkám dětských recipientů možnost aktivní účasti na výstavě. Ta byla výstupem z výše zmíněného grantu. Spojili jsme tak výtvarnou praxi vzniklou na podkladu estetických teorií s praxí pedagogickou, přičemž naším prvotním záměrem bylo sledovat chování a reakce nejen současných dětí v takovémto typu situace, nýbrž sledovat jednání i jejich pedagogického dozoru.

[213] Srov. SLAVÍK, J.; WAWROS, P. *Umění zážitku a zážitek umění: teorie a praxe artefiletiky 2. díl.* Praha: Univerzita Karlova v Praze Pedagogická fakulta, 2004. ISBN 80-7290-130-3. s. 18.

3.2 SKLO JAKO MYŠLENKA – MYŠLENKA ZFORMOVANÁ VE SKLE

Jak jsme již uvedli, praktický výstup této diplomové práce na sebe vzal podobu konvolutu čtyř objektů, pro jejichž realizaci bylo z převážné většiny využito skla. Materiál byl takto zvolen kvůli návaznosti na grant Aplikace estetických přístupů ve výtvarné praxi sklářské tvorby. Avšak sklo je pro své až poetické paralely s lidskou myslí natolik přitažlivým materiálem, že bychom k jeho volbě museli nakonec dospět i bez tohoto spojení. Pro svou nekonečnou variabilitu, surovost a možnosti zušlechtění i náročnost výroby a zpracování i pro nesmírné možnosti jeho využití a snadnost znehodnocení je dokonalou metaforou nejen lidských niterných pochodů, nýbrž i člověka a jeho bytí samého. O znázornění těchto paralel jsme se pokusili v následujících objektech:

3.2.1 Kontext

Pro někoho je surovina tohoto objektu pouhým bezcenným výtlukem z pánve, pro jiného barevným kamenem, pro dalšího kusem smetí, nebo učebnicovou ukázkou vad skla. Pro nás je však hmotným potenciálem pro něco víc. To my do něj vložíme další skutečnosti, další pravdy, další kontexty. My mu díky způsobu, jak s ním naložíme, umožníme hmotnou existenci i estetické působení. Podle způsobu, jak jej vnímáme, bude na nás dopadat jeho estetická rovina a naložíme s ním opět podle svého.

Materiál pro tento objekt byl nalezen v místech, kde stávala svého času nejvýznamnější česká secesní sklárna Klášterský mlýn. Po vyčištění byl dále zpracováván štípáním. Dále k němu byly lepením připojeny skleněné trubičky z kultivačních lahví na orchideje teplem spojené v pícce na spékání skla. Celkový rozměr artefaktu je zhruba 10x13 cm. Dominantní barva je modrá, ale na povrch prosvítají i zelené a červené fragmenty. Co je jinde považováno za vadu, zde vytváří osobitou patinu. Rekrystalizace, kamínky, zbylé kusy ze stěny sklářské pánve a střídání jiskrných a temných momentů povrchu mohou evokovat vznešenost, nebo pro nezasvěceného vnímatele atmosféru tajemství vzniku skla. Trubičky byly spékány tak, aby se nezatavily jejich záprasky a měly možnost alespoň tímto způsobem korespondovat s hutnou hmotou výtluku. Jinak svou lehkostí, jemností a bezbarvostí vůči němu kontrastují a vyvažují jej tak. Jsou symbolem kontaktu.

Výtluk by mohl sám o sobě působit odtažitě. Odtržen kdysi ze svého celku, zbaven funkce a tedy i významu. Tento dojem však narušuje přítomnost jakéhosi skleněného chrostíka. Je odlišný, působí možná nepatřičně, ale je právě tím prvkem, který dává osamocenému výtluku na vědomí jeho kontakt s dalším světem, jeho zasazení v kontext doby, která pokročila od těch před stoletím, kdy vznikl. Teď však byl zpřítomněn díky příznačnému spojení nového se starým, a ačkoliv nemusíme znát všechny kontexty, jež ho utvářely, známe ty nynější, (a my jako homo historicus) v jejich rámci jej vnímáme, podle nich ho posuzujeme.[214]

[214] Viz. Obrazová příloha obr. 1, 2; viz. elektronická příloha I.

3.2.2 Petrifikace

Petrifikace je výraz pro proces zkameňování, možná, že bychom jej mohli používat i ve smyslu kostnatění. Výše v textu jsme se několikrát zabývali snahami o nabourávání tradic. Zmínili jsme se však také o tom, že osvědčené je opakováno, opakované se upevňuje a stává se novým schématem. Stejně tak se bourání tradic, jako ověřený způsob reklamy individua, stává schématem pro dav.

Pro zhotovení tohoto objektu bylo využito dvou materiálů. Jeho základ je vyroben z pálené keramické hlíny. Ta je po přežahu oštípána a broušena. Poté jsou k ní přidělány tři páry skleněných Petriho misek. Zde si můžete všimnout, že si autorka v souvislosti s významem objektu a s použitým materiálem poněkud hrála se slovy. Misek jsou využity tři velikosti, přičemž jeden jejich pár k sobě navzájem nesedí. Tímto způsobem můžeme identifikovat jakýsi proces ztuhlý ve svém vývoji. Mohli bychom do něj nahlédnout a odhalit obsah, ale uvnitř již nic není. Stejně, jako u ostatních objektů ze souboru, je i tento možný nainstalovat v jakékoliv poloze. Celkové rozměry tohoto objektu jsou zhruba 27x16 cm. Misky mají průměry 5,5; 8 a 10 cm. Jednotlivé části jsou k sobě spojovány lepením.

Oku všímavého pozorovatele neunikne, že tvar objektu byl záměrně navržen tak, aby nenápadným způsobem pracoval se stínem. Zatímco do jedné plochy se opírá přímé světlo, další je ponořena do stínu a tvoří až kresebný dojem. Stejného principu je využíváno v střídání vnitřních hrubých ploch a vnějších ploch hladkých. I použité misky samy jemně soustřeďují světelné paprsky ve zvlnělinách svých ploch a v okolí objektu tak vytvářejí nevtíravé efekty přirozeného světla.[215]

3.2.3 Duševní realita

Lehání, fusing, spékání, to všechno jsou výrazy pro techniku, kterou bylo obyčejné centimetr silné tabulové sklo za tepla ohnuto a změněno na symbol schránky vnitřního vesmíru lidského individua. Ten je symbolizován šesticentimetrovou skleněnou koulí. Rozměry lehaného skla jsou zhruba 25x20 cm. Jeho vnější povrch je dokonale hladký, lesklý a působí chladně svou nazelenalou krásou. Díky síle stěny a ohybům nás může mást dojmem hloubky a optické pozměnění toho, co překrývá. Vnitřek je naopak matný, působí jemně a přívětivě právě svou nedokonalostí. Tvar neuzavírá kouli osobní skutečnosti individua docela, protože každý jedinec díky introjekci ví, že ačkoliv nemůže vidět přes horizont vlastní zkušenosti, existuje svět i mimo ni, který jej kdykoliv může ovlivnit a jeho vlastní skutečnost změnit.

Dále je na každém individuu, jak se s těmito vlivy vypořádá. Je na nás, abychom tuto duševní realitu redukovali, naučili se přijímat vlivy vnějšího prostředí, pracovali s ním, učili se z něj a abychom sami dokázali nepovažovat tuto naši realitu za jedinou platnou a jedinou správnou. Budeme-li si ji uvědomovat, můžeme pochopit způsob našeho vnímání a hodnocení.[216]

3.2.4 Kultura

Tento objekt můžeme vnímat spíše na základě jeho myšlenky. Lidská kultura je znázorněna Petriho miskami, které nejsou nijak spojeny, pouze se podle vůle vnímatele skládají na sebe. Díky nerovným, hladkým dnům hrozí snadné zhroucení

[215] Viz. Obrazová příloha obr. 3, 4; viz. elektronická příloha I.
[216] Viz. Obrazová příloha obr. 5, 6; viz. elektronická příloha I.

takto vybudovaných útvarů. Navíc jsou tyto misky křehké a lehoučké. Dohromady tvoří jeden celek výsledného artefaktu, ale každá zvlášť zabírá vlastní prostor, aniž by měla šanci ovlivnit prostor druhé. Navzájem se o sebe opírají, nesou svou váhu, ale to může být kdykoliv změněno. Všechny jsou si podobné, ale každá je jiná. Jeden díl bez druhého pozbývá smyslu, ale může na nás působit i samostatně a může být využit jinak. Není tu nic, co by je násilím spojovalo a přesto jsou spolu.

Jedním z konceptů pro realizaci finální podoby tohoto objektu je přidání několika málo misek s vypěstovanými kulturami plísní. Pro tento záměr je zapotřebí pouze agaru a spór několika druhů plísní, pokud možno barevně výrazných (např. kvasinky), aby bylo docíleno většího estetického účinu. Tímto způsobem by byly zdůrazněny paralely použitého materiálu se všemi významy výsledného objektu.

Použité misky mají průměr 10 cm, a pokud jsou dohromady obě části, totiž horní a spodní miska, mají výšku zhruba 1,5 cm. Na výstavbu variabilního objektu bylo použito 24 kusů zkompletovaných misek určených pro to, aby s nimi mohl manipulovat každý jednotlivý vnímatel a sám se tak znovu a znovu mohl stát tvůrcem tohoto objektu. K dispozici jich je až jednou takové množství, než jaké bylo použito na fotografiích.

Misky samy o sobě vytváří jedinečné optické efekty prostřednictvím opakování motivu jednoduché párové misky. Ačkoliv jsou tvořeny pouze tenkostěnným sklem, vyvolávají dojem honosně vyplněného prostoru. Sám prostý design tohoto typu laboratorního skla je symbolem jednoduchosti a maximální funkčnosti.[217]

3.3 ANIMACE

Druhá část praktického oddílu této práce se věnuje propojení teoretických poznatků nabytých v předchozím textu a jejich východisek v podobě hmotných estetických artefaktů s pedagogickou praxí, a to proto, že bez návaznosti na praxi by teorie pozbývala smyslu. Přičemž tato animace nemá ambice být dominantním prvkem praktického vyvrcholení elaborátu, nýbrž ho má symbolicky doplňovat.

Animace se zdála jako logický způsob, jak sledovat chování recipientů přímo v průběhu vnímání námi navozeného díla.[218] Za tímto účelem autorka využila současně probíhající výstavu skleněných artefaktů v galerii D9,[219] jež byly výstupními produkty výše zmíněného grantu a zároveň i tematicky propojovaly animační činnost s praktickými výstupy této diplomové práce.

Animace měla probíhat ve třech částech. První sekce byla věnována vnímání děl a diskusi. Žáci sedmé třídy základní školy, kteří byli za tímto účelem do galerie pozváni, si nejprve prošli celou expozici. Následoval brainstorming moderovaný autorkou. Dále byly navozeny dva jednoduché úkoly, díky kterým měli žáci dostat šanci stát se plnohodnotnou součástí výstavy. V prvním úkolu měly děti spojit své dojmy z výstavy s tím, čím by rády výstavu obohatily ony a ztvárnit tuto představu

[217] Viz. Obrazová příloha obr. 7, 8; viz. elektronická příloha I.

[218] V akademickém roce 2011/12 autorka absolvovala dvousemestrální certifikátový seminář Metody galerijní animace se zaměřením na rozvoj pedagogických kompetencí ve zprostředkování výtvarného umění.

[219] Srov. POSPÍŠIL, A. *Antologie katedry výtvarné výchovy na jihu Čech.* České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích Pedagogická fakulta, 2013. ISBN 978-80-7394-387-5. s. 30, 31.

temperovými barvami. K tomu, aby jim bylo usnadněno promítnutí sebe sama do díla, měly využít toho, že pracovaly na čistou zrcadlovinu. V druhém úkolu měly děti jednou, nebo dvěma větami vyjádřit, co znázornily. Na závěr této krátké, jednoduché animace měly jako skupina shrnout své dojmy z celého zážitku.

Bohužel, součástí této animace bylo několik komplikací plynoucích z nátlaku na čas, který vyvíjela na žáky osoba jejich pedagogického dozoru. Výsledkem byl nižší počet vytvořených artefaktů. Druhou komplikací byl zákaz dokumentace průběhu akce, který byl vyřešen ilustrační animací následující den s menším počtem žáků mladšího školního věku. Tato animace již byla natáčena i focena a tato dokumentace je součástí elektronických příloh. Především ze strany starších žáků byla animace hodnocena velice pozitivně. [220]

4 ZÁVĚR

V teoretické části této diplomové práce jsme se pokusili ujasnit si některé vlivy působící na naše vnímání a posuzování výtvarně uměleckých artefaktů. Seznámili jsme se s několika nejdůležitějšími pojmy, které se k estetickému vnímání váží a rozebrali osobu autora estetického artefaktu, dílo samotné a nakonec jeho potencionálního vnímatele. Poznatky, které jsme tímto způsobem získali, jsme následně využili ve vlastních pedagogických východiscích i v praktické realizaci.

Praktická část byla věnována konvolutu skleněných objektů, které měly přímo odkazovat na témata předchozího textu. Pro doplnění všech kontextů jsme se nakonec obrátili i na vnímatele samé a měli jsme tak možnost sledovat svá teoretická východiska ve skutečném procesu.

Celá tato práce a to jak její teoretická, tak praktická část navazuje na předchozí grant,[221] kde jsme se zabývali tématem estetického vnímání. Východiska byla od původního způsobu řešení posunuta. Zatímco původní práce byla završena spíše myšlenkovým konceptem, než praktickou realizací, tato dospěla ke zhmotnění v souboru objektů, ovšem i v této práci docházíme k závěru, že ta nejdůležitější část estetické recepce je především ve vývoji vnímatele samého.

[220] Viz. Obrazová příloha obr. 9, 10; viz. elektronická příloha I.
[221] Viz. GA JU 042/2010/H; viz. elektronická příloha I.

5 ZDROJE

5.1 SEZNAM LITERATURY

1) ATKINSON, R. L. a kol. *Psychologie*. 2. aktualit. vyd. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-640-3.
2) BALEKA, J. *Výtvarné umění: Výkladový slovník*…. Dotisk. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1909-7.
3) BAXANDALL, M. *Stíny a světlo*: *Umění a vizuální zkušenost*. Blansko: Barrister & Principal, 2003. ISBN 80-86598-58-6.
4) BRANDSTÄTTER VERLAG, C. *Edvard Munch und das Unheimliche.* Viena: Leopold Museum, 2010. ISBN 978-3-85033-365-8.
5) BROŽEK, J. *Glosy k výtvarné výchově.* Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem Pedagogická fakulta, 2001. ISBN 80-7044-378-2.
6) ČAČKA, O. a kol. *Psychologie imaginativní výchovy a vzdělávání s příklady aplikace.* Brno: Doplněk, 1999. ISBN 80-7239-034-1.
7) ČÁP, J.; MAREŠ, J. *Psychologie pro učitele.* Praha: Portál, 2001 – 2007. ISBN 978-80-7367-273-7.
8) ČERVENKA, M.; DOLEŽEL, L.; CHVATÍK, K. a kol. *Struktura a smysl literárního díla.* Praha: Československý spisovatel, 1966. ISBN neuvedeno.
9) DILTHEY, W. *Život a dejinné vedomie.* Bratislava: Pravda, 1980. ISBN neuvedeno.
10) DUROZOI, G.; ROUSSEL, A. *Filozofický slovník*. Praha: EWA Edition, 1994. ISBN 80-85764-07-5.
11) ECO, U. *Meze interpretace.* Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0740-9.
12) ECO, U. *Umění a krása ve středověké estetice*. Vydání druhé. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-892-3.
13) FIALA, J. *Analytická filosofie.* Plzeň: O.P.S. Michal V. Hazelín ve spolupráci s ZČU, 2001. ISBN 80-238-8519-7.
14) GADAMER, H.-G. *Idea dobra mezi Platónem a Aristotelem*. Druhé, opravené vydání. Praha: OIKOYMENH, 2010. ISBN neuvedeno.
15) GADAMER, H.-G. *Problém dějinného vědomí.* Praha: FILOSOFIA, 1994. ISBN 80-7007-062-5.
16) GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. Hranice: Fabula, 2004. ISBN 978-80-86600-13-0.
17) HARTL, P. *Psychologický slovník.* 2. Vydání v ČR. Praha: Jiří Budka, 1994. ISBN 80-90 15 49-0-5.
18) HARTL, P.; HARTLOVÁ, H. *Psychologický slovník.* Vydání druhé. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-569-1.
19) HARTL, P. *Stručný psychologický slovník.* Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-803-1.
20) HELUS, Z. *Sociální psychologie pro pedagogy.* Praha: Grada Publishing, 2007. ISBN 978-80-247-1168-3.
21) HENCKMANN, W.; LOTTER, K. Estetický slovník. Praha: Svoboda, 1995. ISBN neuvedeno.
22) HLAVÁČEK, J. *Cvičení z estetiky.* Praha: Gallery, 2007. ISBN 978-80-86990-10-1.

23) HORÁČEK, R. *Galerijní animace a zprostředkování umění.* Brno: CERM, 1998. ISBN 80-72.
24) HRDLIČKOVÁ, A. *Alternativní pedagogické koncepce.* České Budějovice: JČU, 1994. ISBN 80-7040-104-4.
25) HŘÍBKOVÁ, L. *Nadání a nadaní.* Praha: Grada Publishing, 2009. ISBN 978-80-247-1998-6.
26) CHOCHOLOVÁ, L. (ed.); ŠKALOUDOVÁ, B. (ed); ŠTŮLOVÁ VOBOŘILOVÁ, L. (ed.) *ICT a současné umění ve výuce – inspirace pro pedagogy výtvarné, hudební a mediální výchovy.* Praha: Národní galerie, 2008. ISBN 978-80-7035-378-3.
27) CHVATÍK, K. *Člověk a struktury: Kapitoly z neostrukturální poetiky a estetiky.* Praha: Český spisovatel, 1996. ISBN 80-202-0583-7.
28) CHVATÍK, K. *Strukturalismus a avantgarda.* Praha: Československý spisovatel, 1970. ISBN neuvedeno.
29) CHVATÍK, K. *Strukturální estetika.* Praha: VICTORIA PUBLISHING, 1994. ISBN 80-85865-03-3.
30) ISER, W. *Jak se dělá teorie.* Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1672-8.
31) KALHOUS, Z.; OBST, O. a kol. *Školní didaktika.* Vydání druhé. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-571-4.
32) KANT, I. *Kritika čistého rozumu.* Praha: OIKOYMENH, 2001. ISBN 80-7298-035-1.
33) KANT, I. *Kritika praktického rozumu.* Praha: Svoboda, 1996. 80-205-0507-5.
34) KESNER, L. *Vizuální teorie: současné anglo-amercké myšlení o výtvarných dílech.* Jinočany: H&H, 1997. ISBN 80-86022-17-X.
35) KONEČNÁ, M. *Řeč a rozumění: Poznámky k filosofické a teologické hermeneutice H.-G. Gadamera, G. Ebelinga a E. Fuchse.* Brno: Marek Konečný, 2007. ISBN 978-80-903516-9-1.
36) KOSTROŇ, L. *Psychologie architektury.* Praha: Grada Publishing, 2011. ISBN 978-80-247-2926-8.
37) KRAUS, J. a kol. *Nový akademický slovník cizích slov.* Dotisk. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1415-3.
38) KULKA, J. *Psychologie umění*. Vydání 2. Praha: Grada Publishing, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7.
39) KULKA, T.; CIPORANOV, D. *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5.
40) KUNCA, T.; VANCURA, M. *Empirismus a analytická filosofie.* Praha: Oeconomica, 2006. ISBN 80-245-1023-5.
41) LAZNIBATOVÁ, J. *Nadané dieťa: jeho vývin, vzdělávanie a podporovanie.* Bratislava: Iris, 2007. ISBN 80-89018-53-X.
42) MIKŠ, F. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění.* Brno: Barrister&Principal, 2008. ISBN 978-80-7364-045-3.
43) MIOVSKÝ, M.; ČERMÁK, M.; CHRZ, V. *Umění ve vědě a věda v umění: metodologické imaginace.* Praha: Grada Publishing, 2010. ISBN 978-80-247-1707-4.
44) MUKAŘOVSKÝ, J. *Cestami poetiky a estetiky.* Praha: Československý spisovatel, 1971. ISBN neuvedeno.
45) MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie I*. Brno: Host, 2007 ISBN 978-80-7294-239-8.
46) MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie II*. Brno: Host, 2007 ISBN 978-80-7294-240-4.

47) MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie z estetiky*. Vydání druhé. Praha: Odeon, 1966. ISBN neuvedeno.
48) OLŠOVSKÝ, J. *Slovník filosofických pojmů současnosti.* Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1266-4.
49) PERNIOLA, M. *Estetika 20. století.* Praha: Karolinum, 2000. ISBN 80-246-0213-x.
50) POSPÍŠIL, A. *Antologie katedry výtvarné výchovy na jihu Čech.* České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích Pedagogická fakulta, 2013. ISBN 978-80-7394-387-5.
51) PRŮCHA, J.; WALTEROVÁ, E.; MAREŠ, J. *Pedagogický slovník: Nové, rozšířené a aktualizované vydání.* 6., aktualiz. a rozš. vyd. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-647-6.
52) PTÁČKOVÁ, B.; STIBRAL, K. a kol. *Estetika na dlani*. Olomouc: Rubico, 2002. ISBN 80-85839-79-2.
53) READ, H. *Výchova uměním*. Praha: Odeon, 1967. ISBN neuvedeno.
54) ROESLOVÁ, V.; VANČÁT, J.; DAVID, J. a kol. *Věda a výzkum ve výtvarné výchově.* Praha: Univerzita Karlova v Praze Pedagogická fakulta, 1998. ISBN 80-86039-59-5.
55) SLÁDEK, O. *Český strukturalismus po poststrukturalismu.* Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-178-X.
56) SLAVÍK, J.; WAWROS, P. *Umění zážitku a zážitek umění: teorie a praxe artefiletiky 2. díl.* Praha: Univerzita Karlova v Praze Pedagogická fakulta, 2004. ISBN 80-7290-130-3.
57) ŠICKOVÁ-FABRICI, J. *Základy arteterapie.* Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-408-3.
58) ŠIKL, R. *Zrakové vnímání.* Praha: Grada Publishing, 2012. ISBN 978-80-247-3029-5.
59) ŠINDELÁŘ, D. *Krása v nás a kolem nás.* Praha: Albatros, 1981. ISBN neuvedeno.
60) UŽDIL, J. *Mezi uměním a výchovou.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. ISBN neuvedeno.
61) UŽDIL, J. *Výtvarný projev a výchova.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1974. ISBN neuvedeno.
62) VÝROST, J.; SLAMĚNÍK, I. *Sociální psychologie.* 2., přepracované vydání. Praha: Grada Publishing, 2008. ISBN 978-80-247-1428-8.

5.2 ELEKTRONICKÉ ZDROJE

1) Srov. Autorský zákon [online]. [cit. 2013-04-04]. Dostupné na WWW:http://business.center.cz/business/pravo/zakony/autorsky/cast1h1.aspx.
2) Srov. Hermeneutika [online]. [cit. 2013-04-04]. Dostupné na WWW:http://hermeneutika.cz/
3) Srov. Official web sites of Yossi Loloi [online]. [cit. 2013-04-04]. Dostupné na WWW:http://yossiloloi.com/
4) The Phillips Collection: L´art brut of Jean Dubufet [online]. [cit. 2013-04-04]. Dostupné na WWW:http:// http://www.phillipscollection.org/

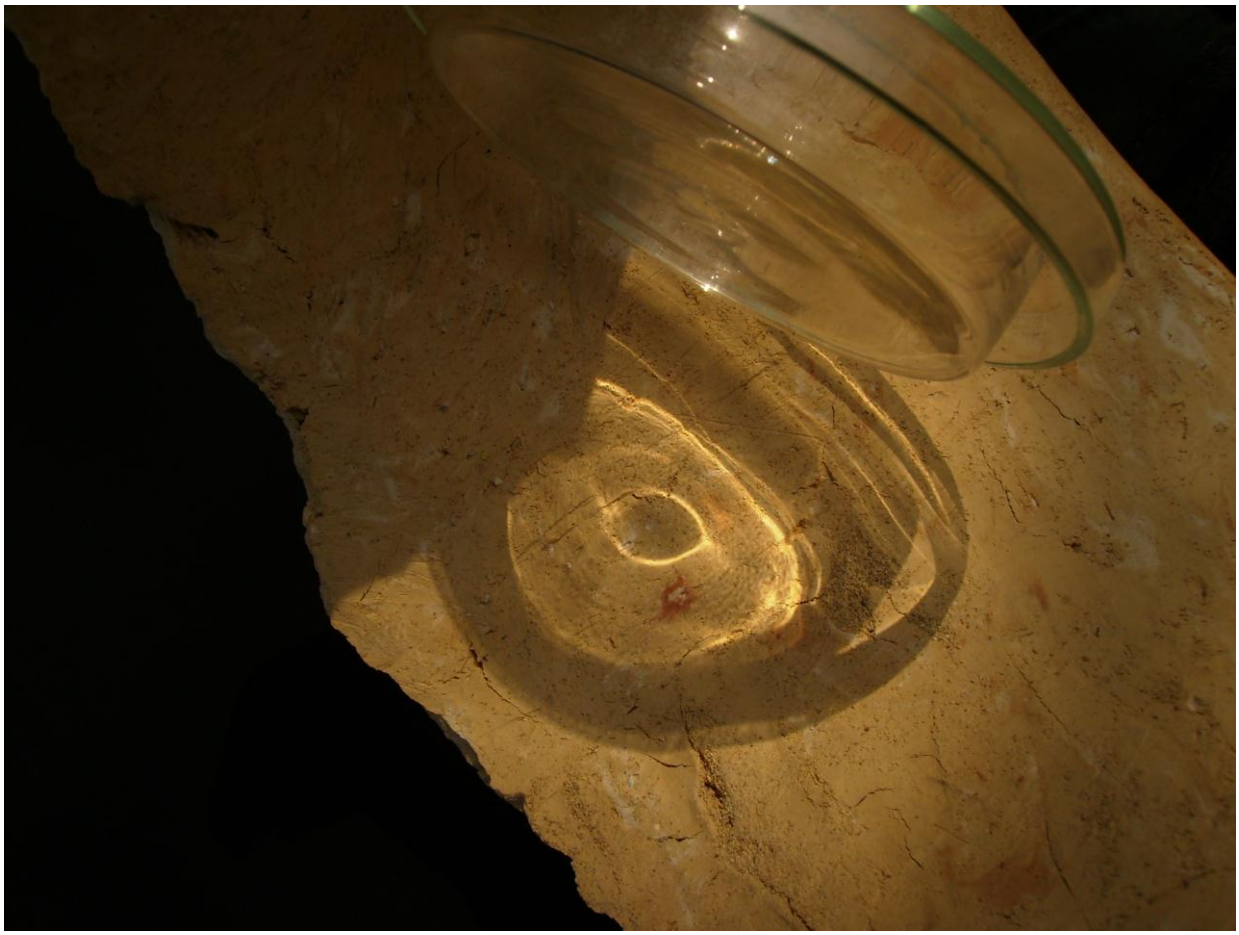
6 PŘÍLOHY

6.1 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

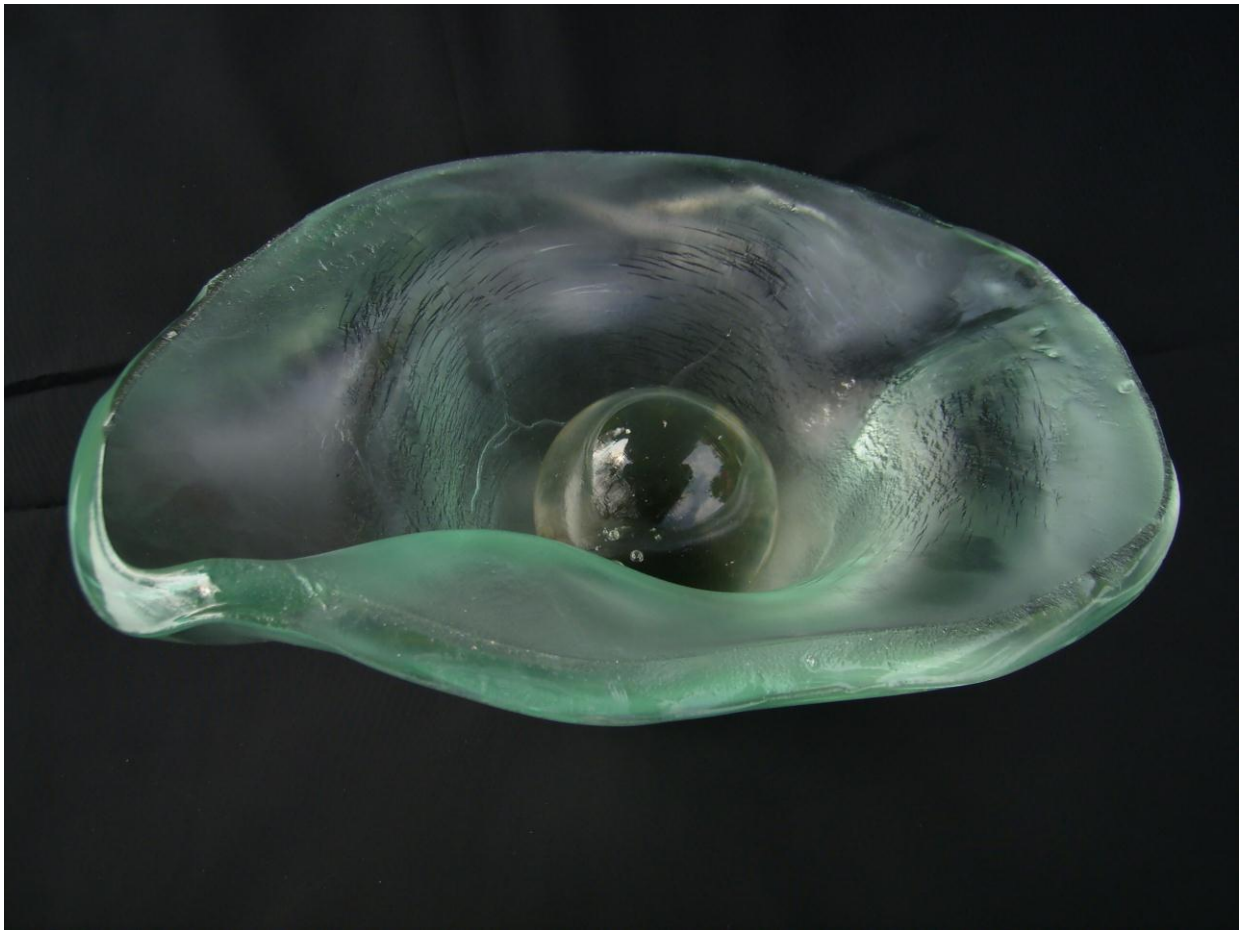
Obr. 1 „Kontext I.“ - sklo, 2013 (10x13 cm; foto z archivu autorky)

Obr. 2 „Kontext II.“ - sklo, 2013 (10x13 cm; foto z archivu autorky)

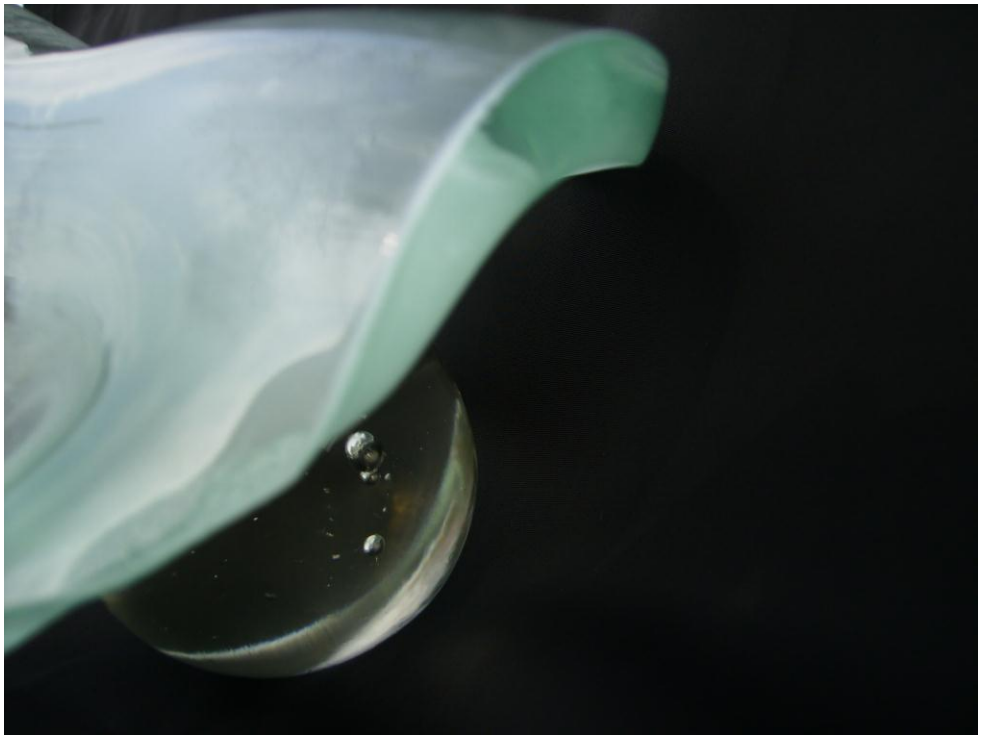
Obr. 3 „Petrifikace I.“ - keramika a sklo, 2013 (27x16 cm; foto z archivu autorky)



Obr. 4 „Petrifikace II.“ - keramika a sklo, 2013 (27x16 cm; foto z archivu autorky)



Obr. 5 „Duševní realita I.“ - sklo, 2013 (25x20 cm; foto z archivu autorky)



Obr. 6 „Duševní realita II.“ - sklo, 2013 (25x20 cm; foto z archivu autorky)

Obr. 7 „Kultura I.“ - sklo, 2013 (1ks ∅ cca 10 cm; foto z archivu autorky)

Obr. 8 „Kultura II.“ - sklo, 2013 (1ks ∅ cca 10 cm; foto z archivu autorky)

Obr. 9 „Animace I.“ - 2013 (foto z archivu autorky)

Obr. 10 „Animace II.“ - 2013 (foto z archivu autorky)

6.2 ELEKTRONICKÁ PŘÍLOHA[222]

[222] Zde je vlepeno pouzdro s nosičem, který obsahuje elektronické přílohy.