

**JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH  
BUDĚJOVICÍCH  
PEDAGOGICKÁ FAKULTA**

**KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY**

**Pomíjivost**

(cyklus deseti maleb v kombinované technice na téma zanikání fyzické hmoty)

Prakticko-teoretická práce

**Diplomová práce**

České Budějovice 2010

Vedoucí diplomové práce:

ak. mal. Věra Vejsová

Vypracovala:

Petra Palcová

# **Pomíjivost**

(cyklus 10. maleb v kombinované technice na téma zanikání fyzické hmoty)

Prakticko-teoretická práce

# **Impermanence**

(cycle of 10. paintings in combination technics on the theme of fading of physical matter)

Practical-theoretical work

## **Anotace**

### **Pomíjivost**

Tato diplomová práce se zabývá tématem Pomíjivost.

Teoretická část diplomové práce se zprvu zabývá tématem po stránce filozofické. V této části je obsažena osobní úvaha nad tímto tématem, která je doplněna citacemi kapacit z oboru filozofie. Po stránce filozofické se teoretická část snaží textově rozvinout i jednotlivé sekce, které jsou motivující složkou praktické části diplomové práce. Jde o pět základních témat, která jsou pojata v procesu pomíjivosti. Jedná se o témata – Člověk, Zvíře, Strom, Stroj a Skála. Další teoretické části diplomové práce se věnují barvám, strukturám materiálu, akční a gestické malbě a aplikací technik a tvůrčích postupů diplomové práce do pedagogického procesu ZUŠ. Závěr této části diplomové práce se zabývá vlastní interpretací teoretických poznatků a jejich aplikací v diplomové práci.

Praktická část této diplomové práce se skládá z cyklu deseti maleb na plátně o rozměru 60 x 80 centimetrů provedených technikou akrylu. Jde o témata – Člověk, Zvíře, Rostlina, Skála a Stroj, které podřizují ústřednímu tématu.

## **Annotation**

### **Impermanence**

Theme of this thesis is the passing nature of things or “impermanence”.

The theoretical part of thesis, it covers the philosophy of the theme and give personal view on the theme of impermanence, using quotes from experts in the field of philosophy. It discusses the sections chosen for the practical part of the thesis. The practical part of this thesis is divided in five basic sections – man, animal, tree, machine and rock. The next theoretical parts are devoted to colours, textures of material, action painting and gestical abstraction. The application of the techniques and processes in teaching is discussed. In conclusion, I give my personal interpretation of the theory and apply it to this thesis.

The practical part of this thesis consists of a cycle of 10 paintings (60 x 80 cm) in acrylic. The cycle is devoted to man, animal, tree, machine and rock in relation to the central theme.

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem svoji diplomovou práci vypracoval/a samostatně, pod vedením paní ak. mal. Věry Vejsové, 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 fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

V Českých Budějovicích dne 20. 4. 2010

---

Petra Palcová

## **Poděkování**

Tímto chci poděkovat své vedoucí diplomové práce ak. mal. Věře Vejsové za odborné vedení a cenné připomínky .

# Obsah

<b>1. Úvod</b>	<b>8</b>
<b>2. Pojem Pomíjivost ve filozofii</b>	<b>10</b>
<b>2. 1. Filozofická úvaha k tématu Pomíjivost</b>	<b>10</b>
<b>2. 1. 1. Zvíře</b>	<b>13</b>
2. 1. 1. 1. Člověk v kůži zvířete	16
<b>2. 1. 2. Strom</b>	<b>16</b>
<b>2. 1. 3. Stroj</b>	<b>17</b>
<b>2. 1. 4. Skála</b>	<b>19</b>
<b>2. 1. 5. Člověk</b>	<b>20</b>
2. 1. 5. 1. Umírání	21
2. 1. 5. 2. Smrt	22
<b>3. Psychologie barev - jejich aplikace ve výtvarném umění</b>	<b>23</b>
<b>3. 1. Černá</b>	<b>23</b>
<b>3. 2. Červená</b>	<b>24</b>
<b>3. 3. Bílá</b>	<b>24</b>
<b>3. 4. Zelená</b>	<b>25</b>
<b>4. Struktury materiálu - jejich aplikace ve výtvarném umění</b>	<b>26</b>
<b>4. 1. Drahokamy z Kozákova</b>	<b>26</b>
<b>4. 2. Chirurg</b>	<b>27</b>
<b>4. 3. Les Otages (Rukojmí)</b>	<b>28</b>
<b>4. 4. Telurické krajiny</b>	<b>29</b>
<b>5. Akční a gestická malba</b>	<b>30</b>
<b>5. 1. Rembrandt van Rijn</b>	<b>30</b>
<b>5. 2. Chaim Soutine</b>	<b>31</b>
<b>5. 3. Francis Bacon</b>	<b>31</b>
<b>5. 4. Raná akční malba</b>	<b>31</b>

<b>6. Využití malířských technik a pracovních postupů diplomové práce v pedagogickém procesu a školní praxi ZUŠ</b>	<b>32</b>
<b>6. 1. Strukturální malba</b>	32
<b>6. 2. Štětcová malba</b>	33
<b>6. 3. Akční malba prsty</b>	33
<b>6. 4. Plastosur</b>	34
<b>6. 5. Dekalk</b>	34
<b>7. Individuální interpretace teoretických poznatků a jejich aplikace v diplomové práci</b>	<b>36</b>
<b>7. 1. Člověk</b>	36
<b>7. 1. 1. Torzo</b>	37
<b>7. 1. 2. Srdce</b>	38
<b>7. 2. Strom</b>	38
<b>7. 2. 1. Kmen</b>	39
<b>7. 2. 2. List</b>	40
<b>7. 3. Zvíře</b>	40
<b>7. 3. 1. Zdechlina</b>	41
<b>7. 3. 2. Srst</b>	42
<b>7. 4. Skála</b>	42
<b>7. 4. 1. Průrva</b>	43
<b>7. 4. 2. Skály</b>	43
<b>7. 5. Stroj</b>	44
<b>7. 5. 1. Hodiny</b>	44
<b>7. 5. 1. Soukolí</b>	44
<b>8. Závěr</b>	<b>46</b>
<b>Citovaná literatura</b>	<b>48</b>
<b>Použitá literatura</b>	<b>51</b>
<b>Přílohy</b>	<b>53</b>



# 1. Úvod

Pro svou diplomovou práci jsem si jako téma zvolila pomíjivost – proces zanikání fyzického bytí.

Zprvu jsem přemýšlela o tom, jakou strukturalizaci pro cyklus 10. maleb na toto téma zvolit. Zaměřila jsem se na základní faktory našeho světa. Vymezila jsem pět elementárních bodů, které jsou pro moji práci z hlediska výtvarného ztvárnění uchopitelné. Tyto elementy musejí splňovat jednu základní podmínku - musí podléhat procesu atrofie a následné zkázy. Tato jejich přirozená podstata, která je podřízená vesmírnému řádu, je činí vhodnými pro výtvarnou realizaci v praktické části mé diplomové práce.

Důležitým prvkem v mé diplomové práci je proces metamorfózy. Prostřednictvím metamorfujících předmětů mohu vizualizovat okamžik pomíjivosti. Vycházím ze skutečnosti našeho světa a pěti elementů, které jsem pro svou práci zvolila – člověk, zvíře, strom, skála a stroj. Všechny tyto složky jsou dříve či později vystaveny procesům, které způsobují jejich rozklad a zkázu a to tak, že se to u každého z nich děje specifickým způsobem.

Tomu je třeba podřídit i způsob ztvárnění elementů, kterými se hodlám v dané chvíli zabývat. Ve své vlastní tvorbě vycházím z technik, které pracují s implantací materiálů do plochy plátna a volím barevná řešení a postupy práce s barvou, které ve finální podobě nabudí pocit pohybu, směřující k neodkladné finální etapě bytí – k rozkladu hmoty trouchnivěním, tlením, erozí, korozi, apod.

Hlavní cíle této diplomové práce:

Za první - uchopení tématu Pomíjivost po stránce filozofické.

Za druhé - po stránce výtvarné, co se týče působení barev na psychiku člověka v kontextu s nejvýznamnějšími díly výtvarného umění, dále z hlediska strukturální, akční a gestické malby. I v této části bude východiskem pro mě a pro mou diplomovou práci poučení z tvorby významných umělců.

Za třetí – uchopení tématu z pohledu využití technik, použitých v praktické části diplomové práce pro pedagogický proces na Základní umělecké škole.

Za čtvrté - verbalizování poznatků, kterých se budu snažit dosáhnout v praktické části diplomové práce a které se pokusím nastínit ve stati Individuální interpretace teoretických poznatků a jejich aplikace v diplomové práci.

## 2. Pojem Pomíjivost ve filozofii

Obsahem této části diplomové práce je moje vlastní úvaha, v níž se snažím uchopit téma po stránce filozofické. Stať je rozdělena do pěti částí – Zvíře, Strom, Stroj, Skála a Člověk. V každé z nich se zabývám tímto tématem právě po filozofické stránce. Těchto pět částí tvoří výtvarný obsah mé praktické diplomové práce.

Úvaha je doplněna citacemi a básněmi nejvýznamnějších básníků a spisovatelů, které jsou pro mou praktickou práci zásadní a jsou mi zároveň velkou inspirací.

### 2. 1. Filozofická úvaha k tématu Pomíjivost

„Pomíjivost, samá pomíjivost, řekl Kazatel, pomíjivost, samá pomíjivost, všechno pomíjí.“<sup>1</sup>

Každý člověk ví, že jeho život skončí, avšak většina lidí se tím odmítá zabývat. Tato skutečnost je tabuizována. Naše vědomí není schopno připustit definitivní konec, avšak rodíme se, abychom zemřeli. V průběhu života si vytváříme silné vazby k okolí a citově se angažujeme v prostředí, ve kterém žijeme.

„Člověk je vržen do světa: je vědomím a poznává jenom sám sebe a nebo skrze sebe. Svět ho obklopuje, útočí na něj, ovlivňuje ho a podrobuje se jeho reakcím, ale mimo tyto praktické vztahy mu zůstává neznám, poněvadž je jiné povahy než člověk. Svět je obrazem nekonečné mnohosti. Stojí tu tedy proti sobě a narážejí na sebe dvě odlišné reality, mezi nimiž jsou pouze vztahy styčnosti. Nanejvýš se lidské já domýšlí, že v tělesných bytostech kolem něho existují jiná, jemu obdobná já, vržená do obdobné situace. Dalo by se říci, že se vše redukuje na tři prvky. Jsou to: já, pak bližní, kteří jsou zároveň už ‚těmi druhými‘ a konečně proti nim obrovské, zdrcující ‚to druhé‘, totiž vesmír.“<sup>2</sup>

Je nepředstavitelné, uvědomit si náš definitivní konec, vnímaný naším konkrétním já. Představovat si vlastní smrt je pro mě pocit srovnatelný s představou

---

<sup>2</sup> Huyghe, René. *Řeč obrazů ve světle psychologie umění*. Praha: Odeon, 1973. s. 278.

nekonečnosti vesmíru. Často se zamýšlím nad tím, jaké bude mé umírání. Jaký to bude pocit? Co člověk prožívá v onom okamžiku svého umírání? Myšlenka na smrt ve mně vzbuzuje myšlenky podobné těm, ve kterých přemýšlím nad nekonečností vesmíru. Tato myšlenka je slovy neuchopitelná, každý z nás tuto myšlenku smrti a umírání vnímá odlišně. Já mám tuto myšlenku spojenou s vesmírnou nedosažitelností a nekonečností.

Nekonečnost. Zamýšlím-li se někdy významem pojmu nekonečnost, pohltnu mne jistý pocit – nedosažitelnost vlastních myšlenek. Začnu-li si nekonečnost vesmíru představovat, vyvstanou mi představy malichernosti lidské existence. To, že je lidská existence, její měřítko, tak zanedbatelná záležitost v hloubce celého vesmíru. Poměr lidského a vesmírného - jediný člověk, jeho hodnoty, jeho činy, slova, jeho celý život je tak titěrný, tak nesmírně titěrný, malicherný, zbytečný. Tyto představy ve mně vzbuzují zvláštní pocit - pocit jistého strachu, zbytečnosti, pomíjivosti. Nekonečnost vesmíru v poměru lidské pomíjivosti, jepičí život. Oproti vesmírným změnám člověk podléhá změně rapidní a zanedbatelné.

V rámci svého prostředí je lidská bytost výjimečná. Prostředím je myšlena planeta Země, která je součástí nekonečného a neprostupného vesmíru. Výjimečnost člověka spočívá ve vzestupu jeho ducha. Tato vzestupnost jej částečně odpoutává od jeho fyzičnosti a zvířecosti. Umožňuje mu klást otázky a sdělovat odpovědi. Všichni však víme, že existují typy otázek, na které odpovědět neumíme. Vesmír nás přesahuje svojí velikostí a tajemností, jakoby se naše myšlenky odrážely od hvězd na noční obloze a vracely se zpět s hořkým nádechem naší vlastní nicotnosti.

Soudím, že nejnaléhavější otázkou, kterou si klademe, je otázka po smyslu života. Snažíme – li se proniknout do podstaty vesmíru, činíme tak možná proto, že se nějakým podvědomým pudem snažíme dotknout nesmrtnosti, kterou hledáme právě v prostoru dalekého vesmíru. Cítíme se v prostoru, který nám byl vyhrazen, osamoceni. Jsme zoufalci rotující gigantickým prostorem naší galaxie.

Lidstvo se již od pradávna zabývá otázkou, zda-li existuje život po smrti. Během staletí člověk rozvinul na toto téma mnoho tezí.

Od pohledu pradávnych civilizací až po moderní pojetí náboženství jde ruku v ruce moment smrti a života po ní. Některá náboženství dokonce přikládají životu po smrti prioritní úlohu. Při pohledu do minulosti nám nemůže uniknout megalomanský postoj ke smrti a pohřbívání ve staroegyptské kultuře. Dochované památky v Údolí králů jsou nám k tomu více než výmluvným důkazem. Pradávná kontinuita člověka s přírodou je

přetržena. Z člověka samotného se vytratila jeho syrovost, která ho spojovala s půdou, s živly a se zvířaty. Člověk byl ve stálém kontaktu se smrtí a bral ji tedy jako něco přirozeného, jako něco, co patří k jeho životu: „Ve středověku byl hřbitov s kostnicemi veřejným místem ke schůzkám a hrám. Konaly se tam výroční trhy. Dnes je nemyslitelné, že se mohl tvářit v tvář smrti rozvíjet obchod a směna...v 16.-18. století je často smrt líčena naturalistickým způsobem. Mrtvé a nahé tělo je jak objektem vědecké zvědavosti, tak i chorobného požitku. Mrtvola je předmětem výuky anatomie, ale je i předmětem pátrání po barevných odstínech, kterými začíná rozklad... Teprve na začátku 19. století začíná smrt skutečně vzbuzovat úzkost.“<sup>3</sup>

V samotné podstatě přírody je smrt všudypřítomná. Jde o stálý koloběh zrodu a smrti ve své přirozené podobě. Nic tu není zachraňováno, prodlužováno a klamáno. Vše se odehrává v naprosté přirozenosti a bez příkras. Člověk je součástí země, z níž povstal a do ní se opět navrácí. „Vše spěje k jednomu místu, všechno vzniklo z prachu a vše se v prach navrácí.“<sup>4</sup>

„Jedinečnost každého člověka se projevuje ve zcela specifických způsobech chování. Mnohé z těchto reakcí podléhají z části značným intraindividuálním a interiindividuálním změnám. Je proto pochopitelné, že se postoje k umírání a ke smrti liší od člověka k člověku.“<sup>5</sup> Každý z nás se setkává se změněným postojem k umírání a smrti. „Tento postoj lze stručně formulovat: všechny důležité věci, které mají vztah ke konci života jsou co nejvíce potlačovány.“<sup>6</sup>

Žijeme ve společnosti, která se snaží zlomový moment smrti odsunout do postraní, oddálit jej a eliminovat. Nechceme smrt ve svém životě, možná i proto nebýváme na její příchod připraveni a odcházíme z tohoto světa zmateni a rozčarováni: „Thomas Mann píše v Kouzelném vrchu: „...smrt je úctyhodná kolébka života... oddělena od života, stává se strašidlem, ohyzdou a ještě něčím horším!“<sup>7</sup> Čas neúprosně ukrajuje z našich životů každým dnem svůj díl. V tomto závodě, který nás každý den přibližuje smrti, si tělo před naším duchem udržuje nenapravitelný předstih. Kdo vstoupí k bráně smrti nepřipraven, umírá těžko, ale kdo z nás je opravdu připraven

<sup>3</sup> Blumenthal–Barby, Kay a kolektiv. *Kapitoly z thanatologie*. Praha: Avicem Zdravotnické nakladatelství, 1987. s. 15 – 16.

<sup>4</sup> Kaz 3,20. *Bible*. Praha: Česká biblická společnost, 1885.

<sup>5</sup> Blumenthal–Barby, Kay a kolektiv. *Kapitoly z thanatologie*. Praha: Avicem Zdravotnické nakladatelství, 1987. s. 11.

<sup>6</sup> Tamtéž.

<sup>7</sup> Tamtéž s. 43.

skočit do nicoty? Výtvoři naší doby, naše technické vymoženosti, které jsou výtvořem naší inteligence, nás již začínají pohlcovat. Přeměňují lidstvo v mechanizovanou společnost, plnou stereotypů a otročiny. Jde o zotročení lidského ducha. Stojíme na prahu totální degradace a degenerace lidské rasy? Máme ještě možnost návratu, nebo jsme již natolik vtaženi do systému, který byl vytvořen námi? Zhrouť se tento systém? Odpovědi hledejme sami v sobě.

Je však důležité vzít v potaz to, jestli tato cesta, kterou jsme zvolili, není přirozeným způsobem, jakým spěje k zániku naprosto vše, co je nám známo. Tak, jako ve vesmíru vyhasínají milióny hvězd a zanikají planety, tak i naše společnost spěje ke svému zániku. Činí to tak svým specifickým způsobem. Vše podléhá zákonu vzniku a zániku. Nad tím vším je pánem neúprosný čas. Vše pomíjí a nabývá v časoprostoru na své malichernosti a nicotnosti.

### **2. 1. 1. Zvíře**

Skutečnost, že si nedokážeme představit okamžik svého umírání a vcítit se tak i do pocitů umírajících zvířat, nás degraduje na stejný mentální stupeň. Nemůžeme se nad zvířaty povyšovat, neboť smrt, tato neměnná skutečnost, je pro oba živočišné druhy, lidský a zvířecí, naprosto stejná. „Vždyť úděl synů lidských a úděl zvířat je stejný: jedni jako druzí umírají, jejich duch je stejný, člověk nemá žádnou přednost před zvířaty, neboť všechno pomíjí“<sup>8</sup>

Nedokážeme se vcítit do pocitů umírajících zvířat a snad proto, že neznáme okamžik smrti a bolest umírání, je pro nás tak jednoduché přihlížet zabíjení zvířat. Někdo s větším, někdo s menším odporem přihlíží smrti zvířat, avšak zůstávají k této skutečnosti naprosto neteční. Kdybychom znali utrpení a bolest, kterou některá užitková zvířata podstupují při zabíjení, postavily bychom zvířata na stejný stupeň bytí vedle nás. Zvířecí život, stejně tak jako smrt a okamžik umírání, doprovázející bolest, je stejný jako život lidský. Lidé vůči zvířatům nejsou většinou schopni empatie. Dokážeme se vcítit do problémů svých přátel a známých, ale zvíře stále bereme jako podřadnou součást našeho života. Vždyť i právní systém ČR manipuluje se zvířetem jako s věcí. Jak se může člověk ohánět na všechny strany spravedlností, empatií a láskou, když není schopen pochopit zvíře? Člověk stejně tak jako zvíře podléhá řádu mocné přírody, na jehož konci čeká smrt.

## **Zdechlina**

*Má duše, vybav si věc, která pokazila  
nám letní ranní procházku,  
tu hnusnou zdechlinu, jež ležela a hnila  
na stezce plné oblázků.*

*Své nohy ve vzduchu jak prostopášná žena  
a vypocujíc ostrý jed  
si s klide vyvrhla, jsouc pootevřena,  
hrob břicha, páchnoucí jak vřed.*

*A slunce třpytilo se v štěrků na hnilobě,  
jako chtělo by ji upéci  
a vrátit přírodě, co dala kdysi k sobě,  
i s úrokem a utéci.*

*A nebe vidělo ten zázrak kostry těla,  
jež podobal se květině,  
a které páchlo tak, že div jste neomdlela  
na smaragdové mýtině.*

*Roj much, jež bzučely v tom břiše plném barev  
a odkud tekla hustý proud,  
v němž pohybovaly se milióny larev.  
ti nedovolil usednout.*

*Jak vlna zvedal se a klesal obrys břicha,  
v němž vřelo to jak zaživa,  
a zdálo by se vám, že toto tělo dýchá,  
že žije, že jej přibývá.*

*Ten neobvyklý svět měl prapodivné zvuky  
jak vítr, když se rozjásá,  
jak zrno v řešetu, když prudký pohyb ruky  
jím monotónně potřásá.*

*Pak rozplynul se tvar jak oblak, který pluje,  
jak skica, již je viděti  
na starém obraze, jež malíř dokončuje  
už jenom podle paměti.*

*A fena, skrývající se za nízkými vrchy,  
kde zlostně si nás měřila,  
se třásla na chvíli, kdy urve z této mrchy  
kus masa, který pustila.*

*,A přece budete se také podobati  
té hrůzyplné hnilobě,  
vy jasná zorničko mých nocí, jež se krátí,  
vy hvězdo v lidské podobě!*

*Ach moje královno, až na smrtelném loži  
kněz udělí vám svátosti,  
až odeberete se pod trní a hloží  
hnít, rozpadnout se na kosti.*

*A tam řekněte, má sladká krásko krásék,  
těm červům, již vás přepadli,  
že zachoval jsem si tvar bývalých svých lásek  
i když se zcela rozpadly!' “ 9*

(Charles Baudelaire)



### 2. 1. 1. 1. Člověk v kůži zvířete

Radost, láska a oddanost, kterou každodenně přijímáme od svých zvířecích životních souputníků, se nedá s lidskou v nejmenším rovnat. Zvíře není pohlceno světem intrik, závisti a krutosti. Obdařuje náš život nejčistějším přátelstvím a svou bezmeznou oddaností. „V nesobecké, obětavé lásce němé tváře je cosi, co přímo zasahuje srdce toho, kdo nejednou zakusil vratké přátelství a chatrnou věrnost pouhého člověka.“<sup>10</sup>

Skutečnost empatie a schopnost vcítit se do bezvýhodné situace člověka ve zvířecí kůži nacházím v díle Franze Kafky. Zde autor barvitě a živě odhaluje svět obyčejného člověka, jež zmetamorfuje do animálního těla.

V surrealistické povídce *Proměna* člověk metamorfuje do podoby zvířete - ohyzdného brouka, ke kterému jeho nejbližší cítí nepřekonatelný odpor. Nejsou s to se vcítit do jeho života, do jeho bolesti a strašné události, která jej postihla. Chovají se k němu, jako k věci, která jim je na obtíž, shlíží něj s odporem, jeho animálnost je odpuzuje a chtějí se jej zbavit. Nejsou schopni nadále lásky nyní ke zvířeti, které bývalo člověkem, jejich bratrem a synem. Přesto, že má zvířecí podobu, dál myslí a cítí jako člověk.

Se stejným podmanivým přesvědčením, jakým autor líčí veškeré pocity, které vyvstanou v mysli hlavního hrdiny *Proměny*, líčí i jeho skon. „Na rodinu myslel s dojetím a láskou. O tom, že musí zmizet, byl dle možností přesvědčen ještě rozhodněji než sestra. V tomto stavu prázdného a pokojného rozjímání setrval až do chvíle, kdy na věži odbila třetí hodina ranní. Když všude venku za oknem počalo svítat, byl ještě naživu. Pak mu hlava od sebe docela poklesla a z chřípí mu slabě unikl poslední dech.“<sup>11</sup> Po peripetích, které hlavního hrdinu v povídce postihnou, umírá bez pocitu lásky, přátelství a především bez pochopení. Zhyne s pocitem studu, odporu sám k sobě a bez smyslu dál žít.

### 2. 1. 2. Strom

Strom jako každá rostlina během roku prochází díky změně ročních období mnoha metamorfózami. Rok co rok se rostliny připravují na změnu období, procházejíc úchvatnými metamorfózami. Díky nim je jaro plné zeleně a vitality, čišící z bujnosti

---

<sup>10</sup> Poe, Edgar Alan. *Předčasný pohřeb a jiné povídky*. Praha: Mladá Fronta, 1970. s. 177.

a živosti rostlin. Na podzim se naopak stromy připravují k zimnímu klidu. Květiny odkvétají, stromy se zbavují listů. Každý rok se tyto mocné proměny přírody opakují. Stejně jako my i stromy podléhají mocnému řádu přírody. Přejde čas, kdy i bujný strom žijící mnoho stovek let podlehne smrti, postupnému rozkladu či okamžité mechanické smrti, kdy se kořeny, dárci síly, oddělí od kmene.

Stromy stejně jako lidé podléhají času a svým osudům. Postupně přestává uvnitř stromu proudit životadárná míza a stromy se stávají mrtvými, neživou hmotou, připomínající sochy vztyčující se v přírodě. „Nebot' jsme jako kmene stromů ve sněhu. Napohled tu hladce spočívají a řekl bys, že stačí malý náraz, abys je odsunul. Nikoli, nejde to, jsou totiž s půdou pevně spojeny. Ale hleďme, dokonce i to je pouze zdánlivé.“<sup>12</sup>

### 2. 1. 3. Stroj

Život moderního člověka doprovází řada věcí, které mu ulehčují život. Mezi nejzásadnější patří technické vymoženosti, které běžně zahrnujeme do kategorie věcí. Stroj je věc, která slouží člověku. Lidská společnost se však zabývá i otázkou opačného působení stroje. To může souviset s vyspělostí moderních technologií. V naší době je běžné, že stroj může mít nad člověkem převahu. Často ho v některých záležitostech předčí. Chybí mu ale jedna zásadní složka, kterou je obdařen člověk. Jde o cit. Můžeme se jen sami sebe ptát, zda-li překotný vývoj 21. století nás nebude v budoucnosti ohrožovat.

„S novými perspektivami, jež otevírají vědecké výzkumy, ocitá se člověk tváří v tvář neproniknutému světu, který ho děsí, jelikož se vymyká běžnému chápání a je postižitelný už jen složitými matematickými operacemi. Naši současníci musí však čelit ještě další nové skutečnosti: stroji. Přestože je zplodencem jejich mozku a jejich rukou a má být pouhým nástrojem jejich činnosti, nabývá, jak se zdá, stále větší autonomie, vykonává nátlak na společnost a uvádí jí v nečekaná nebezpečí. Ale to není vše: díky svým zákonům a své výkonnosti stává se stroj jakousi vysušenou parodií života a člověk se jím nechává natolik nakazit, že si vytváří umělou mentalitu, výlučně přizpůsobenou jeho požadavkům. Nové hrozby připravuje člověk sám sobě mašinismem.“<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Kafka, Franz. *Povídky I*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2006. s. 36.

<sup>13</sup> Huyghe, René. *Řeč obrazů ve světle psychologie umění*. Praha: Odeon, 1973. s. 263.

Jistě i César chtěl proti stroji protestovat a zesměšnit ho, když prezentoval jako sochařská díla automobily, které dal ve stoupě spresovat, aby zrušil jejich funkčnost, a tím jaksi zapudil jejich optimistické působení.

Tématem mé práce je pomíjivost. Může stroj podléhat přirozené smrti? Ovšem že ano, ale zcela určitě tento proces nelze nazvat smrtí. Vhodnější bude použít termín rozpad. Berme v potaz, že stroj může být vyroben z řady různorodých materiálů. Jejich odolnost vůči vlivům prostředí a vůči vlivům hlodajícího času je na vyšší úrovni, nežli tomu je u organických hmot. K úplnému rozkladu kovů nebo plastů dochází v řádu stovek let. Jde o pomalý proces, v němž daný předmět podléhá zprvu amortizaci člověkem. Dále se jej člověk zbavuje a ponechává ho buď dalšímu zpracování, nebo je jeho osud řízen vůlí přírody.

Vlivem klimatických podmínek dochází ke korozi a následné metamorfóze a fragmentaci onoho předmětu. Literárněji řečeno: předmět je nahlodáván zubem času.

Člověk s předmětem „strojem“ manipuluje, dotýká se ho, pracuje s ním a v mnoha případech se stává jeho součástí. Jako příklad mi slouží automobil. Člověk - řidič v něm prožije určitou část svého života. To zajisté zanechává na automobilu stopy lidské manipulace.

Každá věc, kterou člověk přestane považovat za užitečnou, je vyřazena. Často to bývá i věc, která ještě zcela neztratila svou funkčnost. Svým vyřazením z každodenního užívání vstupuje věc „stroj“ do světa pomíjivosti. Zde začíná druhá etapa jeho existence, která již spěje ke konci. Ve většině případů se tento proces, jak už bylo řečeno, odehrává velmi pomalu. Vznikají skládky a vrakoviště, ve kterých se odehrává, z výtvarného hlediska, působivé divadlo. Na scénu vstupují torza, kdysi ladných tvarů, které vyšly z rukou designérů. V těchto scénách se promítají zašlá období lidských generací, které se ve 20. a 21. století mění závratnou rychlostí. Pohled na takto působivou scénu v nás evokuje pocit chaosu, střídaného s dojmem neúprosnosti času. Jde o jakousi alegorii, ve které se promítáme my sami. Promítá se zde náš osud. Jsme v historii až na pár vyvolených zapomínání. Čas při pohledu na taková místa jakoby zrezivěl. Čas prosakuje tou kovovou a rzí páchnoucí hmotou, mění povrch, rozkládá ji a pokrývá vrstvou prachu. Také my jsme odkládáni a shromažďováni, jen s tím rozdílem, že se tak děje s větší pietou.

#### 2. 1. 4. Skála

Když slyšíme slovo skála, představíme si něco prastarého, neoblomného a neprostupného. Skála a kameny jsou součástí krajiny. Jsou do ní zasazeny tisíce let, mlčenlivé a nehybné. Jsou pamětníky velkých epoch a proměn naší planety.

Skalní hmota, která kdysi působila značně živým dojmem, když se přelévala a kypěla ve formě lávy a brala s sebou vše živé, aby z něj učinila fosilie, které dnes my podrobujeme velkému zkoumání. Stále se po něčem pídíme, avšak skála stojí, mlčí a své svědectví nevydává. Je neoblomná. Skála nás převyšuje svou výškou a hmotností. Jsou lidé, kteří se snaží ji pokořit tím, že šplhají na její vrchol. Činí tak z pouhé potřeby, aby si dokázali svou převahu nad přírodou a nebo je k tomu vede jakási archetypální touha po rozhledu do daleké, širé krajiny, kterou my lidé bez míst, která nám rozhled umožní, nedokážeme obsáhnout.

Nabízí se mi též pohled do minulosti lidstva, kde často dostává skála nebo kámen mystickou úlohu, což nám velmi věrohodně dokazují megalitické stavby. Od prvních pokusů s přenášením a vztyčováním kamene uplynula značně dlouhá doba, avšak tato činnost byla prvním krokem lidstva k uchopení architektury, která se dále překotně rozvíjela ve vyvinuté stavby vyspělých civilizací.

Tak člověk částečně zvítězil nad neoblomnou, netvárnou hmotou a vetkl do ní svůj um. Člověk se snažil probudit kámen k životu, dával mu stále živější tvar a výraz, avšak i přes tuto skutečnost kámen nepromluvil a zůstal němým. Kámen na první pohled nejeví známky stárnutí. Vidíme-li skály v krajině a na stejné místo, kde se nacházejí, se vrátíme po desítkách let, neuvidíme žádný rozdíl. Ale i kámen stárne. Děje se tak v řádech stovek a tisíců let a používá k tomu své služebníky, kteří ovlivňují rozklad právě této hmoty. Tento proces se nazývá zvětrávání. „V podstatě typ a rychlost zvětrávání ovlivňují tyto hlavní faktory: klima, minerální složení a struktura hornin, reliéf, vegetace a čas. I když tyto faktory působí společně, je jejich podíl na konečném výsledku závislý na místních podmínkách.“<sup>14</sup>

## 2. 1. 5 Člověk

### *Umírající*

*„Až umřu, nic na tomto světě se nestane a nezmění,  
jen srdcí několik se zachvěje v rose jak k ránu květiny  
tisíce umřely, tisíce se mnou umrou, tisíce na smrt jsou znavení,  
neboť v smrti a zrození nikdo nezůstal jediný.*

*Smrti se nebojím, smrt není zlá, smrt je jen kus života těžkého,  
co strašné je, co zlé je, to umírání je,  
kdy smysly střelené v letu padají ze všeho, ze všeho,  
a v rezavém potrubí těla čas hnije jak pomyje,  
by rozložil ruce, nervy a každý sval,  
kterým svět v náruč jsi chytil a miloval,  
smrti se nebojím, smrt není zlá, ve smrti nejsem sám,  
umírání se bojím, kde každý je opuštěn, - a já umírám.*

*Sbohem, děvčátko, sbohem, má milá, sbohem, obraze spanilý,  
od tvých ňader mi uřali ruce a srdce rozbili,  
myšlenka na tebe jak zlatý hřeb půl roku mě protínala,  
když bylo mi hůř, bolela víc, když bylo lépe, pomáhala.  
Ale dnes sbohem, dnes už vše marné je, dnes napsal jsem list,  
aby jsi zapomněla a hledala jinde, kde srdci dávají jíst,  
ten dopis byla má největší bolest a největší sten,  
ale v umírání musí být každý sám, sám a samotn.*

*Až umřu, na světě nic se nestane a nezmění,  
jenom já ztratím svou bídu a změním se ze všeho,  
snad stanu se stromem, snad děckem, snad hromadou kamení,  
smrti se nebojím, smrt není zlá, smrt je jen kus života těžkého.“<sup>15</sup>*

(Jiří Wolker)

### 2. 1. 5. 1. Umírání

Lidský život se odehrává ve třech zásadních etapách - dětství, dospělost a stáří. Tato skutečnost je neměnná a nikdo ji nemůže zvrátit. Jde o přirozený pohyb po časové přímce. Ke změně této skutečnosti dojde jen tehdy, je-li lidský život přetrnut nešťastnou událostí – nemocí, nehodou, anebo v případě, že se člověk rozhodne svůj život ukončit sám. Nikdo z nás nedokáže předvídat, kdy nastane konec jeho života. Nejsme proroci, ani bohové, jsme jen lidé, příslušníci rasy, tak jako ostatní živočichové na této planetě. Tak, jak procházíme všemi etapami našeho života, tak jsme neustále blíž svému konci. Je to putování od bezstarostného dětství přes období, kdy zakládáme rodiny a stáváme se jejich živiteli, až po období, kdy jsme souženi nemocemi a cítíme, že náš čas se krátí. Celý náš život bychom z biologického hlediska mohli nazvat umíráním. Rok od roku jsme starší. Naše tělo i tvář se proměňují a čas do nich kreslí své obrazce. Od jistého věku našeho života v nás denně zmirají miliony buněk.

„Pojem umírání se vzpírá přesné definici. Můžeme zcela sice přesně hovořit o přechodné fázi mezi životem a smrtí, ale už samotný konec této fáze, smrt, připouští více způsobů nazírání. Čistě biologicky vzato je fáze umírání ukončena teprve tehdy, když odumřela poslední buňka organismu; proto se též mluví o absolutní smrti. Z klinicko-psychologického a konečně i sociálního hlediska je třeba považovat fázi umírání člověka za ukončenou už tehdy, když vymizí jeho vědomí, což bývá označováno jako psychická smrt...Theodor Storm popsal ve své básni začátek umírání velmi výstižně:

Začátek konce

Je to okamžik, sotva bolest,

pouze pocit právě zažitý.

A přesto se ti stále vybavuje

a přesto tě ruší v životě.

Chceš-li si na něj stěžovat druhým,

nemůžeš jej vyjádřit.

Pravíš sám sobě: ‚To nic není!‘

A přesto tě neopouští.

Svět se Ti stane tak podivně cizím  
a potichu tě opouští všechna naděje.  
A nakonec, nakonec víš,  
že tě zastihl šíp smrti.“<sup>16</sup>

#### 2. 1. 5. 2 Smrt

„Smrt, latinsky exitus, zastavení životních funkcí v organismu spojené s nevratnými změnami, které obnovení životních funkcí znemožňují. Smrt je tedy stav organismu po ukončení života, úplná a trvalá ztráta vědomí. Umírání je postupný proces na jehož konci je smrt. Smrt nelze zaměňovat s umíráním, neboť umírání je jedna z fází života organismu. Smrt nastává u každého živého organismu v jiném věku a ve většině případů ji nelze dopředu přesně určit.“<sup>17</sup>

V minulých dobách jsme se opředli a obrnili mýty a bájemi, abychom dali styčné body naší existenci. V naší současné době jsme se obrnili proti tomu, co bylo a jako protipól jsme vystavěli ochrannou bariéru z racionalismu a mašínismu. Zrychlili jsme tempo doby. Na vše máme poučky a logická vysvětlení. Dokonce i smrt jsme dokázali dešifrovat a dát jí jiný rozměr. Rozměr, který způsobil, že se jí mnohem více obáváme.

Myslím, že existují odvětví lidského působení, která se dokáží povznést nad smrt. Jako kulturně smýšlející člověk příkládám tuto důležitou úlohu umění, a to ve všech jeho sférách. Prožitek z umění může člověku dopřát něco nadpřirozeného, povznášejícího a přesahujícího. Umění nás povznáší nad naší vlastní malichernost, smrtelnost a zranitelnost. Povznáší našeho ducha. Povznáší tvůrce i diváka. Otevírá lidem jiné pohledy na vlastní existenci. Zároveň nás může přiblížit k nesmrtelnosti. Nesmrtelnost v tomto případě spočívá v tom, že po sobě zanecháme určité hodnoty.

*„Vše krásné umírá s člověkem, ne však umění.“<sup>18</sup>*

(Leonardo da Vinci)

---

<sup>16</sup> Blumenthal – Barby, Kay. a kolektiv. *Kapitoly z thanatologie*. Praha: Avicem Zdravotnické nakladatelství, 1987. s. 41.

### 3. Psychologie barev - jejich aplikace ve výtvarném umění

*„Barva je životní nezbytnost jako voda nebo oheň. Bez barvy není život.“<sup>19</sup>*

(Paul Klee)

Barva a struktura jsou dva výrazové prostředky, které jsou pro mou diplomovou práci stěžejní. V této části diplomové práce se budu věnovat barvě, jakožto výrazovému prostředku ve výtvarném umění, a to z hlediska její psychologie a působnosti na diváka.

Po stránce barevnosti je pro mou diplomovou práci charakteristický okruh barev, které jsou v obrazech dominantní a zaujímají v ní výsadní místo. Těmito dominantními barvami jsou černá, červená, bílá a zelená. Tyto barvy se z valné části v mé praktické práci nevyskytují pohromadě, ale každý obraz má svou specifickou barevnost, která je tvořena např. složením dalších barev, avšak dominantní vždy zůstává jedna či dvě z tohoto tria. Význam dalších barev je samozřejmě též relevantní, avšak jedná se např. o aditivní barvy těchto dominantních, není tedy nutné tyto barvy z tohoto hlediska popisovat.

#### 3.1. Černá

Barva, která obrazy stmeluje je černá barva pozadí. Černé pozadí má charakterizovat tmu a nicotu, do jejíž útrob vše živé směřuje. Symbolický návrat k vesmírné prázdnotě a vše pohlcující nicota - okamžik vstupu do neznáma do prázdnoty, kde v okamžik umírání nebude nic, pouze nekonečné vesmírné ticho. „Černá barva je výrazem prázdnoty, nicotnosti, smutku, symbolizuje konec, uzavřenost, zastavení, tmu a smrt.“<sup>20</sup>

Objekty na pozadí černé barvy vystupují, jejich výraz se stává dominantní. Černá barva, ač je považována za neutrální, hraje jak v mé diplomové práci, tak ve výtvarném umění důležitou roli. Používali ji barokní tenebristé k vyjádření působnosti a plastičnosti, avšak nacházím ji i v dílech autorů, kterým se budu věnovat v další tezi o výrazu malířského gesta. Jedná se o Rembrandta van Rijn a Francise Bacona. U některých obrazů těchto malířů je působení tmavé barvy dominantní. Především



u Rembrandtových autoportrétů, jež jsou působivé především po malířské stránce. Temné pozadí je znakem autorovy odevzdanosti smrti, pouze autorova tvář, jakožto starce, výrazně vystupuje z temnoty.

Tatáž působnost je zachycena i v díle Francise Bacona. Černé pozadí bychom našli též u jeho autoportrétů, ale také u série obrazů s papeži, které Bacon několikrát parafrázoval podle Velazquezova vzoru.

### **3. 2. Červená**

Červená barva je další dominantní barvou, se kterou se v mých obrazech setkáte. Červená barva je v obrazech symbolem živosti, tak je tomu například u obrazu ze série metamorfóz „Srdce“, kde je červená zastoupena nejvíce. Tepající srdce je sytě rudé – plné života, produkující krev. V další etapě metamorfózy srdce stárne, mění se, odumírá, život z něho se z něho pomalu vytrácí, tep se zpomaluje, až se úplně zastaví a nastane smrt. Poté se srdce spolu s mrtvým lidským tělem rozkládá a pohlcuje jej nicota. Takové srdce není již symbolem života, tudíž v něm není obsažena sytě rudá barva, symbol krve, ale spolu s bílou a černou vytváří charakteristickou barevnost, kterou jsem pro takovéto neživé srdce zvolila.

Červenou barvu bychom našli na velkém množství pláten, které byly v dějinách výtvarného umění namalovány. Obrazy charakteristické červeným koloritem nalezneme u francouzského umělce Chaima Soutina. Především jeho obrazy mršin a mrtvých pověšených stažených zvířat má specifický charakter, kde se objevuje barva červená ve svých podmanivých živých expresivních gestech. „Červená barva ztělesňuje živost, čilost, dynamiku, sílu, ...je symbolem ohně a krve, boje a revoluce.“<sup>21</sup>

### **3. 3. Bílá**

Bílá barva je pro malíře naprosto nepostradatelná. Malířsky se o ní mluví jako o bělobě. A i v mých obrazech je důležitým prvkem, vyskytuje ve valérech v kombinaci s černí a červení.

Bílá barva působí čistě a jemně. Je vzdušná a lehká. Podobně jako se objevuje všude kolem nás, objevuje se i ve výtvarném umění. V informelních obrazech Jeana Fautriera se objevuje zejména v cyklu Rukojmí, kde plastické hlavy vojáků jsou lehce světle kolorovány.

### **3. 4. Zelená**

Zelenou barvu uplatňuji ve dvou obrazech věnovaným stromu, jakožto zástupci organického fotosyntetického organismu, žijícího v symbióze vedle lidského jedince. V těchto obrazech není razantní gesto štětcem, ale tahy štětcem jsou dlouhé a klidné, stejně tak jako objekt mé tvorby. Strom je statický klidný organismus a tomu odpovídá i kolorit, který je svým způsobem něžný a klidný, stejně tak jako zelená barva, která je symbolem veškerého rostlinného života.

Jelikož je to barvou, kterou lidstvo počalo primárně vnímat. Odkazuje k elementární síle zeleně a země. Zelená působí uklidňujícím dojmem: „Zelená barva vyvolává klid a pohodu, vyjadřuje životadárnou sílu přírody, a proto je pokládána také za barvu jistoty a růstu. Symbolizuje naději a přátelství, mládí a přírodu, jistotu a bezpečí. Může působit teple i chladně. Je tichá, vyrovnaná, hrdá a ochraňující.“<sup>22</sup>

Zelenou barvu bychom našli na řadě pláten, ve kterých je hlavním motivem příroda. Příroda uchvacovala mnohé autory v dějinách výtvarného umění. Tzv. Barbizonská škola je dokonalou ukázkou splynutí umělce s přírodou. Díla autorů Barbizonské školy, vzbuzují jako barva sama, klid a rozvážnost.

## **4. Struktury materiálu – jejich aplikace ve výtvarném umění**

*„Žádná forma umění nemůže reprodukovat city, není-li do ní přimíšena část skutečnosti. Ať je tento náznak sebenepatrnější, tato neredukovatelná součást je jako klíč k dílu. Díky ní je čitelné. Osvětluje jeho význam, otevírá hlubokou esenciální skutečnost estetického vnímání, která je pravou inteligencí“.*<sup>23</sup>

(Jean Fautrier)

Pro mne i pro mou diplomovou práci je nejzajímavější ta etapa v dějinách výtvarného umění, v níž umělci vyjadřují svůj výtvarný projev vrstvením nejrůznějších materiálů do plochy plátna. Narušují monotónní dvojrozměrnost plochy výtvarného povrchu vytvářením vrstev prostřednictvím nejrůznějších materiálů a kombinací výtvarných technik. Stejně jako informelní umělci pracuji i já takovým způsobem proto, abych touto vrstvou dynamizovala povrch malířského plátna. Tato reliéfní vrstva je prvkem, který ve spojení s vrstvou a dalším zpracování vytváří spontánní a rozmanité efekty, a zároveň je pro mne nositelem specifické myšlenky.

Vrstva a struktura na plátně vytváří to, co barva sama jako hmota není schopna vytvořit. Vrstva je nositelem myšlenky. Obraz se díky reliéfu, kterým vrstva struktur vstupuje do prostoru, stává hmatatelným.

### **4. 1. Drahokamy z Kozákova**

Mou největší inspirací pro mou diplomovou práci je dílo Mikuláše Medka. Fascinují mne především jeho obrazy z let 1960-1966. Jeho dílo především z těchto let mne fascinuje svou abstraktní formou, která na mne působí vážným a sofistikovaným dojmem a zároveň velmi bolestivě. „Zvlášť u obrazů z let 60., 61. jsem zacházel s barvou jako s živou hmotou. Zrovna tady je ta barva skutečně drásána, škrábána, prsty, nehty, nožem. Tedy bylo regulérně na těch 16000 centimetrech čtverečních vykonáno násilí. Tohle se do toho obrazu imputuje a pochopitelně to z něj zase musí jít ven.“<sup>24</sup>

Obrazy ve mně vzbuzují utrpení - hledání smyslu života. V těchto obrazech již mizí figura a jeho obrazy dostávají ryze existencionální, abstraktní ráz.

V dokumentu o Mikuláši Medkovi historička umění Ludmila Vachtová vypráví a vzpomíná na dílo Mikuláše Medka v citaci básníka Josefa Hiršala, jež přirovnal Medkovy obrazy k drahokamům z Kozákova. Obrazy jsou zářivé a jiskrné, barvy prosvítají jednotlivými vrstvami, které se pod nánosy dalších barev derou na povrch. Tímto vyjadřují respekt a obdiv výtvarné práci Mikuláše Medka, neboť mne uchvacuje skutečnost, jak dokonale pokořil plátno nanášením vrstev a barev a spojil tyto dvě formy v naprosto dokonalý a živý celek. „Jde o to dostat do obrazu věci, které nakonec nejsou opticky aktivní, jsou zakryté, to je výsledek práce na několika vrstvách obrazu a počínaje podkladem každá vrstva obrazu musí být svým způsobem definitivní a nějak aktivní. To znamená, že emotivní působení jedné vrstvy, která je na počátku úplně nejasná, určuje emotivnost nebo výraz další vrstvy a další a další tak, že na vrchní vrstvu je pronesena psychická aktivita všech vrstev. Je to jako u gotické architektury, která má v sobě věci, které nikdo nikdy neuvidí, ale které tam jsou a to z toho důvodu, aby ta architektura tvořila jeden totální celek, který je určen pro existenci, nikoli pouze pro vnímání.“<sup>25</sup>

## 4. 2. Chirurg

Dalším umělcem, který zcela ovlivnil mou tvůrčí činnost, je italský umělec Alberto Burri. Jeho obrazy jsou až brutálně syrové, možno říci, že se až jedná o jakési asambláže. Místo plátna používal v období druhé světové války pytlovinu, jež mu nahrazovala malířské plátno. Ve válce působil jako chirurg a své vzpomínky a utrpení lidí promítal i do svých obrazů, které jsou odrazem hrůz války, které se účastnil. Své dojmy představil ve svých dílech a hlavním výtvarným vyjadřovacím prvkem se mu staly nejrůznější materiály od igelitu až po ohořelá dřevěná polena a kovové desky, které opaloval plamenometem.

Materiál trhal, perforoval, ale i sešíval a podobně jako u Mikuláše Medka můžeme hovořit o jakémisi násilí, kterým malíř působí na materiál, jenž podrobuje své síle. Zdá se, jakoby si chtěl umělec pokořit materiál, aby se stal tvárným a poddajným, aby splňoval jeho nejnítěrnější umělecké vize a představy. Stejně jako malíř, který

míchá barvy dle svých představ a nanáší je na plochu plátna, stejně tak i Alberto Burri si podrobuje materiál tak, aby splňoval jeho nejosobitější představy – vyjádření svých nejnítěnějších pocitů, které nemaluje, ale realisticky a syrovým způsobem zpracovává. Vyjadřuje tak svou bolest a své vzpomínky. „Jasná červeň některých pytlových obrazů vyvolává představu zhnisaných ran, zatímco černé krátery jiných děl – i některých obrazů z umělých hmot - připomínající měsíční krajinu nebo zápach spáleniště a trouchnivění“.<sup>26</sup>

Jeho díla ukazují bezprostřednost lidského utrpení z dob války a jeho profesi vojenského chirurga - materiál v jeho plátnech je potrháný, perforovaný plamenometem a znova sešíváný. Jsou to jakési rány, které jsou znova sešívány, evokující lidskou kůži i duši, která je fyzicky mrzačena a opět spojována k sobě a které jsou připomínkou lidské fyzické i psychické destrukce. „Výrazovou sílu obrazů zesilující hrubé švy ve spojeních hadrů, zdánlivě ledabyle zmačkané látky a volné útržky vrhající stíny. Svými ranami, jizvami a šitím jakoby připomínaly Burriho původní povolání“.<sup>27</sup>

### 4. 3. Les Otages (Rukojmí)

Jean Fautrier je dalším informelním malířem, který se proslavil především svou sérií obrazů z roku 1943-1945 Rukojmí, která je z jeho tvorby zároveň i nejpůsobivější. Jde o cyklus strukturálních obrazů, v nichž autor zachytil trýzeň a utrpení vojáků z druhé světové války - „Rozeznáváme tu trýzněné, rozervané, deformované hlavy.“<sup>28</sup> Morfologicky v nás útvar evokuje obrys hlavy, avšak nejedná se o žádný realistický portrét, i když výraz každé tváře zůstává dokonale čitelný. V každé tváři se odráží hrůzy a krutosti války. „Právě anonymita obětí, absence přímého vztahu k viditelným jevům ve prospěch zakódovaných náznaků dodává těmto obrazům jejich důstojnost a autentičnost.“<sup>29</sup>

Jean Fautrier pracuje takovým způsobem, že nanáší na plochu plátna papír, na který dále klade velmi hustou barvu, kterou následně roztírá špachtlí a posléze lehce koloruje. Je to něžný kolor – bez exprese a výrazných barevných gest. Barvy v naturálním koloritu jsou lehké a vzdušné. I přes vyzývavost kontextu jeho děl jeho barevnost zůstává usměrněná a klidná. „Barevný obrazec se stává šifrou; účinek děsivého, někdy i sarkasticky groteskního zkreslení reality je šokující“.<sup>30</sup>

#### 4. 4. Telurické krajiny

Posledním umělcem, který uzavírá kvarteto umělců, kteří jsou inspirací pro mou diplomovou práci z hlediska struktur a materiálu, je Antoni Tapies. Podobně jako u dvou předešlých umělců, je dílo toho umělce inspirováno válkou se všemi jejími důsledky, které bezprostředně promítá i do svých informelních obrazů s monochromatickou barevností, jež vytvářejí jakési imaginativní telurické krajiny.

„Jeho smysl pro hmotu a strukturu z něho činí nejkonkrétnějšího z abstraktních malířů: v jeho hutných barevných nánosech, v jeho obrazech těžkých jako zdi, lze vždycky najít nějakou zjevnou připomínku skutečného světa, a toto spřeženectví s realitou je ještě zdůrazňováno včleněním sádry, písku, slámy nebo různých iluzivních a symbolických předmětů do jeho 'pláten', která tak nabývají magické dvojznačnosti.“<sup>31</sup>

## 5. Akční a gestická malba

„Malování je jednání, průběh pohybů, který člověk nosí v sobě, který má původ v nitru“<sup>32</sup> (Jean Miotte)

V této stati diplomové práce se zabývám autory ve výtvarném umění, jejichž práce je pro mne formálním východiskem.

Akční a gestická malba je někdy spojována pod stejný pojem. V jednom případě hraje důležitou roli akce, v druhé pohyb-gesto, avšak v obou případech je nejdůležitější výraz daného díla, jistá exprese, která je charakteristická pro díla vznikající tímto způsobem. Nejvýznamnější personou tohoto stylu je Jackson Pollock, jeden z nejvýznamnějších umělců 20. století.

Avšak vrátím se o několik století ve výtvarném umění zpět, k výraznému umělci baroka, k Rembrandtovi van Rijn, ve kterém spatřuji zakladatele moderní expresivní tvorby.

### 5. 1. Rembrandt van Rijn

K nejvýznamnějším umělcům baroka patřil holandský umělec Rembrandt van Rijn. Jeho díla se vyznačují expresivními tahy štětce, svým způsobem můžeme o Rembrandtovi hovořit jako o zakladateli moderní expresivní tvorby.

Inspirativním dílem pro mou diplomovou práci je jeho obraz „Poražený vůl“, v němž nejde o pouhé realistické spodobnění zdechliny, ale o myšlenku přesahující dalece tuto skutečnost. Podobně jako u Chaima Soutina, či Francise Bacona je zde jistá fascinace masem a mrtvým vyvrženým zvířetem.

## 5. 2. Chaim Soutine

Stejně jako u Rembrandta van Rijn se o tři sta let později mrtvola vyvrženého dobytka objevuje v díle francouzského umělce Chaima Soutina. V jeho díle „Hovězí zdechlina“ je bezpochyby vyjádřena exprese. Razantní tahy štětcem na tomto plátně jsou plné bezprostřednosti, jakoby chtěl malíř rychle zachytit ten prchavý okamžik sytosti barev vně i uvnitř torza zvířete. „Obrazy naplno žijí z těžké, vášnivě žhnoucí nádhery barev, které spontánně, téměř bez předkreslení nanášel na plátno, často přímo z tuby.“<sup>33</sup>

## 5. 3. Francis Bacon

Dalším autorem, v jehož díle se objevují zmrzačená torza lidí i zvířat, je anglický umělec Francis Bacon, představitel nové figurace. I tvorba tohoto umělce na mne působí velký dojem. Jeho tahy jsou čisté, plné exprese, někdy klidného a někdy rozmáchlého gesta.

Lidské i zvířecí figury v jeho dílech jsou často zobrazeny ve smrtelné křeči. Jsou zachycením lidských pudů a lidského strachu. „Úzkosti, které v obrazech získávají podobu, jsou našimi vlastními úzkostmi a byly i malířovými. Ohrožený život a poškozená skutečnost jsou vzývány v podobě historických a současných postav – často samotného Bacona a mnoha jeho přátel – s rozmazanými konturami, se znetvořenými nebo zastíněnými fyziognomiemi.“<sup>34</sup>

## 5. 4. Raná akční malba

„Hodí-li se označení ‚akční malíř‘ na některého německého umělce z okruhu informelu, pak je to Fried Thielér“<sup>35</sup> k němuž bych přiřadila i Jeana Miotta. V díle obou malířů spatřuji velkou uvolněnost malířského rukopisu. Barvy nanášejí na plochu plátna dynamicky a s velkou jistotou.

Obrazy nesou existencionální význam „...protože malování je způsob existence...v obrazech je vyjádřeno všechno.“<sup>36</sup>



## **6. Využití malířských technik a pracovních postupů diplomové práce v pedagogickém procesu a školní praxi ZUŠ**

Pro praktickou část mé diplomové práce jsem zvolila kombinaci několika výtvarných technik. Tyto techniky se zde budu snažit popsat s jejich s využitím pro vyučovací proces výtvarné výchovy na Základní umělecké škole a s vlivem na kreativní složky osobnosti žáka..

Do pedagogické praxe ZUŠ je třeba zařadit i takové výtvarné aktivity, ve kterých by děti probudily svou spontánnost a hravost. A to nejen děti mladší, ale i děti staršího školního věku. Právě jim často chybí ona expresivní vyjadřovací výtvarná forma. Rozvíjet bychom u dětí měli jejich haptickou i ryze výtvarnou stránku a propojovat je navzájem mezi sebou. Jelikož se ve své praxi seznámíme s nejrůznějšími výtvarnými typy dětí, měli bychom zařazovat i ty techniky, které nebudou ryze haptické a ryze expresivní - malířské, ale spojit tyto dva koncepty dohromady. To se může uskutečnit prostřednictvím strukturálních obrazů, ve kterých děti tyto dvě stránky spojí dohromady.

### **6. 1. Strukturální malba**

Tím, že děti vytváří strukturální povrch svého obrazu, se u nich vytváří haptický dojem, prožitek z materiálu. Materiálem, ať už je to textilní tkanina, igelit, měkký papír nebo alobal, který děti použijí jako povrch svého obrazu, vytváří zajímavé struktury, které budou důležitým prvkem malby i celého obrazu. Děti musí počítat s tím, že jejich struktura v obraze je směrodatná, musí být plnohodnotná a musí nést nějaký smysl, ať už vytváří například krajinu, nebo lidské tělo. Struktura jakožto haptický prvek v obraze umožňuje vytvářet struktury sochařským způsobem. Struktura vytváří buď více či méně (dle našeho přání) konvexní prvky v obraze, které nesou určitý smysl či slouží ke zpestření a rozbití jednotné hladké plochy plátna, čímž obraz dostává zajímavější a atraktivnější tvář.

## 6. 2. Štětcová malba

Tato technika je v aplikaci na ZUŠ nejtradičtější a řadí se z hlediska plošné tvorby k nejpoužívanějším. Děti se v práci se štětcem učí nejzákladnějším principům malby. Poznávají barvu jako hmotu a jako s hmotou se s ní učí pracovat. Nejčastějším nedostatkem, která komplikuje práci s barvou je její nedostatek a skutečnost, že děti nemají šanci si gestickou expresivní malbu vyzkoušet. Namísto této tvorby děti mají možnost vyzkoušet pouze malbu akvarelovou vodovými barvami, které jim nedovolí tolik experimentovat. Jednou z možností, jak využít malbu vodovými barvami je akční malba ve stylu Jacksona Pollocka, kdy mohou barvu stříkat štětcem a nechávat ji stékat.

Z vlastní praxe ZUŠ vím, že seznámení s Pollockovými malbami a tvorba v jeho stylu je pro malé děti něčím zcela naprosto okouzlejícím, novým, avšak cizím zároveň, co chtějí nejrychleji vyzkoušet. Všechny děti by se měly seznamovat s personou Jacksona Pollocka a jeho dílem. Dobrou ukázkou spontánního výtvarného projevu s prvky racionality jsou také tzv. lité malby malíčky Jitky Válové.

## 6. 3. Akční malba prsty

Další technikou, která je v některých obrazech mé praktické diplomové práce zastoupena, je akční malba prsty. Podobně jako v předešlém případě je největší bariérou k experimentaci tohoto druhu nedostatek temperových či akrylátových barev. Děti si takovýto druh malování nemají šanci leckdy vyzkoušet a přicházejí tak o možnost gesticky se vyjádřit. Gesto v tomto případě je naprosto zásadní záležitost. Děti při práci takovýmto způsobem malují rukou, tudíž mizí jakýkoliv zprostředkovatel mezi jimi samými a plochou papíru. Kontakt s plátnem je bezprostřední. Tahy, resp. gesta, kterými tvoří svůj obraz, vnímají intenzivněji, stejně tak jako barvu, kterou nanášejí ve velkých vrstvách do prstů a nanášejí je na papír. Avšak nejde pouze o gesta rukou, do malby zapojujeme celé tělo a právě takový způsob malby je i pro děti důležitý z toho hlediska, že se malování pro ně stává zážitkovou akcí.

## **6. 4. Plastosur**

Tento název jsem si vypůjčila z knihy věnované povrchovým úpravám interiéru. Jde o techniku vytváření strukturálního povrchu stěrkovou hmotou, např. nejrůznějšími malířskými tmely. Tato hmota se roztírá špachtlí, po zaschnutí se buď lehce lazuruje, nebo koloruje hutnější barvou. V pravý čas, tj. kdy barva není ještě úplně zaschlá, se barva ze struktury vymývá houbičkou. V obou případech vytváří takto upravený povrch zajímavé efekty. Těchto rozmanitých efektů, které tato technika vytváří, jsem využila i já v několika svých obrazech.

Z pedagogického hlediska jde o jistý druh experimentace se strukturou a barvou. Výsledek práce není nikdy znám, což je pro děti přitažlivé. Práce s takovouto technikou je vždy svým způsobem s prvkem překvapení, i když je řízena racionálně. Takovýmto způsobem mohou děti vytvářet lehké reliéfy krajin, předmětů, ale zároveň vyduté krátery např. měsíční krajiny, nebo jako v mém případě struktury charakteristické pro kůru stromu. Tuto techniku je možno doplňovat a kombinovat s dalšími výtvarnými technikami.

## **6. 5. Dekalk**

Další technikou, která se v mé práci objevuje, je dekalk. Je to malířská i grafická technika vytváření barevných skvrn, avšak specifickým způsobem. Na papír se naklade požadované spektrum barev, které se otisknou do obrazu. Tento postup se může několikrát za sebou opakovat. Podobným způsobem pracoval výtvarník Mikuláš Medek. Nanášel řídkou barvu do obrazu velkým plochým štětcem, na kterou položil noviny a kartáčem přejížděl. Takto pracoval po celé ploše plátna a po zaschnutí barev do této struktury maloval.

Všechny tyto výtvarné techniky můžeme zařadit jednotlivě nebo společně, abychom děti učili experimentovat a vytvářet zajímavé, spontánní abstraktní obrazy. Nejedná se však o abstrakci v pravém slova smyslu, protože děti spíše vytváří spontánní barevné skvrny, experimenty, nevytváří koncept abstraktního obrazu racionálně tak, jak jej vytváří abstraktní výtvarník. Zde se jedná spíše o prvek náhody, který si díky těmto technikám mohou děti vyzkoušet a které jsou důležité i pro celkový dětský výtvarný vývoj.

## **7. Individuální interpretace teoretických poznatků a jejich aplikace v diplomové práci**

Pro svou praktickou část diplomové práce jsem zvolila provedení formou cyklu, jehož základními tématy jsou Člověk, Zvíře, Strom, Skála a Stroj. Tyto témata spojuje jedna ústřední myšlenka – zákon pomíjivosti.

Každé z pěti témat je malířsky vyjádřeno ve dvou variantách. V první se vždy jedná o jakýsi přítomný pohled na jeden objekt, který je centrem zájmu a vždy se v něm projevují prvky, které mají asociovat proces pomíjení. To se odehrává v zachycení přítomného okamžiku. Protipólem k první verzi je varianta, ve které je zachycen pohyb v čase. Jde zde o metamorfující objekty. Dané objekty se pohybují a přeměňují fázovitě směrem ke svému zániku. Střídá se statické a přítomné s pohyblivým a proměnným.

Ke stmelení cyklu přispívá také barevné řešení a využití struktur. Z hlediska návaznosti a cykličnosti je velmi významné řešení zadního plánu obrazu. Ten je v každém případě proveden v černé barvě, která má v sobě nést symbolický význam smrti.

### **7. 1. Člověk**

Obraz, otevírající celý cyklus, je věnován lidskému tématu. Ústředním motivem obrazu je člověk. Domnívám se, že právě osobnost člověka vnímá skutečnost spjatou se smrtí a pomíjením nejintenzivněji. Je jisté, že lidská bytost si uvědomuje smrt zejména skrze smrt svých blízkých a skrze smrt vlastní, která je neodvratitelná. My, lidé jsme příslušníci stejného druhu. K našemu druhu jsme vázáni největší měrou, proto můžeme vnímat ztrátu příslušníka stejné rasy mnohem intenzivněji. To samé jistě mohou vnímat i zástupci říše zvířat, kde též vznikají vazby mezi příslušníky stejného druhu. Jsou to zvířata žijící ve skupinách. U nich je smrt chápána podobným způsobem, jako je tomu u lidí. Jsem člověk, tedy stavím příslušníka stejného rodu na první místo v cyklu.

### 7. 1. 1. Torzo

Tématu člověk jsou věnovány dvě varianty zpracování - ostatně jako je tomu u dalších témat. První varianta je statická. Jedná se o nahé lidské torzo. Přirozeným pudem lidských bytostí je smrti vzdorovat. Vyjádřila jsem lidskou postavu na obraze s náznakem lehkého nakročení, kterým jsem chtěla vyjádřit onen vzdor. Postava jakoby chtěla dál kráčet životem, ale je již zasažena smrtelnou ranou, která odkrývá křehkou lidskou konzistenci. Ona osudná rána, jež postihuje značnou část lidských zad, je symbolem lidského utrpení a bolesti, pramenící z nezvratné skutečnosti, která nás převyšuje. Zvrásněná lidská záda jsou pro mne personifikací ran osudu, které byly člověku v průběhu jeho života uštědřeny a on je musí nést na svých bedrech až do svého konce. Podobně jako Ježíš Kristus, jež byl bičován a ukřižován za lidstvo, tak každý z nás je bičován životem, který vytváří na jeho těle, ale především v jeho duši někdy bolestivé rány.

V průběhu práce na tomto obraze jsem si uvědomila, že lehký a přirozený vzdor symbolizovaný oním nakročením je protipólem rozpaženým pažím, které jsou symbolem rezignace a odevzdanosti. Nejde o zachycení žádné smrtelné křeče, ale o pokus zachytit lidskou podstatu v kontextu s postojem ke smrti. Krátce řečeno, je zde vzdor a rezignace v jedné lidské osobě. V tomto částečně vzdorujícím a rezignujícím člověku je však i to, co už se týká existence posmrtné. Jde o tkáň lidského těla, která postupně odumírá, rozkládá se, mění se jeho tvar a povrch.

Po stránce kompoziční je obraz řešen diagonálním rozvržením do obrazové plochy. Ústřední děj obrazu – vyhrzlé rány a stékající rozkládající se hmota uvnitř člověka diagonálně sestupuje a zužuje se z levého horního rohu, kde je barva hmoty nejjasnější a nejživější do pravého dolního rohu, kde ji pohlcuje nicota v podobě černé barvy.

Barevné řešení tohoto obrazu je v kombinaci červené, jejích valérech a černé. Barvy jasné – tekoucí, metamorfující do razantních tahů štětcem a mizející do temných, jemných tahů štětcem spodní partie obrazu.

V tomto obraze je použita textilní struktura jakožto realistická připomínka zvrásněnosti lidské kůže a pozůstatků lidských orgánů, jež se rozpadají a rozkládají. Některé pasáže jsou doplněny malbou prsty a části lidské kůže jsou zpracovány malbou špachtlí. Malba je doplněna akčními prvky - litím a volným stékáním barevné hmoty, v některých částech i lehkým rozstříkáváním barev.

### **7. 1. 2. Srdce**

Druhý obraz věnovaný tématu Člověk je pojat formou metamorfózy, podobně jako u ostatních obrazů cyklu. Objektem, který na obraze metamorfuje, je lidské srdce, které v sobě nese symbolickou výpověď. Srdce v tomto případě není klasickým symbolem lásky, ale plní zástupnou funkci symbolu pro lidský život. Je zpodobněním života plynoucího v čase. Tento orgán si často ve svém těle ani neuvědomujeme, pokud ovšem netrpíme nemocí, která srdce postihuje. Z biologického hlediska jde o orgán, který plní svoji funkci potřebnou pro činnost celého těla. Když jsme mladí, je naše srdce plné síly, avšak naše stárnutí způsobuje to, že srdce chřadne společně s námi - ostatně stejně jako naše tělo. Srdce ovšem nevnímám jen z hlediska biologie. Srdce je pro mne schránkou lidské duše, lidské vášně a temperamentu.

Proměna v obraze se odehrává ve třech etapách. Jde zde o pohyb od vitálního ke chřadnoucímu, až po rozkládající se. Mým záměrem bylo zvolit pohyb metamorfuujícího srdce tak, aby se odehrával ve formátu shora dolů. Stejně tak jako v našem životě - kráčíme vzpřímení, postupně jsme obtěžkáni stářím a nemocí a spějeme ke svému konci. Odevzdáváme své tělo zemi.

V obraze je důležitým prvkem vedle barevnosti i struktura. V obraze jsou použity kusy igelitu, kterým jsem chtěla dosáhnout realistického zvrásnění srdce tím, že v kombinaci s lehkým koloritem barva ve strukturách zanechává v prohlubních zajímavé efekty, které vytvářejí onen prvek reality. Igelit doplňují zdravotnická obinadla, která jsou v obraze použita jakoby symbol záchrany tohoto orgánu, který je pro nás životně důležitý.

### **7. 2 . Strom**

V obou mých obrazech s tématem pomíjivosti rostlin je zachycen strom, jeho kmen a list. V prvním obraze, věnovanému tématu rostliny, je zachycen fragment stromu. Je to statický objekt, jehož značnou část zaujímá puklina, směřující k jádru starého stromu. Strom vnímám jako němého pamětníka starých časů. Jeho život, pokud není narušen, je dlouhý. Do jeho morfologie se prolínají přírodní cykly, promítají se do

něj klimatické vlivy, z okolního prostředí na něj působí hmyz nebo houby, které porušují jeho strukturu, nahlodávají ho a vysávají z něj jeho mízu, rozežirají jeho tělo a rozkládají ho.

### **7. 2. 1. Kmen**

Inspirací pro tento obraz se stala mnou pořízená fotografie kmene mohutného starého dubu, který skomíral, nakažen nemocí. Uprostřed mohutného kmene se vytvořil jakýsi vřed, v jehož nitru bylo prázdno. Strom už nežil, avšak tyčil se v krajině jako mohutná socha. Pohled do takto obnaženého stromu mne fascinoval. Tyto dojmy jsem se snažila zachytit i ve svém obraze.

Jde o kmen stromu, jehož vertikálnost je narušena oním vředem, smrtelnou ránou. Na stromu vidíme poslední kusy kůry, pod níž se odehrává děj – ze stromu odchází poslední život. Vidíme ještě v malém kousku uprostřed obrazu otvor, v němž kolují poslední proudy mízy. Je symbolizována červenou barvou, podobně jako u člověka krev.

Barevnost je ponechána v naturálním odstínech zelené a hnědé doplněné o černé tahy štětcem a oním červeným akcentem v nitru organismu stromu.

Tento obraz je zpracován z celé série nejvíce strukturálně. Strukturálnost obrazu symbolizuje skořápku stromu, tedy kůru kmene. Struktura byla kladena do obrazu na několik etap. Nejspodnější vrstva struktury byly okolorována červeně s akcentem hnědé, dále se obraz vrstvil až k nejvrchnějším strukturám. Jednotlivé etapy se promalovávaly a následně barvy smývaly savou houbou. Po oschnutí se kladla další vrstva, která byla též následně kolorována a opět barvy vymyty houbou. Ve vrstvách barva ulpívala a na povrchu struktury zůstávala lehce okolorovaná. Tento způsob práce mi zajistil alespoň částečně realistické vyobrazení a přiblížení se k charakteru kmenu stromu. Na závěr byl obraz doplněn štětcovou malbou.

V obraze je použito i textilní tkané zdravotnické obinadlo, které má symbolizovat nemoc a následnou bezvýznamnost záchrany jeho života. Strom je nemocen, avšak naděje na vyléčení již není možná. Je to jakési teatrální připomenutí záchrany, která je v tomto i jiných případech již naprosto zbytečná.



### **7. 2. 2. List**

Symbolická část, která je charakteristická pro strom, stejně tak jako srdce pro člověka, je list. Ve stejném případě, jako tomu bylo u srdce a pokračujíc v dalších obrazech, se jedná o metamorfózu třech objektů. V tomto případě se jedná o list.

List podléhá metamorfóze rychle. Tuto metamorfózu si uvědomujeme především na jaře, kdy je list plný vitality, avšak postupem času podléhá zákonu pomíjivosti, stejně tak jako každý organismus. Oddělí se od stromu, zdroje svého života a padne na zem, podřizujíc se nezvratnému osudu. Tleje a jeho pozůstatky můžeme ještě leckdy spatřit právě na jaře, kdy jsou tyto zbytky nezetlelých částí stromů jakousi připomínkou časů minulých.

Právě tento proces tlení je zachycen na mém obraze. Jde o list, jež je vitální a plný života. Postupem času dochází ke změně barevnosti, až naprostému rozpadu a rozkladu. Od vitálních zelených valérů metamorfuje kolorit přes červené akcenty, k šedým a hnědým tónům.

V obraze jsou použity kusy igelitu, který je aranžován takovým způsobem, abych dosáhla naturálního zvrásnění tlejícího listu.

Obraz je koncipován do biliárové kompozice, z levé části do obrazu vstupuje vitální zelený list, který směřuje ke pravé polovině obrazu, z této části vstupuje do děje obrazu červený list, pod nímž do středu spodních partií padá a roztéká se torzo tlejícího listu. Tato kompozice má navodit symbolický houpavý pohyb listu padajícího ze stromu.

### **7. 3. Zvíře**

Zvíře žije vedle člověka, stává se jeho pomocníkem, přítelem, souputníkem a bohužel i jeho potravou. Avšak to, co nás staví na stejný etický stupeň spolu se všemi zvířaty, je smrt, tedy zákon ze všech zákonů ten nejjistější.

### 7. 3. 1. Zdechlina

Tento obraz i jeho název jsou inspirovány Baudelairovou básní Zdechlina. Umělec v této básni barvitě, podmanivě, avšak s něžnou elegancí, jež nese paradoxně prvky obsese a odporosti, popsal tlející tělo mrtvého zvířete:

„Své nohy ve vzduchu jak prostopášná žena  
A vypocujíc ostrý jed  
si s klidem vyvrhla, jsouc pootevřena,  
hrob břicha, páchnoucí jak vřed.“<sup>37</sup>

O jaké zvíře jde, se v básni nedozvíme, avšak nechme prchat svou fantazii. Ve spojení s obrazy již zmiňovaných malířů Rembrandta a Soutina dostávají naše představy o mrtvém zvířeti zcela naprosto konkrétní obrysy. Obrazy těchto dvou malířů jsou i pro toto dílo stěžejní inspirací. Malby zavěšeného skotu, jež jsou zmrzačena – s uřezanými končetinami a hlavou se bezprostředně promítá i do mého obrazu. Jde o torzo takto znetvořeného zvířete, jež by, dle básně mělo ležet, avšak kompozičně jsem jej umístila vertikálně, jelikož jsou všechny obrazy tohoto cyklu koncipovány do vertikálního rozměru plátna, i toto plátno je takto pojímáno.

Figura v obraze je kompozičně rozvržena do tvaru ondřejského kříže, jehož střed tvoří hmota břicha, v němž se odehrává děj obrazu:

„Roj much, jež bzučely v tom bříše plném barev  
a odkud tekl hustý proud,  
v němž pohybovaly se milióny larev.  
Ti nedovolil usednout.

Jak vlna zvedal se a klesal obrys břicha,  
v němž vřelo to jak zaživa,  
a zdálo by se vám, že toto tělo dýchá,  
že žije, že jej přibývá.“<sup>38</sup>

Strukturálně je obraz sestaven z materiálů, kterými jsem se chtěla co nejvěrněji přiblížit k veršům této básně. Některé části figury jsou vytvořeny z mačkaného igelitu,

jež měly charakterizovat zvrásněnou kůži těla. Některé části jsou vytvořeny akrylátovým tmelem, který jsem nanášela špachtlí. Tímto tmelem jsou vytvořeny i malé „provázky“, které mají charakterizovat hemžení červů a larev.

Barevnost je z velké části v červených tónech, které se mísí s černou a bílou barvou. Charakteristické je černé pozadí obrazu, z něhož vystupuje figura v červených, růžových a tmavě červených tónech. Vně břicha se lehce objevují valéry okrové, šedé a fialové barvy. Technicky je obraz vytvořen kombinací štětcové malby, malby špachtlí, vymývání barvy houbičkou a z velké části akční malbou prsty.

### **7. 3. 2. Srst**

Nejcharakterističtější část zvířete je jeho povrch, jeho srst. Srst chápu jako jakýsi animální symbol. Zvířecí srst je produkt, který lidstvo využívá. Poslouží jako okrasa ale i jako produkt, sloužící k izolaci tepla.

Já jsem do svého obrazu s metamorfózami implantovala srst králíčí, jelikož v srsti spatřuji onen symbol, který je pro zvířecí charakterický.

Obraz vypovídá o třech vrstvách tělesné hmoty zvířete. První je jeho srst, která je ponechána ve své zvířecí přirozenosti. Pod ní se objevuje stažené maso z kůže s vyhrzlými vnitřnostmi a s krkem bez hlavy. Toto torzo metamorfuje do tlející hmoty, v níž se objevují kusy kůže, na kterou z velké části i maluji.

Struktura je tvořena akrylátovým tmelem, který jsem na podklad nanasla špachtlí a který jsem dále využila při tvorbě malých „provázků“, jež mají za úkol vytvořit charakteristické hemžení červů a larev v tlejících vnitřnostech a rozkládajícím se těle.

Barevnost je ve valérech červené s kombinací černé.

V obraze jsem použila pro vytvoření pokladu techniku plastosur, jež je místy doplněna o malbu štětcem.

### **7. 4. Skála**

V obrazech skal se snažím poukázat na všehlodající zub času, který skálu rozbíjí a drtí na prach. Používá k tomu své služebníky, kteří ovlivňují rozklad právě této hmoty: „Dlouhý věk ničí; i kameni škodí dlouhý čas.“<sup>39</sup>

#### 7. 4. 1. Průrva

V obraze Skála jsem chtěla vyjádřit to, že i tak stálý objekt, jakým skála je, může být podroben určitému zániku. Do středu obrazu jsem umístila detail skalního masívu, jakousi puklinu, jež rozděluje skalní masív na dvě poloviny, a která má poukázat na proměnnost a nestabilitu tak stálého objektu, jakým skála je.

Levá část skály se lehce naklání, avšak přesto se zdá více vertikální. Pravá část skály se od osy obrazu odklání již více zřetelněji, čímž jsem chtěla poukázat na skutečnost, že i tak stálá masa hmoty, jakou je skála, podléhá zákonu pomíjivosti. Z toho důvodu je odkloněna více, jakoby padala a řítila se. Tato pravá část se materiálně skládá z písku a drobných kamenů, jež se v levé části neobjevují. To proto, že v této části skály se objevují již první známky rozpadu na drobné částice. Barevnost jsem ponechala v naturalistické barevnosti skal, objevují se zde valéry bílé, černé a okrové: „Obecně platí, že barva tmavne se zvyšujícím se Fe, takže se může jevit jako černá.“<sup>40</sup>

V obraze jsem použila kombinaci technik plastosur s malbou valérovou, podklad pro vlastní malbu v pravé části skály byl vytvořen technikou dekalku.

#### 7. 4. 2. Skály

V obraze s metamorfózami jsem vyjádřila skalní masív, relativně stálý přírodní útvar, avšak i tento objekt podléhá času.

Dominantou celého obrazu se stává skalní masív v levé části obrazu. Zde je koncentrace skalní hmoty největší. Od této skalní masy se odtrhuje další kus, jež vytváří puklinu, a který je v textu popsána výše. Tento kus skály se hroutí a drobí na menší části, jež mají charakterizovat zvětrávání a celkovou destrukci skalního útvaru.

Děj obrazu je koncipován do diagonály. Z levého horního rohu se odvíjí děj, jež směřuje do pravého dolního rohu, symbolicky do nitra Země.

Barevnost je jako u obrazu Průrva ve stejném koloritu. Objevují se zde valéry černé a bílé, jež spolu v této kombinaci vytváří odstíny šedé, která je z valné části typická pro horniny.

A stejně jako u předešlého obrazu je štětcová a lavírovaná malba doplněna o další techniky, např. plastosur a dekalk.

## 7. 5. Stroj

Poslední ze série obrazů, které uzavírají celý cyklus, jsou dva obrazy věnované stroji. Tak jak bylo psáno a citováno ve filozofické úvaze o stroji, stroj slouží člověku.

Člověk vynalezl věc, která jeho život měří, každým dnem odtrhuje z lidského života malé kousky, ze kterých se skládá mozaika jeho života. Hodiny, jsou služebníkem času, mocného a neúprosného pána, jímž jsme ovládáni: „Čas živí všechno i ničí: je marné se na odpor stavět.“<sup>41</sup>

### 7. 5. 1. Hodiny

„Nejkrásnější na světě nejsou věci, ale chvíle, okamžiky, vteřiny.“<sup>42</sup>

Pro obraz Stroje jsem zvolila motiv starých velkých hodin, jejichž mechanismus je starý a opotřebovaný. Srdce hodin již dávno přestalo bít a věc se tak stává starou a nepotřebnou. Zub času dokonává svoje dílo.

Staré hodiny mají tvar čtverce, který perspektivně ubíhá z levé části do pravé a noří se do černočerné tmy. Tvar hodin nekoresponduje s tvarem ozubených kol, které jsou motivem v následujícím obraze metamorfóz stoje.

Struktura obrazu je vytvořena akrylátovým tmelem, který je nanášen špachtlí. Do obrazu jsou implantovány kusy alobalu, které mají materiálně připomínat, že jde o kovový předmět. Po zaschnutí stěrkového tmelu se obraz okoloruje a po určitém časovém úseku, kdy barva není ještě zcela zaschnutá se vymyje houbičkou, tzv. plastosur. Po zaschnutí tohoto podkladu se provede vlastní malba.

Barevnost je v červenohnědých tónech, které mají navodit onu charakteristickou barevnost rzi.

### 7. 5. 2. Soukolí

Obraz s názvem Soukolí celý cyklus uzavírá. Jelikož se jedná o metamorfující předměty z objektu hodin, vybrala jsem ozubená kola, která jsou pro hodiny charakteristické a která jsou primárně symbolem jakéhokoli mechanismu. Tato ozubená kola se postupem času opotřebovávají, mění svoji fyziognomii a barevnost. Jsou tak pro mne z výtvarného hlediska pro metamorfózu přitažlivá.

Obraz je koncipován do biliárové kompozice. Děj sledujeme ve dvou přímkách. První směřuje z horního levého rohu k pravému středu, z něhož druhá směřuje do dolního levého rohu. Tato kompozice má svoji specifickou myšlenku. V levém horním rohu se počíná odvíjet děj. Ozubené kolo, ze kterého vidíme pouze část, je plně funkční, nepoznamenáno prchlivostí času. V druhém kole se již známky opotřebovanosti objevují, objevují se první stopy rzi. Třetí kolo, které uzavírá děj, je již zdeformované, vykazuje značné známky opotřebovanosti.

Pro vyjádření charakteristické rzi jsem použila latex, do kterého jsem vmíchala krupici, čímž jsem se snažila postihnout charakteristickou strukturu rzi. Po stránce technické se jedná o malbu špachtlí v kombinaci s malbou štětcem.

Barevnost jsem se snažila ponechat v realistickém koloritu kovu a rzi. Použila jsem tóny modré, černé a hnědočervené barvy.

## 8. Závěr

*„Smrt je odpoutáním od všech bolestí a hranic, kterou již naše utrpení nepřestoupí; smrt nás ukládá do onoho klidu, v němž jsme spočívali před svým narozením.“<sup>43</sup>*

(Seneca)

Smrt se svými služebníky, kterými jsou čas, nemoc a bolest, tvoří, třebaže si to nepřipouštíme, součástí našeho života. Každý tyto pojmy vnímá jinak intenzivněji. Dokud člověka nedostihnou, nevnímá je, jsou to jen pouhá slova bez obsahu.

Avšak slova se jednou stanou nezvratnou skutečností. Člověk začne vnímat bolest jak psychickou, tak fyzickou, jako součást svého života. Čas jako nepřítel, který nelze zastavit a nemoc jako trýznivou myšlenku beznaděje, jíž se nelze zbavit. Člověka, byť mladého, na počátku dospělosti, či člověka, jež se ocitá na pomezí života a smrti, jednoho dne přes veškerý vzdor tyto myšlenky na smrt dostihnout a počne je vnímat intenzivněji. A právě z tohoto důvodu jsem toto téma zvolila. Prostřednictvím svých obrazů jsem dala těmto všem svým myšlenkám konkrétní obrysy.

V obrazech vyjadřuji smrt, nemoc a bolest. Třebaže je nyní intenzivně fyzicky neprožíváme, smrt je všude kolem nás. Každý člověk jednoho dne zakusí bolest na duši i na těle, a na každý předmět se podepíše vliv času.

V obrazech jsem postihla tuto nejvyšší jistotu přírody, které tímto vyjadřuji respekt, neboť neúprosný řád přírody a vesmíru je silný a mocný.

K tomu, abych mohla své ideje promítnout do obrazů a realizovat je, bylo třeba, abych si tyto myšlenky utřídila. Toho jsem dosáhla díky filozofické úvaze na počátku této práce, díky níž jsem promítla své poznatky a myšlenky jak do obrazů, tak do části, v níž obrazy popisují – v Individuální interpretaci teoretických poznatků a jejich aplikace v diplomové práci..

Pojetí o barvách, strukturách a akční malbě jsem doplnila o nejvýznamnější autory, kteří jsou jejími hlavními představiteli, a kteří mi jsou zároveň i velkými inspirátory. Tento oddíl teoretické části byl pro mne přínosem po inspirativní stránce, prostřednictvím které jsem mohla svou praktickou část diplomové práce realizovat.

V teoretické části o využití a aplikaci výtvarných technik, které byly použity v praktické části, ve vyučovacím procesu na Základní umělecké škole, jsou stručně shrnuty tyto techniky a popsáno, jaké využití mají právě pro děti ve výtvarném vyučovacím procesu a jaký nesou pro děti výtvarný přínos.

Po stránce výtvarné mi tato práce byla velkým osobním přínosem. Realizace praktické práce mi dovolila vyzkoušet netradiční výtvarné postupy a techniky, díky kterým jsem mohla experimentovat jak s materiálem, tak s barvou.



## Citovaná literatura

- <sup>1</sup> Kaz 1,2. *Bible*. Praha: Česká biblická společnost, 1885.
- <sup>2</sup> Huyghe, René. *Řeč obrazů ve světle psychologie umění*. Praha: Odeon, 1973, s. 278.
- <sup>3</sup> Blumenthal – Barby, Kay. a kolektiv. *Kapitoly z thanatologie*. Praha: Avicem Zdravotnické nakladatelství, 1987. s. 15 – 16.
- <sup>4</sup> Kaz 3,20. *Bible*. Praha: Česká biblická společnost, 1885.
- <sup>5</sup> Blumenthal – Barby, Kay. a kolektiv. *Kapitoly z thanatologie*. Praha: Avicem Zdravotnické nakladatelství, 1987. s. 11.
- <sup>6</sup> Blumenthal – Barby, Kay. a kolektiv. *Kapitoly z thanatologie*. Praha: Avicem Zdravotnické nakladatelství, 1987. s. 11.
- <sup>7</sup> Blumenthal – Barby, Kay. a kolektiv. *Kapitoly z thanatologie*. Praha: Avicem Zdravotnické nakladatelství, 1987. s. 43.
- <sup>8</sup> Kaz 3,19. *Bible*. Praha: Česká biblická společnost, 1885.
- <sup>9</sup> Baudelaire, Charles. *Květy zla*. Praha: Mladá Fronta, 1964. s. 57.
- <sup>10</sup> Poe, Edgar Alan. *Předčasný pohřeb a jiné povídky*. Praha: Mladá Fronta, 1970. s. 177.
- <sup>11</sup> Kafka, Franz. *Povídky I.* Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2006. s.142.
- <sup>12</sup> Kafka, Franz. *Povídky I.* Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2006. s. 36.
- <sup>13</sup> Huyghe, René. *Řeč obrazů ve světle psychologie umění*. Praha: Odeon, 1973. s. 263.
- <sup>14</sup> Náprstek, Vladimír. *Všeobecná geologie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. s. 7.
- <sup>15</sup> <http://www.gutenberg.cz/BookDetails.aspx?book=1219> Wolker, Jiří: Umírající [online] 2010 [ cit. 10.dubna 2010]. Dostupné z <http://www.gutenberg.cz/BookDetails.aspx?book=1219>
- <sup>16</sup> Blumenthal – Barby, Kay. a kolektiv. *Kapitoly z thanatologie*. Praha: Avicem Zdravotnické nakladatelství, 1987. s. 41.
- <sup>17</sup> Ariés, Philippe [online] 2000 [cit. 10. dubna 2010]. Dostupné z <http://cs.wikipedia.org/wiki/Smrt>

- 18 <http://citaty.net/autori/da-vinci-leonardo/2> Citáty: Leonardo da Vinci [online] 2007 [cit. 10. dubna 2010]. Dostupné z <http://citaty.net/autori/da-vinci-leonardo/2>
- 19 Brožek, Jaroslav. *Uvedení do práce s barvami*. Ústí nad Labem: Pedagogická fakulta UJEP v Ústí n. L., 1995. s. 3.
- 20 Kulka, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada Publishing a.s., 2008, s. 121.
- 21 Kulka, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada Publishing a.s., 2008, s. 121.
- 22 Kulka, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada Publishing a.s., 2008, s. 121.
- 23 Ruhrberg, Karl a kolektiv. *Umění 20. století*. Praha: Nakladatelství Slovart, 2004. s. 253.
- 24 <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1073451124-nemaluji-sve-obrazy-davim/> Mikuláš Medek [online] 2003 [cit. 9. března 2010]. Dostupné z <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1073451124-nemaluji-sve-obrazy-davim/>
- 25 <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1073451124-nemaluji-sve-obrazy-davim/> Mikuláš Medek [online] 2003 [cit. 9. března 2010]. Dostupné z <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1073451124-nemaluji-sve-obrazy-davim/>
- 26 Ruhrberg, Karl et al. *Umění 20. století*. Praha: Nakladatelství Slovart, 2004. s. 260.
- 27 Ruhrberg, Karl et al. *Umění 20. století*. Praha: Nakladatelství Slovart, 2004. s. 259.
- 28 Ruhrberg, Karl et al. *Umění 20. století*. Praha: Nakladatelství Slovart, 2004. s. 254.
- 29 Ruhrberg, Karl et al. *Umění 20. století*. Praha: Nakladatelství Slovart, 2004. s. 254.
- 30 Ruhrberg, Karl et al. *Umění 20. století*. Praha: Nakladatelství Slovart, 2004. s. 254.
- 31 Pijian, José. *Dějiny umění 10*. Praha: Odeon, 1984. s.151.
- 32 Ruhrberg, Karl et al. *Umění 20. století*. Praha: Nakladatelství Slovart, 2004. s. 364.
- 33 Ruhrberg, Karl et al. *Umění 20. století*. Praha: Nakladatelství Slovart, 2004. s. 94-95.

- 34 Ruhrberg, Karl et al.. *Umění 20. století*. Praha: Nakladatelství Slovart, 2004. s. 332.
- 35 Ruhrberg, Karl et al. *Umění 20. století*. Praha: Nakladatelství Slovart, 2004. s. 266.
- 36 Ruhrberg, Karl et al.. *Umění 20. století*. Praha: Nakladatelství Slovart, 2004. s. 266.
- 37 Baudelaire, Charles. *Květy zla*. Praha: Mladá Fronta, 1964. s. 57.
- 38 Baudelaire, Charles. *Květy zla*. Praha: Mladá Fronta, 1964. s. 57.
- 39 Stejskal, Miloš. *Moudrost starých Římanů*. Praha: Odeon, 1990. s. 204.
- 40 Náprstek, Vladimír. *Všeobecná geologie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. s. 81.
- 41 Stejskal, Miloš. *Moudrost starých Římanů*. Praha: Odeon, 1990. s. 204.
- 42 <http://n1c3w3b.ic.cz/index1.php>. Citáty: Karel Čapek [online] 2007 [cit. 15. dubna 2010]. Dostupné z <http://n1c3w3b.ic.cz/index1.php>.
- 43 Stejskal, Miloš. *Moudrost starých Římanů*. Praha: Odeon, 1990. s. 214.

## Použitá literatura

- Bacon, Francis. *Rozhovory*. Praha: Arbor vitae, 1999. s. 164.
- Baudelaire, Charles. *Květy zla*. Praha: Mladá Fronta, 1964. s. 232.
- Bible*. Praha: Česká biblická společnost, 1885. s. 288.
- Blumenthal – Barby, Kay. a kolektiv. *Kapitoly z thanatologie*. Praha: Avicem Zdravotnické nakladatelství, 1987. s. 152.
- Brožek, Jaroslav. *Uvedení do práce s barvami*. Ústí nad Labem: Pedagogická fakulta UJEP v Ústí n. L, 1995. s. 200.
- Camus, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. Praha: Garamond, 2006. 148 s.
- Ganzová, Kristin, Kober Sascha. *Barva, struktura, povrch*. Praha: Grada Publishing a.s., 2003. s. 128.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Smyslově morální účinek barev*. Hranice: Fabula, 2004. s. 111.
- Hanuš, Karel. *O barvě: optická stránka barevnosti ve výtvarnictví*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984. 92 s.
- Huyghe, René. *Řeč obrazů ve světle psychologie umění*. Praha: Odeon, 1973. s. 311.
- Kafka, Franz. *Povídky I.* Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2006. s.142.
- Kulka, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada Publishing a.s., 2008. s. 440.
- Medek, Mikuláš. Praha: Gema Art, 2002. s. 216.
- Mráz, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury 2*. Praha: Idea Servis, 2001. 211 s.
- Náprstek, Vladimír. *Všeobecná geologie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. s. 134.
- Pijoan, José. *Dějiny umění 7*. Praha: Odeon, 1981. s. 350.
- Pijoan, José. *Dějiny umění 10*. Praha: Odeon, 1984. s. 302.
- Poe, Edgar Alan. *Předčasný pohřeb a jiné povídky*. Praha: Mladá Fronta, 1970. s. 190.
- Ruhrberg, Karl et al. *Umění 20. století*. Praha: Nakladatelství Slovart, 2004. s. 840.
- Stejskal, Miloš. *Moudrost starých Římanů*. Praha: Odeon, 1990. s. 240.
- Zhoř, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. s. 168.

<http://www.artmuseum.cz/> [online] 1999-2010. Dostupné z

[<http://www.artmuseum.cz/>](http://www.artmuseum.cz/)

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Smrt> Ariés, Philippe [online] 2000 . Dostupné z

[<http://cs.wikipedia.org/wiki/Smrt>](http://cs.wikipedia.org/wiki/Smrt)

<http://n1c3w3b.ic.cz/index1.php> Karel Čapek [online] 2007. Dostupné z

[<http://n1c3w3b.ic.cz/index1.php>](http://n1c3w3b.ic.cz/index1.php)

<http://citaty.net/autori/da-vinci-leonardo/2> Leonardo da Vinci [online] 2007. Dostupné z

[<http://citaty.net/autori/da-vinci-leonardo/2>](http://citaty.net/autori/da-vinci-leonardo/2)

<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1073451124-nemaluji-sve-obrazy-davim/>>

Mikuláš Medek [online] 2003 . Dostupné z

<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1073451124-nemaluji-sve-obrazy-davim/>>

<http://www.gutenberg.cz/BookDetails.aspx?book=1219> Wolker, Jiří [online] 2010.

Dostupné z [<http://www.gutenberg.cz/BookDetails.aspx?book=1219>](http://www.gutenberg.cz/BookDetails.aspx?book=1219)

**Přílohy**

**Člověk**

**Torzo**





Člověk

Srdce





**Strom**

**Kmen**





## Strom

### List



**Zvíře**

**Zdechlina**





**Zvíře**

**Srst**





**Skála**

**Průrva**





**Skála**

**Skály**





**Stroj**

**Hodiny**



**Stroj**

**Soukolí**

