

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

OKOUZLENÍ SVĚTLEM

Fascination by Light

Vedoucí práce: doc. Lenka Vilhelmová, ak. mal.

Autor práce: Nina Máčová

Studijní obor: Výtvarná výchova pro základní umělecké školy (ZUŠ-VV)

Ročník: pátý

2013

PROHLÁŠENÍ:

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

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě - v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/19 98 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích 20. 3. 2012

.....
podpis studentky

PODĚKOVÁNÍ:

Ráda bych poděkovala paní doc. Lence Vilhelmové, ak. mal. za její důsledné vedení a plodné připomínky v celém průběhu zpracování mé diplomové práce. Chci poděkovat také všem členům Katedry výtvarné výchovy za vytvoření příjemného prostředí, ve kterém jsem ráda strávila pět let.

V neposlední řadě bych ráda vyjádřila vděčnost svým rodičům za jejich podporu materiální i duševní a hlavně za vytvoření pevného stabilního zázemí, bez kterého bych neměla na čem stavět. Za totéž děkuji zároveň i své sestře Evě Máčové.

ABSTRAKT

MÁČOVÁ, N. *Okouzlení světlem*. České Budějovice 2012. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce L. Vilhelmová.

Klíčová slova: světlo, stín, barva, vnímání, zrak, autorská kniha, umění, mozaika, sklo, vitraj, malba

Úvodní teoretická část obsahuje pasáže o různých teoriích pojetí světla a barev v návaznosti na historické souvislosti. Zabývá se i tématy, které se světlem přímo souvisejí, např. stíny, světla apod. a jejich projevy v umění, malbě, skle, mozaice a vitrajích. Praktická část se získanými poznatky snaží zúročit v souboru autorských knih v podobě světelných objektů. U těch se pozornost zaměřuje hlavně k charakteristickým vlastnostem různých materiálů a jejich působení na člověka ve spojení se světlem.

ABSTRACT

Fascination by Light

Key words: light, shadow, color, perception, eyesight, author's book, art, mosaic, glass, stained glass, painting

The theoretical part includes sections on various theories light and colors concepts in relation to the historical context. It also deals with topics that are directly related to light, such as shading, lighting, etc., and their symptoms in art, painting, glass, mosaic and glass windows. The practical part is trying to capitalize on the knowledge gained in the file author's books as light objects. For those is attention focused mainly on specific features of various materials and their effect on humans in conjunction with the light.

OBSAH

OBSAH.....	5
1 ÚVOD.....	8
2 ČÁST TEORETICKÁ.....	10
2.1 ZÁKLADNÍ POJMY.....	10
2.1.1 SVĚTLO.....	10
2.1.1.1 DEFINICE POJMU.....	10
2.1.1.2 KATEGORIZACE SVĚTLA.....	11
2.1.1.3 ILUMINACE PROSTORU.....	12
2.1.2 STÍN.....	12
2.1.2.1 DEFINICE POJMU.....	12
2.1.2.2 KATEGORIZACE STÍNU.....	12
2.1.2.3 OVLIVŇENÍ PODOBY STÍNU.....	13
2.1.2.4 CHIAROSCURO.....	13
2.1.3 BARVY.....	14
2.1.3.1 DEFINICE POJMU.....	14
2.1.3.2 HODNOTY BAREV.....	15
2.1.3.3 KATEGORIZACE BAREV.....	16
2.1.4 POVRCH.....	16
2.1.4.1 DEFINICE POJMU.....	16
2.1.4.2 FUNKCE POVRCHU Z HLEDISKA VZNIKU BARVY.....	17
2.1.4.3 TYPY POVRCHŮ.....	17
2.1.5 VIZUÁLNÍ PERCEPCE.....	18
2.1.5.1 OBECNÉ POZNATKY.....	18
2.1.5.2 ZRAK.....	19
2.1.5.3 VNÍMÁNÍ BAREV.....	19
2.2 VÝZNAMOVÉ ROVINY BAREV.....	21
2.2.1 KVALITY NEPESTRÉ.....	21
2.2.1.1 BÍLÁ.....	21
2.2.1.2 ČERNÁ.....	22
2.2.1.3 ŠEDÁ.....	22
2.2.2 BARVY TEPLÉ.....	22
2.2.2.1 ŽLUTÁ.....	23
2.2.2.2 ORANŽOVÁ.....	23
2.2.2.3 ČERVENÁ.....	23
2.2.3 BARVY STUDENÉ.....	24
2.2.3.1 MODRÁ.....	24
2.2.4 BARVY NEUTRÁLNÍ.....	25
2.2.4.1 ZELENÁ.....	25
2.2.4.2 FIALOVÁ.....	25
2.2.4.3 PURPUROVÁ.....	25
2.3 OSOBNOSTI.....	27
2.3.1 POČÁTKY.....	27
2.3.1.1 ARISTOTELES (4. století př. n. l.).....	27
2.3.1.2 PSEUDO-DIONÝSOS AEROPAGITA (5. století n. l.).....	27
2.3.1.3 SV. AUGUSTIN (354-430).....	27
2.3.1.4 TOMÁŠ AKVINSKÝ (1225-1274).....	28
2.3.2 NOVOVĚK.....	28

2.3.2.1	LEONARDO DA VINCI (1452-1519)	28
2.3.2.2	ISAAC NEWTON (1643-1727)	28
2.3.2.3	JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749-1832)	29
2.3.3	DVACÁTÉ STOLETÍ	29
2.3.3.1	ADOLF HÖLZEL (1853-1934)	29
2.3.3.2	PAUL KLEE (1879-1940)	29
2.3.3.3	JOHANNES ITTEN (1888-1967)	30
2.3.3.4	HERBERT READ (1893-1968)	30
2.4	SVĚTLO VE STŘEDOVĚKÉM UVAŽOVÁNÍ	31
2.4.1	BAREVNÝ PROJEV V KONTEXTU DOBY	31
2.4.1.1	RANÝ STŘEDOVĚK	31
2.4.1.2	ROMÁNSKÉ SLOHY	32
2.4.1.3	GOTIKA	32
2.4.2	SVĚTELNÁ MYSTIKA	33
2.5	SVĚTLO A BARVA VE VÝTVARNÉ TVORBĚ	35
2.5.1	SVĚTLO VE SKLE A SKLO VE SVĚTLE	35
2.5.1.1	PRŮHLEDNÉ BARVY	35
2.5.1.2	RŮZNORODOST POJETÍ PRŮHLEDNÉ BAREVNOSTI	36
2.5.2	VITRAJE	37
2.5.2.1	VITRAJE VE STŘEDOVĚKU	37
2.5.2.2	NOVOVĚKÉ VITRAJE	38
2.5.2.3	VITRAJE DVACÁTÉHO STOLETÍ	39
2.5.3	MOZAIKA	40
2.5.3.1	MOZAIKA VE STŘEDOVĚKU	40
2.5.3.2	PROMĚNY SOUČASNÉ MOZAIKY	41
2.5.4	SVĚTLO V MALÍŘSKÝCH PROJEVECH	42
2.5.4.1	DESKOVÁ A NÁSTĚNNÁ MALBA VE STŘEDOVĚKU	42
2.5.4.2	SVĚTLO V NOVOVĚKÉM MALÍŘSKÉM PROJEVU	43
2.5.4.3	DVACÁTÉ STOLETÍ	45
2.5.4.4	KNIŽNÍ ILUMINACE	46
2.6	VLASTNÍ VÝCHODISKA	48
3	ČÁST PRAKTICKÁ	52
3.1	VZNIK MYŠLENKY	52
3.1.1	KNIHA V OBJEKTU – OBSAH VE FORMĚ	52
3.1.2	NÁDOBY SVĚTLA	52
3.1.3	HLEDÁNÍ VÝRAZU	53
3.2	ZHMOTNĚNÍ V MATERIÁLU	54
3.2.1	PAPER ART	54
3.2.2	SVĚTLO VE DŘEVĚ	55
3.2.3	POHLCENÍ STÍNEM	57
4	ZÁVĚR	58
5	POUŽITÉ ZDROJE	59
5.1	SEZNAM LITERATURY	59
5.2	SEZNAM ČLÁNKŮ V SERIÁLOVÝCH PUBLIKACÍCH	60
5.3	SEZNAM ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ	61
6	OBRAZOVÉ PŘÍLOHY	62
I.	RŮZNORODOST POJETÍ PRŮHLEDNÉ BAREVNOSTI	62
II.	PROMĚNY SOUČASNÉ MOZAIKY	63

III.	AUTORSKÁ KNIHA JAKO OBJEKT – REALIZACE PRAKTICKÉ ČÁSTI DIPLOMOVÉ PRÁCE.....	65
7	ELEKTRONICKÉ PŘÍLOHY	67
	I. PRACOVNÍ POSTUPY	67
	II. PREZENTACE K TÉMATU: OKOUZLENÍ SVĚTLEM.....	67

1 ÚVOD

Pro každého vidomého bdícího člověka je světlo všudypřítomné. Přesto se dá zjednodušeně říci, že se nejedná o nic jiného, než druh pocitu vyvolaného v mozku jako výsledek informací, které mu poskytl náš zrakový aparát. Do té doby, než je světlo mozkiem zviditelněno, existuje jen jako další z mnoha druhů energie.¹ Schopnost zviditelnit okolní svět tedy není objektivní vlastností světla, ale subjektivní schopností jedince.²

Každý jedinec dešifruje, a tudíž vnímá, tento soubor informací jedinečným způsobem, zároveň je však významná část způsobu vnímání tohoto jevu společná většině lidí. Proto například zelená barva může jednomu člověku evokovat barvu šátku milované osoby a působit tak na něj veskrze pozitivním či uklidňujícím dojmem, zatímco druhý jedinec si při pohledu na ní vybaví kupříkladu hrachovou kaši, s níž má spojené nepříjemné vzpomínky. Přesto oba shodně pojmenují vnímanou barvu jako zelenou a oba ve větší či menší shodě dokáží vyjmenovat celou řadu evokací, které v nich kromě výše uvedených příkladů tato barva vyvolává. Mezi takové společné evokace může patřit například příroda.³

Přestože se jedná o výsledek složitých procesů v naší hlavě, většina lidí tímto způsobem o světle nikdy neuvažovala. Pro některé bylo světlo projevem boží přítomnosti, či božských vlastností,⁴ pro jiné absencí tmy a ve středověku začínalo být dokonce ztotožňováno s pojmem krásy.⁵ Fascinace světlem provází lidstvo celou jeho historií. Stejně tak jako světlo samotné, předmětem obdivu se stávají i jeho projevy v podobě barev, či dokonce jeho absence, která je nazývána tmou. Totéž platí i pro mezistupně mezi světlem a tmou, tedy stíny.

Tato práce se ve své teoretické části pokusí zmíněnou fascinaci do jisté míry zmapovat, nebo spíše poukázat na některé z jejích aspektů. Neklade si však ambice toto téma zcela vyčerpat. Každá zmíněná disciplína výtvarného vyjadřování má v souvislosti se světlem, barvami i stíny svá specifika, pracuje s těmito prvky svým vlastním originálním způsobem, přičemž ten se může dále lišit podle historické epochy, dané umělecké školy, samotných výtvarníků nebo jednotlivých děl. Zcela toto téma vyčerpat by tudíž bylo v rámci jediné diplomové práce nemyslitelné.

Otázka světla je něčím, co v sobě propojuje obory, jako je fyzika, chemie, biologie, psychologie, estetika, dějiny umění a další. V první kapitole se proto pokusíme z některých těchto přístupů vytvořit zjednodušenou syntézu definující základní pojmy. V následujících kapitolách se v rámci tématu ponoříme více do hloubky, seznámíme se s nejnámějšími osobnostmi i historickým vývojem přístupu. Na konci teoretické části opustíme obecné a pokusíme se demonstrovat řešené téma na konkrétních

¹ Srov. HANUŠ, K. *Barva v architektuře: její zákonitosti a kompozice*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1957. ISBN neuvedeno. s. 17, 31.

Srov. DOSTAL, J. Goethovo místo v dějinách vědy. In GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. Hranice: Fabula, 2004. ISBN 978-80-86600-13-0. s. 10.

² Srov. Tamtéž: s. 9, 10.

³ Srov. KULKA, J. *Psychologie umění*. Vydání 2. Praha: Grada Publishing, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7. S. 122.

Srov. DOSTAL, J. Goethovo místo v dějinách vědy. s. 24.

⁴ Srov. ECO, U. *Umění a krása ve středověké estetice*. Vydání druhé. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-892-3. s. 65, 68.

Srov. ECO, U. *Dějiny krásy*. Praha: Argo, 2005. ISBN 80-7203-677-7. s. 102

⁵ Srov. PTÁČKOVÁ, B.; STIBRAL, K. a kol. *Estetika na dlani*. Olomouc: Rubico, 2002. ISBN 80-85839-79-2. s. 70.

příkladech. Například různorodost pojetí průhledné barevnosti je demonstrována na dílech současných sklářských výtvarníků. Dále je zachycena proměna pojetí moderní mozaiky a vitraje.

Ačkoliv všechny zmiňované aspekty teorie světla a jeho projevů i jejich aplikace ve výtvarné tvorbě netvoří přímou součást konceptu následující realizace, stále významným způsobem ovlivňují už samotný způsob přemýšlení o světle, a proto je potřeba alespoň stručně se o nich zmínit.

Praktická část práce se pokouší zúročit poznatky z části teoretické a na základě autorského konceptu je aplikovat. Tyto poznatky budou realizovány v souboru autorských knih ve formě světelných objektů. Ty se staly schránkami, nádobami, do nichž bylo světlo uzavřeno, uvězněno. Světlo se s větším, či menším úspěchem prodírá ven a prozařováním materiálu se stává jeho součástí. Přestože autorská kniha – která má v tomto případě formu objektu – se zdá na první pohled statickou, ve skutečnosti se zde jedná o nikdy nekončící proces pronikání, symbolického souboje i spolupráce světla, materiálu a recipienta.

Právě tento proces a zároveň i výsledný dojem, který je vyvoláván v mozku pozorovatele, je zachycen v první kapitole praktické části této diplomové práce. Následující kapitoly se zabývají především použitými materiály, a pracovním postupem. Závěr práce se pokouší hlavně o porovnání výsledných objektů s původním záměrem.

2 ČÁST TEORETICKÁ

2.1 ZÁKLADNÍ POJMY

Tato kapitola má za úkol objasnění pěti nejdůležitějších pojmů dané problematiky.

2.1.1 SVĚTLO

2.1.1.1 DEFINICE POJMU

V průběhu historie se o definici světla pokoušela celá řada učenců. V korpuskulární teorii Isaaca Newtona bylo světlo popsáno jako „*roj letících částic, které se na rozhraní dvou rozdílných prostředí rozpadnou na paprsky různých barev a délek v tzv. spektrum.*“⁶ K významnému průlomů ohledně této otázky došlo, když anglický fyzik James Clerk Maxwell vyslovil teorii o elektromagnetickém vlnění světla. Ve dvacátém století však obnovil německý fyzik Albert Einstein teorii tělískovou. V reakci na obě tyto teorie, z nichž ani jedna nevysvětluje celé spektrum světelných jevů, vznikla vlnová mechanika. Za jejího původce se dá považovat francouzský fyzik Louis Victor de Broglie.⁷ V současné době se dá světlo definovat velmi zjednodušenou formou asi následujícím způsobem:

*„Podstatou světla jsou elektromagnetické vlny (...). Elektromagnetická energie nezahrnuje jen světlo, ale i část kosmického záření, rentgenové paprsky, ultrafialové a infračervené paprsky a vlny přenášející televizní a rozhlasový signál. Můžeme si ji představit jako neustále proudící vlny o různých vlnových délkách (...), které se značně liší od nejkratších vln kosmického záření (mají délku bilion centimetrů), až po nejdelší rádiové vlny (měří několik kilometrů). Naše oči jsou citlivé pouze vůči malému rozsahu tohoto kontinua – na vlnové délky v rozsahu přibližně 400-700 nanometrů. Nanometr je jednou miliardtinou metru, viditelná energie tvoří tedy pouze malou část z celého spektra elektromagnetického záření.“*⁸

Jinými slovy: Světlo je proud fotonů ze střední části spektra.⁹ „Tyto fotony se střední energií jsou viditelné, protože buňky na sítnici oka se vyvinuly tak, aby na ně reagovaly.“¹⁰ Pro nás je zajímavý poznatek, že „*chování konkrétních fotonů je notoricky nepředpověditelné.*“¹¹ Tento poznatek by nás mohl zaujmout už proto, že, jak víme, v kontaktu například s nehomogenním sklem, které obsahuje drobné bublinky, kamínky a obzvláště pak tzv. šlíry a další vady, může docházet k nejrůznějším pro nás velmi zajímavým efektům, které právě takovéto „nepředpověditelné“ chování zahrnují. Mezi takové jevy patří i efekt Tyndallův.¹²

⁶ LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987. ISBN neuvedeno. s. 12.

⁷ Srov. HANUŠ, K. *Barva v architektuře: její zákonitosti a kompozice*. s. 12.

⁸ ATKINSON, R. L. a kol. *Psychologie*. 2. aktualit. vyd. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-640-3. s. 117

⁹ Srov. BAXANDALL, M. *Stíny a světlo: Umění a vizuální zkušenost*. Blansko: Barrister & Principal, 2003. ISBN 80-86598-58-6. s. 9.

¹⁰ Tamtéž, s. 9.

¹¹ Tamtéž, s. 9.

¹² Srov. LOSOS, L. *Vitráže*. Praha: Grada Publishing, 2006. ISBN 80-247-1405-1. s. 10.

Z pohledu fyziologie je světlo považováno „za společný znak všech počitků a vjemů vznikajících prostřednictvím zrakového orgánu. (...) Kromě základního počítka vidění, vzbuzuje světlo i počitek pohody, estetického pocitu a emoce.“¹³

Kvantový fyzik Michael Brooks o světle říká: „Přes veškerou schopnost interpretovat, co světlo vypovídá o vesmíru, a obratnost, s jakou ho užíváme k měnění okolního světa, nám jeho pravá podstata stále uniká. (...) Stále nedokážeme jasněji spojit vlnový a částicový pohled. Tato hádanka leží v samém srdci kvantové teorie, zůstává však tajemstvím (...). Co je světlo? Je to částico-vlna.“¹⁴

Jinak řečeno: Přestože žijeme v jednadvacátém století a světlo je zásadní pro naši existenci, můžeme jen konstatovat, že pravá povaha světla pro nás stále zůstává záhadou. Proto nelze dokonce ani v nejnovější literatuře nalézt žádnou stručnou plně vystihující definici tohoto pojmu.

2.1.1.2 KATEGORIZACE SVĚTLA

Světlo, stejně jako ostatní jevy, můžeme dělit podle nejrůznějších kritérií. Jedním z možných způsobů kategorizace je rozlišení tohoto jevu na *světlo přirozené* a *komponované*, přičemž komponováním se v tomto smyslu míní taková úprava, která je záměrná a má za účel vzbudit v recipientovi určité pocity, a to buď emotivní, nebo estetické. K tomuto komponování dochází většinou prostřednictvím umělých zdrojů.¹⁵

Za další možný způsob rozdělení, který uvádí Baleka, můžeme považovat kategorizaci na *světlo vyzařované* a *osvětlující*. První pojetí se uplatnilo především v umění středověkém. Tomu odpovídala záliba v drahých materiálech, které světlo, podle tehdejšího supranaturalismu, obsahovaly. Dále můžeme praktickou aplikaci tohoto názoru pozorovat v chrámových vitrajích i byzantských mozaikách.¹⁶ Odklon od vyzařovaného světla přišel s nástupem renesance. To se projevilo na způsobu výtvarného vyjadřování.¹⁷ Zatímco středověk používal barvy čisté, základní a světlo jako by vyzařovalo z nich samotných,¹⁸ renesanční či později barokní princip světla osvětlujícího zasahoval předměty směrem zvenku, pohrával si se šerosvitem a vyžíval se v hrách objemů.¹⁹ Oba přístupy byly nakonec sjednoceny v 19. století, a to v impresionismu.²⁰

Kromě základního rozdělení světla na to, které pochází z *přirozeného zdroje* a světlo ze *zdroje umělého*, rozeznáváme ještě celou škálu dalších dělení. Mezi ně patří například *světlo přímé*, *nepřímé*, *rozptylné* nebo *směřované*.²¹ Podobných kategorií existuje ještě celá řada. Ty se většinou vztahují ke konkrétním disciplínám, jako je například scénografie.

¹³ ČÁP, V. *Světlo ve výtvarných disciplínách*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984. ISBN neuvedeno. s. 6.

¹⁴ BROOKS, M. *Velké otázky: Fyzika*. Praha: Euromedia Group, 2011. ISBN 978-80-242-3065-8. s. 152.

¹⁵ Srov. ČÁP, V. *Světlo ve výtvarných disciplínách*. s. 6.

¹⁶ Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění: Výkladový slovník...* Dotisk. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1909-7. s. 353.

¹⁷ Srov. Tamtéž, s. 354.

¹⁸ Srov. ECO, U. *Dějiny krásy*. s. 100.

¹⁹ Srov. Tamtéž, s. 100.

²⁰ Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění: Výkladový slovník...* s. 354.

²¹ Srov. ČÁP, V. *Světlo ve výtvarných disciplínách*. s. 14, 15.

2.1.1.3 ILUMINACE PROSTORU

Iluminací prostoru se rozumí jeho osvětlení. To je v první řadě ovlivňováno světelným zdrojem.²² Kromě něj se však na celkovém výsledku podílí ještě *prostředí*, jímž je světlo přenášeno (voda, vzduch). Například mlha může ovlivnit rozptýlenost, barvu i sílu světla.²³

Globální iluminací je myšlena „*modifikace primárního osvětlení komplexem sekundárních interakcí mezi světlem a povrchy v místním prostředí – odrazy (s nádechem získaného zabarvení), stálými opakovanými odrazy, lokálními neuskutečněnými odrazy (od povrchů ve stínu), odrazy odlišného zabarvení pronikající do povrchů ve stínu a příležitostně komplikace plynoucí z deformací vzniklých, když světlo zdolává průhledné povrchy.*“²⁴

2.1.2 STÍN

2.1.2.1 DEFINICE POJMU

Stín je jevem, který bezprostředně doprovází světlo. Je s ním spojen tak úzce, že bez něj v podstatě nemůže existovat, neboť bez světla přestává být stín stínem, místo něj nastupuje tma. Světlo samo o sobě však podle Baleky stínem být provázené nemusí.²⁵

Hmotný svět obsahuje nespočet různých materiálů, které se svými vlastnostmi vzájemně liší. Mezi těmito materiály existují takové, jejichž molekulární struktura dovoluje přenos viditelného světla. Tuto vlastnost má například voda nebo většina druhů skla. Na druhou stranu však molekulární struktury celé řady dalších objektů přenos fotonů ve formě viditelného světla neumožňuje. V takových případech dochází v toku fotonů k nerovnoměrnostem.²⁶ Tato přerušení můžeme zjednodušeně nazvat též „*díry ve světle.*“²⁷

Definice stínu tedy může být formulována například následujícím způsobem: „*Stín je tedy především místní, relativní nedostatek v množství světla dopadajícího na povrch a je objektivní. Za druhé je stín lokální, relativní variací v množství světla odraženého od povrchu do oka.*“²⁸

2.1.2.2 KATEGORIZACE STÍNU

Dělení stínu je ve své nejzákladnější formě výrazně prostší, než přisuzujeme-li kategorie světlu. Setkáváme se zde však s jedním problémem, a to je terminologická

²² Za příklad iluminace prostoru lze považovat i tvorbu Američana Dana Flavina, který prostřednictvím svých minimalistických světelných objektů ze zářivek ovlivňuje barevnost okolního prostoru. Tím, jako by se prostřednictvím vlastního světla jeho objekty šířily do neurčita.

Srov. MACHALICKÝ, J. Světelný mág Dan Flavin In *lidovky.cz*. [online]. Zpravodajský server Lidových novin. 8. prosince 2006 8:58 [cit. 2013-01-02]. Kultura. Dostupné na <http://www.lidovky.cz/In_kultura.asp?c=A061208_085844_In_kultura_hlm>.

Tvorbu Dana Flavina lze srovnávat se Zdeňkem Pešánkem, který tvořil ve dvacátých letech dvacátého století objekty ve stylu světelného kinetismu. Jedním z nich byl i jeho slavný elektrický klavír, který byl umístěn na Edisonově transformační stanici v Praze Vršovcích.

Srov. DOLEŽÁLEK, J. Kinetická plastika Z. Pešánka je zpět v PRE In *PRE*. [online]. [cit. 2013-01-02]. Kultura PRE. Dostupné na < <http://www.pre.cz/pre/nase-spolecnost/kultura-pre/svetelny-mag-zdenek-pesaneck/kineticka-plastika-z-pesanka-je-zpet-v-pre.html>>.

²³ Srov. BAXANDALL, M. *Stíny a světlo: Umění a vizuální zkušenost*. s. 14,15.

²⁴ Tamtéž, s. 15.

²⁵ Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění: Výkladový slovník...* s. 346.

²⁶ Srov. BAXANDALL, M. *Stíny a světlo: Umění a vizuální zkušenost*. s. 10.

²⁷ Tamtéž, s. 10.

²⁸ Tamtéž, s. 11.

nesjednocenost. Výrazy běžně používané například mezi výtvarníky totiž zcela nevystihují jejich pravý význam. Díky tomu mohou být tyto termíny v některém kontextu i zavádějící.²⁹

První kategorií je *stín vržený*. Jedná se o takový stín, jehož příčinou je pevná látka díky své molekulární struktuře neumožňující průnik fotonů postavená do cesty mezi světelným zdrojem a povrchem. V takovém případě je mnohem výstižnějším označením termín *stín projektovaný*.³⁰

Druhou kategorií je *stín přidružený*. Tento termín však můžeme nahradit přesnějším výrazem *stín vlastní*.³¹

Pojem třetí kategorie, *stínování*, zůstává stejný. Dovolíme si ho však do jisté míry upřesnit dalším rozdělením na *stínování nakloněné a šikmé*. První výraz se vztahuje k odklonu od osy horizontální, druhý od osy vertikální.³²

Další, prostší, formou kategorizace stínu může být jeho rozdělení na *umbru* a *polostín*. Umbrou se při tom míní nejtemnější, zcela odstíněná oblast, zatímco polostínem místa přechodu od míst plně osvětlených směrem k umbře.³³

2.1.2.3 OVLIVNĚNÍ PODOBY STÍNU

Faktorů, které mohou mít vliv na konečnou podobu stínu, existuje celá řada. Primárně to může být už samotné umístění, a to umístění světelného zdroje, které těleso ozařuje i samotného osvětleného tělesa, dále pak lokace podkladu, na němž se předmět nachází.³⁴

Sekundárně „*tato hrubá forma bude modifikována řadou doprovázených méně významných podmínek: koncentrace a dosah světelného zdroje, konzistence média, kterým světlo putuje k tělesu, umístění a tvar přilehlých odrazných ploch, textura a zabarvení těchto ploch i tělesa (a v případě projektovaného stínu také povrchu, na nějž stín dopadá). Vnímáný stín předpokládá ještě jednu základní podmínku, totiž nějak umístěného vnímatele.*“³⁵

V této souvislosti stojí za to alespoň okrajově se zmínit o skiagrafii, která byla velmi rozšířená v 18. století. Skiografie je disciplínou zabývající se konstruováním stínu. V pravém slova smyslu se však touto cestou nikdy nemůže podařit vystihnout stín v jeho reálné podobě. Skiografie totiž sice počítá s pohybem světla po přímkách, ale světelný odraz zohledňuje jen málokdy a ohyb světla už vůbec ne.³⁶ „*Vnímání stínu existuje pouze ve formě jeho zřeslení perspektivou. A stín je omezen na projektovaný stín a příležitostně na stín z přímého slunce.*“³⁷ Holandřan 'sGravesandé se v tomto kontextu vyjádřil jasně: „*(...)Malíř by udělal lépe, kdyby si všiml stínů, které neustále vidí (...), než aby se uchýloval k pravidlům, která neplatí ve všech případech.*“³⁸

2.1.2.4 CHIAROSCURO

Chiaroscuro je italský výraz pro to, co u nás známe pod pojmy tenebrismus, šerosvit, či temnosvit. Francouzština pak užívá termín *clair-obscur*.³⁹ Ať už preferujeme kterákoliv

²⁹ Srov. Tamtéž, s. 11.

³⁰ Srov. Tamtéž, s. 12.

³¹ Srov. Tamtéž, s. 12.

³² Srov. Tamtéž, s. 12.

³³ Srov. Tamtéž, s. 13.

³⁴ Srov. Tamtéž, s. 51.

³⁵ Tamtéž, s. 51.

³⁶ Srov. Tamtéž, s. 95.

³⁷ Tamtéž, s. 95.

³⁸ Tamtéž, s. 95.

³⁹ Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění: Vykkladový slovník...* s. 363.

z výše uvedených synonym, většinou jsou pod nimi skryty dva rozdílné významy. První význam je spíše obecný. Vyjadřuje v podstatě to, jak stín a světlo působí v kontextu prostředí. Význam druhý má kromě jiného výtvarně-umělecký kontext. Jedná se o způsob uspořádání těchto dvou elementů především v malbě. Kontext tedy není jevový, jako v předchozím případě, ale normativně-estetický. Dalo by se říci, že primární funkcí chiaroscuro v tomto smyslu je zdůraznění určitých partií obrazu.⁴⁰

Goethe definuje tento jev následujícím způsobem: „Šerosvitem, *clair-obscur*, nazýváme zpodobnění tělesných předmětů, jestliže u nich přihlížíme pouze k účinku světla a stínu. V užším smyslu se tak někdy nazývá partie ve stínu, je-li ozářena světelnými reflexy (...). Šerosvit nám umožňuje vidět těleso jakožto těleso, neboť světlo a stín nás zpravují o jeho hmotné hustotě.“⁴¹ V souvislosti s touto definicí lze připomenout osobnost Johna Locke a tzv. Molyneuxův problém. V tom byla nastolena otázka, jestli slepec, který nikdy předtím neviděl a pak náhle prohlédne, dokáže jen na základě světla a stínů rozpoznat a správně pojmenovat tvary ještě dříve, než se jich poprvé dotkne.⁴² Chirurg William Cheselden na základě zkušeností z praxe nepřímo poukázal na to, že ne.⁴³ Z toho vyplývá, že šerosvit, jak se o něm zmiňuje Goethe, může mít vypovídající hodnotu o tvarech a charakteru předmětů jen pro člověka s předchozí vizuální zkušeností.

2.1.3 BARVY

2.1.3.1 DEFINICE POJMU

Termín barva může být použit celkem ve třech základních kontextech: Za synonymum prvního z nich můžeme považovat obecně barvivo v nejširším slova smyslu, a to ať už se jedná o samotný pigment nebo o hotovou hmotu s příměsí pojiva a ředidla.

V kontextu světla může být barva podle Baleky chápána z hlediska fyzikálního a optického jako paprsek světla o určité vlnové délce.⁴⁴ Třetí kontext se týká samotného našeho vnímání. Barva se váže na „předmětovou kvalitu věcí a smyslový zážitek, esteticky je jevem shrnujícím objektivní vlastnosti a subjektivní činitele při procesu vjemu a významovém hodnocení.“⁴⁵

Obecně lze tedy říci, že barva je „jev fyzikálně-optický, chemický, fyziologicko-psychologický, estetický aj.“⁴⁶ Dobře vystihl odpověď na tuto otázku Aristoteles. Tvrdil, „že se jedná o vlastnost předmětu, která je viditelná jen za světla.“⁴⁷ Teprve v sedmáctém století po Newtonových pokusech, během nichž objevil barevné spektrum světla, bylo Aristotelovo tvrzení opraveno ve smyslu, jaký běžně uznáváme dnes, a totiž, „že barva je především vlastnost světla.“⁴⁸

Další Aristotelovou myšlenkou bylo, „že je barva něčím stinným.“⁴⁹ I tato myšlenka je do jisté míry oprávněná, protože barva vzniká, dojde-li k pohlcení určité části spektra

⁴⁰ Srov. BAXANDALL, M. *Stíny a světlo: Umění a vizuální zkušenost*. s. 83.

⁴¹ GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. s. 63.

⁴² Srov. BAXANDALL, M. *Stíny a světlo: Umění a vizuální zkušenost*. s. 27.

⁴³ Srov. BAXANDALL, M. *Stíny a světlo: Umění a vizuální zkušenost*. s. 32.

⁴⁴ Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění: Výkladový slovník*. ... s. 42.

⁴⁵ Tamtéž, s. 42.

⁴⁶ Tamtéž, s. 42.

⁴⁷ LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole*. s. 8.

⁴⁸ Tamtéž, s. 8.

⁴⁹ HANUŠ, K. *Barva v architektuře: její zákonitosti a kompozice*. s. 42.

světla, které dopadlo na povrch. Díky tomuto pohlcení se světlo odražené jeví již jako zabarvené.⁵⁰

Budeme-li barvu pokládat pouze za psychologický počitek, můžeme konstatovat, že tento vjem závisí „na citlivosti a stavu zrakového orgánu, na celkovém psychickém stavu člověka a na podmínkách pozorování.“⁵¹ S tím souvisí mimo jiné i psychologie barev, o které tato práce pojednává v samostatné kapitole.

Pro srovnání s výše uvedenými definicemi můžeme použít přístup Johanna Wolfganga von Goethe. Ten k tomuto problému přistupoval čistě empiricky. Barvu považoval kromě jiného za prostředek k dosažení „nejvyšších estetických cílů.“⁵² O něco dále ve svém díle prohlašuje následující: „Povšechně pociťují lidé velkou radost z barev. Oko je potřebuje, jako potřebuje světlo.“⁵³ Z tohoto prohlášení lze soudit na to, že Goethe nepovažuje barvy za vlastnost světla, ale za jev od světla oddělený. Zdá se, jako by vůbec nebral v úvahu dílo Isaaca Newtona, s nímž byl dobře obeznámen a s nímž nesouhlasil. Dalším odvážným tvrzením je to, že oko má dispozici k tomu, aby samo vytvářelo barvy a prožívalo pocity těmito barvami vyvolané.⁵⁴ V tomto místě připisuje Goethe oku vlastnosti náležící spíše oblasti mozku.

2.1.3.2 HODNOTY BAREV

V kapitole „Vztah sestav k světlu a temnotě“⁵⁵ Goethe píše: „(...) Sestavy je možné rozrůznit do velké rozmanitosti, když sdružíme buď dvě barvy světlé, nebo dvě barvy tmavé, nebo jednu barvu světlou, druhou tmavou. (...) Sdruží-li se aktivní strana s černou barvou, pasivní tím energii ztrácí. Přidáme-li k aktivní straně bílou a světlou, ztrácí tím sílu, pasivní strana se tím rozjasňuje a stává se veselejší. (...) K tomu ještě přistupuje, že všechny barvy mohou být více nebo méně znečištěny, dokonce znejasněny až takřka k nepoznání (...).“⁵⁶ Na tomto místě Goethe naznačil, že různorodost barev nespočívá jen v jejich vzájemném kombinování. U každé z barev můžeme rozeznávat tři různé parametry, kvality, díky kterým vzniká pestrá škála odstínů. Těmito třemi základními hodnotami jsou tón, sytost a světlost.

Jako *tón* nebo *odstín* můžeme označit konkrétní charakter (např.: typ červeně) nebo kvalitu (např.: červená) barvy.⁵⁷

Sytostí myslíme to, jak čistý je konkrétní barevný tón, jak silně se projevuje.⁵⁸ Jinak by se dalo říct, že sytost označuje, jak je konkrétní barva ryzí. Pokud se na čistě sytou barvu podíváme, vytváří dojem, že neobsahuje žádnou šed'.⁵⁹ Když sytou barvu pozorujeme příliš dlouho, dojde k otupení, v jehož důsledku začne být barva vnímána jako méně sytá. V případě, že poté zaměříme oči na barvu komplementární k té, která předtím způsobila únavu našeho vidma, jeví se nám tato o to výraznější, tedy sytější.⁶⁰

⁵⁰ Srov. Tamtéž, s. 41.

⁵¹ KULKA, J. *Psychologie umění*. s. 110.

⁵² GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. s. 35.

⁵³ Tamtéž, s. 36.

⁵⁴ Srov. Tamtéž, s. 36.

⁵⁵ Tamtéž, s. 57.

⁵⁶ Tamtéž, s. 57.

⁵⁷ Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole*. s. 24.

⁵⁸ Srov. KULKA, J. *Psychologie umění*. s. 110.

⁵⁹ Srov. ATKINSON, R. L. a kol. *Psychologie*. s. 123.

⁶⁰ Srov. HANUŠ, K. *Barva v architektuře: její zákonitosti a kompozice*. s. 25.

Srov. GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. s. 47.

Světlostí, jinak také *jasem* se rozumí to, jak světle či tmavě konkrétní barva působí ve srovnání s ostatními barvami a dále pak mapuje tato hodnota vlastnosti, jak se mění s dodáním černé či bílé.⁶¹

Laická veřejnost, tedy recipienti, kteří neprošli takovou přípravou, aby byli dostatečně obeznámeni s výše zmíněnými hodnotami barev, si většinou intuitivně vytváří svá vlastní hlediska. Často hodnotí barvy podle dopadu, nápadnosti, vtíravosti, obvyklosti, příjemnosti a teplosti.⁶²

Nezávisle na tom, zda je člověk odborník nebo laik, „*můžeme rozeznat asi 150 odstínů, tedy i 150 různých vlnových délek.*“⁶³ Uvědomme si při tom, že každý z těchto 150 tónů má obrovské množství hodnot světlosti a sytosti, takže dohromady dokáže lidské oko rozeznat zhruba sedm milionů tónů barev.⁶⁴

2.1.3.3 KATEGORIZACE BAREV

Barvy mohou být rozdělovány podle nejrůznějších kritérií, většinou podle způsobu jejich psychologického působení na recipienta, a to vždy do dvojic. Většinou je toto rozdělení zakládáno na vlastnostech subjektivních. Kategorizace podle objektivních kritérií je v menšině.

Mezi objektivní kategorizace patří dělení na barvy *spektrální* a *mimospektrální* (purpurové), *neutrální* (bílá, černá, šedá) *primární* a *sekundární* (případně terciální), *komplementární* (doplňkové) a *nekomplementární*.

Do subjektivnější kategorizace náleží rozčlenění na barvy *syté* a *bledé*, *světlé* a *tmavé*, *měkké* (pastelové, zklidňující) a *tvrdé* (ostré, vzrušivé), *teplé* a *studené* a nakonec dělení na barvy *klidné* (ponejvíce zelená) a *vzrušivé* (červená). Na pomezí mezi uklidňující zelenou a vzrušivou červenou se nachází žluté a modré odstíny.⁶⁵ Dále nezapomeňme zmínit barvy *čisté* a *lomené*, které jsou tvořeny míšením různých tónů.⁶⁶

Svým vzhledem si mohou být barvy blízké, nebo stát ve vzájemné opozici. Druhou variantu představují barvy největší protikladné rozdílnosti, které nazýváme komplementární.⁶⁷

Míšení barev rozeznáváme dvojího druhu. *Míšení aditivní* se týká kombinování barevných světél, zatímco *subtraktivní* pigmentů nebo barevných filtrů.⁶⁸

2.1.4 POVRCH

2.1.4.1 DEFINICE POJMU

Faktorem pro výsledný dojem barvy stejně důležitým jako světlo samotné, je povrch. Zjednodušeně tak nazýváme hranici mezi dvěma prostory o rozdílné hustotě.⁶⁹

⁶¹ Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole*. s. 24

⁶² Srov. KULKA, J. *Psychologie umění*. s. 122.

⁶³ ATKINSON, R. L. a kol. *Psychologie*. s. 124.

⁶⁴ Srov. Tamtéž, s. 124.

⁶⁵ Srov. KULKA, J. *Psychologie umění*. s. 118.

⁶⁶ Srov. Tamtéž, s. 111.

⁶⁷ HANUŠ, K. *Barva v architektuře: její zákonitosti a komposice*. s. 25, 26.

⁶⁸ Srov. ATKINSON, R. L. a kol. *Psychologie*. s. 126.

⁶⁹ Srov. HANUŠ, K. *Barva v architektuře: její zákonitosti a komposice*. s. 40.

2.1.4.2 FUNKCE POVRCHU Z HLEDISKA VZNIKU BARVY

Je to právě charakter povrchu, který určuje, jak barva vyzní. Porovnáme-li kupříkladu vzhled dřeva před nalakováním a po něm, zjistíme, že letokruhy opticky vystoupily a celková kresba materiálu se zdá mnohem kontrastnější po nalakování.

Rychlost světla je zpomalována s tím, jak houstne prostředí, ve kterém se pohybuje. Pohybuje-li se vakuem, není brzděna ničím, proto se celé spektrum obsažené v tomto světle pohybuje stejnou rychlostí. Setká-li se světlo na své cestě s překážkou, není v celém svém spektru schopno tuto překážku překonávat se stejnou razancí, proto se některé jeho spektrální části pohybují rychleji a jiné pomaleji. Hranice mezi dvěma prostory o různých optických hustotách jsou tvořeny plochami, a právě v těchto místech dochází k jevům zdaleka nejzajímavějším. Část světla je odražena zpět, a to podle pravidla, že úhel dopadu je totožný s úhlem odrazu. Zbytek světla pokračuje ve své cestě, ačkoliv jeho dráha byla odkloněna, jinými slovy, dochází k jeho lomu.⁷⁰

Barva vzniká tak, že je pohlcena část dopadajícího světla právě v této povrchové části na rozhraní mezi prostředími. Zbytek světla, který se od povrchu odrazí, vyznívá našemu oku již barevně odlišný, změněný.⁷¹ „V běžné skutečnosti je barva hmot vždy výslednicí složení určitých spektrálních záření, každá má své složitější vidmo. Sečtením jeho světél vzniká výsledný barevný dojem, barva povrchu hmoty.“⁷²

Světlo, které se odrazí hned na povrchu, zůstává barevně stejné. Zbytek pronikne těsně pod povrch, kde je pozměněna jeho spektrální skladba. Právě toto světlo je „ochuzeno o pohlcenou spektrální část“⁷³ a tím se jeví jako barva materiálu. Je nutné připomenout, že světlo neproniká u neprůhledných materiálů celou jejich silou, proto nemůžeme říci, že by tato hmota měla v celé své síle tutéž barvu, kterou vnímáme na jejím povrchu. Díky svým vlastnostem však vykazuje potenciál tuto barvu získat, a to v případě, že tento materiál například rozřízneme a povrch v místě řezu upravíme stejným způsobem, jakým byl upraven původně vnímaný povrch. Bude-li toto místo upraveno způsobem jiným, nedocílíme stejného barevného vjemu, jako u předchozího.

2.1.4.3 TYPY POVRCHŮ

„Hmoty bílé mají odrážet všechno světlo na ně dopadající. Hmoty černé mají všechno na ně dopadající světlo pohlcovat. Hmoty bílé však ve skutečnosti neodrážejí všechno světlo, jež na ně dopadá, jen se více nebo méně tomuto ideálnímu stavu blíží. Podobně ani hmoty černé nepohlcují všechno světlo na ně dopadající a nejsou ideálně černé. (...) Kdyby bylo možno dosáhnout úplného pohlcení světla, byly by trojrozměrné útvary černých těles plasticky zcela nezřetelné a tělesa by se jevila jako plošné černé útvary.“⁷⁴

„Světlo může být odráženo od plochy těmito způsoby:

1. jen jedním směrem, tj. usměrněně (povrch lesklý),
2. všemi směry, tj. rozptýlně (povrch hladký, nelesklý),
3. různými stupni přechodu mezi těmito stavy (povrch mdle lesklý, pololesklý apod.).“⁷⁵

Je-li pozorovaný povrch lesklý, výsledný vjem je dvojího druhu. Buďto zachytává náš zrakový aparát pouze světlo zpod povrchu. V tom případě se nám barva plochy zdá

⁷⁰ Srov. Tamtéž, s. 40.

⁷¹ Srov. Tamtéž, s. 41.

⁷² Tamtéž, s. 41.

⁷³ Tamtéž, s. 42.

⁷⁴ Tamtéž, s. 42, 43.

⁷⁵ Tamtéž, s. 44.

syťjší, než barva plochy matné. Nebo naopak vnímáme odražené světlo povrchové, jehož barevnost je neměnná. V přirozeném světle vnímáme tedy tento odraz bílé.⁷⁶

Hovoříme-li o lesku, nesmíme opomenout alespoň stručnou zmínku o zrcadlení. To není závislé pouze na hladkosti povrchu, ale i na samotném materiálu a jeho vlastnostech. V tomto vynikají hlavně kovy. Nejméně zřetelně se zrcadlení jeví na materiálech světlých, nejpříznivější jsou k tomuto jevu naopak materiály černé, protože podpovrchový odraz je u nich minimalizován.⁷⁷

Kromě povrchu lesklého rozeznáváme ještě další, který je sice také hladký, ale neleskne se. Tento matný povrch odráží světlo povrchové i podpovrchové rozptýleně. Barva povrchu není změněná pohlcením části vidma, podpovrchová složka změněná je. Obě tyto složky vnímáme zároveň, ať na ně hledíme z kteréhokoliv úhlu. Proto dochází ke snížení sytosti barevného tónu.⁷⁸ „*Různobarevná skladba hmot (...) je při neleštěném povrchu vždy méně zřetelná. Černá plocha nelesklá nikdy nedosáhne tmavosti černě plochy leštěné. Zato neleštěná plocha bílá svítí jasněji než táž plocha leštěná.*“⁷⁹ Proto chceme-li dosáhnout nejvyššího kontrastu, je dobré kombinovat leštěné černé a bílé neleštěné plochy.

O tomto jevu se zmiňuje i Goethe když píše o koloritu předmětů. Poukazuje na rozdíly barevností mezi různými materiály.⁸⁰ Na jiném místě upozorňuje, že barvy na vhodných površích mohou působit ušlechtilé, na jiných vyvolává tatáž barva pocit něčeho nečistého.⁸¹

I povrch hrubý odráží světlo rozptýleně, ale na rozdíl od povrchů matných je na jejich ploše patrné střídání drobných světel a stínů korelujících s nerovnostmi. Čím je hrubost takovýchto povrchů strmější, jeví se jejich barevnost jako více syťá.⁸²

2.1.5 VIZUÁLNÍ PERCEPCE

2.1.5.1 OBECNÉ POZNATKY

Barva působí na náš zrak a skrze něj ovlivňuje naše city,⁸³ toho si všiml už Goethe ve svém pojednání o barvách. Tento proces je však mnohem složitější, než aby se dal shrnout do jediné věty. Zpočátku se jeho problematikou zabývala filozofie, později biologie a nakonec i psychologie.

Náš zrak byl přírodou zkonstruován tak, aby co nejlépe vyhovoval potřebám našeho druhu. Nemůžeme si představovat, že zástupci jiných živočišných forem vnímají svět obdobným způsobem jako my. Například barvy, tak jak je známe, pro většinu dalších živočichů neexistují.⁸⁴

V rámci analýzy této problematiky na úrovni biologicko-psychologické rozeznáváme *počítky* a *vjemy*. Jednoduchý podnět vyvolává počíteky. Vjem představuje interpretaci počítků.⁸⁵

Vztaženo k našemu tématu, počítky jsou představovány jednotlivými barevnými skvrnami. Ty dohromady spoluutváří například vjem obrazu. K tomu, abychom se

⁷⁶ Srov. Tamtéž, s. 44, 45.

⁷⁷ Srov. Tamtéž, s. 46.

⁷⁸ Srov. Tamtéž, s. 49.

⁷⁹ Tamtéž, s. 49.

⁸⁰ Srov. GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. s. 69-71.

⁸¹ Srov. GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. s. 38-39.

⁸² Srov. HANUŠ, K. *Barva v architektuře: její zákonitosti a kompozice*. s. 50, 51.

⁸³ Srov. GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. s. 35.

⁸⁴ Srov. ATKINSON, R. L. a kol. *Psychologie*. s. 110, 111.

⁸⁵ Srov. Tamtéž, s. 111.

mohli kochat pohledem na krásnou malbu, je zapotřebí triadický vztah světla, povrchu a zrakového vnímání. Pro to, abychom vnímanému byli schopni přisoudit nějaký význam, je nezbytně nutné propojení zrakového orgánu s mozkovou kůrou.⁸⁶

Světlo se všemi svými projevy i povrch mohou být vzájemně kombinovány nejrozličnějšími způsoby. Tyto kombinace mohou být buď harmonické a tím na nás působit uklidňujícím dojmem, nebo kontrastní. Dojem kontrastu vzniká, jsou-li zkombinovány prvky s příkře různorodými, nebo přímo opačnými vlastnostmi,⁸⁷ tedy například plocha bílá hladká a černá hrubá nebo zrcadlo s hrubě opracovaným kamenem. Tento dojem může vzniknout i v iluminaci prostoru pouze díky kombinování jasných světél s hlubokými stíny. V některých interiérech, například i v gotických katedrálách, se můžeme setkat s mnohonásobnými kontrasty, které účinně rozehrávají prostor.

2.1.5.2 ZRAK

Oči jsou jedním z nejdůležitějších smyslových orgánů. Vykazují vysokou citlivost na přítomnost nebo změny podnětů. Informace, které jsou tímto orgánem zaznamenány, musí být pomocí elektrických signálů odeslány do mozku. K tomu slouží zrakové *receptory*. Ty kódují intenzitu i kvalitu podnětů. Vědomý zážitek vzniká až v mozku, nikoliv v oku samém.⁸⁸

Čočka, zornice, sítnice, to jsou části oka, které známe již ze základní školy. Jak se můžeme dočíst v Kulkově Psychologii umění, čočka díky změnám svého zakřivení umožňuje akomodaci. Zornice dokáže reagovat na změnu intenzity osvětlení. Sítnice se nachází v zadní části oka a je na ní promítán obrácený obraz vnímaného světa. Čípky umístěné v sítnici jsou citlivé na barvy. Také umožňují ostrost vidění. Specializují se na základní spektrum světla (červená, modrá, zelená). Tyčinky naopak umožňují vidět černobíle, neostře. Využíváme je pro vidění za šera. Optická osa oka prochází jeho středem. Tam se nachází žlutá skvrna. Nejvíce čípků se soustředí právě tady, proto je naše vidění nejostřejší ve středové části zorného pole. Středové vidění vyniká kromě ostrosti ještě svou citlivostí na barvy a koncentrací na předmět. Tím však neubírá na důležitosti neostřému mimostřednému a perifernímu vidění.⁸⁹

Zrakové receptory tyčinky a čípky obsahují fotonpigmenty pohlcující světlo. Tímto pohlcením je zahájena proměna podnětu na nervový vzruch. Vzniklé elektrické impulzy putují do mozku pomocí neuronů. Ty ve formě zrakového nervu vedou do mozku.⁹⁰

2.1.5.3 VNÍMÁNÍ BAREV

Nejčastěji je zdrojem barevného vjemu povrch. V takovém případě je vnímání barvy ovlivněno vlnovou délkou odraženého světla a širším kontextem.⁹¹

„Vnímání barev je subjektivním zážitkem v tom smyslu, že „barva“ je konstruktem mozku, který je založen na analýze vlnových délek světla. Na druhé straně je vnímání barev i objektivní, jelikož se zdá, že dva lidé se stejnými receptory pro vnímání barev

⁸⁶ Srov. Tamtéž, s. 111.

⁸⁷ Srov. KRAUS, J. a kol. *Nový akademický slovník cizích slov*. Dotisk 2007. Praha: Academia, 2005. ISBN 978-80-200-1415-3. s. 437.

⁸⁸ Srov. Tamtéž, s. 113-115.

⁸⁹ Srov. KULKA, J. *Psychologie umění*. s. 96-98.

Srov. ATKINSON, R. L. a kol. *Psychologie*. s. 117-119.

⁹⁰ Srov. Tamtéž, s. 119.

⁹¹ Srov. Tamtéž, s. 123.

(čípky) si „vytvářejí“ barvy stejným způsobem.“⁹² Ze sedmi milionů barevných odstínů, které jsme schopni rozlišit, máme pro 7500 z nich nějaký název.⁹³

„V roce 1878 Ewald Hering zjistil, že všechny barvy mohou být popsány jako výsledek jednoho nebo dvou následujících počítků: červená, zelená, žlutá a modrá.“⁹⁴ Kromě toho rozvinul i teorii protikladných barev⁹⁵ na základě zjištění, že žádná barva světla nemůže být „vnímána jako červeno-zelená nebo žluto-modrá.“⁹⁶

Nejprve Thomas Young (1807) a o padesát let později i Hermann von Helmholtz rozvinuli trichromatické teorie vnímání barev. V nich rozeznávali tři druhy receptorů, z nichž každý je citlivý na jinou vlnovou délku světla. Barvami odpovídajícími těmto vlnovým délkám jsou modrá, společně zelená se žlutou a nakonec červená. Vnímání barvy se odvíjí od spolupůsobení těchto receptorů. Záleží na vzájemném poměru jejich podráždění.⁹⁷

Teorie protikladných barev ani *teorie trichromatická* však nevysvětlují všechny známé jevy fenomenologie barev. Nakonec tedy došlo k jejich sloučení do *dvoustupňové teorie* (1974, Hurvich a Jameson).⁹⁸

⁹² Tamtéž, s. 123.

⁹³ Srov. Tamtéž, s. 124.

⁹⁴ Tamtéž, s. 128.

⁹⁵ Srov. Tamtéž, s. 128.

⁹⁶ Tamtéž, s. 128.

⁹⁷ Srov. Tamtéž, s. 126.

⁹⁸ Srov. Tamtéž, s. 129.

2.2 VÝZNAMOVÉ ROVINY BAREV

Tato kapitola se zabývá preferencemi, expresivním působením a symbolikou barev. Rozdělení z hlediska emocionálního na barvy teplé, studené a neutrální je pouze orientační, protože i barvy teplé mohou za určitých podmínek působit studeně a naopak barvy neutrální je možné zatížit na jednu i druhou stranu působení. V tomto stručném přehledu zdaleka nejsou rozebrány všechny barvy, či jejich nuance. Je zde uvedeno jen několik příkladů, které můžeme považovat za stěžejní.

2.2.1 KVALITY NEPESTRÉ

Za *kvality nepestré* nebo jinak řečeno *kvality bezbarvé*⁹⁹ jsou považovány bílá, černá a šedá. Bílá ani černá se ve své čisté podobě (u černé kromě tmy) téměř nevyskytují. To, co tak nazýváme, bývá většinou šedá v některém ze svých nespočetných odstínů, a to proto, že přestože bílá by měla odrážet všechno světlo a černá ho naopak všechno pohlcovat, tomuto ideálnímu stavu se ve světě, který nás obklopuje, mnoho povrchů ani neblíží.¹⁰⁰ Navíc má černá a zvláště bílá vysoké tendence přejímat tóny barev ze svého okolí a tím se dále jemně zabarvovat.

2.2.1.1 BÍLÁ

V běžné terminologii je bílá označována za barvu, ačkoli řada odborníků jí ve skutečnosti za barvu nepovažuje. Leonardo da Vinci o ní hovoří takto: „...*není barvou, ježto má možnost přijmout libovolnou barvu.*“¹⁰¹

Symbolizuje vděčnost i hygienu stejně jako smutek a tesknost, někdy dokonce neúspěch a opatrnost.¹⁰² Je vnímána jako slavnostní a radostná. V kontextu křesťanství symbolizuje čistotu duševní i tělesnou. V souvislosti s tím měly bílé svatební šaty poukazovat na panenství nevěsty. V symbolice bývá ztotožňována se světlem.¹⁰³ Se světlem byl ve středověku ztotožňován Bůh.¹⁰⁴ Bílá představuje harmonii a jas, na kterých je založena krása.¹⁰⁵ Zároveň bývá tato barva ztotožňována s čímkoliv dobrým, pozitivním. Někdy symbolizuje i počátek bytí.¹⁰⁶ Harmonie, jas, krása a dobro jsou v ní dokonale propojeny. Dalo by se říci, že je osvětlující a tím i odhalující.

Tuto barvu preferují spíše dospělí, nežli děti.¹⁰⁷ Bílá je upřednostňována lidmi nedůvěřivými a sklíčenými, nebo takovými, na něž jsou kladeny přehnané nároky.¹⁰⁸

Pokud nad bílou uvažujeme jako nad barvou smrti, musíme si uvědomit, že smrt symbolizovaná touto hodnotou má odlišný význam od smrti spojované s hodnotou černou. Smrt v tomto kontextu je totiž vždy spojována se začátkem něčeho nového. Proto nebyl smuteční šat na francouzském královském dvoře černý, ale bílý. Smrt starého krále totiž znamenala nástup nového. O stejný princip se jedná též ve východních kulturách věřících na reinkarnaci. Tato barva bývá často spojována

⁹⁹ Srov. HANUŠ, K. *Barva v architektuře: její zákonitosti a kompozice*. s. 22.

¹⁰⁰ Srov. Tamtéž, s. 42, 43.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 22.

¹⁰² Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole*. s. 19.

¹⁰³ Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění: Výkladový slovník*.... s. 47.

¹⁰⁴ Srov. Tamtéž, s. 353.

¹⁰⁵ Srov. PTÁČKOVÁ, B.; STIBRAL, K. a kol. *Estetika na dlani*. s. 77.

¹⁰⁶ Srov. KULKA, J. *Psychologie umění*. s. 121.

¹⁰⁷ Srov. Tamtéž, s. 122.

¹⁰⁸ Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole*. s. 19.

s magickými bytostmi a zároveň jí bývá připisována moc před těmito bytostmi ochraňovat.¹⁰⁹

2.2.1.2 ČERNÁ

Černá tvoří protiklad k bílé. Symbolizuje tedy noc a temnotu, opovržení světlem, zlo, smrt a zánik, poukazuje na podsvětí, melancholii, stísnění, smutek, hrůzu a neštěstí. Ve středověku nabyla černá rovněž významu pokory, skromnosti, příklonu k duchovnu a odklonu od světského a stala se tak barvou duchovních.¹¹⁰ Může též, jak uvádí Baleka, znamenat útisk, zřeknutí se, protest, prázdnotu, ničení. Celkově působí depresivně. V temnotě je možné ukrýt pravou podstatu věcí.¹¹¹ Zároveň působí i slavnostně, vážně, důstojně a vyvolává pocit zastavení. Ve větších plochách je údajně odpudivá,¹¹² ale v přeneseném slova smyslu dokáže být i podmanivá a pohlcující.

Tuto barvu preferují lidé, kteří se cítí být omezováni, nebo si sami z vlastní podstaty kladou omezení, dále pak lidé, kteří touží něco skrýt, protože jim černá nahrazuje pocit soukromí. To se týká i myšlenek.¹¹³

Černá hodnota může poukazovat na výjev z Apokalypsy, v němž zčernalo slunce. V báji o Théseovy symbolizovaly černé či bílé plachty neúspěch či úspěch jeho cesty. Mnohem zajímavější je však propojení černé s jejími kladnými významy. Barva dešťových mraků, nebo podzemí, kde klíčí semena, je propojena s plodností. Od toho jsou pak některé bohyně zobrazovány s černými obličejí. Takové jsou Deméter, Kybela, Isis, Diana z Efesu i Kálí. Můžeme se setkat dokonce i s případy, kdy má zčernalou tvář i Panna Marie.¹¹⁴

2.2.1.3 ŠEDÁ

Šedá vyjadřuje přechod mezi bílou a černou. Je neutrální, klidná, neangažovaná.¹¹⁵ V jiném kontextu působí špinavě, nevýrazně, podle svého odstínu a množství může být až depresivní. Symbolizuje průměr, chudobu. Šedou preferují jedinci neaktivní, izolovaní.¹¹⁶ Lidé užívající tuto barvu mohou být neochotní prozrazovat o sobě informace. Jsou to pozorovatelé neochotní zaujmout jasné postoje. Na druhou stranu však může šedá být ukazatelem jednoduše toho, že je daný jedinec unavený.¹¹⁷

2.2.2 BARVY TEPLÉ

Barvy, které jsou dnes běžně nazývány jako teplé, označuje Goethe za barvy na straně kladné.¹¹⁸ „Barvy na straně kladné jsou žlutá, oranžová, jasně červená. Ladí nás do čilosti, živosti, snaživosti.“¹¹⁹ Teplé barvy na nás většinou působí velmi povzbudivě,

¹⁰⁹ Srov. PLESKOTOVÁ, P. *Svět barev*. Praha: Albatros, 1987. ISBN neuvedeno. s. 109.

¹¹⁰ Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění: Výkladový slovník...* s. 64.

¹¹¹ Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole*. s. 19.

¹¹² Srov. KULKA, J. *Psychologie umění*. s. 121.

¹¹³ Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole*. s. 19.

¹¹⁴ Srov. PLESKOTOVÁ, P. *Svět barev*. s. 109-111.

¹¹⁵ Srov. KULKA, J. *Psychologie umění*. s. 121.

¹¹⁶ Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole*. s. 19.

¹¹⁷ Srov. PLESKOTOVÁ, P. *Svět barev*. s. 119.

¹¹⁸ Srov. GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. s. 37.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 37.

vesele. Vzrušují nás a připadají nám blízké.¹²⁰ Za určitých okolností mohou však působit také rušivě, řvavě nebo dokonce agresivně.

2.2.2.1 ŽLUTÁ

Žlutá je charakterizována jako barva nejbližší světlu, má tedy povahu jasu. Je veselá, čilá, jemně povzbudivá. To platí hlavně v případech, je-li použita na luxusních kvalitních materiálech. Na látkách hrubých vyvolává dojem zašpinění. Žluté byla přisuzována bankrotářům, židům a paroháčům.¹²¹ Kromě nich byla přisuzována nevěstkám a kacírům.¹²²

„Žlutá barva je výrazem vzrušení, radosti a veselí, symbolizuje slunce, jas a rozum. Prostřednictvím zlaté je žlutá také symbolem bohatství, nádhery, důstojnosti a úcty. Zlatožlutá odstavuje nejmocnější světlo, a proto je v křesťanském náboženství využívána pro charakterizaci nadsmyslového světa.“¹²³ Z emocionálního hlediska může vyjadřovat naději, závislost, žádost.¹²⁴ Představuje oheň, obilí, slunce a zlato.¹²⁵

Tuto barvu preferují jedinci závislí na druhých. Často také lidé citově deprivovaní, postrádající lásku a po lásce toužící.¹²⁶

Zaměříme-li pozornost na kulturu asijskou, zjistíme, že žlutá barevná hodnota byla ztotožňována s mocí. Z vladařů byla přiřknuta čínskému císaři, perskému králi a panovníkům Babylónu. Pro buddhisty zůstává žlutá posvátnou dodnes. Vzpomeneme-li na řeckou mytologii, jistě se nám vybaví tři krásné Hesperidky, jejichž spor o zlaté jablko byl nakonec příčinou Trojské války. V tomto smyslu se ve žluté snoubí zároveň žárlivost a pýcha i láska s nesmrtelností.¹²⁷

2.2.2.2 ORANŽOVÁ

Jedná se o žluť vystupňovanou podílem červeně.¹²⁸ Někdy je považována za nejteplejší ze všech barev. Jak roste podíl červené a snižuje se obsah žluté, roste aktivita této barvy. Evokuje radost a bohatství, či rozmanitost materiální i emocionální.¹²⁹ Dále může být vnímána jako symbol přátelství, energie a tepla či vzrušení, veselí vzdor a na záporné straně i neštěstí.¹³⁰

2.2.2.3 ČERVENÁ

Červená ve své jasné podobě evokuje násilí, nejvyšší energii.¹³¹ Dále symbolizuje podle Baleky slunce, oheň, krev, mládí, lásku či světlo života a je spojována s ochranou plodnosti. Červená byla barvou soudců a je i barvou papežskou. V křesťanské tradici

¹²⁰ Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole*. s. 16.

¹²¹ Srov. GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. s. 37-39.

¹²² Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění: Výkladový slovník*. . . . s. 396.

¹²³ KULKA, J. *Psychologie umění*. s. 121.

¹²⁴ Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole*. s. 18.

¹²⁵ Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění: Výkladový slovník*. . . . s. 396.

¹²⁶ Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole*. s. 18.

¹²⁷ Srov. PLESKOTOVÁ, P. *Svět barev*. s. 108.

¹²⁸ Srov. GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. s. 40.

¹²⁹ Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole*. s. 19, 20.

¹³⁰ Srov. KULKA, J. *Psychologie umění*. s. 121.

¹³¹ Srov. GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. s. 40.

nabyla významu hříchu a utrpení. Prostřednictvím roucha zmrtvýchvstalého Krista poukazuje rovněž na království nebeské.¹³² V současné době je více než v kontextu křesťanské symboliky vnímána spíše jako ztělesnění živosti a síly. Podle Kulky představuje žádostivost, boj a revoluci, lásku, půvab a další.¹³³ Tuto barvu preferují lidé nestálí a výbojní,¹³⁴ hrubí, energičtí a zdraví.¹³⁵

Velmi zajímavý fakt ohledně této barevné hodnoty, na který upozorňuje i Pleskotová, odhalily archeologické vykopávky. Naši paleolitičtí předkové přičítali červené až takový význam, že si s ní barvili svá těla. A nejenom to! Svě mrtvé pokrývali červeným okrem, nebo vkládali do hrobů nádoby naplněné krevelem. Obdobným způsobem byly ošetřovány i povrchy nám dobře známých Venuší. Z toho lze usuzovat, že tato barva nebyla pro pravěké lidi jen barvou spojenou s posmrtným životem, ale i s ženskou plodností. V obdobném smyslu užívali červenou i Egypťané. Ve starověkém Řecku se toto propojení s plodností proměnilo v symbol lásky a vášně. Generálové Říše římské si touto barvou pokrývali obličej. V tomto kontextu tak byla tato barva nakloněna spíše na stranu negativní, násilnou.¹³⁶

2.2.3 BARVY STUDENÉ

Barvy, které označujeme jako studené, popisuje Goethe takto: „*Barvy strany záporné jsou modrá, modrofialová a fialová. Ladí nás do neklidného měkkého a toužebného pocitu.*“¹³⁷ Studené barvy na nás mohou působit dojmem skličujícím nebo nás mohou uklidňovat. Vyvolávají pocit vzdálenosti.¹³⁸

2.2.3.1 MODRÁ

„*Jako ve žluti je vždycky přítomno světlo, tak se dá říci, že v modři je vždycky přítomno něco temného.*“¹³⁹ Tak popisuje modrou Goethe. Dále dodává, že tato barva vyvolává pocit chladu, evokuje stíny a někdy působí i smutně.¹⁴⁰

„*Modrá barva je výrazem klidu a pasivity, touhy a věrnosti, jemnosti citu, soustředěnosti, oddané spokojenosti. Symbolizuje nebe, nekonečnost, nedosažitelnost, hlubokou víru a vědomí smíření se světem.*“¹⁴¹

Podle středověké symboliky vyjadřovala tato „*barva nebe a světlo a tím moudrost a stvoření, zastupuje i zlatou.*“¹⁴² Dále evokuje snění, vodu, snění a představu dálek. Jinak tato barva může být považována za vážnou, klidnou, až introvertní. Jedinci preferující modrou jsou klidní a ukáznění.¹⁴³

Egypťané připisovali modrou barvu Bohům. Nejpevněji byla spjatá se samotným Amónem, který byl vyobrazován modře. Ostatní bohové nosili modré paruky. Obdobně

¹³² Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění: Výkladový slovník...* s. 64.

¹³³ Srov. KULKA, J. *Psychologie umění.* s. 121.

¹³⁴ Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole.* s. 17.

¹³⁵ Srov. GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev.* s. 40.

¹³⁶ Srov. PLESKOTOVÁ, P. *Svět barev.* s. 105.

¹³⁷ GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev.* s. 41.

¹³⁸ Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole.* s. 16.

¹³⁹ GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev.* s. 41.

¹⁴⁰ Srov. Tamtéž, s. 42.

¹⁴¹ KULKA, J. *Psychologie umění.* s. 122.

¹⁴² BALEKA, J. *Výtvarné umění: Výkladový slovník...* s. 227.

¹⁴³ Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole.* s. 18, 19.

na tom byl i aztécký Quetzalcoatl nebo indický Višnu. Bohem, který byl do modré odíván, byl Odin a obdobně náležel modrý šat i Panně Marii.¹⁴⁴

2.2.4 BARVY NEUTRÁLNÍ

U některých barev dochází k tomu, že se jednotliví autoři rozcházejí v jejich přiřazení do skupin k barvám teplým nebo studeným. Takové barvy jsou velmi citlivé jednak na kontext, v němž jsou vnímány a kromě toho i na poměr barev, z nichž jsou vytvořeny. Za určitých okolností tedy působí jako barvy teplé, jindy jako studené. Někdy u nich však může nastat i stav dokonalé rovnováhy. V tom okamžiku se stávají dokonale neutrálními.

Goethe tuto neutralitu při vnímání barvy vystihl jednoduchým konstatováním: „*Netoužíme dál a ani nemůžeme dál.*“¹⁴⁵

2.2.4.1. ZELENÁ

Zelená podle Baleky vyjadřuje naději, plodnost, vodu, noc, ženskost, mládí, nezralost, život, zemi, či věčnost.¹⁴⁶ Ve vnímání vyvolává pocity klidu a jistoty, bezpečí, uzdravení, někdy i únavy, či dokonce vytrvalosti. Evokuje pevnost, stálost, hrdost. Preferována je těmi, kteří touží po získání pocitu vlastní ceny, uznání, ale zároveň touží i po vlastním způsobu, své vlastní cestě.¹⁴⁷ „*Zelená barva je tichá, vyrovnaná, hrdá, a ochraňující.*“¹⁴⁸

Zelená barva byla připisována velké bohyni Afrodítě a zrovna tak i Venuši. Aztéckým vládcům bylo po smrti vloženo nahrazeno srdce zeleným kamenem chalchihuitlem, obdobu toho prováděli i Egyptané, pro změnu ve formě skarabea vyrobeného ze smaragdu.¹⁴⁹

2.2.4.2. FIALOVÁ

Fialová barva je podle Kulky dynamická, symbolizuje odvahu, tajemství a mystiku, důstojnost, povýšenost, skrývanou touhu a krocenou vášeň.¹⁵⁰ Na druhou stranu však podle Lamserové může poukazovat i na nemoc, zranění, smrt. Je to barva intuitivního citlivého porozumění. Vyjadřuje touhu po intimitě. Pomocí fialové se často vyjadřují děti s vadou sluchu.¹⁵¹

2.2.4.3. PURPUROVÁ

Purpurová, jak se můžeme dočíst v Balekově slovníku, jinak též nachová symbolizuje život, krev, po zlaté je nejhonosnější barvou. Její odstíny mohou jít od červenofialové přes temně modravou, až po téměř černé tóny. Náleží bohům a vladařům.¹⁵² „*Purpurová barva často působí slavnostně a důstojně, vyvolává pocit odstupů při zachování*

¹⁴⁴ Srov. Srov. PLESKOTOVÁ, P. *Svět barev*. s. 107, 108.

¹⁴⁵ GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. s. 40.

¹⁴⁶ Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění: Výkladový slovník*.... s. 389.

¹⁴⁷ Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole*. s. 18.

¹⁴⁸ KULKA, J. *Psychologie umění*. s. 122.

¹⁴⁹ Srov. PLESKOTOVÁ, P. *Svět barev*. s. 106.

¹⁵⁰ Srov. KULKA, J. *Psychologie umění*. s. 122.

¹⁵¹ Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole*. s. 17, 18.

¹⁵² Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění: Výkladový slovník*.... s. 300.

*emocionálního kontaktu. Symbolizuje nádheru, důstojnost, moc, dospělý věk a bohatství. V minulosti často poukazovala na nejvyšší úřad, pravdu a zákon.*¹⁵³

Goethe k této barvě mj. podotýká: *„Purpurové sklo ukazuje dobře osvětlenou krajinu ve strašlivém světle. Takovýto barevný tón by musel být rozestřen po zemi a po nebi v den soudu.*¹⁵⁴

¹⁵³ KULKA, J. *Psychologie umění*. s. 121.

¹⁵⁴ GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. s. 40.

2.3 OSOBNOSTI

Tato kapitola pojednává o autorech zabývajících se problematikou světla, barev a jejich vnímání i tématy s tím spojenými. Od starověku se touto otázkou zabývalo takové množství osobností, představitelů mnoha různých oborů od filozofie přes biologii a fyziku až po estetiku, že zde zdaleka není možné vyjmenovat všechny. Pro účely této práce to ostatně ani není nezbytné. Proto je zde uvedeno jen několik příkladů.

2.3.1 POČÁTKY

2.3.1.1 ARISTOTELES (4. století př. n. l.)

Aristotela lze považovat za prvního teoretika umění. Jeho dílem vrcholí klasická fáze řecké filozofie. Je původcem myšlenky *unitas multiplex*. Přestože tento pojem za doby Aristotela nebyl spojován přímo se světlem, dalo by se říci, že světlo perfektně vystihuje. Bílé přirozené světlo jako jednota totiž rozhodně obsahuje rozmanitost ve formě svého spektra. Veškeré jeho složky jsou uspořádány v dokonalém souladu a rovnováze. Ve výsledném celku tvořeném tzv. bílým světlem nelze nic z jeho složek odebrat, aniž by byl tento celek vychýlen určitým směrem.¹⁵⁵

Přestože se *unitas multiplex* ve svém původním významu ke světlu ani barvám nevztahuje, Aristoteles se barvami zabýval. Uvažoval například o tom, že barvy jsou ve své podstatě něčím stinným,¹⁵⁶ nebo o tom, že barva je vlastností předmětu, kterou můžeme pozorovat pouze za světla.¹⁵⁷ Klasická tradice, jejímž zástupcem byl i Aristoteles, chápe barvy jako stupnici určitých hodnot nebo kvalit, které vznikají v důsledku smíšení různých poměrů černé (tmy) a bílé (světla). Aristoteles na tomto základě vytvořil svou vlastní stupnici barev. V pořadí od nejtemnější po nejsvětlejší jsou to: černá, modrá, zelená, fialová, červená, žlutá a nakonec bílá.¹⁵⁸

2.3.1.2 PSEUDO-DIONÝSOS AEROPAGITA (5. století n. l.)

Pseudo-Dionýsos spojuje Stvořitele s Prakrásou, ta je identická s nejvyšším dobrem i příčinou všeho. Stvořitel je s ní ztotožňován, vše na zemi je jejím odleskem. Absolutní krása emanuje a dává vzniknout kráse pozemské. Umění proto musí směřovat své úsilí k co největšímu přiblížení se k této božské dokonalé absolutní kráse. Jejím symbolem je světlo ve spojení s harmonií. Z absolutní krásy vyzařuje krása smyslová, která nabývá na symboličnosti a stává se pouhým představitelem krásy absolutní. Krása je nyní nově definována jako světlo s harmonií.¹⁵⁹

Výše popsany přístup velice dobře charakterizují následující Aeropagitova slova: „*A co lze říci o slunečním svitu jako takovém? Je to přece světlo vycházející z Dobra, a obraz z Dobroty.* (...)“¹⁶⁰

2.3.1.3 SV. AUGUSTIN (354-430)

Svatý Augustin, vlastním jménem Aurelius Augustinus pokládal za nejdůležitější smysly pro vnímání krásy zrak a sluch, to souviselo s vnímáním vztahů, protože krása

¹⁵⁵ Srov. PTÁČKOVÁ, B.; STIBRAL, K. a kol. *Estetika na dlani*. s. 60-63.

¹⁵⁶ Srov. HANUŠ, K. *Barva v architektuře: její zákonitosti a kompozice*. s. 42.

¹⁵⁷ Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole*. s. 8.

¹⁵⁸ Srov. BAXANDALL, M. *Stíny a světlo: Umění a vizuální zkušenost*. s. 158.

¹⁵⁹ Srov. PTÁČKOVÁ, B.; STIBRAL, K. a kol. *Estetika na dlani*. s. 69-70.

¹⁶⁰ PSEUDODIONÝSIOS, A. O božských jménech IV. In ECO, U. *Dějiny krásy*. s. 104.

spočívá podle něj ve vzájemných proporcích. Tato zákonitost určuje harmonii.¹⁶¹ „Zážitek krásy má tedy dvě složky: bezprostřední vnímání, které pochází ze smyslu. Vjemů, postřehů, zvuků a barev a složku duchovní, protože barvy a zvuky cosi představují a vyjadřují. Krása je tak chápána jako objektivní vlastnost věcí a zároveň je připomínáno, že krása existuje pouze, je-li vnímána jako krása, v prožívání krásy. (...) Nestačí, když je věc krásná, musí být zároveň vnímána jako krásná, musíme ke krásným věcem pociťovat sympatii, jinak je jako krásné neuvidíme.“¹⁶²

2.3.1.4 TOMÁŠ AKVINSKÝ (1225-1274)

Světlo Tomáše Akvinského je projevem pořadající formy.¹⁶³ „Samotné fyzické tělo je aktivní kvalita vyplývající ze substanciální formy slunce. (...) Claritas blažených těl je totéž, co záře oslavené duše, která v tělesné podobě prýští z těla. (...) Barva a záře jsou těl, jsou tedy důsledky správného strukturování organismu podle přirozených požadavků.“¹⁶⁴

2.3.2 NOVOVĚK

2.3.2.1 LEONARDO DA VINCI (1452-1519)

Dílo Leonarda da Vinci se stalo důležitým zdrojem pro teorie týkající se stínu, které byly rozváděny v osmnáctém století. Z novověkých autorů se systematicky zabýval stínem jako první. Chystal se o něm vytvořit sedmidílné pojednání, ale tento záměr zůstal jen u poznámek, ze kterých se dochovala jen asi polovina. Nejvíce z této problematiky je obsaženo v Traktátu o malířství. Důležitým faktem je už to, že Leonardo zavrhl myšlenku vizuálního paprsku pocházejícím z oka pozorovatele. Od toho se totiž odvíjí i vše ostatní. V devadesátých letech patnáctého století da Vinci definoval své *pojetí zářící pyramidy* o vyzařování materiální podoby objektů. V souvislosti se světlem a stínem byl přesvědčen, že nejen světlo je vyzařováno, ale i stín. Stín definoval jako nepřítomnost světla nebo přímo jeho opak. Světlo je vždy doprovázeno stínem. Temnota je vlastně postavena světlu jako překážka. Uvažoval o tom, že stín je vlastně mnohem silnější, než samotné světlo, protože dokáže světlo pohltit, zatímco světlo nemá moc úplně potlačit stín z netransparentních objektů.¹⁶⁵

O proměnlivosti bílé se Leonardo rozepsal následujícím způsobem: „Protože běloba není žádnou barvou, avšak perceptivní silou pro každou barvu, jsou její stíny, když je na volném prostranství, modré; a to je podle čtvrté věty, která praví: „Povrch každého neprůhledného tělesa se podílí na barvě jeho protějšku.“ Je-li tedy tato běloba oloupena o sluneční světlo vložení nějakého předmětu... mezi slunce a mezi ni, pak je celá bílá barva, jež vidí slunce a vzduch, účastna barvy slunce a vzduchu, a ona část, jež slunce nevidí, zůstává stinná, podílejí se na barvě vzduchu. (...)“¹⁶⁶

2.3.2.2 ISAAC NEWTON (1643-1727)

Newton byl významný anglický fyzik, který vytvořil korpuskulární teorii. Ta chápala světlo jako roj letících částic neboli korpuskule. Ty se na rozhraní dvou prostředí o

¹⁶¹ Srov. PTÁČKOVÁ, B.; STIBRAL, K. a kol. *Estetika na dlani*. s. 71.

¹⁶² Tamtéž, s. 71.

¹⁶³ Srov. ECO, U. *Umění a krása ve středověké estetice*. s. 127.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 127.

¹⁶⁵ Srov. BAXANDALL, M. *Stíny a světlo: Umění a vizuální zkušenost*. s. 154-168.

¹⁶⁶ DA VINCI, L. Výňatky z Leonardových záznamů. In PEČÍRKA, J. *Leonardo da Vinci*. čtvrté nezměněné vydání. Praha: Odeon, 1988. ISBN neuvedeno. s. 61.

rozdílných hustotách mění na barevné spektrum. Newton tuto svou teorii založil na pokusu se skleněným hranolem. Pozoroval při něm, že úhel lomu jednotlivých barev je různý a vzniká tak spektrální řada červené, oranžové, žluté, žlutozelené, zelené, indigově modré, modré a fialové, které se na přechodu vzájemně prolínají, a jejich přechod je tak plynulý.¹⁶⁷ Nejméně se při lomu částí spektra odklánějí složky červené, nejvíce fialové. Newton předpokládal přímočarý pohyb světelných částic.¹⁶⁸

2.3.2.3 JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749-1832)

Nejrozsáhlejším vědeckým dílem Johanna Wolfganga von Goethe je *Nástin nauky o barvách*. V něm rozebírá míru přispění zrakového orgánu ke vzniku barvy, reakce na změny intenzity světla a vztah světla a tmy k barvě. Poukazuje na existenci teplých a studených barev, které nazývá barvami ze strany aktivní a pasivní. Goethe je tvůrcem kruhu barev, který si bere na pomoc, když rozděluje barvy podle komplementárnosti. Přes svou rozsáhlost a propracovanost tento spis na dlouho téměř úplně zapadl, a to nejspíše díky tomu, že si Goethe „dovolil“ ve svém díle poměrně ostrou kritiku Optiky Isaaca Newtona. Tou si proti sobě obrátil celou vědeckou obec.¹⁶⁹

Svůj šestidílný kruh barev ani svůj devítidílný trojúhelník barevných principů Goethe neurčil s ohledem na Newtonovo spektrum, ale podle vlastní zkušenosti s přirozeným světlem. Z devítidílného trojúhelníku vychází Goethův malířský generální bas. Goethe byl prvním moderním člověkem, který obhájil hodnotu barvy v psychologickém slova smyslu. Přisoudil jí emocionální účinky bez ohledu na tvar. Tvrdil, že je důležitější vycházet z počitků a ne z fyzikálních hledisek.¹⁷⁰

2.3.3 DVACÁTÉ STOLETÍ

2.3.3.1 ADOLF HÖLZEL (1853-1934)

Hölzel byl Čech, který založil malířskou školu v Dachau a sám jí také vedl. V roce 1920 dostal v Aachenu čestný doktorát techniky za svou práci v oblasti teorie barev. Ve své syntetice navázal na dílo J. W. von Goethe. Barevné kruhy, které používal, byly šesti, osmi a dvanáctičlenné. Analyzoval celkem sedm barevných kontrastů: Kontrast barev samotných o sobě, kontrast světlých a tmavých barev, kontrast studených a teplých barev, kontrast doplňkových barev, kontrast svítivých a matných barev, kontrast mnoha s málem. Kontrast barev a nebarev (achromatické, šedá řada). Dále rozvinul *teorii přelivů*. Rozeznával celkem tři druhy přelivů, které se mohou vyskytovat v našem prostředí: Přeliv fyzikálně-optický, přeliv provedený pomocí lazur a přeliv vznikající díky fyziologické práci oka – simultánně-doplňkový.¹⁷¹

2.3.3.2 PAUL KLEE (1879-1940)

Paul Klee byl Švýcar tvořící v Německu, který vyučoval na BAUHAUSU. Obdobně jako Goethe pracoval s šestidílným barevným kruhem, do něhož vepsal trojúhelník.

¹⁶⁷ Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole*. s. 12, 13.

¹⁶⁸ Srov. HANUŠ, K. *Barva v architektuře: její zákonitosti a kompozice*. s. 11.

¹⁶⁹ Srov. DOSTAL, J. Goethovo místo v dějinách vědy. In GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. s. 12-19.

¹⁷⁰ Srov. VOHÁNKA, J. *Barva a systém*. Praha: Ústav bytové a oděvní kultury, 1985. s. 19-24.

¹⁷¹ Srov. Tamtéž, s. 24-28.

Částečně vycházel i z barevné koule P. O. Rungeho, která představuje prostorový model barevných nuancí. Zcela originální je jeho teorie barevných pohybů a protipohybů.¹⁷²

Ve své eseji o moderním umění popisuje Klee dimenze obrazu. Těmito dimenzemi jsou pro něj linie, světlé a tmavé tóny a barva. Barvy přitom popisuje jako tonality neboli světelnou škálu a dále toto označení upřesňuje jako¹⁷³ „rozmanité odstupňování mezi bílou a černou.“¹⁷⁴ Při zmínce o stupních tonality barev poukazuje na to, že jednotlivé stupně lze mezi sebou vážit. Další jsou barvy, u kterých není možné provést měření ani vážení – čisté odstíny barev, které jsou si vzájemně rovné, například čistá červená vs. čistá žlutá. Barva je podle Klee především kvalita, která disponuje jistou hodnotou barevnou a světelnou. Její mírou má na mysli také vlastnosti barvy, kterými jsou meze, dosah, rozlehlost a měřitelnost.¹⁷⁵

2.3.3.3 JOHANNES ITTEN (1888-1967)

Johannes Itten je autorem knihy *Kunst der Farbe*. Byl jednou z významných osobností BAUHAUSU. Kromě jiného se zabýval i expresivně symbolickou funkcí barvy. Vypracoval například velmi podrobnou a přesvědčivou teorii o individuálních, tzv. osobních barvách. Ty mají podle Ittena vztah k osobnostnímu typu a temperamentu i k psychofyzickému habitu každého jedince.¹⁷⁶

2.3.3.4 HERBERT READ (1893-1968)

Herbert Read rozděloval užití barev v obraze na symbolické, harmonické a čisté. Hlavní funkcí barvy je podle něj funkce výrazová. Barva jen nekopíruje skutečnost, ale zároveň je nositelem vlastních obsahů, vlastních duchovních sdělení.¹⁷⁷

Ve své knize *Výchova uměním* vysvětluje, že je reakcí formy věcí na světelné paprsky, jejichž prostřednictvím můžeme tyto předměty vnímat. Definuje barvu jako povrchový aspekt formy a podrobně se zabývá psychologickými aspekty jejího vnímání.¹⁷⁸

¹⁷² Srov. Tamtéž, s. 30-34.

¹⁷³ Srov. KLEE, P. *Kunst-Lehre: Nauka o umění*. Praha: TOGGA, 2009. ISBN 978-80-87258-17-0. s. 78.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 78.

¹⁷⁵ Srov. Tamtéž, s. 78, 79.

¹⁷⁶ Srov. BROŽEK, J. *Barva v dětské malbě*. b. m.: Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti, 1968. ISBN nevedeno. s. 5, 16.

¹⁷⁷ Srov. Tamtéž, s. 2.

¹⁷⁸ Srov. READ, H. *Výchova uměním*. Praha: Odeon, 1967. ISBN nevedeno. s. 34.

2.4 SVĚTLO VE STŘEDOVĚKÉM UVAŽOVÁNÍ

Středověkem je nazýváno dlouhé období, které na svém počátku splývá s koncem antiky a jehož konec se rozpouští v realitě nadcházející renesance. Tato kapitola se bude soustředit především (ale nikoli výhradně) na západoevropský středověk, jeho přístup k vnímání světla a barev a jeho způsoby práce s těmito elementy.

2.4.1 BAREVNÝ PROJEV V KONTEXTU DOBY

V obecných představách dosud středověk žije jako pochmurné období chaosu a úpadku. Takováto představa je však oprávněná pouze zčásti. Jen těžko si budeme domýšlet, jak vnímal sám sebe v kontextu vlastní dějinné epochy obyčejný člověk. Pohled na dochovaná umělecká díla v nás však žádný pocit pochmurnosti nevyvolává. Právě naopak! Středověké umění je přímo prosycené svým vlastním vnitřním světlem, které v nás nutně vyvolává dojem, že ne-li obyčejný člověk, pak tedy alespoň soudobý umělec musel být tohoto světla součástí.

Jak se můžeme dočíst v Proškově Barvě v malířství, na samém začátku této dlouhé epochy byla výtvarná tvorba zmítána krizí. Na evropské umění v té době působily tři, svými znaky často protichůdné, tendence. První z nich byla antická tradice přežívající ještě z dob před zánikem Západořímské říše, druhou tendenci zavlekly na toto území kočující národy, jako třetí se začal prosazovat vliv Orientu. Tyto tři vlivy začaly určovat jak pojetí, tak funkci barvy. Obsahový základ těchto tří koncepcí se přitom v základu lišil.¹⁷⁹

Pozdně antický iluzionismus preferoval světlé barevné stupnice a harmonii teplých barevných souzvuků. Tendence vycházející od kočovníků uplatňovaly výraznější barvy. Orientální tradice v sobě spojovala plošnou dekorativnost výrazných akordů a nešetřila odstupňovanou škálou až tří barevných kvalit.¹⁸⁰

Církev začala implantovat do již zavedených barevných škál a jejich významů obsahy své vlastní. Barevné hodnoty drahých materiálů byly záhy propojeny s tradičními významy barev. Obsahy barevných kvalit byly sjednocovány, docházelo k unifikaci symboliky a vzniku barevných modů. Barevné hodnoty začaly mít symbolický význam spojený s církevními obsahy. Postupný vývoj této tendence dostal ve vrcholném středověku podobu symbolického jazyka.¹⁸¹

„Symbolický obsah barevné skladby byl příčinou její pestrobarevnosti. Její barevné vzorce byly utvářeny plošným výrazem jednotlivých barevných hodnot a jejich vzájemným plošným poměrem. Byl ještě zdůrazňován obrysovou lineární konstrukcí, která jej pevně vymezovala. Každá barevná hodnota, obsažená ve vzorci, proto působila svým vlastním barevným výrazem, který vyzdvihoval její heraldickou, znakovou funkci.“¹⁸²

2.4.1.1 RANÝ STŘEDOVĚK

V období raného středověku, které můžeme datovat zhruba od třetího století, nemůžeme mluvit o jednotnosti výtvarného vyjadřování, právě naopak. Barevný projev byl specifický pro každou oblast. Orientačně můžeme tyto oblasti rozdělit na irsko-

¹⁷⁹ Srov. PROŠEK, M. *Barva v malířství: Západoevropský středověk*. Ústí nad Labem: Pedagogická fakulta v Ústí nad Labem, 1985. ISBN neuvedeno. s. 3.

¹⁸⁰ Srov. Tamtéž, s. 4.

¹⁸¹ Srov. Tamtéž, s. 5-7.

¹⁸² Tamtéž, s. 103.

anglickou, franko-germánskou, italskou, španělskou a skandinávskou.¹⁸³ Proto je jen logické, že v jistém slova smyslu raný středověk usiloval o sjednocení této různorodosti. V tomto kontextu však nelze hovořit o žádné kontinuitě či záměrné cílevědomosti.¹⁸⁴

Irsko-anglosaská oblast je pro nás význačná především iluminacemi, které se vyznačovaly výraznými barevnými hodnotami. Ty byly většinou rozváděny do plošných ornamentů rovnoměrně a symetricky rozložených po formátu stránky. Převažovala zde tendence k ornamentice a stylizaci.¹⁸⁵

Z Franko-germánské oblasti nás zajímá především umění karolínské doby. To se vyznačovalo tendencí k iluzivnosti, například malovanými nápodobami barevných mramorů krypty kostela v Saint Denis. V rukopisech můžeme pozorovat tendence k zpodobňování prostředí. Skriptorium v Cáchách navazovalo na antické reminiscence barevného pojetí a pokoušelo se o syntézu s místními tradicemi.¹⁸⁶

2.4.1.2 ROMÁNSKÉ SLOHY

Prošek upozorňuje na to, že to byla církevní struktura vyznačující se precizní ideologickou a organizační propracovaností, která umožnila systematický rozvoj barevného pojetí. Pro to byla univerzálnost církve v prvním, románském období středověku, rozhodující. V románském období došlo ke sjednocení celé řady, mnohdy protichůdných tendencí. K tomu dopomohla zvyšující se úroveň především klášterních, ale i dvorských dílen. Toto sjednocení mělo obrovský význam hlavně pro to, aby bylo možno jednoduchým způsobem prezentovat náboženské obsahy, které bylo potřeba sdělit. Barva měla nabýt nový náboženské obsahy a interpretovat je co nejjednodušším způsobem negramotným věřícím.¹⁸⁷

V tomtéž období došlo i k potlačení prostorovosti ve výtvarném projevu. Modelace stínů i vyvážená barevná kompozice z výtvarného projevu vymizely. Pozadí bylo tvořeno jediným barevným tónem či zlatem. Jednotlivé barvy byly používány ve své čisté podobě, bez náznaku míšení, bez ovlivnění jasu černou či bílou. Nejčastějšími barvami byla žlutá, oker, červená, zeleň, černá, bílá a modrá.¹⁸⁸

2.4.1.3 GOTIKA

Realitě pozemského života byla po celý románský středověk díky Augustinově učení přisouzena pouze druhořadá úloha. Objektivní existence byla jeho tvrzením popřena. Měla být jen podobenstvím křesťanské ideje. Tento přístup se však začal od konce jedenáctého století měnit.¹⁸⁹ „*Tak mohl již kolem poloviny 12. století opat Suger formulovat nový přístup ke skutečnosti výrokem, že „mysl se pozdvihuje k pravdě prostřednictvím hmotných věcí“.* Náboženské učení zde bylo narušeno přiznáním důležitosti reálného světa jako prostředníka k jeho pochopení. Proto mohl představený františkánského řádu Bonaventura /1221-1274/ ve 13. století již prohlásit, že „*smysly jsou klíčem k poznání věcí.*“¹⁹⁰ Raná gotika si začala všimnout přirozené barevnosti objektů a používat jí na svých vyobrazeních všude tam, kde jí v tom nebránila církevní předepsaná symbolika. Myšlenkový obrat se začal projevovat i v narůstajícím významu

¹⁸³ Srov. Tamtéž, s. 9.

¹⁸⁴ Srov. Tamtéž, s. 27.

¹⁸⁵ Srov. Tamtéž, s. 8-11.

¹⁸⁶ Srov. Tamtéž, s. 11-19.

¹⁸⁷ Srov. Tamtéž, s. 27, 28.

¹⁸⁸ Srov. Tamtéž, s. 29, 30.

¹⁸⁹ Srov. Tamtéž, s. 45.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 45.

zobrazení prostoru. Symbolické významy ukládané předpisy církevních kánonů začaly být kombinovány s pozorováním reálného prostředí. Začala vzrůstat úloha osvětlení a modelace barvou. To mělo za následek rozšíření škály barevných tónů. Byly uplatňovány plynulejší barevné přechody. To vedlo až ke vzniku *měkkého slohu* ve čtrnáctém století. Ve škále používaných barev začaly převládat teplé tóny kombinované se zlatým pozadím. Toto spojení vyvolávalo hlubší emocionální a estetický prožitek nazírání uměleckých děl. Barevné plochy začaly být podřizovány řádu symetrie a vzájemné vyváženosti. Harmonie bylo docilováno barevnými dvojzvuky, které byly vzájemně symetrické.¹⁹¹

Ve vrcholné gotice čtrnáctého století se stále zvyšoval racionálně-emozivní přístup k výtvarné produkci. Kromě církve začali být objednavateli výtvarné výzdoby i světszí hodnostáři. Ke klášterním malířským dílnám přibyla i dvorská a městská malířská bratrstva a cechy. Stále více se začaly prosazovat realistické přístupy k zobrazování. Emocionální složka působení maleb, lyrické a dramatické zvýraznění obsahů díla nabíralo na síle.¹⁹²

V tomto období se začal stále více prosazovat barevný dvojzvuk. Symbolický význam jednotlivých dvojic byl určován hierarchickou stupnicí. V rámci těchto dvojic pak byla uplatňována vzájemná vertikální symetrie.¹⁹³ Těmito barevnými dvojicemi byly: „1. červeň-zeleň, 2. červeň-modř, 3. modř-žlut, 4. žlut-červeň.“¹⁹⁴ Jiným způsobem práce s barevnými kombinacemi bylo spojení jedné barvy zároveň na dvě barevné dvojice, například červeň-modř ve spojení s dvojicí červeň-zeleň.¹⁹⁵

Pozdní gotika se podle Proška stále více přiklání k zrealnění zobrazovaného prostoru. Světelná modelace nabývala stále na větším významu, spolu s tím ubýval význam světla vnitřního a prohlubovala se důležitost osvětlení z vnějšího zdroje. Modelace byla zjemňována, začínal se prosazovat šerosvit. Výtvarníci se začali zajímat o perspektivu. Na přelomu čtrnáctého a patnáctého století nastoupil *krásný sloh*. Ten se projevil mimo jiné ve vyvážené barevné harmonii propojené šerosvitným principem.¹⁹⁶

2.4.2 SVĚTELNÁ MYSTIKA

„*Chrám se tedy stal ve všech ohledech nádhernou stavbou, téměř nepochopitelnou pro ty, kdož ji mají možnost spatřit, a stavbou zcela neuvěřitelnou pro ty, kdož o ní jen slyší vyprávět, aniž ji kdy spatřili. Zdá se, jako by sahala až k nebesům... Charakterizuje ji nevýslovná krása. Celý chrám je prozářen tak bohatě, až by se chtělo říci, že interiér není prosvětlován slunečním svitem, ale že celá ta zář a lesk vycházejí ze stavby samotné... Vstoupí-li někdo do chrámu, aby se zde pomodlil, těžko chápe, jak toto dílo mohla vytvořit lidská ruka a lidský um; je mu jasné, že mohlo být provedeno pouze s pomocí Boží vůle. Duše návštěvníka se povznáší k Bohu, stoupá vzhůru, cítí, že On nemůže být daleko, nýbrž že On je právě zde, na tomto místě, v tomto chrámu, který si zvolil a kde rád prodlévá... Nikdo se nikdy nenasytí touto pastvou pro oči; naopak – ten, kdo je v chrámu, raduje se z toho, co vidí, a ten, kdo z něj odchází, je zcela plný jeho slávy...“¹⁹⁷ Takto charakterizuje Prokopios, dějepisec císaře Justiniána chrám Hagia Sofia v Konstantinopoli v první polovině šestého století. Pro nás je tento text*

¹⁹¹ Srov. Tamtéž, s. 47-51.

¹⁹² Srov. Tamtéž, s. 66-68.

¹⁹³ Srov. Tamtéž, s. 68, 69.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 68.

¹⁹⁵ Srov. Tamtéž, s. 69.

¹⁹⁶ Srov. Tamtéž, s. 92, 93.

¹⁹⁷ PROKOPIOS. Charakterizuje ji nevýslovná krása. In BIRNSTEIN, U.; GUTSCHERA, H.; KÖRNER, T. a kol. *Kronika křesťanství*. Praha: Fortuna Print, 1998. ISBN 80-7176-837-5. s. 86.

dokonalým způsobem pro úvod do světelné mystiky. Obdobným způsobem by se dal totiž popsat i interiér opatského kostela Saint Denis, který je zhruba o šest set let mladší a kromě něj i interiéry většiny ostatních středověkých monumentálních staveb.

Na mysl nám při tomto srovnání nutně musí vytanout otázka: Co mají tyto stavby, časově i geograficky tolik vzdálené, vlastně společného? Jak to, že v nás dokáží vyvolat prakticky totožné pocity?

Odpověď se nabízí sama. Drahé materiály, barvy, všudypřítomná hra světla a stínů pouze měkce, nevtíravě pronikající do naší mysli. Architektovi se podařilo vytvořit prostor, který nás téměř okamžitě po vstupu sám naladí do kýženého rozpoložení. Je to místo stvořené pro rozjímání. Jestli je člověk věřící nebo ne jako by ustupovalo stranou.

To vše dohromady můžeme definovat jako světelnou mystiku. V mentalitě většiny národů je kladný vztah ke světlu a jeho projevům hluboce zakořeněn. Tato láska a okouzlení nejspíš vychází z nejstarších období historie, snad ještě před tím než lidé ovládli oheň. Světlo znamenalo život, jistotu. Jedině za světla bylo možné pátrat po potravě a včas zpozorovat nebezpečí. Jakmile krajinu zahalila tma, nikdo si nemohl být jist, co se v ní skrývá. Přestože postupně začaly být obavy z nepřítomnosti světla stále méně opodstatněné, tento hluboce zakořeněný pocit v lidech přetrval.

Světlu i temnotě začaly být přiřazovány stále nové významy. Světlo přitom spočívalo na straně kladné, zatímco temnota byla postavena do opozice. Přestože se z období středověku nedochovalo příliš písemných pramenů zabývajících se tímto tématem a většina toho, co si o způsobu nazírání světla můžeme přečíst, jsou pouhé mimochodné zmínky v rámci širších kontextů, dochovaná umělecká díla jasně poukazují na to, že světelná mystika byla právě v tomto období dovedena k dokonalosti.

Jak si můžeme povšimnout v Ecových textech, fascinace tímto elementem dosáhla takové úrovně, že si mnoho soudobých učenců začalo klást otázku, čím je to způsobeno. Proč jim světlo připadá tak krásné? V době, která krásu hledala především v dokonalých poměrech, se Robert Grosseteste rozhodl na tuto otázku odpovědět v rámci tohoto způsobu uvažování. Došel k závěru, že světlo má dokonale vyvážené poměry samo k sobě.¹⁹⁸

Autor od autora, jejich vysvětlení se vyznačují nejednotností. Nejvýraznějším objasněním této fascinace je ale vyjádření myšlenky propojení nebo přímo sloučení světla s Bohem. Novoplatonská myšlenka emanace Jednoho znamenala ztotožnění Boha se září. Toho se v pátém století chopil Pseudodionýsos Areopagita, který ztotožnil světlo s obrazem Dobrotы a tu zase s transcendentální božskostí. Po něm v devátém století zase Johannes Scotus Eriugena poukázal na to, že zdroje světla pocházejí od Boha a Bůh se tedy ve světle projevuje.¹⁹⁹

Ať už byl pravý způsob uvažování nad světlem v období středověku jakýkoliv, žádný dnešní člověk tehdejší mentalitu nemůže v plném rozsahu nikdy pochopit. Můžeme však ocenit kvality toho, co v důsledku tohoto přemýšlení vzniklo a zachovat to pro další generace.

¹⁹⁸ Srov. ECO, U. *Umění a krása ve středověké estetice*. s. 67, 68.

¹⁹⁹ Srov. ECO, U. *Dějiny krásy*. s. 102-104.

2.5 SVĚTLO A BARVA VE VÝTVARNÉ TVORBĚ

Každý z oborů výtvarného umění pracuje se světlem a jeho projevy svým vlastním specifickým způsobem. Totéž platí i o jednotlivých technikách v rámci oborů, uměleckých školách i samotných umělcích. To vše navíc podléhá ještě slohovým a stylovým tendencím. Protože postihnout nuance všech výše zmíněných vlivů by bylo v rámci této práce nemožné, neřku-li přímo zbytečné, v této kapitole se ve zkratce zaměříme na postavení vlivu středověkého výtvarného vyjadřování na pozdější výtvarnou kulturu. Jako prostředek nám přitom mimo jiné poslouží několik málo konkrétních výtvarných děl se svými autory.

Přestože je zřejmé, že z hlediska hry světla a stínů byla pečlivě propracována a komponována i díla architektonická, sochařská, grafická nebo například relikviáře, tato kapitola se zaměří především na vitraje a různé obory malířství a velmi okrajově, pro pouhé doplnění kontextu světelné mystiky zmiňované v předchozí kapitole, i na mozaiku.

2.5.1. SVĚTLO VE SKLE A SKLO VE SVĚTLE

Světlo se svými projevy je předmětem fascinace už po celá tisíciletí. Nejvýrazněji se však toto okouzlení projevuje v jednom konkrétním materiálu. Ten, vystaven působení světla, tvoří s ním jeden neoddelitelný celek. V pohledu diváka se hranice mezi elementem světla a samotným materiálem stírají.

Sklo. Materiál známý nespočtem podob, v žádné z nich nepřestává vyvolávat hluboké pocity okouzlení. Anebo ano? Není snad tato fascinace pouze záležitostí minulých období? V naší přetechnizované době, kdy všeho je dostatek a technologické postupy jsou téměř dokonalé, začíná, dříve živý materiál, ztrácet svou duši. Ploché sklo, které prošlo zkušeností s float procesem je natolik dokonale rovné, že ho přestáváme vnímat. Nápojové sklo z Číny po jediném umytí ztrácí svůj lesk a svou cenou způsobuje, že mu na běžném trhu anglický křišťál není schopen konkurovat. Výroba se stále více automatizuje. Duše, kterou doslova vdechovali svým výtvorům skláři, jako by se z běžně dostupných výrobků vytratila.

Sklo se v posledních desetiletích stalo něčím natolik běžným, že pro laickou populaci ztrácí své původní propojení se znamením luxusu a krásy. Jeho jediná hodnota najednou začíná spočívat pouze v jeho funkci.

Nic z toho, co bylo výše zmíněno, však není tak docela pravda. Stále totiž existuje sorta lidí, kterým pravá podstata skla nezůstala utajena. Sklářští výtvarníci jsou stejně různorodých charakterů, kolik podob dokáže skleněný materiál přijmout.

2.5.1.1 PRŮHLEDNÉ BARVY

„Průhledné barvy jsou neomezené jak ve svém prosvětlení, tak ve svém zatemnění (...) Představme si čistý rubín, jakkoli tlustý nebo tenký: Jeho červeň bude vždycky jedna a táž, a bude to tedy průhledná červeň, pouze světlejší nebo tmavší, podle toho, zdali světlo ji křísí nebo opouští. Světlo ovšem rozžehuje právě tak i výtvor oněch barev v jeho hloubce a pozvedá jej k zářivému jasů, umožňujícimu prosvítání každé z barev. Toto rozzáření, jehož jsou průhledné barvy schopné, když je světlo rozžehuje ke stále většímu záru, působí, že se často mohou vlnit nepozorovaně kolem nás a ukazovat nám předměty v tisíci proměnách, jaké by nebylo možné uskutečnit prostým smísením; přitom všemu ponechávají jasnost a ještě ji zvyšují. Tak vidíme často, jak nejbezáznamnější předměty jsou obestřeny půvabem, jehož původ je spíše v osvětlení vzduchu mezi námi a předmětem než ve světle dopadajícím na tvary. Zahloubáme-li se

do poměru světla k průhledným barvám, zjistíme, že to je něco nezměrně poutavého. Rozžehování barev a splývání jedné s druhou a nový vznik a nový zánik je jako nabírání dechu ve velkých přestávkách od věčnosti do věčnosti, od nejvyššího světla až do osamělého a věčného ticha v posledních, nejhlubších tónech.²⁰⁰ Filip Otto Runge ve svém dopise Goetheovi při popisu vlastností průhledných barev, nezmiňuje konkrétní sklo, ale jeho slova jasně evokují interiéry kostelů, prosvícené vitraje a hrubé kamenné dlaždice změněné propůjčením barev filtrovaných přes pestré tabulky.

Tato vlastnost, propustit pouze některé části ze světelného spektra, je pro sklo naprosto typická. Vitraje však nejsou tím jediným z výtvarných oborů, kde byla, je a bude hojně využívána.

Jejich zářivost může být ovlivněna hned několika aspekty. Jednak je to druh světelného zdroje (v dnešní době tímto zdrojem zdaleka nemusí být pouze sluneční svit). Potom rozhoduje i to, jakou má tento zdroj svítivost. Dále ovlivňuje tón barvy už samotná síla materiálu a jeho povrchová úprava. Konečnými aspekty pro vnímání nejenom barvy jsou poloha recipienta vůči objektu a způsob nainstalování díla.

Barv skla je celá řada. Jedná se často o odstíny velmi syté schopné působit na lidskou psychiku. Losos upozorňuje na to, že v dobách minulých byl proces jejich získávání zahalen hlubokým tajemstvím, o to mystičtější dojem pak dokázaly působit na nepoučeného diváka.²⁰¹ Poznání složitosti procesu barvení skloviny však dokáže zarážet i dnes.

Kromě samotné barvy skla však můžeme ve skleněných objektech nalézt i hodnotu barvy povrchové. Množství druhů těchto barev i technik používaných pro jejich nanášení ovlivňuje výsledný efekt. Profesionální sklářské barvy se sice nanášejí za studena, ale poté je nutné je vypálit.²⁰² Kromě nich však lze na sklo malovat i akryly, oleji a celou řadou dalších barev transparentních i krycích.

2.5.1.2 RŮZNORODOST POJETÍ PRŮHLEDNÉ BAREVNOSTI

Jména umělců a řemeslníků, kteří se podíleli na vzniku výzdoby chrámů, na výrobě nápojového skla, či na skleněných mozaikách, po dlouhou dobu zůstávala skrytá v anonymitě. Ne tak ve dvacátém, nebo dokonce jednadvacátém století. Jména jako Libenský, Roubíček nebo Rybák se stala pojmy, ke kterým mladší generace sklářských výtvarníků vzhlíží s neutuchajícím obdivem.

Bohumil Eliáš často kombinoval tvarované sklo s povrchovou malbou. Jeho barevnost je výrazná, zářivá, místy monumentální, často doplňovaná jemnými linkami. Průsvitnost je pouze částečná. Eliáš často pracoval s technikou vrstvení, která napomáhala umocnění kýžených účinků. Ploché sklo, z výrobní linky float procesu naprosto mrtvé, v Eliášově podání opět ožívá a získává zpět ztracenou duši (viz. Obrazová příloha I. obr. 1).²⁰³ Hrany tabulí jsou často porůznu modelované, takže zde dochází k fascinující hře lomícího se světla.²⁰⁴

Jan Štohanzl své objekty redukuje do nejzákladnějších tvarů. Co se týče barevnosti, i ta je v jeho dílech velmi zredukována. Do velkého bloku čirého skla umisťuje během tavení pouze omezené množství barevných fragmentů. Ty však v kombinaci s dokonale zbroušenými a vyleštěnými plochami ve velké mase čirého křišťálu neobyčejně

²⁰⁰ RUNGE, F. O. Přídavek In GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. s. 91, 93, 94.

²⁰¹ Srov. LOSOS, L. *Vitráže*. s. 11.

²⁰² Srov. Tamtéž, s. 70, 71.

²⁰³ Srov. KŘEN, I.; ELIÁŠ, B.; URBÁNEK, G. a kol. *Bohumil Eliáš: sklo, plastiky*. Lnáře: Obec Lnáře, 2005. ISBN neuvedeno. s. 4.

²⁰⁴ Srov. Tamtéž, s. 2.

vynikají. Působí velmi odlehčeným dojmem, jako by se v oné průhledné mase vznášely, proudily, žily si svým vlastním životem (viz. Obrazová příloha I. obr. 2).²⁰⁵ Ve svých dílech Štohanzl většinou teplé tóny s těmi studenými příliš nekombinuje. Raději nechává o to důrazněji vyznít hřejivý nebo chladně uklidňující účinek těchto barev.

Jiným způsobem podtržení jasné barevnosti skla je postavit ji do kontrastu s barevností jiného materiálu. Jaroslava Švarcová k tomuto účelu používá kámen. Hladké lesklé sklo, jehož homogennost je narušována jen prachovými bublinkami, je propojeno s kamenem odpovídající barevné hodnoty, jehož povrch je matný a hrubý. Ačkoliv jsou tóny obou materiálů prakticky stejné, v celkovém vyznění proti sobě stojí v opozici (viz. Obrazová příloha I. obr. 3).²⁰⁶

Posledním způsobem práce s tónem ve skle, o kterém se v rámci příkladů zmíníme, bude ovlivnění odstínu samotnou silou materiálu. František Janák je známý svými skleněnými sochami. Jeho způsoby práce jsou velmi různorodé, ale ať už se jedná o Torzo, portrét nebo Kozoroha, všechny tyto plastiky mají jedno společné: Jediná barva je odstupňována bezpočtem svých odstínů, které v průsvitu podtrhují výraz a charakter konkrétní modelace tvaru (viz. Obrazová příloha I. obr. 4).²⁰⁷

2.5.2 VITRAJE

Vitrajová technika ve smyslu, jak jí známe dnes, nemá tak dlouhou tradici, jako například mozaika nebo nástěnná malba. Předcházela jí složitý proces hledání a zdokonalování vhodného materiálu i výrobního postupu. Ten se stal předmětem přísného utajení. Dříve než sklo se používaly tenké mramorové destičky, pergamen, plátno napuštěné olejem, slída, alabastr i štípané křemeny, či krystaly sádrovce. Jedna z prvních skleněných vitrají zřejmě vznikla již ve 4. století v bazilice svatého Pavla v Římě.²⁰⁸

Postupně se zvětšovala plocha používaných skel, jejich destičky se ztenčovaly. S postupem doby začínal tento způsob výzdoby nabývat na významu, až vyvrcholil v podobě monumentálních „skleníků“, kde okenní plochy převažují nad nosnými prvky. Takový prostor vyvolává dojem, jako by byl doslova utkán, působí dojmem odlehčení, vzdušnosti. Architektura katedrál 12. a 13. století, jako je například Sainte-Chapelle v Paříži z roku 1248, přivádí všechny tyto odlehčující prvky až na nejzazší hranici.²⁰⁹

Od prvních primitivních začátků, až po vzor dokonalosti gotických katedrál však bylo potřeba ujit velice dlouhou cestu, která těmito monumentálními biskupskými „skleníky“ ani zdaleka neskončila.

2.5.2.1 VITRAJE VE STŘEDOVĚKU

Vitrajová výzdoba ve smyslu monumentálního zasklívání barevnými skly, jak uvádí Prošek, se ve větší míře začala rozmáhat až ve 12. století. V té době také částečně přejala úlohu nástěnné malby. Na prvopočátku byla konstrukce, do níž se jednotlivé destičky ukotvovaly, dřevěná, ale velmi záhy přešli umělci sklenáři na mnohem

²⁰⁵ Srov. LANGHAMER, A.; URBÁNEK, G.; KŘÍŽÍKOVÁ, P. Čtyřicet let skláře Jana Štohanzla. *Keramika a sklo*, 2007, roč. 7, č. 3, s. 6-8.

²⁰⁶ Srov. LANGHAMER, A.; URBÁNEK, G. Sklo a kámen. *Keramika a sklo*, 2007, roč. 7, č. 6, s. 18-20.

²⁰⁷ Srov. LANGHAMER, A. Sochař a pedagog František Janák. *Keramika a sklo*, 2006, roč. 6, č. 1, s. 8-11.

²⁰⁸ Srov. LOSOS, L. *Vitráže*. s. 10.

²⁰⁹ Srov. GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Dotisk. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-143-0. s. 188.

Srov. LOSOS, L. *Vitráže*. s. 12.

výhodnější zasazování do olova. Zpočátku byla barevnost oken velmi omezená. Sestávala se pouze ze dvou barevných kvalit, na které bylo často malováno. Od 12. století, které přineslo spolu s dokonalejšími technologickými postupy i zvětšení ploch okenních otvorů, se kompozice i barevnost stávala pořád propracovanější.²¹⁰

Nejprve se barevnost omezovala pouze na několik málo barev, z jejichž tónů se uplatňovaly ty nejsytější. Byly to červená, modrá, žlutá, bílá, a růžová. Převládající barevnou kvalitou přitom byla modrá.²¹¹

Třinácté století přineslo postupné rozšiřování této barevné škály o další odstíny modře, červeně a mnoho tónů žluté, zelené, fialové a hnědé. Olovená kontura podtrhovala jejich působení, o detaily bylo postaráno pomocí jemné sklomalby. Přelom 14. a 15. století přinesl v duchu krásného slohu jemné odstupňování tónů barevných plošek. Vedle rozsáhlých chromatických stupnic se však uplatňovaly i ty omezené například pouze na tóny šedi. Taková okna nazýváme grisaillová.²¹² Barevnou umírněnost ve vitrážích můžeme pozorovat u cisterciáckého řádu. Bernard z Clairvaux chtěl totiž předejít tomu, aby byli věřící přehnanou výzdobou odváděni od zbožného soustředění.²¹³

2.5.2.2 NOVOVĚKÉ VITRAJE

S příchodem renesance vitraje z církevních staveb nevymizely, naopak, z cisterciáckých kostelů se začaly vytrácet kobercové nefigurální barevně nevýrazné motivy a okna v kostelech ostatních řádů byla obohacena o nový motiv grotesky. Dále začaly skleněné výplně expandovat i do profánních staveb, a to v podobě měsíčního skla. Stále většího významu si získávala sklomalba. V privátních prostorech světských staveb nakonec získala podobu kabinetní sklomalby. Ta zaznamenala svůj největší vrchol v první polovině 16. století. Právě v této době začíná být, do té doby anonymní, malba na sklo spojována se jmény svých tvůrců. Mezi nejznámější vyobrazení té doby, jejichž autora známe, patří Jezdec Smrt. Tento výjev je převedením známé Dürerovy rytiny do podoby vitraje.

Až do 17. století je technika vitrajové dekorace stále zdokonalována, protože sklomalba je doplňována o celou řadu nových technik, jako jsou přejímání, odbušování a leptání. Místo stříbrných lazur jsou někdy používány barvy olejové.²¹⁴

Jako jeden z příkladů renesanční vitraje lze uvést vitraj s motivem Mojžíše v hořícím keři ze začátku 16. století v katedrále v Auch. V porovnání s gotickými vitrajemi je jasně patrný odklon od dekorativního přístupu. Barva přestává mít primárně symbolický význam, vzhled vyobrazených postav je jasným výsledkem pečlivého studia skutečnosti. V pozadí je pečlivě vyobrazená krajina s pasoucími se ovci, která jasně podléhá zákonům perspektivy.²¹⁵

Vitraj v její pestré podobě opustilo až baroko. To mělo za následek, že některé techniky zdobení vitrají byly v kontinentální Evropě téměř zapomenuty. Monumentální vitraje se v plném měřítku vrátily až v 19. století. Tento návrat byl přitom způsoben nastupujícím historismem.²¹⁶ Vitraje vznikající v tomto období jsou po znovuobjevení zapadlých technik sice prováděné s až zarážející precizností, ale ve své dokonalosti

²¹⁰ Srov. PROŠEK, M. *Barva v malířství: Západoevropský středověk*. s. 37.

²¹¹ Srov. PROŠEK, M. *Barva v malířství: Výtvarný projev středověku - Byzanc*. Ústí nad Labem: Pedagogická fakulta v Ústí nad Labem, 1983. ISBN neuvedeno. s. 39, 40.

²¹² Srov. PROŠEK, M. *Barva v malířství: Výtvarný projev středověku - Byzanc*. s. 39, 40.

²¹³ Srov. LOSOS, L. *Vitráže*. s. 12.

²¹⁴ Srov. Tamtéž, s. 15, 16.

²¹⁵ Srov. Tamtéž, obrazová příloha mezi s. 60-61.

²¹⁶ Srov. Tamtéž, s. 17.

pořád působí velice chladně, až neosobně. Dojmy, které vyvolávají, se ani neblíží těm, které dokázaly probudit jejich středověké vzory. Některé z těchto nově vznikajících vitrají byly dokonce malovány přímo v duchu prerafaelismu.²¹⁷ V takových případech je šroubovaná nadpozemskost vyobrazených postav přivedená až do takové roviny, že pro diváka není možné se s ní vnitřně ztotožnit.

O něco lépe na tom v tomto ohledu byla vitraj secesní. Rezervovaný chlad byl vystřídán něžnou hravostí. Kromě plošné malované vitraje, kterou reprezentuje například Mucha v novogotické části katedrály svatého Víta v Praze, se objevil i typ nový. Američan Louis Tiffany vynalezl novou vitrajovou techniku osazování do mědi a cínu. Vitraje přestaly využívat pouze světlo přirozené, pocházející ze slunce, ale byly kombinovány s umělými zdroji. Lamy odkazující na tehdejší Tiffany vzory lze běžně zakoupit ještě dnes.

2.5.2.3 VITRAJE DVACÁTÉHO STOLETÍ

Novodobou historii vitraje lze počítat již od konce secese. Touto technikou se začala zabývat celá řada výtvarníků, včetně těch bez sklářského vzdělání. Umělecké řemeslo tak začalo být v mnohých případech povyšováno na plnohodnotné umění. Zároveň s tím však nastoupila i stylová nesjednocenost. Proto je velmi obtížné definovat společné znaky vitrajové produkce tohoto období.

Za nejpodatnější pokus o opětovné vyvolání atmosféry, jakou jsme zažívali ve stavbách vrcholné gotiky, lze považovat Ronchamp, kapli Notre Dame du Haut ve Vogézách od Le Corbusiera roku 1955. O něco méně vydařená, ale stále působivá je oktogonální stavba Egona Eiermanna v Berlíně z let 1959-1963. Oba autoři při své práci se sklem upustili od olověných pásků a nahradili je betonem.²¹⁸ Bohužel, Eiermannův pokus pracuje spíše se samotnou modří použitého skla, než se hrou světél. Interiér jeho stavby je až příliš tmavý, a atmosféra uvnitř je po nějaké chvíli spíše tísnivá, než vedoucí k rozjímání. Nejvíce je tento dojem umocněn za podmračeného počasí. Corbusierův interiér je proti Eiermannovu citelně světlejší, také pracuje s širší škálou barev, kterým poskytuje možnost rozehrát zatónované světlo v přirozené iluminaci prostoru. Dojem z interiéru je tak mnohem lidštější, zároveň však neztrácí nic na své transcendentálnosti.

Chagall pracuje ve své vitraji (*Memorial to a drowned girl, Tudeley, Kent*)²¹⁹ s obdobnou barevností jako Eiermann v Berlíně. Také dojem z této práce by byl obdobný, kdyby ho nenarušovala velice expresivní dynamická malba. Tóny kobaltové modře přecházejí od nejjemnějších světlých tónů až po temné, postavy v pohybu rozehrávají prostor, dodávají mu vytrvalý neklid. Jedinou statickou součástí celé kompozice je Kristus na kříži umístěný nahoře uprostřed.

Návratem k figurálnímu motivu i samotným námětem jako by se Chagall vracel zpět ke gotické tradici. Tím ale jeho návrat končí. Způsob zpracování, barevnost, pojetí stylizace postav, kompozice, to vše jasně poukazuje na mentalitu 20. století.

Na pomezí mezi expresivním výrazem Chagalla a chladným funkcionalismem Eiermanna stojí Chapel of the Rosary at Vence z let 1948-51 od Henri Matisse.²²⁰ I on se ve svém díle, například vitraji „Tree of Life“ uchýlil k chladné barevnosti. Převládá zde modrá doplněná žlutou a třetí barvou je světlá zelenomodrá, až tyrkysová. Jeho

²¹⁷ Srov. LEE, L. *The Appreciation of Stained Glass*. Oxford: Oxford University Press, 1977. ISBN neuvedeno. s. 89.

²¹⁸ Srov. BIRNSTEIN, U.; GUTSCHERA, H.; KÖRNER, T. a kol. *Kronika křesťanství*. s. 412.

²¹⁹ Srov. LEE, L. *The Appreciation of Stained Glass*. s. 42.

²²⁰ Srov. Tamtéž, s. 41.

stylizované rostlinné motivy působí velice statickým dojmem. V kombinaci s celkovou barevností i kompozicí nechá člověka v klidu se zhloubat do vlastních myšlenek mnohem spíše, než Chagalova exprese, ale zároveň na něj tíživě nepadá jako Eiermannovo všeobjímající šero.

Jak už bylo naznačeno, vitrajová tvorba 20. století je velmi různorodá. Dá se říci, že co autor, to originální přístup k problému. Vybrané příklady se měly stát ukázkou těch nejvýraznějších.

U některých autorů můžeme pozorovat zřejmou inspiraci předchozími stylovými obdobími, u jiných naopak zcela zjevnou snahu od veškerých tradic se odpoutat, prorazit si vlastní cestu. Zcela se zbavit minulosti však nedokáže ani ten nejgeniálnější umělec.

2.5.3 MOZAIKA

Mozaika je výtvarnou technikou s kořeny sahajícími až do čtvrtého tisíciletí před naším letopočtem. Materiály byly a jsou používány různé, podle nich se také rozlišuje široká škála druhů mozaiky. Nejčastěji autoři využívají sklo, mramory nebo keramiku, ale kromě toho je používána i sláma, kůže, dřevo a celá řada dalších materiálů. Jednotlivé předpřipravené mozaikové fragmenty jsou osazovány do tmelů na zdi, podlahy,²²¹ či do samostatných rámců na pevné desky. V dnešní době se stále častěji můžeme setkat s mozaikami, které jsou používány jako stěžejní prvky plastik například v parcích.

V běžném povědomí laiků žije tento pojem v mnohem širším kontextu. Za mozaiku je označováno prakticky cokoliv, co se skládá z drobných pestrých vzájemně spojovaných částí, a to včetně vitrají. Tato představa je však zavádějící. Fragmenty, z nichž sestává mozaika, jsou totiž zasazovány do pevných podkladů, například do cementů, a díky tomu u nich není pracováno s případnou průsvitností materiálů, která je dominantním a zcela zásadním prvkem vitrají.

Nejčastěji se slovo mozaika v současné době používá ve spojení s luxusními obklady do koupelen, nebo s ozdobně skládaným dlážděním chodníků třeba na náměstích. Se zjednodušenou formou mozaiky se stále častěji můžeme setkat i v amatérské tvorbě.

Stručně řečeno, jedná se o techniku velice různorodou, s širokou škálou možností uplatnění a zároveň velice oblíbenou, a to nejenom u profesionální, ale i laické veřejnosti. Okouzlení pestrými kvalitami se zde v tomto smyslu projevuje výrazněji, než u jiných technik.

2.5.3.1 MOZAIKA VE STŘEDOVĚKU

Technika mozaiky se v období středověku rozvinula nejvíce v Byzantské říši. Na západě byla obvyklá již o něco méně.²²² Přesto se i zde najdou skvostné příklady.

Jedním z nejvýznamnějších center mozaiky je Ravenna. V kostele San Vitale se dochoval cyklus z šestého století. Vyobrazení Justiniána a jeho pomocníků nevyzařuje vnitřní světlo až do té míry, jak to můžeme pozorovat v ukázce následující. Jeho barevnost vyvolává dojem důstojnosti. Zlatá, zelená, hnědá a bílá, které jsou převažujícími barvami, nás uklidňují, dávají nám pocit jistoty.²²³

Za další příklad monumentální mozaiky můžeme považovat tu v kupoli florentského baptisteria, jejíž začátky jsou datovány do první poloviny třináctého století.

²²¹ Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění: Výkladový slovník...* s. 230.

²²² Srov. PROŠEK, M. *Barva v malířství: Výtvarný projev středověku - Byzanc*. s. 37, 38.

²²³ Srov. BECKETTOVÁ, W.; WRIGHTOVÁ, P. *Toulky světem malířství: Základní průvodce dějinami výtvarného umění*. Praha: Fortuna Print, 2002. ISBN 80-7321-260-9. s. 24, 25.

Nejzásadnější podíl na jejím vzniku měli benátská mozaikáři, kteří byli obeznámeni s byzantskou mozaikovou tradicí. Tento cyklus je ohromující.²²⁴ Celé mozaice jasně převažuje zlaté pozadí. To v pozorovateli vyvolává dojem nadpozemské záře. Kupole je dokonale odhmotněná, vše prostupující světlo jí zbavuje materiálnosti.²²⁵

Jednou z nejmonumentálnějších mozaik v Benátkách je ta v předšní baziliky sv. Marka ze začátku 13. století s motivem Genesis. Zlato zde jasně převažuje nad ostatními barvami. Ze všech vyobrazených postav nejvíce dominuje čtveřice andělů s pestrobarevnými křídly. Zelená barva, která je po zlaté v ústředním motivu druhou nejvíce převládající hodnotou, trochu stírá monumentální dojem a dodává pocit zpomalení a klidu.²²⁶

2.5.3.2 PROMĚNY SOUČASNÉ MOZAIKY

Zatímco funkce středověké mozaiky spočívala především v její sféře duchovní, kdy se výtvarníci pokoušeli vyvolat pocit nadsmyslové krásy a zpřítomnění Boha, v novodobé historii se její význam přiklonil spíše k využití jejich čistě esteticko-praktických hodnot. Pro svou relativně snadnou aplikovatelnost, širokou škálu materiálů, které pro ni lze použít i možnost využití velmi pestré barevnosti, si získává stále větší oblibu u architektů, výtvarníků i laické veřejnosti.

Za zakladatele moderního způsobu uvažování nad mozaikou může být považován Antoni Gaudí y Cornet se svým velkolepým parkem Güell v Barceloně, kde se ukázala jeho silná tendence k hravosti. Od tohoto okamžiku jako by mozaika přestala být svazována do té doby více či méně platnými pravidly. Rozběhla se hned několika směry.

První tendencí je oproštění mozaiky od všech monumentálních prvků. Její barevnost je omezena pouze na tlumené tóny přírodních mramorů, samotný motiv je silně stylizován v jednoduchých liniích. Takovéto mozaiky vznikaly například v Trentinu v polovině 20. století (viz. *Obrazová příloha II.*, obr. 5).²²⁷ Většina ostatních směrů však primárně pracuje právě s výraznou barevností.

Někteří tvůrci se neomezují na malé formáty. Obdobně jako Gaudí, si našel oblibu v monumentálním měřítku i filadelfský výtvarník Isaiah Zagar. Na rozdíl od Hundertwassera, který tvořil v obdobném duchu, Zagar se specializuje výhradně na mozaiky. Ty svou barevnou i tvarovou stylizací a často hrubými kusy různorodých materiálů připomínají naivní umění. Přesto, v celkovém kontextu, kdy celá budova je doslova obalena mozaikou zvenčí i zevnitř, nelze říci, že by výsledný dojem byl špatný (viz. *Obrazová příloha II.*, obr. 6).²²⁸

Další specifickou oblastí jsou volné objekty. Ty jsou většinou umístěny v parcích, jsou monumentálních rozměrů a jejich barevnost se vyznačuje obzvláštní pestrostí, takže svému okolí dodávají pocit uvolněné veselosti. Jiné, komornější objekty jsou spíše galerijního charakteru. Typickým příkladem je objekt, v němž se snoubí tmavé dřevo se zlatou mozaikou od Rosanny Fattorini (viz. *Obrazová příloha II.*, obr.

²²⁴ Srov. WIRTZ, R. C. *Umění a architektura Florencie*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-873-6. s. 48, 49.

²²⁵ Srov. PROŠEK, M. *Barva v malířství: Výtvarný projev středověku - Byzanc*. s. 38, 60.

²²⁶ Srov. KLUCKERT, E. *Románské malířství*. In TOMAN, R.; KAISER, W.; MCLEAN, A. a kol. *Románské umění*. s. 396.

²²⁷ Srov. *Istituto d'arte di Trento 50+: maestri e allievi 1953-1968*. Trento: Lego Print, 2005. ISBN neuvedeno. s. 82.

²²⁸ Srov. ROLLKO, N. A. Isaiah Zagar – mistr mozaika. In *Životní styl*. [online]. Vyšlo: 29. 5. 2009 [cit. 2012-12-12]. Dostupné na <<http://www.zivotnistyl.cz/clanky/stavba/803/isaiah-zagar-mistr-mozaika.html>>.

7). Tento objekt se vyznačuje výrazným kontrastem barevných hodnot i nezvykle zkombinovaných materiálů. Zlatá v kombinaci s tmavým dřevem vyvolává dojem elegance a nadčasovosti.²²⁹ Čistá abstrakce se však neprojevuje jen v trojrozměrných objektech, ale i v mozaikách plošných, či v nízkých reliéfech provedených touto technikou. Ty se svou funkcí začínají blížit závěsným obrazům. Barevnost je zde velmi výrazná a sehrává stěžejní úlohu jako nositel významu. Jako skvělý příklad může posloužit Giulio Menossi, jehož abstraktní reliéfy se vyznačují obzvláštní pestrostí. Některé jsou zatíženy spíše na stranu barev chladných, jiné naopak do červených a oranžových hodnot, ale obecně se tomuto autorovi daří vytvářet díla, která na nás ve své vyvážené a přesto výrazné barevnosti hovoří svým vlastním jazykem skrze psychologii barev (viz. Obrazová příloha II., obr. 8).²³⁰

Funkce současné moderní mozaiky se od té středověké velmi výrazně liší. To však neubírá nic na její působivosti. Je-li provedena kvalitním umělcem a řemeslníkem, dokáže v nás probudit stejně hluboké pocity, jako například mozaiky byzantské. Jen charakter těchto pocitů je poněkud odlišný.

2.5.4 SVĚTLO V MALÍŘSKÝCH PROJEVECH

2.5.4.1 DESKOVÁ A NÁSTĚNNÁ MALBA VE STŘEDOVĚKU

Funkce malby se v průběhu dějin proměňovaly. Ve středověku bylo jejím úkolem vizualizovat církevní učení, a to mimo jiné i pomocí emocionálního působení barev. Její funkce tedy nebyla primárně estetická, nýbrž se měla stát zprostředkovatelem určité ideje. Nejdůležitějšími obory malířství tohoto období v kontextu světelné mystiky se, kromě malby na sklo (ve vitrajích) a knižních iluminací, staly, malba desková a nástěnná.²³¹

Nástěnná malba byla využívána po celé období středověku, ačkoliv v některých obdobích byla zastíněna na západě vitrajemi a v Byzanci mozaikou. Zpočátku se nástěnná malba vyznačovala lineárností a úzkou barevnou škálou. Románská architektura 12. století umožnila rozvinutí této techniky na velkých plochách stěn. V období vrcholného a pozdního středověku začala být z chrámů nástěnná malba vytlačována vitrajemi a mozaikami. V široké míře však byla uplatňována ve stavbách světských. Začalo být upouštěno od plošného vyjadřování bez náznaků světelných odstupňování a začaly se objevovat pokusy o zobrazení prostoru. 15. století již svými prostorovými účinky předznamenávalo nástup renesance.²³²

Za jednoho z největších gotických malířů je považován Giotto di Bondone. Ten prolomil Byzantskou malířskou tradici a postupně jí nahradil svým jedinečným naturalismem.²³³ V jeho nástěnné malbě Oplakávání Krista v Padově ze začátku 14. století lze pozorovat velmi pokročilý způsob uvažování nad touto technikou. Zlato použité ve svatozářích i v lemech oděvů dodává obrazu dojem nadskutečnosti a celkově toto dílo ještě stále vykazuje prvky světla vyzařovaného z nitra postav, zároveň zde

²²⁹ Srov. CICOGNANI, S. Le forme dell'inconscio In *AIMC*. [online]. Aprile 24th, 2012. [cit. 2012-12-13]. Dostupné na <<http://www.aimcinternational.com/>>.

²³⁰ Srov. Správa webových stránek. To Transform Emotions Into Colour: Giulio Menossi In *Mosaic Art Now*. March 2012 [cit. 2012-12-13]. Dostupné na <<http://www.mosaicartnow.com/2012/07/to-transform-emotions-into-colour-giulio-menossi/>>.

²³¹ Srov. PROŠEK, M. *Barva v malířství: Výtvarný projev středověku - Byzanc*. s. 7, 8.

²³² Srov. Tamtéž. S. 36, 37.

²³³ Srov. TAYLOR, P. Od pravěku do 1400 n. l. In GRAHAM-DIXON, A.; CHILVERS, I.; ACTON, M. a kol. *Umění: Velký obrazový průvodce*. Praha: Euromedia Group, 2010. ISBN 978-80-242-2663-7. s. 86.

však pozorujeme i značnou snahu autora o vyjádření hloubky prostoru.²³⁴ To se mu podařilo za pomoci světla a stínu z vnějšího zdroje.²³⁵

Pojetí deskových obrazů bylo podřízeno byzantské ortodoxní církevní doktríně. Podle té bylo v deskovém obraze, ikoně, trvale přítomno božství. Desky byly zpočátku pouze maloformátové, se stoupajícími nároky na vyznění v prostoru chrámů, se však formáty začaly zvětšovat. Postupně spojením několika desek vznikaly polyptychy a stále složitější křídlové oltáře.²³⁶

V díle Simone Martiniho se spojují doznívající tradice byzantská se severním (francouzským) gotickým stylem. Forma jeho sienského díla Zvěstování je velmi uhlazená. Postavy v Martiniho díle působí velice oduševněle, zároveň však neskutečně, jako by pocházely z jiného světa. Anděl je oděn do zlata, Marie do nebesa symbolizující modři, která tvoří jedinou chladnou hodnotu celého obrazu. Kromě ní zalévá celý výjev pocit tepla, očekávání, úcty a zároveň slavnostnosti. Ten není vyvolán jen zlatým pozadím, ale i celkovým nesmírně precizním usměrněným kultivovaným způsobem práce s barvou. Ten se projevuje hlavně ve snivém vyznění tváří postav.²³⁷

2.5.4.2 SVĚTLO V NOVOVĚKÉM MALÍŘSKÉM PROJEVU

S nástupem renesance se v malbě do popředí kromě náboženského obsahu začaly protlačovat i hodnoty estetické. Začínaly být uplatňovány takové vlastnosti barev, které podtrhovaly modelaci prostoru, tomu, i způsobu modelace prostorou světlem a stínem, byly podřizovány jejich tóny. Zároveň začínaly být do malby formou šerosvitu aplikovány poznatky o vzdušné perspektivě. Další výraznou změnou oproti předchozímu období bylo uplatnění vnitřních představ a stavů autora v konečné podobě díla. Barva byla nově využívána pro dva různé účely: Za prvé šlo o uplatnění tohoto prvku v prostorové modelaci, účelem druhým bylo vyjádření složky emocionální s důrazem na vlastní prožitky autora.²³⁸

Tradice nástěnné ani deskové malby nebyla s nástupem renesance přerušena. Postupně se nejrozšířenější technikou tohoto období stala právě freska. Stále významnější roli začala sehrávat malba iluzivní architektury, která se stávala součástí interiérové výzdoby především v městských palácích. Desková malba začala být vytlačována malbou na plátno.²³⁹

V šestnáctém století vyvrcholila renesance manýrismem. Světlo se v tomto období stalo jedním z formálních prvků využívaných pro podtržení nálad umělce. Jevová realita jím byla zdůrazňována nebo upozaděována, napomáhalo k tomu, aby byl recipient přímo naveden ke kýženým složkám obrazu. Kromě přirozeného vnějšího zdroje světla se v manýristických dílech uplatňovalo i světlo vnitřní, pocházející z vyobrazených postav, či předmětů. Působivost námětu byla často podtrhována promyšlenou režii světelné intenzity, či dokonce hrou s odrazy a zrcadlením.²⁴⁰ Typickým příkladem zmiňované

²³⁴ Srov. GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*.s. 201-204.

²³⁵ Srov. TAYLOR, P. Od pravěku do 1400 n. l. In GRAHAM-DIXON, A.; CHILVERS, I.; ACTON, M. a kol. *Umění: Velký obrazový průvodce*. s. 86, 87.

²³⁶ Srov. PROŠEK, M. *Barva v malířství: Výtvarný projev středověku - Byzanc*. s. 40, 41.

²³⁷ Srov. TAYLOR, P. Od pravěku do 1400 n. l. In GRAHAM-DIXON, A.; CHILVERS, I.; ACTON, M. a kol. *Umění: Velký obrazový průvodce*. s. 87.

BECKETTOVÁ, W.; WRIGHTOVÁ, P. *Toulky světem malířství: Základní průvodce dějinami výtvarného umění*. s. 50, 51.

²³⁸ Srov. PROŠEK, M. *Barevný projev západoevropské renesance a manýrismu*. Ústí nad Labem: Pedagogická fakulta v Ústí nad Labem, 1987. ISBN neuvedeno. s. 7-12.

²³⁹ Srov. Tamtéž, s. 16, 17.

²⁴⁰ Srov. Tamtéž, s. 53.

světelné režie je Tintorettův obraz Uvedení Marie do chrámu z poloviny šestnáctého století. Způsobem iluminace prostoru autor navádí oči diváka přesně tam, kam potřebuje.²⁴¹

Barevná hodnota začala být idealizována, stala se nositelem jedinečného výrazu podmíněného osobností autora, její kvalita byla nositelkou subjektivně expresivní výpovědi každého umělce. Barva tlumočila jeho nevizuální prožitky, roviny snivé i fantazijní. Spolu s představami o smyslu života a dalšími nadsmyslovými tématy se prohlubovala nová symbolika obsažená v barevných hodnotách.²⁴²

Sedmnácté století přineslo nový postrenesanční klasicismus od devatenáctého století známý jako baroko. Chiaroscuro bylo v tomto období přivedeno k dokonalosti. Největším mistrem hry světla a stínů se stal Caravaggio. Ať už v obraze Obrácení sv. Pavla, kde se světlo stalo nositelem Boží milosti,²⁴³ ve vyobrazení Smrti Panny Marie nebo v díle Večeře v Emauzích, všechny tyto malby mají jedno společné. Tmavá scéna je prozářena světlem z neznámého zdroje. Tím, že Caravaggio skryl zdroj světla před zrakem diváka, dosáhl pozoruhodného efektu neskutečné tajemnosti. Atmosféra je vygradována do krajnosti, hra světla a stínů bezpečně navádí oko recipienta na místo, na které se má soustředit.²⁴⁴

Georges de la Tour sice také velmi nápaditě pracoval s hlubokými kontrasty světla a stínů, ale na rozdíl od Caravaggia je v jeho obrazech zdroj světla zřejmý. Nejedná se o okno mimo naše zorné pole, ani o světlo pocházející od Boha, ale o svit svíce umně skryté za neprůhledným předmětem. V obraze Kajícnice Magdalena je to lebka. Atmosféra, kterou tak de la Tour vyvolává, je svým působením zcela odlišná od té, kterou známe od Caravaggia. Je sice také prodchnuta tajemnem a mystičností, ale zároveň obsahuje i prvky zintimnění, jak to dokáže jedině teplé světlo ohně.²⁴⁵

Devatenácté století opustilo podobu mystického světla ve smyslu de la Tour i Caravaggia, kde hlavní úlohu hrály příběhy lidí. Do popředí se stále více dostávala příroda. Světlo bylo zkoumáno v kontextu atmosférických jevů, dramatu přírody. V Turnerově Příjezdu do Benátek již nenalezneme téměř žádnou temnotu, jak tomu bylo v předchozích případech. Naopak. Autorova fascinace světlem z díla přímo čiší. V jeho teplé záři rozptýlené měkkým oparem večerní mlhy, se utápí naprosto vše. Stíny ve svém pravém smyslu jako by ani neexistovaly.²⁴⁶

Tuto tendenci dovedli do dokonalosti impresionisté. Hluboké pochopení pomíjivosti světelných efektů, vedlo například Clauda Moneta k vytvoření obrazového cyklu Katedrály v Rouenu.²⁴⁷

Od tohoto okamžiku byl způsob práce s barvou stále uvolněnější. Samotná barva získávala stále více na významu. Už Cézanne pracoval se značným zjednodušením zobrazovaných tvarů. V pointilistických pracích stanul na prvním místě zájem autorů o optický způsob malby. Účinek světla dopadajícího na povrchy tak byl podle divisionistů zachycen přesněji, než intuitivní cestou impresionismu.²⁴⁸

²⁴¹ Srov. DOUGLAS-SCOTT, M. Život panny Marie. In STURGIS, A.; CLAYSON, H. a kol. *Jak rozumět obrazům*. Praha: Slovart, 2006. ISBN 80-7209-786-5. s. 42.

²⁴² Srov. Tamtéž, s. 56-58.

²⁴³ Srov. STURGIS, A.; CLAYSON, H. a kol. *Jak rozumět obrazům*. s. 21.

²⁴⁴ Srov. BECKETTOVÁ, W.; WRIGHTOVÁ, P. *Toulky světem malířství: Základní průvodce dějinami výtvarného umění*. s. 176-179.

²⁴⁵ Srov. Tamtéž, s. 223.

²⁴⁶ Srov. Tamtéž, s. 264-267.

²⁴⁷ Srov. Tamtéž, s. 294-296.

²⁴⁸ Srov. Tamtéž, s. 310-315.

Další vývoj malířství stále více předznamenával budoucí vymanění se z nutnosti zobrazovat skutečnost. Gauguain začal používat barvu spíše v korelaci s vlastními niternými pocity, než v souvislosti s realitou. Symbolické roviny nabíraly na síle stále více. Z Gauguainovy barevnosti nakonec vycházel i symbolista Edvard Munch. Jeho barvy začaly získávat na stále větší naléhavosti.²⁴⁹

Jeho nejznámějším dílem je *Angst* z roku 1894, ze kterého vychází později i stejnojmenná grafika a další chronicky známé dílo *Geschrei (The Scream)*. Barevnost tohoto ne příliš rozměrného plátna je neuvěřitelná. Dvě spodní třetiny jsou tvořené prakticky výhradně temnými tóny černi, zeleně a fialovými valéry. Projasněné jsou tyto části pouze světlejšími, studeně nazelenalými obličejí kráčejíciho davu a čepcem divenky v popředí, ve kterém, jako by se odrážela večerní obloha. Ta hýří rudými, oranžovými, žlutými a teple zelenými tóny, které se vinou a proplétají po vzoru obloh od van Gogha. Celkový dojem vyvolaný touto neklidnou barevností nenechá vnímatele v klidu. Není možné upřít na něj pozornost na příliš dlouho. Neklid obrazu se brzy přenesou i na rozpoložení diváka. Barevnost sama působí na recipienta snad více, než samotný motiv.²⁵⁰ Tato nervózní barevnost bez možnosti chvilky odpočinku prolíná celým jeho dílem. Někde se přiklání spíše k tónině studené (*The Night Wanderer*), jinde je barevnost teplá (*Self-Portrait in Hell*), ale její použití a následné vyznění je v obou případech stále stejné.²⁵¹

2.5.4.3 DVACÁTÉ STOLETÍ

Matisovy obrazy s těmi Munchovými velmi kontrastují. Jeho osobitý způsob pojetí barevné hodnoty naším směrem vydechuje klid. Ve svém díle jako by nám dával (obzvláště modrými tóny) nahlédnout do lepšího světa. Barva ilustruje spíše povahu věcí, než jejich reálnou podobu. Jeho barevné plochy jsou velmi zjednodušené, zřikají se pokusů modelace prostoru. Samotná pestrá dekorace objektů jako by autora zajímala více, než jejich objemovost.²⁵²

Dostáváme se k bráně abstrakce. Tuto bránu pro nás představuje hnutí *Der blaue Reiter*. Způsob pojetí barevnosti se stále více proměňuje ve výrazovou hru. August Macke vytváří Kompozice, které mohou být zrovna tak rozkvetlou loukou jako strakatým výrazem čiré radosti z tvorby. Franc Marc sice ještě stále implantuje do svých krajin stylizovaná zvířata, ale krajina samotná už je čistým snem hraničícím s abstrakcí, Paul Klee experimentuje s redukcí tvarů až na hranu geometričnosti, a stále čistší výraznější barevností.²⁵³

A potom přichází Robert Delaunay. Jeho díla již nezobrazují nic konkrétního. Jsou tu jen barvy, jejich tvary, tónování, působení, kompozice. I ostatní autoři začínají se přidávat k Delaunayovu způsobu pojetí barvy. Najednou jako by nezáleželo na ničem, než na samotných barvách (August Macke, *Farbkomposition*, 1913).²⁵⁴

Paul Klee se v bezpočtu barevných kompozic, kde jednotlivé barvy jsou zredukovány na pouhé čtverce a obdélníky, pokouší nalézt dokonalou barevnou

²⁴⁹ Srov. Tamtéž, s. 322-325.

²⁵⁰ Srov. LEOPOLD, R.; FUHR, M.; WEINHÄUPL, P. a kol. *Edvard Munch und das unheimliche*. Vídeň: Leopold Museum-Privatstiftung, 2009. ISBN Museum 978-3-85033-365-8; ISBN Buchhandel 978-3-85033-364-1. s. 97.

²⁵¹ Srov. Tamtéž, s. 106, 107.

²⁵² Srov. BECKETTOVÁ, W.; WRIGHTOVÁ, P. *Toulky světem malířství: Základní průvodce dějinami výtvarného umění*. s. 336-338.

²⁵³ Srov. ADOLPHS, V. *Die Ordnung: Paul Klee, August Macke und ihre Malerfreunde der Farbe*. Köln: DuMont, 2000. ISBN DuMont 3-7701-5408; ISBN Kunstmuseum Bonn 3-929790-42-4. s. 88-129.

²⁵⁴ Srov. Tamtéž, s. 130-145, 150.

harmonii (*Harmonie aus Vierecken mit rot gelb blau weis und schwarz*, 1923).²⁵⁵ Abstrakce se pak rozvíjela do stále čistějších, často velmi redukovanych podob. Piet Mondrian začal používat kontrasty základních barev doplňujících černou a bílou. Pouhou zdánlivě statickou kombinací černých linií s plochami v bílé, modré, červené a žluté dokázal vytvořit až nečekaně dynamická díla.²⁵⁶

Pravým opakem této účinné barevné umírněnosti se stal abstraktní expresionismus. Pollock a další jemu podobní v nekonečných variacích kombinovali nekombinovatelné, zdůrazňovali nevyjádřitelné a bořili tak všechny zažité konvence své doby.²⁵⁷

Minimalismus, Pop-art, Op-art, nová média... Barva začala být recipientovi dvacátého století představována v nespočtu rozmanitých podob. Neskutečná změň stylů a nepřeborná pestrost snad měly za následek to, co se stává, je-li něčeho příliš. Divákovy smysly byly přetíženy, zahlceny. Laická veřejnost se v této změti rychle přestala orientovat. Pestrá barevnost i jasná svítivost pro ni přestaly být něčím výjimečným. Její zájem opadl, fascinace světlem a barvami se proměnily v lhostejnost.

2.5.4.4 KNIŽNÍ ILUMINACE

Knižní malířství nabylo v některých obdobích na takovém významu, že ovlivňovalo nástěnnou i deskovou malbu a dokonce i vitraje. Zároveň však byla sama knižní malba často ovlivňována jinými obory.

Zpočátku byla počáteční písmena v textu barevně odlišována. Tím mělo být docíleno lepší přehlednosti textu. Právě z tohoto odlišení se vyvinulo zdobení miniem. V raném středověku byla knižní malba stylově nesjednocená. Soustředila se do několika center, která se svou tvorbou od sebe vzájemně odlišovala. Ke sjednocení stylu došlo až v průběhu 13. století. S rozvinutým stylem klasické gotiky nastal též příklon k realističtějšímu zobrazování, byla opouštěna lineárnost a geometrizace.²⁵⁸

Techniky knižní malby byly nejprve značně různorodé. Používala se perokresba. Ta byla někdy kolorovaná barevnými inkousty, jindy lavírovaná akvarelem, později se začala používat tempera. Pozadí bylo často zlaté. Základními barvami v latinských manuskriptech byly zlato, ultramarin, měďnatá zeleň, malachitová a rumělka.²⁵⁹

V dnešní době se už o iluminaci jako takové téměř nedá hovořit. Iluminaci vystřídala ilustrace, obor neskutečně rozmanitý ve své barevnosti, námětech i používaných technikách. Ilustrátoři často experimentují se širokou škálou výtvarných prostředků i jejich kombinováním. Některé práce jsou vyhotovovány ručně, jiné na počítači, jindy se můžeme s oběma těmito přístupy setkat v jediné práci.²⁶⁰ V této kapitole zcela opomineme ilustrace černobílé, které bezpochyby také vykazují své kvality, a zaměříme se na několik příkladů barevných.

Jaké mohou být jejich společné znaky? Můžeme nalézt některé znaky i v iluminacích starých rukopisů?

Za první příklad si můžeme vzít irský Evangeliář z Durrow pocházející z druhé poloviny sedmého století.²⁶¹ V tomto díle se snoubí dvě základní barevné hodnoty. Jsou

²⁵⁵ Srov. Tamtéž, s. 161.

²⁵⁶ Srov. BECKETTOVÁ, W.; WRIGHTOVÁ, P. *Toulky světem malířství: Základní průvodce dějinami výtvarného umění*. s. 360.

²⁵⁷ Srov. Tamtéž, s. 368, 369.

²⁵⁸ Srov. PROŠEK, M. *Barva v malířství: Výtvarný projev středověku - Byzanc*. s. 42-44.

²⁵⁹ Srov. Tamtéž, s. 47.

²⁶⁰ Srov. Wigan, M. *Umění ilustrace: Vizuální myšlení*. Brno: Computer Press, 2010. ISBN 978-80-251-2970-8. s. 107.

²⁶¹ Srov. KLUCKERT, E. Románské malířství. In TOMAN, R.; KAISER, W.; MCLEAN, A. a kol. *Románské umění*. b. m.: Praha: Slovart, 2006. ISBN 80-7209-765-2. s. 401.

zde patrné lineární i plošné, silně dekorativní tendence. Z barev převažují teplé, až nazlátlé žluté tóny spolu s tóny oranžové. Pozadí je doplněno tmavě hnědou až černou nepestrou hodnotou. Abstrahovaný ornament je rozložen symetricky po celé ploše stránky.²⁶²

Ve scéně Zajetí Krista z Evangeliáře z Kellsu pocházejícího z osmého století, můžeme vysledovat jinou tendenci. Autor zde spojil motiv figury, architektury, ornamentu a písma.²⁶³ S barvou je zde sice zacházeno obdobně plošným způsobem, jako v předchozím případě a linie ve vlasech Krista i v draperii stále působí spíše jako další ornament, než aby přispívala k iluzi prostoru, ale použitý souzvuk teplých barevných tónů působí až barokizujícím dojmem, je dynamický, vyznačuje se fantazijní rozmanitostí, a to ať už se týká skladby tvarové nebo barevné. V tomto vyobrazení je umně propojen smysl pro popisnost i pro dekorativní způsob využití barev.²⁶⁴

Zcela jiným, originálním způsobem pracuje jak s linií, tak s barvou Evangeliář Ebbonův (někdy nazývaný arcibiskupský) z první poloviny devátého století. Scéna se Sv. Lukášem Evangelistou by nezasvěcenému laikovi mohla připomínat některá mnohem pozdější díla. Její barevnost je už mnohem rozvinutější, než v předchozích dvou případech. Autor se zjevně pokouší o iluzi prostoru, ornamentální složku ponechává pouze v rámečku. Vzadu za postavou můžeme pozorovat dokonce i náznak projektovaného stínu. Barevnost je tlumená (až na červenou draperii, na které evangelista sedí), jednotlivé barvy již nejsou jasně s přísností oddělené tmavými liniemi, ale mnohdy se volně prolínají. S barvami je zacházeno rozvolněně, velice dynamicky, dokonce mnohem dynamičtěji, než v předchozím případě. Nic na celém výjevu, jako by nezůstávalo v klidu. Zvolené barvy i způsob práce s nimi dokonale podtrhují napjatou atmosféru, vytržení, které sv. Lukáš musel při svém psaní pociťovat.²⁶⁵

²⁶² Srov. PROŠEK, M. *Barva v malířství: Západoevropský středověk*. s. 9, 10.

²⁶³ Srov. KLUCKERT, E. Románské malířství. In TOMAN, R.; KAISER, W.; MCLEAN, A. a kol. *Románské umění*. s. 421.

²⁶⁴ Srov. PROŠEK, M. *Barva v malířství: Západoevropský středověk*. s. 10, 11.

²⁶⁵ Srov. KLUCKERT, E. Románské malířství. In TOMAN, R.; KAISER, W.; MCLEAN, A. a kol. *Románské umění*. s. 422.

2.6 VLASTNÍ VÝCHODISKA

Celou historii lidstva provází hluboký obdiv ke světlu i jeho projevům. Lidé tuto fascinaci zpozorovali a někteří z nich si začali klást otázku: Čím je toto okouzlení způsobeno?

Přestaneme-li se ohlížet na odbornou literaturu s jejími poučkami a zamyslíme-li se nad podstatou svojí i svého rodu, pokusíme-li si představit podmínky, v nichž přežívali naši předkové, můžeme si snadno odpovědět: Lidé mají v povaze nejvíce se zajímat o to, čeho mají nedostatek. Pokud jim cokoli zevšední, obvykle o to rychle ztrácejí zájem.

Ačkoli tato odpověď není příliš vyčerpávající a řada odborníků by nám ji mohla snadno vyvrátit, pro náš účel bohatě postačí. Jedná se totiž o pouhou stylizaci skutečnosti pro účel snazší orientace. Tato zjednodušená charakterizace vysvětluje mnohé, s čím se při zkoumání otázky světla ve výtvarné kultuře můžeme setkat. Nebo možná vysvětluje úplně všechno. Výtvarná kultura je totiž se světelností a jejím vnímáním propojena natolik úzce, že mnohdy by bez ní vůbec nemohla existovat.

Bylo by naivní domnívat se, že se dokážeme vcítit do způsobu uvažování nebo prožívání člověka kteréhokoliv z předcházejících období. Ať už je v tomto smyslu řečeno cokoliv, vždy se jedná o pouhé spekulace. Avšak přesto! Některé informace nosíme v sobě jako pozůstatky minulých generací, a to aniž bychom si to vůbec uvědomovali. Je tedy možné, že ona fascinace světlem a jeho projevy mezi ně patří?

Doba před ovládnutím ohně musela být natolik temná a nebezpečná, že pro většinu dnešních lidí se nachází až za hranicí představitelnosti. O co silnější však musela být fixace pravěkého muže ke světlu, tomu jedinému elementu, který zviditelňoval hrozící nebezpečí, představoval zdroj tepla a alespoň nějakou jistotu! Je možné, že právě z tohoto období pochází hluboký respekt nebo dokonce strach ze tmy, tak hojně mezi námi rozšířený?

Potom se člověku konečně podařilo ovládnout živel ohně. Objevil kouzlo barevné plochy a linie a jeho fascinace se přestala omezovat pouze na světelné projevy vytvořené přírodou. Uměle nanášená barva začala zastávat v jeho životě čím dál tím významnější roli. Těsné sepejetí s přírodou a její pozorování měly za následek to, že člověk začal přisuzovat barvám různé vlastnosti. Ty přímo vycházely z charakterů věcí oněmi barvami oplývajícími. Červená byla barva zralých plodů i krve, modrá obloha i voda, ve které se nebe odráželo. Žlutá byla barvou slunce. Evokované pocity tedy přímo vycházely z těchto vžitých odpozorovaných vlastností. Za další čas už lidé nad těmito souvislostmi ani moc nepřemýšleli, prostě v nich pokračovali, přebírali je za své.

Nově vznikajícím božstvům byly přisuzovány specifické vlastnosti a zároveň s nimi i odpovídající barvy, později vycházela barevnost zobrazení už ze souvislosti s božstvy. Barva spojená s určitým bohem nebo magickým obřadem mohla zajistit ochranu nebo podporu v některé konkrétní oblasti. Například bílá mohla ochránit před zlými duchy a červená nebo zelená měly zajistit plodnost.

Kruh byl uzavřen. Prvotní příčiny způsobů uvažování nad barvami se propojily s konečnými vyústěními v podobě propracovaných barevných symbolik. Těch je mnoho. Vzájemně se liší časovými obdobími i místy výskytu a je pravda, že jednotlivé významy barev se mezi nimi zcela nepřekrývají. Na druhou stranu je však zarážející, v kolika ohledech se kultury, tolik si vzdálené časem, místem i mentalitou, vzájemně shodují.

Po období velkých starověkých kultur, které sehrály obrovskou roli mimo jiné i ve zdokonalování výtvarných technik, v nichž se barevnost mohla naplno projevit, nastává středověk. Významy barev začínají na území Evropy podléhat stále konkrétnějším

pravidlům, až se nakonec stávají součástí závazného zobrazovacího schématu. Otázka barev se zdá být dořešena, nyní je možné zaměřit se více na potvrzení jejich působnosti. Pokud je světlo opravdu projevem božské emanace, tak je problém zdůraznění přítomnosti světla v prostoru o to důležitější.

A opět bychom se měli pokusit o vyvolání alespoň matné představy toho, v kontextu jakých podmínek středověká díla vznikala a byla vnímána. Hlavními zdroji světla byly kromě Měsíce a hvězd pouze Slunce a oheň, to se od dob Altamiry nezměnilo. Obyčejný člověk se do styku s produkty vysokého výtvarného umění mohl dostat nanejvýš v kostele, často v průběhu mše a, navzdory přetrvávající romantické představě, ani příslušníci vyšších kruhů nežili v přílišném pohodlí, neboť profánní architektura se svým charakterem zaměřovala hlavně na ochranu. Nejtěsnější spojení s uměním tedy panovalo v prostředí církevním, konkrétně v kláštorech a klášterních dílnách. Za sporého osvětlení svíčky vznikaly bible prodchnuté světlem. Kostely byly záměrně vyzdobovány tak, aby v nezasvěcených lidech navyklých na šed' všedních dní, evokovaly pocity, o nichž jsme výše hovořili jako o světelné mystice. Výsledné působení vnitřních prostor nebylo náhodné. Jednalo se o výsledek dokonale promyšlené kompozice barevných akordů, racionální režie prostorové iluminace, včetně sekundárního zapojení tehdy nevysvětlitelného Tyndallova efektu i vnitřního světla jakoby vycházejícího z vyobrazených svatých, a to vše pouze za jediným účelem: V recipientovi mělo být vyvoláno rozpoležení, při němž by byl ochoten otevřít se možnosti existence něčeho vyššího, nadsmyslového.

Světlo vnitřní bylo v následujících obdobích vystřídáno tím z vnějšího zdroje. Prohlubující se vědomosti z oblasti optiky, perspektivy a šerosvitu vedly umělce k pokusům tyto poznatky aplikovat do svých děl. Kromě barevnosti symbolické se umělci začali fixovat na barevnost reality. Myšlenka vnitřního světla však umění nikdy zcela neopustila. Repertoár možností vyjádření dřívější fascinace světlem i odrazu božské podstaty v tomto světle projevované se velmi rozšířil.

Žádný z umělců si však dlouho netroufal pokusit se vyjádřit barevnost světla samotného. Jejich pozornost se zaměřovala zvláště na světlo, jeho projevy v kontaktu s povrchy různými materiály, možnosti zrcadlení a zvláště na samotné barvy a jejich proměny za různých podmínek. O vyjádření barevnosti samotného světla v pravém slova smyslu se lze bavit až od devatenáctého století.

Mohlo se snad jednat o přesycení umělců z klasického pojetí barevnosti? Světelné proměny v kontextu atmosférických vlivů přece musely být vnímány i dávno předtím! Proč právě teď došlo k bodu zlomu, od kterého byly světelné projevy zaznamenávány v tomto dosud opomíjeném kontextu? Jednalo o výsledek dlouhého vývoje, který k tomuto bodu směřoval už dávno. Claude Lorrain nad touto otázkou musel určitě uvažovat také. V osobě Turnera se jen spojil tento globální vývoj s vývojem konkrétního jedince. Odpověď na tento problém by však nemohla být zcela uzavřena bez poukázání na výše zmíněnou větu o nezájmu o to, co je člověku všední. Vyjádření barevnosti světla v atmosféře se stalo něčím novým, osvěžujícím, důvodem pro rozvoj nového pojetí malby, experimenty a tím i dobrodružství jako stvořené pro temperamentního umělce. V tu chvíli jako by se otevřely dveře do nového světa, nového druhu reality, která zároveň existuje, ale je potřeba zviditelnit ji očím těch, kteří jsou k této realitě slepí. Toto pojetí muselo být zároveň neuvěřitelnou výzvou a zároveň zdrojem neustále nových a nových objevů a s nimi spojených intenzivních prožitků. Potom v sedmdesátých letech nastoupil impresionismus, který tento způsob uvažování přivedl k dokonalosti. Umělci začínali chápat, že barva dokáže být nositelem zprávy o

umělcově prožitku. S něčím podobným operovali už manýristé, ale impresionisté tomu dodali nové dimenze.

Nové chápání barvy ve spojení s rozvíjející se fotografií, a tím i se stále se snižující potřebou držet se ve výtvarné tvorbě striktně skutečnosti, nutily umělce hledat stále nové cesty. Postupně odhazovali další a další omezení. Zkušenosti všech předchozích období a jejich pojetí jako by byly zúročeny ve vyvrcholení malířské tvorby v podobě nových moderních stylů. Tento vrchol trval jen několik desítek let, jako by došlo k výbuchu energie, jež se kumulovala po mnoho tisíciletí. Poměrně v krátkém časovém úseku bylo vyřčeno vše. Zkušenosti předešlých generací sjednocené i pitvané, obohacované o nová pojetí i okleštěné na nejzákladnější prvky náhle existovaly a fungovaly každá zvlášť i dohromady, postupně a zároveň všechny najednou. Neuvěřitelně pestrá mozaika, použijeme-li tento pojem v přeneseném slova smyslu, událostí trvajících až do sedmdesátých let dvacátého století, prozařuje dějiny umění dodnes.

Po každé nadměrné aktivitě však musí nutně následovat únava. Laická veřejnost se ve změti stylů začala ztrácet. Nešlo jen o jejich množství, ale i o to, že mnozí laici neměli bez obeznámení se s teoretickými podklady některých prací, šanci jim porozumět. Nakonec pojem umění u některých lidí splynul s představou nesrozumitelného paskvilu vytvořeného věčně opilým člověkem, který nebere ohledy na žádná pravidla.

Světlo se svými projevy se pro dnešního člověka stalo všudypřítomné. Tato všudypřítomnost se dokonce za určitých okolností může klonit až do negativních rovin v podobě světelného smogu nad většími městy. Přírozené zdroje byly doplněny množstvím zdrojů umělých v nespočtu různých podob. Syntetické barvy nabízí nepřeborné množství odstínů, které jsou poměrně snadno k dostání. Produkty výtvarného umění i oborů na pomezí mezi uměním a řemeslem nalézáme na každém kroku. Navíc se musíme denně potýkat i s nezbytnou percepcí takových předmětů, které část spoluobčanů přijímá s nadšením jako krásné a část je označuje za jasný kýč.

A opět můžeme poukázat na naši výše zmíněnou konstataci, že je-li něco v očích člověka všední, ztratí o to zájem. Tak i v oblasti světla, stínu a barev se začala projevovat zvýšená rezistence lidí vůči jejich působení. Má-li něco vyvolat dojem, musí křičet ze všech sil. Ovšem, bude-li křičet příliš dlouho, jeho hlas přestane být slyšet.

Čím více jsme se dozvídali o dějinách umění, tím neuvěřitelnější nám přišlo, jak úžasná vznikala v minulosti díla jako pocta světlu a jeho projevům. Domýšleli jsme se, že k něčemu tak velkolepému musela hnát jejich tvůrce neuvěřitelná vnitřní motivace v podobě hlubokého obdivu. Středověcí lidé se neostýchali projevit své okouzlení něčím, co je v jejich očích vysoce přesahovalo, o čem věděli, že tomu nemohou porozumět, a tomuto přístupu odpovídala i celková koncepce soudobých interiérů i jednotlivých výtvarných děl od vitrají přes nástěnné malby až po knižní miniatury. V tomto ohledu nebyla středověká tvorba vůbec náhodná. Tak se například v jediném interiéru můžeme setkat s jemnými barevnými harmoniemi i s gradací několikanásobných kontrastů mezi světly a stíny, tvary, proporcemi i jednotlivými barvami, které dávají dohromady pečlivě komponovaný celek.

O to neuvěřitelnější se nám začalo zdát to, jak naši současníci dokáží být slepí. Hledali jsme příčinu a našli jí v únavě a přesycenosti právě tím, co kdysi vyvolávalo úžas.

Toto poznání nás dovedlo k přesvědčení, že je-li možné tento stav změnit, lze toho docílit jedině prohlubováním vědomostí z oblasti dějin a teorie umění u laické

veřejnosti a neustálými pokusy nalézat nové roviny pojetí elementu světla i jeho projevů.

3 ČÁST PRAKTICKÁ

3.1 VZNIK MYŠLENKY

Cílem praktické části práce bylo pokusit se převést teoretické poznatky o světle, jeho projevech a lidské fascinaci těmito prvky, do hmotné podoby. Tím vyvstal primární problém, jakou formu pro toto zhmotnění zvolit.

V našem zkoumání jsme se dozvěděli to, že světlo nikdy není statické. Okamžik, kdy jej vnímáme i jeho podoba v tom okamžiku, jsou výsledkem celého souboru procesů, které tomu předcházely. Pokusíme-li se tedy pracovat s tímto nekonečně proměnným elementem, vždy tak budeme jistým způsobem reprodukovat příběhy těchto procesů. Považujeme-li knihu za zdroj osvětlení, nemůže být pro účel vyjádření příběhu světla nic výhodnějšího, než kniha autorská.

3.1.1 KNIHA V OBJEKTU – OBSAH VE FORMĚ

Autorské knihy by se daly popsat jako knihy potenciálních obsahů, které přesahují tradiční kategorie výtvarných technik. Jejich obsahy nemusí být nijak konkrétní. Mohou prostě jen zachycovat pozvolné proměny ploch použitých materiálů v polohách jejich barevnosti i struktur. Může se jednat o pouhé zprostředkování autorovy ideje, konceptu nebo sdělení, které však na první pohled nemusí být zcela zjevné. Mohou se bezprostředně vázat na estetické kvality samotného materiálu.²⁶⁶

Tento materiál přitom může být prakticky jakýkoliv, přičemž je více než vhodné volit jej tak, aby pokud možno podtrhoval zamýšlený obsah díla. Totéž platí i o samotném tvaru, neřku-li jeho barevnosti. Na rozdíl od knih běžně dostupných v obchodech, vynikají knihy autorské mnohem větší tvarovou rozmanitostí. Někdy se mohou blížit dílům z oboru sochařství, jindy odkazují k architektuře.

Někteří autoři ve svých dílech záměrně opouštějí jakékoliv hlubší významové roviny. Jediným účelem se pro ně stává zmapování určité oblasti jejich zájmu, například způsob zpracování dřeva nebo jeho růstu. Takové knihy působí zároveň velmi surově i přitažlivě. Knihy v těchto případech zůstávají knihami mnohdy jen díky obsahu přisuzovanému autorem. Jejich formální stránka často zapadá již čistě do kategorie objektů. Zde už velmi záleží na tom, jakým způsobem jsou vnímatelům prezentovány a jakým způsobem jsou recipienti schopní nebo ochotní tento druh tvorby vnímat.

Formální stránka každé tvorby by měla být podložena jejím obsahem nebo účelem. Jakou formu však dát v našem případě něčemu, co je nehmotné a podstatou čehož si dokonce ani fyzici jednadvacátého století nejsou jistí? Steven Holl poukazuje na neviditelnost světla, které kolem nás proudí, dokud není něčím zviditelněno.²⁶⁷ Navážeme-li na tuto konstataci, můžeme dospět k tomu, že mnohem smysluplnější cestou, než práce se samotným světlem, by pro nás mohlo být chopit se toho NĚČEHO, které světlo zviditelňuje.

3.1.2 NÁDOBY SVĚTLA

V kontextu s architekturou kaple sv. Ignáce z Loyoly (Seattle) pracuje Holl s pojmem „světelných nádob“.²⁶⁸ Už jen toto slovní spojení samo o sobě vyvolává celou řadu

²⁶⁶ Srov. VALOCH, J.; KOČMAN, J. H. *Autorské knihy a papíry*. Praha: Galerie Rudolfinum, 1997. ISBN 80-902194-2-X. s. 4-6.

²⁶⁷ Srov. HOLL, S. *Paralaxa*. Štaplice: ERA, 2003. ISBN 80-86517-68-3. s. 107.

²⁶⁸ Srov. Tamtéž, s. 154.

asociací. V kontextu architektury je to, zcela samozřejmě Hagia Sofia a hned po ní i francouzské gotické katedrály spolu se vším, co si vybavíme o jejich typické světelné mystice. Kapli můžeme v kontextu se světelnou mystikou chápat jako místo setkání se světlem, a tím i s Bohem, jehož podstata se nám ve světle zpřítomňuje.

Tím však řetězec evokací ani zdaleka nekončí. Odpoutáme-li se od architektury, můžeme světlo skutečně téměř doslova „uzamknout“ do jakési nádoby. Co se však stane, pokusíme-li se uvěznit tak mocnou energii?

Tím vzniká zárodek příběhu, který může být rozveden. Závisí jen na vůli autora, jaké prostředky se pro tento účel odhodlá použít.

3.1.3 HLEDÁNÍ VÝRAZU

Ocitli jsme se hned před několika problémy, které bylo potřeba vyřešit. Prvním byl tvar, druhým materiál a třetím barevnost budoucí autorské knihy. V neposlední řadě bylo však důležité brát zřetel i na podmínky, za jakých měl být výsledek práce prezentován.

Výsledný tvar i materiál, který má být použit pro realizaci, spolu vždy velmi úzce souvisejí. Je to způsobeno tím, že pro specifické vlastnosti různých materiálů a postupů, které se pojí s jejich opracováváním, některé tvary v určitých materiálech buď zrealizovat nelze vůbec, anebo s velkými obtížemi. Proto byly právě materiály pro účely této práce určeny jako první.

Velmi lákavá byla možnost zkoumat působení světla v kontextu s různými materiály a jejich povrchy. Aby to bylo možné, měl vzniknout konvolut celkem tří autorských knih. Už samotný výběr materiálu zahrnoval sběr množství vzorků, zkoušek lepidel a impregnací i typů povrchových úprav. Konečnými kritérii pro výběr materiálů, které měly být použité, se staly průsvitnost, relativně snadná opracovatelnost, samonosnost po dokončení a otevřenost experimentům. Pomocí těchto kritérií pak bylo vybráno několik materiálů hlavních a několik doplňujících.

Hlavními se staly ruční papír, lipové dřevo a mirelon (odlehčený pěnový polyetylen s uzavřenou buněčnou strukturou). Ze zkoušek vyplynulo, že efektům průniků světla těmito materiály by příliš nesvědčilo jejich doplnění nanesením povrchových barev. Navíc se v průběhu provádění těchto zkoušek z dojmů, kterými působily, vygenerovala myšlenka, že nejvhodnějším způsobem prezentace pro takto koncipovanou autorskou knihu, by byla prezentace při úplném zatemnění místnosti, kdy jediným zdrojem světla, by byl samotný objekt knihy. Kniha sama o sobě je skutečně původcem světla, a to v přeneseném slova smyslu. Je prostředkem k šíření vzdělanosti, tedy osvětlení naší mysli. V případě tohoto pojetí by netransparentní povrchová barva mohla být spíše ke škodě. Proto byly pestré složky vybrány ve formě průsvitných barevných skel, která působí velmi osvěžujícím dojmem jednak sama o sobě a jednak i v místech, kde mírně pozměňují tóny hlavních materiálů. Tyto střepy se spolu s plexisklem, aluminiovou folií, borovým dřevem a vermikulitem (expandovanou slídou) staly materiály doplňujícími.

Zároveň s výběrem materiálů byly vyhotovovány i hrubé návrhové skici budoucích tvarů „světelných nádob“, a to s přihlédnutím na vlastnosti těchto materiálů a možné pracovní postupy. Poté začaly vznikat i modely. Nejprve z folie, poté několik menších z mirelonu a nakonec i z keramické hlíny.

3.2 ZHMOTNĚNÍ V MATERIÁLU

3.2.1 PAPER ART

Jako první začal vznikat objekt papírový. Obecně je papírem nazývána relativně tenká stejnoměrná vrstva vláken, která jsou z vodní suspenze naplavena na síto a poté zbavena vší vlhkosti. Do papíroviny je často přidávána ještě celá řada dalších látek, včetně klíždidel a plnidel.²⁶⁹ V tomto případě však bylo s tímto materiálem zacházeno mnohem volnějším způsobem. V první řadě nebyla suspenze naplavována na síto,²⁷⁰ ale ve formě husté hmoty byla nanášena ručně přímo na předem připravené kopyto. Dále nebylo pro úpravu povrchu použito žádné lisování ani hlazení. (Takto vzniklý povrch sušený volně na vzduchu můžeme označit termínem *Rough*.)²⁷¹ Aby byl podpořen dojem živelnosti, před dokončením byla tenká vrstva nanesené papíroviny v několika místech zkrabacena. Tím začal objekt působit tak, jako by se měl každým okamžikem sesunout ke straně. Po důkladném vyschnutí bylo takto předpřipravené torzo objektu sejmuto z kopyta. Jeho povrch byl dále ořezáván ostrým řezákem a v několika místech dokonce záměrně perforován. V těchto místech byly z vnitřní strany do objektu vlepuvány pestré střepey²⁷² (Obrazová dokumentace pracovního postupu viz. Elektronická příloha I.)

Pro výrobu ručního papíru je možné využití širokého spektra materiálů. Jako jedna z prvních zkoušek byla využita sekundární recyklovaná vláknina ze starého papíru ve směsi s vlákny ze semen topolů.²⁷³ Dále bylo do vzniklé směsi přidáno i syté barvivo. Za zdaleka nejvýhodnější pro daný účel se však nakonec ukázalo vlákno bavlněné. Pro zdůraznění různorodé hustoty i nestejnoměrnosti směřování vláken byl namísto barviv, která by mohla způsobit omezení průsvitnosti, jak se tomu stalo na některých zkouškách, použit materiál doplňující, přesněji řečeno vermikulit střední zrnitosti. Ten do jisté míry propouští světlo, proto nebezpečí, že by povrch objektu zcela zneprůsvitněl. Byl přidáván přímo do husté směsi bavlněného vlákna a tapetového lepidla, takže jeho krystaly nezůstaly pouze na povrchu, ale jsou prostoupeny celou silou stěny. Tím bylo docíleno dvojího efektu. Jednak působí mapy těchto krystalů, které ve stěně knihy vznikly, celkem přirozeným dojmem a jednak jsou jejich polohy vůči zdroji světla velmi různorodé a tím je ovlivněna míra světla, které těmito krystaly prochází. Krystaly na povrchu se po rozsvícení knihy rýsují zcela zřetelně, zatímco ty v hloubce materiálu působí rozostřeně.

Tvar válce (52x19 cm) nechává vyniknout mapám vznikajícím v průsvitu materiálů. Směrem vzhůru se nepravidelně zužuje jako symbolická předzvěst budoucího vyvrcholení příběhu. V nejvyšším bodě se náhle prolamuje směrem dovnitř, kde se nachází nejvýraznější motiv celé kompozice barevných fragmentů (jediný kus nepocházející z Klášterského Mlýna). Ten záměrně není při bočním pohledu nebo při pohledu z větší vzdálenosti patrný. Pro jeho plné vyznění je nutný pohled shora. To nutí recipienta přistoupit blíže a věnovat pozornost detailům, které z větší vzdálenosti

²⁶⁹ Srov. KOČMAN, J. H. *Médium papír*. Brno: VUTIUM, 2000. ISBN 80-214-1551-7. s. 6, 13.

²⁷⁰ Srov. KHEL, R. *Papír všude a se vším*. Praha: Mladá fronta, 2007. ISBN 978-80-204-1381-9. s. 14.

²⁷¹ Srov. KOČMAN, J. H. *Médium papír*. s. 30.

²⁷² Jedná se o více než stoleté secesní fragmenty původem ze sklárny v Klášterském Mlýně. Ty svým původem odkazují na jedno z období ve vývoji české barevné tradice. Ta dosahovala právě v období secese obzvláštního významu a produkce skla z již zaniklé sklárny v Klášterském mlýně toho je dodnes skvělým dokladem.

²⁷³ Srov. Tamtéž, s. 19, 11.

zkoumat nelze. Právě tyto detaily a blízké pozorování jsou přitom pro uvědomění si zhmotňovaného příběhu podstatné.

Celková hrubá forma knihy byla od počátku inspirována surovým stylem, jaký můžeme pozorovat v tvorbě Zagara nebo ještě výrazněji v malbách od Dubuffeta. Záměrné zkrabacení, nerovnosti, nestejněměrná síla stěny i mírné naklonění měly naznačovat permanentní neklid a tím dodat motivu pronikajícího světla na živosti. Po celou dobu byla experimentálně ověřována míra barevné harmonie v kontextu síly světelného zdroje pro dosažení a výsledného vyjádření přesvědčivého světelného kontrastu. Pouze omezené množství použitých barevných střeptů způsobilo převládnutí nepestrých kvalit, jinak řečeno různých hodnot šedi.

Knihla měla mapovat způsoby pronikání světla z jediného LED-diodového zdroje skrz nehomogenní stěnu materiálu a poukázat tak na množství energie, které je pro takový průnik potřeba. V místech, kde se pod bavlněnými vlákny papíru a vermikulitem nachází střepy, přejímají tyto jinak nepestré materiály do jisté míry jejich barevné kvality.

Tato vlastnost průsvitných barev se nám může zdát jako všední. Proces, který musí světlo prodělat, aby k této změně došlo, je však mnohem složitější, než si na první pohled uvědomujeme. Tato kniha měla na tento proces upozornit. Pro větší zdůraznění však možná měla být použita mnohem větší plocha průsvitných barevných kvalit (viz. Obrazová příloha III. obr. 9).

3.2.2 SVĚTLO VE DŘEVĚ

V závislosti na minulé zkušenosti bylo dospěno k závěru, že další realizace si žádá takový materiál, jehož zpracování je svázáno s celou řadou zákonitostí, které nelze jen tak obejít. Jedině tak mohlo být docíleno pevné ujasněné formy, jež by se tím pádem mohla stát pravým opakem rozbředlé podoby knihy předchozí. Zároveň chladný dojem z nebarveného bavlněného ručního papíru přesvědčil o tom, že je potřeba hledat materiál takový, který v průsvitu působí hřejivě a blíže.

Řešení se nabízelo téměř samo. Nyní mohly být plně zúročeny zkušenosti s ručním zpracováním dřeva. Tento materiál splňoval všechny kladené podmínky a zároveň nechával svými specifickými vlastnostmi dostatečný prostor pro zamýšlené experimentace.

Výchozí myšlenka uzavření světla do nádoby zde byla rozvedena do dalších rovin. Element světla zde byl v jistém smyslu oživen nereálnou nadsázkou, tím vznikl základ nového příběhu, který měl být v realizaci vyjádřen. Světlo je forma energie. Uzavřeme-li tuto energii do nějaké nádoby jako do pasti, naplní ji. Co se stane, bude-li tato nádoba naplněna po okraj? Nezačne jí síla této energie rvát na kusy? Co když její vůle dostat se ven bude silnější, než dokáže tento materiál snést?

Toto pojetí však nastolilo jeden základní problém: Jak vyjádřit sílu této energie, která se pokouší rozervat past, v níž je lapena, na kusy? Chceme-li opravdu něco takového vtisknout do dřeva, musíme se uchýlit hned ke dvěma poněkud nezvyklým extrémům.

První z nich byl obsažen hned ve fázi přípravy, a to konkrétně v procesu sušení. Bylo potřeba opatřit syrový lipový špalek a pod dohledem ho nechat rozpraskat. Vnitřní napětí způsobené energií toužící se dostat na povrch, by v žádném případě nebylo možné důvěryhodně vyjádřit prasklinami vytvořenými uměle například prořezáním. Proto bylo využito přirozených vlastností dřeva a syrový materiál byl vystaven přesně takovým podmínkám, které za normálních okolností nesnáší, tedy prudkému působení

suchého horkého vzduchu a přímého slunce. Rozpraskání přitom muselo být takové, aby účinně vyjádřilo kýženou myšlenku a zároveň takové, aby se materiál při následném zpracování nerozpadl.

Špalek byl rozdělen na čtyři kusy a dále následovalo jeho ruční opracování řezbářskými dláty (Obrazová dokumentace pracovního postupu viz. Elektronická příloha I.). Zde bylo mimořádně důležité určit správné pořadí pracovních úkonů, a to díky druhému extrému, který byl v této knize použit. Tím se stala mimořádně tenká stěna (v některých místech i méně než 0,1 cm).

Tenká stěna v kombinaci s rozpraskáním velmi komplikovala celou řadu jinak velmi prostých úkonů, jako je například pouhé upnutí do hoblice. Použití ztužidel při následném klížení bylo znemožněno úplně. Aby se jednotlivé čtvrtiny nerozpadly třeba pod nárazy z přítlukací paličky, byl jim ponechán jakýsi středový „pilíř“, který účinně rozvedl převážnou část vyvíjeného tlaku. Jednotlivé části byly k sobě klíženy postupně tak, aby se mohly vzájemně vzepřít a zvýšit tak výslednou pevnost konečného tvaru. Mezi těmito částmi byla ponechána úzká štěrbina jako výraznější prvek, místo průsvitu doplňující okolní podélné přirozené praskliny.

Na rozdíl od předchozího případu nebyl použit pouze jediný LED-diodový zdroj světla, ale rovnou tři. Tím byla zohledněna mnohem vyšší hustota materiálu, která se průsvitu celkem vehementně brání.

Jako odkaz na předchozí objekt byly v několika místech nadělány dlátem do pláště otvory doplněné secesními barevnými skly. Medové tóny prosvíceného lipového dřeva jsou však samy o sobě dost výrazné, proto zůstaly tyto odkazy pouze v jemných odstínech a počtem byly omezeny na minimum. Pro začištění spodní části byla použita podstava z borového dřeva. I ta je částečně prosvícena, aby tak mírně odlehčila celkově tmavou spodní část objektu.

Vnější povrch pláště byl upraven nejprve broušením. Nakonec bylo dřevo napuštěno třemi vrstvami oleje, aby byl chráněn proti přejímání vlhkosti z okolí a tím byla omezena „práce“ materiálu.

V celkovém tvaru bylo zohledněno, zopakováno a podtrženo hned několik prvků, které se objevily u paper artové knihy. Motiv rozdělení pláště válce tenkým plastickým pruhem zde nabyl podobu jakési brány z plexiskla a aluminiové folie – stala se jakýmsi naznačením potenciálu úniku vězněné energie z její pasti, avšak tato možnost ve skutečnosti stále zůstává uzavřená. Válec (45x20 cm) je ve své vypjatosti stále deformován a rozerváván vnitřním napětím. Ve své horní části se náhle zužuje, a pak se i zde projevuje prolomení vrcholu směrem dovnitř. V kontextu vnitřního i vnějšího tvaru evokuje lomený oblouk, v průřezu poukazuje na svorník. Jedná se o pozůstatek výše zmiňovaného středového pilíře, který po spojení všech částí pozbyl na významu a byl proto zredukován na pouhou třetinu své původní délky. Toto místo bylo zároveň využito jako cesta pro odvedení přebytečného tepla ze světelného zdroje.

V této knize se podařilo zrealizovat všechny předem určené záměry. Na lipovém dřevě je báječné to, že ho v průsvitu lze stínovat obdobným způsobem, jako se rytím tónuje přejímané sklo. V závislosti na tom, jak je silná stěna, je možné velmi přesně regulovat odstíny od jasně žluté přes několik tónů oranžové až po místa, jimiž už světlo proniknout nedokáže. Vzniká tak dokonalý abstraktní motiv prokreslovaný případně ještě téměř neznatelnými liniemi letokruhů.

Praskliny a spoje, v nichž je průsvit nejsilnější, se skvěle doplňují s méně energickými citlivými skvrnami. Ve spojení teplými tóny barev místy citlivě doplněných ne příliš výraznými hodnotami modré je celkový dojem velmi přívětivý.

Zároveň však recipienta mimoděk naplňuje pocitem očekávání něčeho dalšího (viz. Obrazová příloha III. obr. 10).

3.2.3 POHLČENÍ STÍNEM

Pojetí třetí knihy mělo odkazovat na myšlenku Leonarda da Vinci o síle stínu. Podle tohoto přístupu může stín světlo zcela zhasit, zatímco světlo nemůže zcela potlačit stín způsobený neprůsvitnými tělesy.²⁷⁴

Pro vyjádření této myšlenky bylo potřeba nalézt takový materiál, který by sice byl průsvitný, ale jehož světelná vodivost by nebyla příliš valná. Ve výsledku měla kniha zářit jen těsně okolo místa s LED-diodovým zdrojem. Od tohoto zdroje se měla světelná intenzita prudce snižovat, tím mělo být vyjádřeno vítězství stínu ve smyslu Leonardovy teorie. Ukázalo se, že bezbarvý mirelon oplývá všemi požadovanými vlastnostmi. Svým tvarem se přímo nabízel k tomu, vytvořit z jednotlivých dílů listy knihy obdařené konkrétnějším obsahem. Tím se měla stát stručná hesla, která v různých kontextech zazněla v teoretické části práce.

Protože se nemělo jednat o žádný souvislý text, bylo vybráno černé bezpatkové písmo Gill v různých variantách síly ve velikostech od 0,6 do 1,3 cm. Nebylo cílem toto písmo nechat z objektu přímo „křičet“, naopak mělo své obsahy spíše nevtíravě „šeptat“. Mělo být čitelné pouze z některých úhlů pohledu a jinak se zraku recipienta znezřetelnit. Tato neviditelná, tichá typografie²⁷⁵ měla být použita proto, aby nebyl rušen celkový účín objektu. Pro tento účel bylo využito přirozených vlastností mirelonu, přesněji řečeno jeho pórovité struktury. Písmo nebylo aplikováno na povrch materiálu. Připravený mirelon byl proříznut a písmena byla umístěna pod jeho povrch. Poté byly jednotlivé listy slepeny, vytvarovány, mezi nimi byly vytvořeny černé kontury a nakonec byl instalován i jeden LED-diodový světelný zdroj (Obrazová dokumentace pracovního postupu viz. Elektronická příloha I.).

Tak vznikl válec (42x16 cm), který přesně dle očekávání plně zářil pouze z části. Zbytek knihy se utápěl ve stínu. Motiv vykrojení, který se poprvé v malé míře objevil u knihy paper artové a potom byl zdůrazněn u varianty ze dřeva, se zde opakuje hned dvaadvacetkrát. Tím podtrhuje dojem, že se jedná více o autorskou knihu, než o pouhý objekt.

Též motiv zúžení vrchní části válce a prolomení vrcholu směrem dovnitř se objevil i zde. To je také jediné místo, kde se neobjevují pouze nepestré kvality bílé, šedé a černé. Barva je zde stejně znezřetelněná. Dává tušit existenci vnitřní energie, která je ukrytá ve stínu. Písmo, ukryté uvnitř materiálu se z některých úhlů pohledu proměňuje pro oko pozorovatele v pouhý stín, v úhlech jiných se stává velmi kontrastním a zcela zřetelným, stále však zůstává zahaleno za závojem jeho buněčné struktury. Ta sice vede světlo o poznání hůře, než například sklo, přesto však do jisté míry toto písmo symbolicky obklopuje nízkou intenzitou světelnosti (viz. Obrazová příloha III. obr. 11, 12).

²⁷⁴ Srov. BAXANDALL, M. *Stíny a světlo: Umění a vizuální zkušenost*. s. 164.

²⁷⁵ Srov. SALTZ, I. *Základy typografie: 100 principů pro práci s písmem*. Praha: Slovart, 2010. ISBN 978-80-7391-404-2. s. 108, 109.

4 ZÁVĚR

Praktická část měla za úkol zúročit poznatky nashromážděné v oddíle teoretickém a zhmotnit některé z nich v konvolutu autorských knih koncipovaných do forem světelných objektů. V průběhu práce jsme dospěli k neočekávanému poznatku o tom, jak široká škála materiálů a forem může být použita pro zhmotnění lidské fascinace světlem. I to byl jeden z důvodů, proč byl pro jednu z autorských knih použit právě mirelon, který pro podobné účely není zrovna nejobvyklejší. Propojení obsahové stránky s formální bylo pochopitelně obtížné – překvapivě u knihy paper artové i mirelonové převládla kvalita obsahová nad tou formální.

Přesvědčivá prezentace těchto objektů ve všech jejich významových rovinách vyžaduje specifické podmínky. Proto je samozřejmé, že vnímání objektu může být ovlivněno právě prostorovými i světelnými podmínkami jejich prezentace – i to je výsledek zkoumání interakce – světlo, objekt, prostor, u nichž opět můžeme vysledovat triadický vztah.

V knize z lipového dřeva se jako v jediné podařilo nalézt dokonalou rovnováhu mezi stránkou obsahovou i formální. Dá se říci, že se v tomto případě zdařilo vše, co koncept předpokládal.

Proto, aby mohl vzniknout přesvědčivý koncept praktické části, předcházel ho rozsáhlý proces hledání možných východisek. Ten na sebe vzal podobu teoretické části. V té byly zmiňovány i takové aspekty výtvarné tvorby, které s následně vzniklými realizacemi zdánlivě nesouvisí. Jejich zmínění však bylo nutné pro plné pochopení širšího kontextu celé problematiky.

5 POUŽITÉ ZDROJE

5.1 SEZNAM LITERATURY

- 1) ATKINSON, R. L. a kol. *Psychologie*. 2. aktualit. vyd. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-640-3.
- 2) BALEKA, J. *Výtvarné umění: Výkladový slovník...*. Dotisk. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1909-7
- 3) BAXANDALL, M. *Stíny a světlo: Umění a vizuální zkušenost*. Blansko: Barrister & Principal, 2003. ISBN 80-86598-58-6.
- 4) BECKETTOVÁ, W.; WRIGHTOVÁ, P. *Toulky světem malířství: Základní průvodce dějinami výtvarného umění*. Praha: Fortuna Print, 2002. ISBN 80-7321-260-9.
- 5) BIRNSTEIN, U.; GUTSCHERA, H.; KÖRNER, T. a kol. *Kronika křesťanství*. Praha: Fortuna Print, 1998. ISBN 80-7176-837-5.
- 6) BRAEM, H. *Die Macht Der Farben: Bedeutung, Symbolik*. Germany: GGP Media GmbH, 1998. ISBN 978-3-7844-7434-2.
- 7) BROOKS, M. *Velké otázky: Fyzika*. Praha: Euromedia Group, 2011. ISBN 978-80-242-3065-8.
- 8) BROŽEK, J. *Barva v dětské malbě*. b. m.: Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti, 1968. ISBN nevedeno.
- 9) ČÁP, V. *Světlo ve výtvarných disciplínách*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984. ISBN nevedeno.
- 10) ADOLPHS, V. *Die Ordnung: Paul Klee, August Macke und ihre Malerfreunde der Farbe*. Köln: DuMont, 2000. ISBN DuMont 3-7701-5408; ISBN Kunstmuseum Bonn 3-929790-42-4.
- 11) ECO, U. *Dějiny krásy*. Praha: Argo, 2005. ISBN 80-7203-677-7.
- 12) ECO, U. *Umění a krása ve středověké estetice*. Vydání druhé. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-892-3.
- 13) GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. Hranice: Fabula, 2004. ISBN 978-80-86600-13-0.
- 14) GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Dotisk. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-143-0.
- 15) GRAHAM-DIXON, A.; CHILVERS, I.; ACTON, M. a kol. *Umění: Velký obrazový průvodce*. Praha: Euromedia Group, 2010. ISBN 978-80-242-2663-7.
- 16) HANUŠ, K. *Barva v architektuře: její zákonitosti a kompozice*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1957. ISBN nevedeno.
- 17) HOLL, S. *Paralaxa*. Štaplice: ERA, 2003. ISBN 80-86517-68-3.
- 18) HŘEBÍČKOVÁ, B. A. *Recepty starých mistrů aneb Malířské postupy středověku*. Praha: Computer Press, 2006. ISBN 80-251-1025-7.
- 19) *Instituto d'arte di Trento 50+: maestri e allievi 1953-1968*. Trento: Lego Print, 2005. ISBN nevedeno.
- 20) KHEL, R. *Papír všude a se vším*. Praha: Mladá fronta, 2007. ISBN 978-80-204-1381-9.
- 21) KLEE, P. *Kunst-Lehre: Nauka o umění*. Praha: TOGGA, 2009. ISBN 978-80-87258-17-0.
- 22) KOCMAN, J. H. *Médium papír*. Brno: VUTIUM, 2000. ISBN 80-214-1551-7.
- 23) KRAUS, J. a kol. *Nový akademický slovník cizích slov*. Dotisk 2007. Praha: Academia, 2005. ISBN 978-80-200-1415-3.

- 24) KŘEN, I.; ELIÁŠ, B.; URBÁNEK, G. a kol. *Bohumil Eliáš: sklo, plastiky*. Lnáře: Obec Lnáře, 2005. ISBN neuvedeno.
- 25) KULKA, J. *Psychologie umění*. Vydání 2. Praha: Grada Publishing, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7.
- 26) LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987. ISBN neuvedeno.
- 27) LEE, L. *The Appreciation of Stained Glass*. Oxford: Oxford University Press, 1977. ISBN neuvedeno.
- 28) LEOPOLD, R.; FUHR, M.; WEINHÄUPL, P. a kol. *Edvard Munch und das unheimliche*. Vídeň: Leopold Museum-Privatstiftung, 2009. ISBN Museum 978-3-85033-365-8; ISBN Buchhandel 978-3-85033-364-1.
- 29) LOSOS, L. *Vitráže*. Praha: Grada Publishing, 2006. ISBN 80-247-1405-1.
- 30) PEČÍRKA, J. *Leonardo da Vinci*. čtvrté nezměněné vydání. Praha: Odeon, 1988. ISBN neuvedeno.
- 31) PLESKOTOVÁ, P. *Svět barev*. Praha: Albatros, 1987. ISBN neuvedeno.
- 32) PROŠEK, M. *Barevný projev západoevropské renesance a manýrismu*. Ústí nad Labem: Pedagogická fakulta v Ústí nad Labem, 1987. ISBN neuvedeno.
- 33) PROŠEK, M. *Barva v malířství: Výtvarný projev středověku - Byzanc*. Ústí nad Labem: Pedagogická fakulta v Ústí nad Labem, 1983. ISBN neuvedeno.
- 34) PROŠEK, M. *Barva v malířství: Západoevropský středověk*. Ústí nad Labem: Pedagogická fakulta v Ústí nad Labem, 1985. ISBN neuvedeno.
- 35) PTÁČKOVÁ, B.; STIBRAL, K. a kol. *Estetika na dlani*. Olomouc: Rubico, 2002. ISBN 80-85839-79-2.
- 36) READ, H. *Výchova uměním*. Praha: Odeon, 1967. ISBN neuvedeno.
- 37) RICHTER, V.; KUDĚLKA, Z.; SAMEK, B. *Umění a svět: Studie z teorie a dějin umění*. Praha: Academia, 2001. ISBN 80-200-0926-4.
- 38) SALTZ, I. *Základy typografie: 100 principů pro práci s písmem*. Praha: Slovart, 2010. ISBN 978-80-7391-404-2.
- 39) STURGIS, A.; CLAYSON, H. a kol. *Jak rozumět obrazům*. Praha: Slovart, 2006. ISBN 80-7209-786-5.
- 40) TOMAN, R.; KAISER, W.; MCLEAN, A. a kol. *Románské umění*. b. m.: Praha: Slovart, 2006. ISBN 80-7209-765-2.
- 41) VALOCH, J.; KOČMAN, J. H. *Autorské knihy a papíry*. Praha: Galerie Rudolfinum, 1997. ISBN 80-902194-2-X.
- 42) VOHÁNKA, J. *Barva a systém*. Praha: Ústav bytové a oděvní kultury, 1985.
- 43) WIGAN, M. *Umění ilustrace: Vizuální myšlení*. Brno: Computer Press, 2010. ISBN 978-80-251-2970-8.
- 44) WIRTZ, R. C. *Umění a architektura Florencie*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-873-6.

5.2 SEZNAM ČLÁNKŮ V SERIÁLOVÝCH PUBLIKACÍCH

- 1) LANGHAMER, A.; URBÁNEK, G.; KŘIŽÍKOVÁ, P. Čtyřicet let skláře Jana Štohanzla. *Keramika a sklo*, 2007, roč. 7, č. 3, s. 6-8.
- 2) LANGHAMER, A.; URBÁNEK, G. Sklo a kámen. *Keramika a sklo*, 2007, roč. 7, č. 6, s. 18-20.
- 3) LANGHAMER, A. Sochař a pedagog František Janák. *Keramika a sklo*, 2006, roč. 6, č. 1, s. 8-11.

5.3 SEZNAM ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ

- 1) CICOGNANI, S. Le forme dell'inconscio In *AIMC*. [online]. Aprile 24th, 2012. [cit. 2012-12-13]. Dostupné na <<http://www.aimcinternational.com/>>.
- 2) DOLEŽÁLEK, J. Kinetická plastika Z. Pešánka je zpět v PRE In *PRE*. [online]. [cit. 2013-01-02]. Kultura PRE. Dostupné na <<http://www.pre.cz/pre/nase-spolecnost/kultura-pre/svetelny-mag--zdenek-pesaneck/kineticka-plastika-z-pesanka-je-zpet-v-pre.html>>.
- 3) MACHALICKÝ, J. Světelný mág Dan Flavin In *lidovky.cz*. [online]. Zpravodajský server Lidových novin. 8. prosince 2006 8:58 [cit. 2013-01-02]. Kultura. Dostupné na <http://www.lidovky.cz/ln_kultura.asp?c=A061208_085844_ln_kultura_hlm>.
- 4) ROLLKO, N. A. Isaiah Zagar – mistr mozaika. In *Životní styl*. [online]. Vyšlo: 29. 5. 2009 [cit. 2012-12-12]. Dostupné na <<http://www.zivotnistryl.cz/clanky/stavba/803/isaiah-zagar-mistr-mozaika.html>>.
- 5) Správa webových stránek. To Transform Emotions Into Colour: Giulio Menossi In *Mosaic Art Now*. March 2012 [cit. 2012-12-13]. Dostupné na <<http://www.mosaicartnow.com/2012/07/to-transform-emotions-into-colour-giulio-menossi/>>.

6 OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

I. RŮZNORODOST POJETÍ PRŮHLEDNÉ BAREVNOSTI



Obr. 1 – Bohumil Eliáš – Planeta vos (2000, malované sklo)



Obr. 2 – Jan Štohanzl – Strom (1998, tavená a broušená plastika)

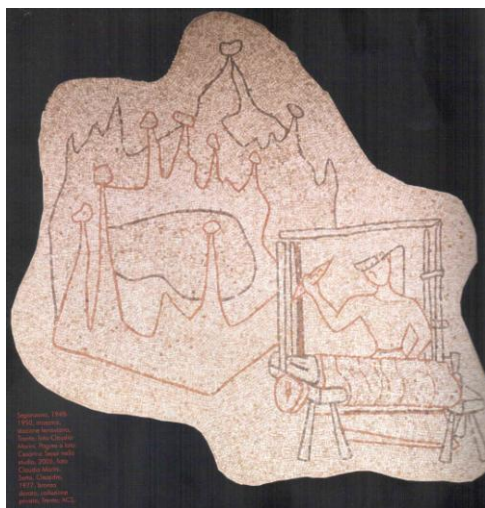


Obr. 3 – Jaroslava Švarcová – Fialová (2005, přetavené a broušené sklo, pískovec)



Obr. 4 – František Janák – Mahátma Ghándí (2004, tavené barevné sklo)

II. PROMĚNY SOUČASNÉ MOZAIKY



Obr. 5 – Caserina Seppi – Mosaico 1950



Obr. 6 – Isaiah Zagar – Mozaika ve Filadelfii



Obr. 7 - Rosanna Fattorini – (Mosaici su legni) Mozaika na dřevě



Obr. 8 – Giulio Menossi - Noturno

III. AUTORSKÁ KNIHA JAKO OBJEKT – REALIZACE PRAKTICKÉ ČÁSTI DIPLOMOVÉ PRÁCE



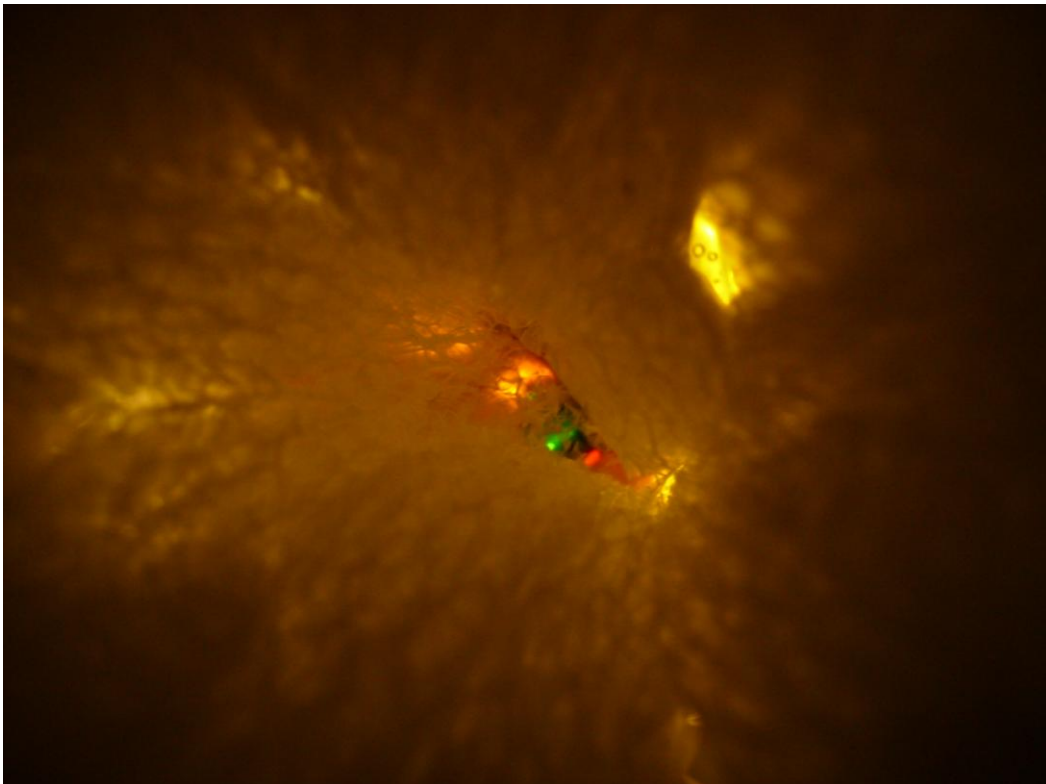
Obr. 9 – Struktura chaosu – ruční papír, 2012 (52x19 cm; foto z archívu autorky)



Obr. 10 – Prodrat se na povrch – lipové dřevo, 2012 (45x20 cm; foto z archívu autorky)



Obr. 11 – Pohlcení stínem – mirelon, 2012 (42x16 cm; foto z archívu autorky)



Obr. 12 – Pohlcení stínem – mirelon, 2012 (42x15; foto z archívu autorky)

7 ELEKTRONICKÉ PŘÍLOHY²⁷⁶

I. PRACOVNÍ POSTUPY

II. PREZENTACE K TÉMATU: OKOUZLENÍ SVĚTLEM

²⁷⁶ Na této straně je vlepeno pouzdro s nosičem, na němž jsou uloženy elektronické přílohy.