

**JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH**

**Pedagogická fakulta**

**Ateliér arteterapie**

**ANALÝZA A INTERPRETACE VLASTNÍHO VÝTVARNÉHO PROJEVU VE  
VZTAHU K VÝTVARNÉMU UMĚNÍ 20. STOLETÍ**

**Bakalářská práce**

**Milan Strnad**

**Vedoucí práce: PaedDr. Milan Kyzour**

**České Budějovice 2007**

### **Poděkování za spolupráci**

Děkuji vedoucímu bakalářské práce za cenné připomínky a rady, které mi poskytoval při vypracování této moje bakalářské práce.

### **Čestné prohlášení**

Prohlašuji, že závěrečnou práci jsem vypracoval samostatně s využitím citované odborné literatury.

V Plzni 18. 4. 2007

.....

## **Anotace bakalářské práce**

Příjmení a jméno: Milan Strnad

Název práce: Analýza a interpretace vlastního výtvarného projevu ve vztahu k výtvarnému umění 20. století

Vedoucí práce: PaedDr. Milan Kyzour

Počet stran: 46

Počet příloh: 16

Zásady pro vypracování :

Vlastní výtvarnou produkci vzniklou v průběhu studia podrobím interpretaci ze zorného úhlu klasické psychoanalytické teorie i z hlediska arteterapeutické metody vyučované v Ateliéru arteterapie. V použitých výtvarných prostředcích a strukturách chci hledat především paralely zejména s výtvarným uměním 20. století se zaměřením na expresionismus, případně surrealismus a další avantgardní směry první poloviny století. Závěrem se chci zaměřit na analýzu rodinných vztahů a dalších osobnostních a sociálních předpokladů zkoumaných artefaktů.

Annotation of Bachelor work

Name And Surname: Milan Strnad

Name of the work: Analysis and interpretation of my own art expression on relation to plastic arts and painting of the 20th

Work advisor: PaedDr. Milan Kyzour

Number of lists: 46

Number of attachments: 16

Principles for elaboration

I am interpreting my own art production arising from my studies from the point of view of the classical depth psychological theory and artetherapeutic method taught in Atelier of the artetherapy.

Refer to the art means and structures, I am deeply interested in and searching for parallels among plastic arts and painting of the 20th with a view to expressionism or surrealism and other avant-garde styles of the first half of the 20th. Herewith, I am focusing on analysis of the family relationships and other personal and social presumptions of the surveyed artefacts.

## OBSAH

<b>ÚVOD A CÍL</b> .....	6
<b>1. Rodina</b>	
1.1. Popis rodiny.....	8
<b>2. Analýza a interpretace</b>	
2.1. Analýza a interpretace obrazu Rodina.....	12
2.2. Analýza a interpretace obrazu Adam a Eva .....	18
2.3. Analýza a interpretace obrazu Mořská Panna .....	22
2.4. Zamyšlení nad tvůrčí energií.....	23
2.5. Analýza a interpretace obrazu Podzim.....	25
2.6. Analýza a interpretace koláží.....	27
a) Studená koláž .....	28
b) Rodinné koláže.....	30
<b>3. Hledání paralel mezi mou produkcí a produkcí výtvarníků počátku 20. století</b>	
3.1. Doba avantgardních směrů a doba současnosti.....	33
3.2. Hledání výtvarných paralel .....	39
<b>4. Závěr</b>	
4.1. Shrnutí.....	44
<b>Použitá literatura</b> .....	46
<b>Obrazová příloha</b> .....	<b>I-XVI</b>

Znát druhé  
znamená být moudrý;  
znát sebe sama  
znamená být osvícený.  
Ovládnout druhé lze mocí,  
silou vůle lze ovládnout sebe.

*Lao'c*

*Tao-te-ting XXXIII*

*(O řádu a morálce XXXIII)*

## **Úvod a cíl**

Při studiu arteterapie na Pedagogické fakultě v Českých Budějovicích jsem si povšiml určitých změn mého chování, které během studia nastaly. Změny byly dvojí povahy. Ta první se objevila v mé tvorbě a ve značné změně zobrazování, ta druhá v mém osobním životě a v následném hodnocení mých nejbližších přátel a rodiny. Čtyři roky studia jsou poměrně dlouhá doba a mohu tedy předpokládat, že ke změnám mého chování, jakož i vnímání a utváření názoru, by došlo v jisté míře i bez studia arteterapie. Nicméně jsem přesvědčen, že studium některé změny velice urychlilo a v neposlední řadě otevřelo i komunikační bariéru s výchozí rodinou (otec, matka, sourozenci). Tento pocit byl námětem k zadání závěrečné práce s názvem: „Analýza a interpretace vlastního výtvarného projevu ve vztahu k výtvarnému umění 20. století“.

Tato práce se bude zabývat analýzou a interpretací vlastní produkce vzniklé v Ateriálu arteterapie, přičemž se zamyslím nad možnostmi jak analyzovat a interpretovat. Dále se pokusím o analýzu rodinných vztahů, také budu hledat paralely ve výtvarných prostředcích umění 20. století. Paralely s uměleckými směry mi poslouží při hledání hlubšího vnitřního sebeuchopení. Práce tak bude zároveň reflexí i sebeanalýzou.

Bakalářskou práci rozdělím do tří hlavních částí:

V první části popíši svoji rodinu. Popis rodiny bude důležitým vodítkem pro pochopení níže popsaných interpretací.

V druhé části práce zmíním pět možných navzájem se propojujících náhledů na čtení artefaktů. V této části budu uvažovat nad možnostmi, které se mě nabízejí při

rozkladu (analýze) a při výkladu (interpretaci) jednotlivých artefaktů. Pro tento záměr použiji pět obrazů z mé výtvarné produkce:

#### 1. analýza a interpretace obrazu Rodina

Analýza bude spočívat v „arteterapeutické“ technice vycházející ze zkušeností „rožnovského“ ateliéru. Tyto metody postupně odkrývající jednotlivé symptomy budou opřeny o Freudovu teorii snu (Freud, 2003-a).

#### 2. analýza a interpretace obrazu Adam a Eva

Zde půjde o moji interpretaci čerpající z předpokladu existence „Jungova“ kolektivního nevědomí (Jung, 2004). Opět budu číst obraz pomocí technik uplatňovaných na „rožnovské“ arteterapii. Obdržené informace aplikuji na teoretický základ vyplývající z Jungova díla.

#### 3. analýza a interpretace obrazu Mořská Panna

Při třetí interpretaci se zamyslím nad tvůrčím procesem. Budu uvažovat o tom, zdali výtvarný artefakt nemůže při svém vzniku čerpat inspiraci již zapomenutých tělesných událostí. Také budu přemýšlet o původu tvůrčí inspirace.

#### 4. analýza a interpretace obrazu Podzim

Hlavním interpretačním „cílem“ bude odkrývání nevědomých (případně před vnější skutečností skrytých) vztahů v rodině, přičemž budu využívat výtvarné patologie odkazující na dané problémy.

#### 5. analýza a interpretace koláží

Při interpretaci koláží bude hlavním tématem rodina. Zde se pokusím předvést interpretaci jako dynamický proces, který hojně využívá asociací a metafor.

Ve třetí části, kde se budu opírat o obrazovou výpověď vytvořenou během studia, se zaměřím na hledání paralel s uměním 20. století. Hlavními uměleckými směry, ve kterých budu nalézat výtvarné paralely s mojí tvorbou, budou expresionismus, fauvismus či symbolismus.

# **1. Rodina**

## **1.1. Popis rodiny**

„následující pasáž o rozsahu 25 stran obsahuje utajené skutečnosti a je obsažena pouze v archivovaném originále Bakalářské práce uloženém na Pedagogické fakultě JU“



### **3. Hledání paralel mezi mou produkcí a produkcí výtvarníků počátku 20. století**

#### **3.1. Doba avantgardních směrů a doba současnosti**

Chci zde rozvést hypotézu o podobnosti mých obrázků s díly expresionistů, fauvistů či symbolistů z počátku 20. století v souvislosti s mými životními podmínkami a dějinnými událostmi tehdy a dnes.

Jestliže ve svém každodenním životě hledáme komunikaci a také rovnováhu mezi instinkty, pudy, vášněmi na jedné, a rozumem, sebekontrolou, civilizovaností a kulturností na straně druhé (čili principem reality a slasti dle Freuda, či mezi Nietzscheovým dionýským a apollónským), pak se to samé děje i v „životech“ států, říší apod. Pojďme se podívat na dobu, ve které se tyto umělecké směry formovaly.

Množství vynálezů v technicko–průmyslové oblasti i nové poznatky v humanitních a přírodních vědách zahájily 20. století. Teorie relativity Alberta Einsteina, rozvinutí psychoanalýzy Sigmunda Freuda, objevení rentgenových paprsků, štěpení atomového jádra vyžadovaly od lidí jiný, abstraktnější způsob myšlení. Nejnovější poznatky jasně ukázaly, že „skutečnost“ je mnohem víc než jen to, co je přímo vidět. Víra ve vše zahrnující schopnost vnímání oka byla definitivně pohřbena. Impresionisté ještě věřili možnosti zachytit svět v jednom jediném okamžiku, ale mladá generace jejich povrchní realismus kritizovala. Mladí chtěli strhnout skutečnosti závoj jejího vnějšího vzhledu, „podívat se za zdání věcí“, aby mohli vykreslit pravdivější obraz skutečnosti. I samotné smyslové vnímání zaznamenalo převratné změny, neboť vynález automobilu, telegrafu a mnoha dalších věcí dodával každodennímu životu novou dynamičnost. Všechny tyto změny však mladší umělecká generace po roce 1900 nevívala s přehnaným nadšením. Nebylo již možné přehlédnout odvrácenou stránku modernizace – odcizení, osamocení a ztrátu individuality člověka. Hledání nových hodnot pro každodenní život, ale také pro umění se vyvíjelo v pesimistických náladách zániku světa i v utopistických vizích o novém světě. Obrazy mladých umělců byly plné emocí, měly člověka uchvátit v jeho

nejvnitřnějších pocitech a inspirování van Goghem a Gauguinem, oživit civilizací potlačené potřeby člověka a ukázat mu tak cestu k lepší budoucnosti.

Jak píše Pijoan: „Expresionismus zrozený v Německu lze vskutku stěží oddělit od tamějších soudobých sociálních, ekonomických a politických poměrů. Pozdě sjednocené Německo (1871) si v podstatě podrželo starý feudální aparát a na konci století urychlovalo proces přeměny polofeudálního agrárního státu v kapitalistický stát průmyslový. Tento přechod s sebou nesl jen zdánlivou demokracii života v zemích spolkové říše; říšský sněm neměl celkem žádnou váhu, císař byl vládcem s absolutistickou mocí. Zatím se z Německa stala relativně moderní země, vyrovnávající ekonomickou zaostalost a co nejrychleji dovršující průmyslovou revoluci. Co z toho plynulo – prudká urbanizace, silná demografická dynamika, růst průmyslového a zemědělského proletariátu, zhoršení sociálních poměrů, utužení politické moci, nehledě ke koloniálním výbojům - to vše vyvolávalo v zemi nepokoje, které nemohly nechat lhostejnou intelektuální mládež. (Pijoan, 1991, s.246)“

Nepřipomíná výše napsané v mnohém realitu postkomunistických států? Dnešní třicátníci se narodili do „husákovského“ Československa; čas běžel pomalu den za dnem, bez velkých změn. Informační média byla cenzurována, aby neproklouzlo cokoli názorově problematického vzhledem k oficiálním pravdám, vizuální zkušenost obstarával převážně socialistický realismus (doktrína analogická oficiální akademické malbě německého císařství). Pak jsme, téměř ze dne na den, zažívali revoluce u nás i v mnoha dalších státech Evropy, byli svědky válek v zemích, kam jsme předtím byli zvyklí jezdit na letní dovolenou. Žili jsme velkými nadějemi, ale také zklamáními a deziluzemi. Sociální problémy (nezaměstnanost, chudoba, znevýhodňování starších lidí na trhu práce apod.), zde za komunismu téměř nebyly, nebo alespoň nebyly tolik na očích. Technický pokrok nabral závratné tempo, naše děti samozřejmě pracují s počítači, kterým už jejich rodiče často nerozumí. Technika nás na jednu stranu spojuje, na druhou rozděluje, odcizuje (už nemusím cestovat, abych někoho viděl – mám mobil; nemusím cestovat za zážitky – mám televizi, DVD, satelitní anténu atd., případně se něčím svezu, takže se ani nezadýchám). Mnoho lidí vnímá, že ani cesta spokojeného konzumování není ideální.

Postoj člověka ke světu se ale také mění věkem. V této souvislosti bychom expresionismus mohli vnímat nejspíše jako výraz pubertální revolty a mladé dospělosti, se znaky mladších vývojových stádií, jež puberta rekapituluje. V dospělosti dochází ke

zpomalení, přijetí norem, zodpovědnosti apod. Například Kandinskij došel od barevně expresivní stylizace k abstraktní, barevně uměřené tvorbě vznikající na základě kooperace „vnější a vnitřní přírody“, jak popsal r. 1908 v knize *Duchovno v umění*.

Jak by se tedy životní pocit člověka dospívajícího, snažícího se oddělit od původní rodiny a žít v rodině nové, žijícího zároveň v době rychlých společenských změn, promítl do malování? Doby velkých a rychlých změn jsou dříve či později vystřídány stabilizací poměrů, zpomalením. Stejně tak po období puberty přichází většinou zklidnění, pravidelnost, přijetí řádu za vlastní. Ve výtvarném vyjádření by první fázi odpovídalo gesto, smyslové vzrušení barvou a tvary, extravertnost tvorby, určitá razance, výrazné kontrasty, agresivita, destrukce starého, tradičního atd. Toto bychom asi mohli vysledovat v dílech generace expresionistů před 1. sv. válkou, u futuristů, dadaistů, kubistů, (případně v tvorbě společenských outsiderů Gaugin, van Gogh, u nás např. Váchal). Po ní, řekl bych, dochází k opačnému procesu barevného zklidnění. Např. Otto Dix došel od sociálně kritického, karikujícího výrazu ke ztišení, vyjádřeném např. na obraze „Umělcovi rodiče“ z r. 1924. Surrealisté, inspirováni myšlenkami S. Freuda, obrátili pozornost od vnějšího světa ke světu vnitřnímu, světu vlastního nevědomí.

Zkusím nyní objasnit termín expresionismus, lépe řečeno to výtvarné umění, které se k tomuto termínu váže. To nebude zdaleka tak jednoduché.

„Vedení vírou v pokrok, v novou generaci tvůrců a milovníků umění, svoláváme všechny mladé lidi, a jako mladí lidé, kteří v sobě nesou budoucnost, chceme si vydobýt svobodu jednat a žít proti starým, pevně zakořeněným silám. Patří k nám každý, kdo přímo a nefalšovaně vyjadřuje to, co ho nutí k tvoření.“ (Zakládající manifest uměleckého sdružení „Brücke“, Drážďany 1905).

Patetický chvalozpěv na mládí, životní svobodu a budoucnost, nesený zcela duchem doby, zahajuje německý expresionismus. Ve stejné době jako francouzští fauvisté, roku 1905, se v Drážďanech spojili čtyři mladí muži a utvořili skupinu, která chtěla bojovat proti zatuchlé umělecké scéně vilémovského Německa. Revoltovali proti ní uměním, které hodilo přes palubu veškerá platná akademická pravidla, i demonstrativně bohémským způsobem života. Vytvoření této skupiny se brzy stalo příkladem – podobná seskupení byla v prvních desetiletích 20. století mezi literáty i malíři velmi rozšířená. Umělci se stali postrachem měšťanstva a demonstrativně se vyřadili ze „šosácké maloměšťácké společnosti“. Ve vlastních hospůdkách a kavárnách,

s vlastními časopisy a galeriemi rozkvétala v Berlíně až do 20. let avantgardní subkultura. Malíře a malířky nesvedly dohromady vždy jen vysoké umělecké cíle a společné snahy, často to byla psychologická nebo ekonomická nutnost, protože se ukázalo, že život svobodného umělce, vystaveného zákonům uměleckého trhu orientovaného na zisk, je mnohdy obtížný. Nejdůležitějšími skupinami před první světovou válkou byly „Brücke“ (zakládajícími členy byli: E. L. Kirchner, E. Heckel, K. Schmitt – Rottluff a F. Bleyl, mezi jinými se později připojili např. M. Pechstein, O. Mueller a E. Nolde) a „Der Blaue Reiter“ (mj. F. Marc, V. Kandinskij, A. Javlenskij, A. Macke, G. Münterová a P. Klee).

J. Pijoan píše: „... je nemožné podat prostou a jasnou definici expresionismu. Sám termín změnil v minulosti několikrát význam a vztahoval se na velmi rozdílná díla. ...Podle klasické taxonomie by natolik rozmanité výtvořiny mohla spojovat jejich „duchovní“ poloha, jejich „smysl“... (Pijoan, 1991, s.245). Kosmopolitní umělci El Lisikij a Alsan Hans Arp píší ve své knize Die Kunstisten: „Z kubismu a futurismu byla nadělaná sekaná, metafyzický německý biftek – expresionismus“. Kasimir Edschmid o expresionismu říká: „Expresionismus nevidí, on se dívá“; to znamená, je tvořivým, nikoli reproduktivním duchem, vytváří si obraz světa podle své vůle, skutečnost je vlastně „vytvářena teprve jeho vizemi.“ (Wolf, Expresionismus, 2005)

Jako první tento termín použil výřečný galerista a podporovatel avantgardního umění Herwarth Walden v roce 1911 (Kol. autorů, 1996, s.88); je odvozen od francouzského slova „expression“ – výraz. Nejprve do něj zahrnoval všechny umělecké proudy, které se odklonily od zpodobující reprodukce skutečnosti (např. i kubismus a futurismus). I když expresionisté své umění deklarovali jako manifestaci životního pocitu, byli i oni pokračovateli dlouhé umělecké tradice. Vzorem jim byly syntetické světy Gauginových obrazů, právě tak jako gestická malba van Gogha, či expresivní symbolismus Ensorův a Munchův. Znovu objevili malbu El Greka a Grűnewalda. Navíc však našli hledanou intenzitu výrazu také v umění jiných kultur. Na počátku 20. století se staly cenným zdrojem inspirace evropských umělců plastiky a masky z Afriky a Oceánie, jejichž neodolatelný účinek spočívá právě v archaické primitivnosti. Se sklonem k tzv. primitivismu se můžeme setkat v nejrůznějších směrech avantgardního umění na počátku našeho století. Dalším inspiračním zdrojem byly dětské kresby a lidové umění, jež bylo, v pojetí expresionistů, pravdivější než jakékoliv akademické umění. (Piojan, 1991)

Je pro mě zajímavá snaha srovnávat svoji tvorbu právě s tímto uměleckým směrem. Už samotný fakt, že inklinuji jak pocitově, tak výrazem své tvorby k tomuto období, mi napovídá o velké vnitřní rozporuplnosti stejně jako rozporuplnosti tohoto směru. Je pravděpodobné, že lze dáti do souvislosti fylogenetický obraz daného vývoje lidstva s ontogenetickým vývojem daného jedince. Je zde pak nastíněná zajímavá paralela, kde je má tvorba v přímé spojitosti s tvorbou dané doby, mimochodem doby téměř válečné. Vývoj lidstva této doby v tomto období byl ve velkém sebepoznávání, kde Evropa hledala nový funkční sociální systém a tímto zrcadlem onoho hledání byl právě expresionismus. Ač tato bouřlivá doba byla vázaná převážně k Německu, další historické události ukázaly, jak Německo ovlivnilo na další doby celý svět. Tyto historické události mohou být pro mne jakousi náповědou, či dokonce upozorněním na důsledky nezvládnutí dané role při hledání sebe sama. Jak důležité je uvědomění si vlastní role a jak nebezpečné je slepé direktivní vedení a vyzdvihování jedné „rodiny“, ukázala druhá světová válka a následky německého nacionalismu a německého vzoru velké říšské „rodiny“. Tohoto srovnání používám jako určité metafory, mohu říci, že mé hledání osobní svobody se nachází v době mezi jakýmsi válkami. Prožívám v tomto období velký rozpor mezi minulostí (výchozí rodinou), přítomností (nabytí svobody a vzdálení se od výchozí rodiny) a hledáním svého vlastního výrazu (budování životní role a nové vlastní rodiny). Peripetie lidstva mohou v kontextu být vodítkem k uvědomění si peripetií vlastních. V konečném důsledku je shledávání paralel mezi osobním životem a vývojem lidstva také interpretací. Interpretace, která využívá historických faktů jako nástroje „vědomí“ a obrazových vyjádření dané doby jako zprostředkovatele „nevědomí“.

Pro výrazové srovnání mé tvorby s výrazem tohoto směru a oné doby si vezmu obraz „Vlastní podobizna jako vojáka“ (obrazová příloha obr. č.8). Autorem tohoto obrazu je Otto Dix narozený 1891 v Drážďanech. Jeho osobní život byl úzce spojen s válkou. Sám dobrovolně nastoupil do armády a přežil několik téměř vyhlazovacích bitev.

Svůj životní osud mohu jen těžko srovnávat s jeho. Je pro mne prakticky nemožné si představit ty hrůzy, které musel zažívat v jednotlivých bitvách (ale je možné, že to, co on zažíval reálně, já zažíval-zažívám pocitově). Přesto si od něj vypůjčím slova, která sice ilustrují hrůzy války, nicméně já je použiji jako metafory pro hledání vlastní

nevědomé reality. „Válka jest svinstvo, ale přesto mám v sobě jakousi strašlivou sílu. Nesměl jsem ji za žádnou cenu propást. Bylo nezbytné vidět lidi v tomto stavu zbaveném všech zábran, aby bylo možné se o člověku něco dozvědět... Musel jsem sám projít všemi hlubinami života, proto jsem šel do války, a proto jsem se také dobrovolně přihlásil.(Wolf, 2005, s.36)“

Zde bych mohl vyslovit předpoklady podpořené psychoanalýzou, že tento malíř šel zřejmě do války proto, aby to, co zažíval uvnitř, ze sebe mohl vyndat tím, že to bude zažívat vně, tedy reálně. Paradoxně to pro něj mohlo být snesitelnější než varianta první. Samozřejmě by mohlo jít i o vnitřní přání: žádost „trestu smrti“, kdy zas Superego bylo vysunuto z vnitřku a jeho funkcí byla pověřena fronta.

Od těchto tezí ale upustím, jsou až příliš podmíněné psychoanalýzou, a i když psychoanalýza je bezpochyby velkým objevem začátku 20. století, a ovlivňuje dodnes pohled současníků na svět, je jen jedna z více možných hypotéz pojmenovávající realitu okolo nás. V očích mnoha lidí je dnes psychoanalýza jistým druhem náboženství a já bych nerad byl přiřazen k jakémukoliv „náboženskému“ hnutí. Psychoanalýza je pro mě hypotézou a výborný nástroj při poznávání sebe sama, proto také tato práce ji tak často cituje, nicméně jsem si plně vědom, že si žádné hnutí, umělecký či vědecký směr, žádné názorové přesvědčení, nemůže dělat nárok na absolutní pravdu, nemůže předpokládat, že má absolutní vysvětlení k dané problematice. Z tohoto důvodu ve zbývajících řádcích budu hledat paralely mé tvorby s uměním 20. století převážně pomocí samotných výtvarných principů zobrazování.

Srovnám-li svoji tvorbu s Otto Dixem, nacházím několik společných výtvarných podobností. Pro jasnější popsání budu srovnávat dva konkrétní obrazy; obraz Otty Dixe „Vlastní podobizna jako vojáka“ a mého obrazu „Narozeniny prezidenta“. V těchto obrazech je několik společných výtvarných postupů. První a velice zřejmá shoda je ve využití daného výtvarného prostředku, jsou zde patrné razantní úhozy štětcem, agresivní vyplňování ploch artefaktu barevnými skvrnami, které jsou tvořeny z jednotlivých čar. Další nápadná shoda je v barevnosti. V obou případech je převládající barva červená, která je doplněna nebo lomena tmavě modrou, navíc je zde použita černá barva pro konturování. Kompozice je si také velice blízká, akcentovaný je v podstatě jen první plán, obraz je tak bez hloubky a připomíná plakát.

### 3.2. Hledání výtvarných paralel

Vrátím-li se nyní s takto nastaveným pohledem zpět, můžu znovu uchopit svoji obrazovou produkci a hledat v ní to, co je příbuzné či podobné uměleckým směrům 20. století. Začnu obrazem Adama a Evy.

#### Adam a Eva (obrazová příloha, obr.č.2)

V první řadě je to volný (=dělený) malířský štětcový rukopis (tedy když jsou na obraze přiznané jednotlivé tahy štětce), používání skoro čistých nemíchaných barev, jistá ležérnost a estetismus vyvolávají pocit, že jde o fauvistický obraz.

Fauvismus vznikl ve Francii roku 1905, kdy Henri Matisse a Andre Derain společně s dalšími stejně uvažujícími malíři poprvé vystavovali na proslulé přehlídce umění zvané Podzimní salon. Fauvismus je známý svou barevnou a tvarovou nadsázkou. Fauvistickým malířům šlo o jednoduchou zkratku, o konstrukci obrazového prostoru bez tradiční modelace a stínování. Hledali harmonii mezi emocionálním výrazem a obrazovou kompozicí. Síla výrazu se měla projevit skrze barevnou plochu. Můj obraz Adama a Evy se liší v tom, že zde není poměrně častý důraz fauvistů na obrysovou linii.

Zpracování mého obrazu mi nejvíc připomíná obraz Maurice Vlamincka (1876-1914) Byl dobrým houslistou, psal romány a věnoval se cyklistice. Obdivoval van Gogha. Bohumír Mráz (Mráz, 2003, s. 114-115), cituje Vlaminckova slova, že chtěl v té době způsobit revoluci v mravech, denním životě, osvobodit pohled na přírodu od všech konvencí, starých uměleckých teorií a vytkl si prý jen tento cíl: „... novými prostředky vyjádřit hluboké vztahy, které mně pojí s prastarou zemí. Byl jsem něžný, bouřlivý barbar.“ Základem jeho práce byl instinkt. Entusiasmus ho ovšem brzy přešel. Přestal užívat čistých barev, expresivního výrazu a po první světové válce si vytvořil svérázný realismus s jeho tradičními výtvarnými prostředky.

Při pohledu na obraz Adama a Evy se také zamýšlím nad zobrazováním nahého lidského těla v krajině. Nahé lidské tělo v krajině bylo populární na přelomu 19. a 20. století. Setkání člověka zbaveného všeho kulturního, civilizačního, morálně

svazujícího, který stojí bez oděvu, doslova i na symbolického rovině, tváří tvář přírodě, ze které vyšel a které se odcizil. Tomáš Vlček k tomu poznamenává: „Postava se v českém malířství a kresbě přelomu století objevuje jako téma spojující prvky tradiční rétoriky, alegorie a metafory se silou bezprostřednosti moderního, smyslového a psychicky zaměřeného vnímání. Námětově se figurální malba utvářela jako dialog symbolického zrcadlení postavy a krajiny, milenců, jako poesie pramenící z napětí a touhy.“ (Vlček, Malířství, kresba a generace devadesátých let, In: Lahoda, Nešlehová, 1998, s. 51-52)

Způsob jakým se Eva otáčí za Adamem, její světlé vlasy a umístění obou postav do krajiny se stromem, oba v jakémsi polosedu, pololehu a do jisté míry i barevné ladění obrazu má blízko k práci Jan Preislera, Obraz z většího cyklu (1902, NG v Praze). Na horizontálně orientovaném obraze sedí v levé části mladík a k němu vzhlíží z polosedu-pololehu mladá dívka. Kolem nich je snad podzimní krajina s loukou a skupinou stromů napravo. Tomáš Vlček o Preislerově díle říká: „Požadavek organické jednoty uměleckého díla směřoval tvůrčí uplatnění formálních prvků malířského projevu k mytické jednoty s univerzem. V systému korespondencí motivů figury a krajiny, milostné touhy a úzkosti Preisler objevoval působivou řeč symbolistního malířství, zhodnocující organické motivy secesního umění.“ (Vlček, Malířství, kresba a generace devadesátých let, In: Lahoda, Nešlehová, 1998, s. 55)

Všechny výše zmíněné výtvarné a intelektuální postřehy nepatrně a v náznacích odkrývají i něco mě velmi blízkého. Napovídají mi, ač nepřímou, o mé osobnosti. Mohu k uvedeným faktům připojit své asociace a budu opět o krok blíže při pochopení sebe sama. Zvláště akcentované by zde byly termíny jako potřeba zobrazovat nahotu, nahota jako taková, revoluce v mravech, či hledání mýtické jednoty.

### Mořská Panna (obrazová příloha, obr. č.3)

Obraz připomíná silně secesní, symbolistní a dekadentní motiv vlny, někdy dokonce vlny lidských těl. Otázka proudu vln byla snad probuzená dobovým zájmem o spiritismus a východní učení, o převtělování duší, o návratu na zem, znovuzrození, koloběhu životů.

Stephen Little uvádí jako klíčová slova k pojmu symbolismus: „vyrušení z klidu; emoce; tajuplnost; spiritualismus; ezoterično; perverze.“ Dále o symbolismu píše toto:



„Symbolistické hnutí bylo v mnoha ohledech negativní reakcí na výru v pokrok vědy a techniky panující v 19. století – jež se označuje jako materialismus či pozitivismus. Symbolismus se zaměřil na to, co tyto dvě doktríny opomněly: život, ducha, tajemno, to, co nelze probádat, co je neznámé nebo nevyslovitelné. Symbolisté jako například Gauguin, zdůrazňovali, že emocionální reakce na umění je důležitější než odezva intelektuální, a že umělec musí malovat spíše na základně své intuice a představivosti než pozorování a popisu. Jeho vlastní styl využíval prostých, nenamíchaných barev a jednoduchých forem s černými konturami. Na ostatní měl velký vliv. Symbolistické obrazy sugestivně naznačují jinou realitu než tu, která popisuje reální svět. Pro symbolismus jsou ústřední melancholie, sensualita a vyrušení z klidu. Obrazy v tomto stylu využívají snů, nočních můr a změněných stavů způsobem, který předznamenává surrealismus, dadaismus a expresionismus. Malby, na nichž figuruje příroda, mnohdy zobrazují jako cosi hrozného či narušeného: symbolisté se spíše snažili odhalit její temné nitro než její důvěrně známou tvář. Ústřední symbolickou postavou je „švihák“ se svými esoterními zájmy, podivným ošacením, epigramy a skandálními požitky. Další významnou postavou symbolistů je hermafrodit předvádějící svou dvojznačnou sexualitu tělem, jež evokuje zneklidňující a rozporuplné obavy a touhy.“(Little, 2005, s. 92)

Pro dokreslení tohoto směru je zajímavé zmínit okolnosti vzniků obrazů a jejich prezentace. Gauguin říkal mladému malíři Serusierovi, když spolu malovali v Pont-Aven obraz nazvaný později Talisman (1888), aby namaloval vodu ne modrou barvou, ale tou nejkrásnější modrou, ne nějakou zelenou, ale tou nejkrásnější zelenou. Paul Serusier stál u počátků skupiny Nabis (= proroci). Každý z jejích členů měl svou přezdívku, v dopisech psali tajemnou písemnou zkratkou, jejíž smysl znali jen oni. Scházeli se pravidelně v bytě jednoho z nich a nosili tam své obrazy v nábožné vážnosti. Oblékali se pro tuto příležitost do oděvu určeným k těmto seancím. Vždycky měl někdo proslov-kázání, pak se diskutovalo a muzicírovalo. Leymarie cituje jednoho z čelních představitelů symbolistní skupiny Nabis, Maurice Denise, který hovoří o teorii dvou druhů deformací: „Objektivní deformaci, která se opírá o čistě estetickou a dekorativní koncepci, o technické principy barevnosti a kompozice, a subjektivní deformace, kde se uplatňovalo osobní vnímání umělců (...).“ Tyto principy prý aplikovali na všechny složky své výtvarné produkce.

(Leymarie, Nabisti, In: Hazan, Lexikon moderného maliarstva, 1968, s. 255-257)

Při pohledu na obrázek Mořská Panna se mi vybavují obrazy Josefa Váchala a Maxmiliána Pirnera, učitele na pražské Akademii výtvarných umění na konci 19. století nebo Duchové malíře Panušky.

Max Pirner byl svým dílem jak předchůdcem, tak i představitelem umění přelomu 19. a začátku 20. století. Jako učitel na AVU v Praze měl vliv na několik vrstev českých umělců. Roman Prahl uvažuje, že jeho za důvod přitažlivosti byl „v symbolickém nebo dekorativním přepracování studie krajiny či modelu.“ Pirner se pokoušel, podle Prahla „vyřešit osobitou kombinací alegorické a žánrové malby“ tradiční spor novoromantismu 70. a 80. let 19. století, spor mezi tradiční alegorií a naturalismem. Některá jeho díla, myslí si Prahl, například obraz *Finis* (1887, Národní galerie v Praze), „se staly akademickou předzvěstí symbolismu přelomu století.“ (Prahl, Maxmilián Pirner, In: Horová, Nová encyklopedie českého výtvarného umění N-Ž, 1995, s. 615-616)

Právě jmenovaný obraz *Finis*, se mi vybavuje v souvislosti s onou Mořskou Pannou. *Finis*, je něco jako „konec“, „smrt“. V tomto obraze se soustředím na Figuru ženy-smrtky s kosou, jak se opírá o nějakou hrobku, zatímco na několika schůdcích je svalená na zádech hlavou dolů nahá dívka, jakoby omdlela. Motiv ženského aktu v podobné poloze s výrazně zakloněnou hlavou se neobjevuje jen u Pirnera, ale u celé řady umělců přelomu století – doby symbolismu, dekadence a secese. Je možné si vzpomenout na drobné bronzové sošky Josefa Mařatky (*Vlna*, 1903, NG v Praze) nebo některé postavy z Palackého pomníku sochaře Stanislava Suchardy v Praze na Palackého náměstí. (Lahoda, Nešlehová, 1998)

Dačeva poznamenává, že „theosofie otevřela Váchalovi cestu k objasnění vlastních iracionálních prožitků a poskytla prostor pro intelektuální a tvůrčí aktivitu, zbavující jeho nitro úzkosti a strachu. Váchal intuitivně vycítil velké životní téma své tvorby. Okultní poznatky poskytovaly množství námětů, které mohl naplňovat svými vizemi: sféry tělesné, astrální a mentální, obydlené plody dobrých a špatných myšlenek, sféra pocitů a přání, vášní a choutek, radosti a bolu, pláně hemžící se bytostmi přírodních duchů éteru, ohně, vzduchu, vody a země, duchy dobrých a zločinných lidí, čekajících v očištění, tajemné jevy a kouzla na zemi a čarodějnické sabaty.“ (Dačeva, Josef Váchal, In: Lavrová, *Sursum 1910-1912* (kat. výst.), 1996, s. 142)

V tomto oddíle jsem obraz Mořská Panna srovnával s několika umělci a především s uměleckým směrem symbolismem. Nechal jsem volně plynout svoji představu a intelektuálně ji pak zpracoval, a i zde mi pak jednotliví umělci předkládají své umění, které mi v konečném důsledku umožňují nacházet mé vnitřní obrazy.

## 4. Závěr

### 4.1. Shrnutí

Na začátku práce jsem se snažil analyzovat a interpretovat obraz jako takový, jako kdybych analyzoval jeden snímek z filmu, jako kdybych dal pauzu na videopřehrávači a pustil se do rozboru právě předváděného filmového okénka. Takto vytržený děj měl především předvést interpretační techniky, které mi měly pomoci při hledání věcí, určujících vznik obrazu.

Cílem práce byla analýza rodinných vztahů, kde byl předpoklad, že odkrytím nevědomých struktur v rodině dojde i k hlubšímu pochopení sebe sama. K tomuto účelu jsem představil více možných postupů aplikovatelných při interpretaci. Především v oddíle Rodinné koláže jsem ilustroval jak přínosné je již samotné uvědomění si jednotlivých vztahů v rodině. Zde jsem také zakončil hledání svojí role v rodinných strukturách.

Uvedená pestrost interpretačních postupů měla v podstatě jediný záměr, a tím bylo předvedení více cest vedoucí ke stejnému cíli. Doufám, že tato práce mimo jiné upozornila na nutnost nevzdvihovat jeden interpretační směr na úkor druhých. Chtěl jsem zde předvést, že nejen psychoanalytické uchopení může vést k hlubšímu pochopení vlastní osobnosti. K danému záměru mě mělo pomoci hledání paralel s uměním a umělci 20. století. Zde jsem nastínil určité shody, ve kterých bych mohl najít podobnost s mojí osobou.

Srovnávání se s jednotlivými umělci tvořícími v té či oné době mi odhalilo jemnější proniknutí do tajů ukrytých za obrazem, do tajů nevědomých sil, ovlivňujících mě při tvorbě jednotlivých obrazů. Tento způsob sice neumožňuje tak „jednoznačný“ náhled na moji osobnost, jak je tomu při použití psychoanalytických postupů, ale umožňuje pomalé odkrývání, na první pohled opomíjených souvislostí, které jsou spíše pocitové, avšak o to více účinné při snaze poznat sebe sama. Je to moment zrcadlení, kdy za životními peripetemi druhých mohu nacházet peripetie vlastní. Je to způsob jistého ponaučení se z dob minulých, kdy jednotliví reprezentanti, které jsem vybral na základě podobnosti artefaktů, nastiňují, jak funkční či nefunkční byl jejich názor, jak byli ovlivňováni dobou, a to vše na podkladu historických událostí. Je to možnost

nahlédnout zpět, aniž bychom museli cestovat v čase, a možnost prožít si událostí skrze životní osudy jiných.

Ne zcela se mi podařilo dojít k jednoznačnému závěru v problematice rodinných vztahů, ani jsem si jednoznačně neodpověděl na to, jakou roli v rodině zastupuji. Nicméně popis situací, ve kterých se nacházím, a propojení mé tvorby s uměleckými směry 20. století, mi nepřímo napověděly a zcela tak uspokojily moji nastolenou otázku po sebepoznání.

## Seznam použité literatury:

- BYDŽOVSKÁ, L., SRP, K.: Český surrealismus 1929-1953 (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1996
- FRANZ, M.-L.: Psychoanalytický výklad pohádek, 1. vyd., Praha, Portál, 1998
- FREUD, S.: O člověku a kultuře, Praha, Odeon, 1990
- FREUD, S.: Sebrané spisy, Praha, Psychoanalytické nakladatelství, 2003-a
- FREUD, S.: Totem a tabu, vtip, Praha, Práh, 1991
- FREUD, S.: Výklad Snů, 4.vyd., Pelhřimov, 2003-b
- GROF, S.: Dobrodružství sebeobjevování, Praha, 1992
- HAZAN, F. : Lexikon moderného maliarstva, Bratislava, 1968
- HOROVÁ, A.: Nová encyklopedie českého výtvarného umění N-Ž, Praha, 1995
- JOHNSON, R. A.: Věčný příběh romantické lásky, Portál, 2003
- JUNG, C.G.: Mandaly: obrazy z nevědomí, Brno, Nakladatelství Tomáše Janečka, 2004
- JUNG, C.G.: Výbory z díla, 1. vyd., Brno, Nakladatelství Tomáše Janečka, 2004
- KOL. AUTORŮ.: Dějiny malířství od renesance k dnešku, Praha, Slovart, 1996
- KUBÍČKOVÁ, M.: Výchova uměním, Praha, Osvětový ústav, 1959
- KYZOUR, M.: Nepsané skripta
- LAVROVÁ, H.: (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1996
- LEARY, T.: Záblesky paměti, Olomouc, Votobia, 1996
- LITTLE, S.: ... ismy – jak chápat umění, Praha, 2005
- MRÁZ, B.: Dějiny výtvarné kultury, Praha, Idea servis 2003
- PIJOAN, J.: Dějiny umění, 3. vyd., Praha, Odeon 1991
- STEIN, M., CORBETT, L.: Příběhy duše, 1. vyd., Brno, Emitos, 2006
- WITTLICH, P., PREISLER, J.: Kresby, Praha, 1988
- WOLF, N.: Expresionismus, Praha, Slováry, 2005

**Obrazová příloha:**



obr. č.1 Rodina



obr. č. 2 Adam a Eva





obr.3 Mořská Panna



obr. 4 Podzim



obr. č.5 Studená koláž



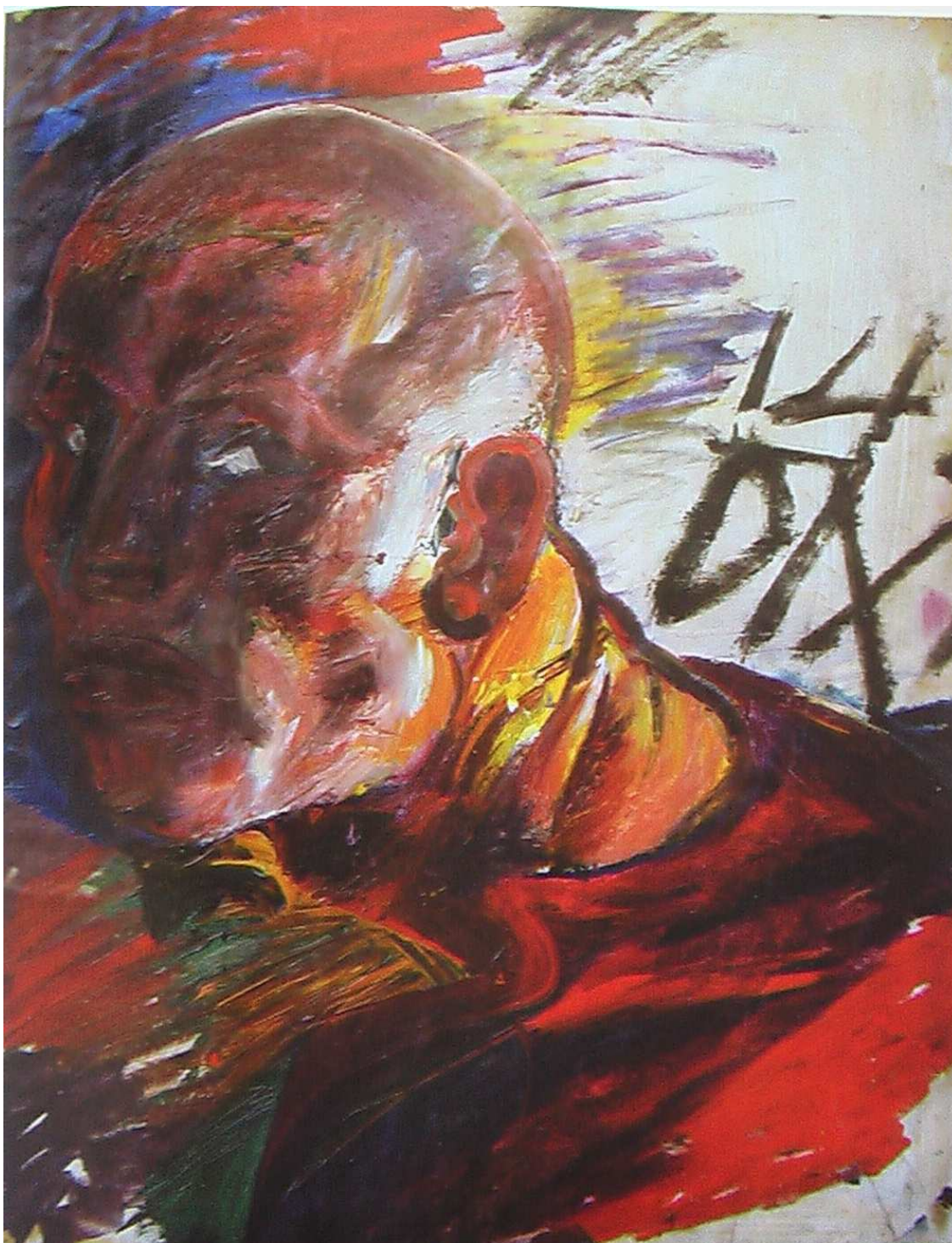


obr. č.6 Rodinná koláž č.1



obr. č.7 Rodinná koláž č.2





obr. 8 „Vlastní podobizna jako voják“ Otto Dix



obr. č. 9 Narozeniny pana prezidenta



Výběr z produkce:



obr. z přijímacích zkoušek, Mýtický příběh



I. ročník



bez názvu



sv. Jan Nepomucký



II. ročník



Velká říjnová revoluce



technika čáranice



III. ročník



vosková technika (zažehlování)



bez názvu



IV. ročník



Procházka



MDŽ



Pirner Max, Finis (konec všech věcí), olej, 1887, NG v Praze



Preisler Jan, Obraz z většího cyklu, olej, 1902, NG v Praze

